



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**IMAGINANDO A NAÇÃO URUGUAIA: PINTURA E HISTÓRIA SOB A  
PERSPECTIVA DE JUAN MANUEL BLANES**

Luciana Coelho Barbosa\*

A proposta do presente artigo é problematizar a relação entre a escrita oficial da história e a construção da identidade nacional na pintura histórica do uruguaio Juan Manuel Blanes<sup>1</sup>. Ao abordarmos a pintura histórica como objeto, compreendemos que a análise desse gênero artístico se insere forçosamente no processo de construção da memória nacional.

A pintura histórica tentava forjar em imagens a memória nacional, assumindo, nesse contexto, a missão de educar seus espectadores através de exemplos do passado e, ao mesmo tempo, inspirar os valores morais necessários ao progresso e à civilização, daí o diálogo sempre presente com os pressupostos que norteavam a escrita da história nacional<sup>2</sup>.

\* [lucianacoelhobarbosa@hotmail.com](mailto:lucianacoelhobarbosa@hotmail.com). UFRGS

<sup>1</sup> Juan Manuel Blanes nasceu em 1830 em Montevidéu e iniciou os seus estudos de pintura na Academia de Florença, em 1861. Em 1864, regressando à América, instalou-se em Buenos Aires, onde entrou em contato com Andrés Lamas, influente homem de letras uruguaio ligado à política e que se converteu em um dos seus maiores colaboradores em busca de informações para a realização de suas composições de temas históricos. Em 1865, retornou a Montevidéu e fez um primeiro esboço do quadro "*El Juramento de los Treinta y Tres*". Em dezembro de 1877, terminou o seu quadro monumental e, em janeiro do ano seguinte, doou o quadro ao governo. Entre novas idas à Europa, Blanes morreu em abril de 1901, em Pisa, na Itália, e neste mesmo ano seus restos mortais foram repatriados e sepultados em Montevidéu.

<sup>2</sup> A cultura histórica oitocentista possibilitou, além do surgimento da História enquanto disciplina, o estímulo de diversas expressões que tinham como tema o estudo do passado. Vale lembrar que foi nesse contexto que foram fundados o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e o IHGN (Instituto

A iconografia, como aparato simbólico, é um importante instrumento para a legitimação da nação. Como aponta Anne-Marrie Thiesse (2002, p. 08) a organização espacial e hierárquica das representações traça fronteiras em espaços contínuos ou de imbricação identitária, haja vista que a formação das identidades nacionais não consiste unicamente na elaboração de novas referências coletivas, mas envolve, também, um grande trabalho pedagógico para que a população se reconheça. Daí a importância de uma formatação iconográfica para contar a história nacional.

Para Carvalho (1998, p.58) o domínio do mito é o imaginário que se manifesta nas tradições, escrita e oral e na produção artística, de modo geral. A formação do mito pode dar-se contra a evidência documental, pois possui mecanismos simbólicos que lhe são próprios. Assim, a formação da identidade nacional é perpassada por diferentes concepções e significados, negociando diversas visões de mundo.

A historicidade do processo de construção da nação abarca uma pretensa conciliação de interesses, sentimentos e identidades que se associam com organismos institucionais definidos, originando os estados nacionais que procuram fundamentar-se em uma origem comum. Nesse sentido, a nação é concebida como uma comunidade de indivíduos que reivindicam uma ideia comum feita, em grande medida, de uma memória compartilhada. É justamente porque a nação é, na maioria dos casos, fundamentada de forma frágil, que não se pode confiar a tarefa de transmissão de um imaginário comum ao mero escoamento do tempo, daí a necessidade de estratégias de memória. Mesmo que essas estratégias tenham sempre existido, o século XIX é o tempo por excelência das políticas de memória. (GUERRA, 2003, p.17-18).

Não é uma especificidade latino-americana a “obsessão” do estudo das origens de cada país, haja vista que toda a historiografia é, de certo modo, uma “manifestação nacional”, determinada pelos intelectuais em sua própria sociedade, mas também é um importante veículo da construção das nações modernas. A origem de modalidades dos “mitos das origens” tem, portanto, clara finalidade política em que o passado é reconstruído com forte conteúdo de classe, como obra da elite e, portanto, afirma-se como possibilitador de determinados projetos. (PIMENTA, 2002, p.30-32)

# História Cultural

Histórico e Geográfico Nacional), com sede em Montevideu, institutos que tinham como pressuposto a escrita da história nacional

A construção de um projeto nacional uruguaio está inserida sob essa perspectiva<sup>3</sup>. Após os primeiros tempos da Independência em que a nação encerrava um conteúdo essencialmente político,urgia a tarefa da criação de uma nação no sentido cultural. Nas últimas três décadas do século XIX foi intensificada a tarefa de formalização de um projeto nacional que não consistia somente em engendrar mitos fundacionais, mas de estabelecer um discurso que pudesse articular história e imaginários sociais. Souza (2008, p. 2) destaca que o uruguaio Blanes criou símbolos pictóricos nacionais que dotavam a elite de uma iconografia que legitimava o seu passado histórico, criando uma memória coletiva que forjava uma identidade nacional oriental. A perspectiva de construção da identidade nacional uruguaia legitima seu discurso sob o processo de independência em relação ao Brasil através de sucessivas guerras<sup>4</sup>. Portanto, a elite uruguaia via-se diante da necessidade de reinventar um país independente, livre das ameaças do Brasil Imperial.

No final do século XIX, onde a fronteira e campanha encontravam-se diluídas, o Estado-nação uruguaio procurava delimitar suas fronteiras geopolíticas e empenhava-se em demarcar suas fronteiras culturais. A definição das fronteiras territoriais era um ponto fundamental para a construção de uma nação. Uma comunidade identitária deveria saber onde começava e onde acabava o seu território, quem estava dentro e quem estava fora da pátria. Sem limites precisos não havia como historicizar o território do grupo, não se podia construir um passado pátrio, não existiam os limites de definição da ação do Estado, nem limites com relação aos estados e territórios vizinhos (Souza e Prado, 2002, p. 177).

A especificidade histórica do Uruguai é marcada por dois momentos fundadores: o primeiro seria o período artiguista e o segundo, aquele desencadeado pela cruzada dos Trinta e Três Orientais contra a dominação do Império brasileiro. A segunda fase das lutas independentistas se iniciou em abril de 1825, quando Juan Antonio Lavalleja (um antigo lugar-tenente de Artigas) desembarcou clandestinamente nas costas do Rio Uruguai,

<sup>3</sup> Não é proposta do artigo aprofundar a discussão sobre a formação do estado nacional uruguaio, mas é importante destacar que este período de “organização” social não é, de modo algum, um processo homogêneo. O historiador José Carlos Chiaramonte faz diversas críticas no que concerne à compreensão e abordagem da historiografia sobre a região do Prata. Um erro muito comum, para o autor, reside no fato supor que o processo de independência implicava numa prévia existência de nacionalidades, ou seja, de comunidades conscientes de possuir uma identidade nacional. (CHIARAMONTE, 1993, p.50).

<sup>4</sup> É importante destacar que tais sucessivas guerras se davam, por muito tempo, entre facções hispano-platinas. A decisão de fixar a gênese uruguaia a partir das guerras de independência contra o Brasil serviu para escamotear conflitos entre os próprios orientais.



frente a um punhado de homens que constituiriam o Estado-Maior do novo exército revolucionário. O propósito da chamada cruzada libertadora era claro: independência do Brasil e reintegração às Províncias Unidas do Rio da Prata (Silveira apud Souza, 2008, p. 5).

As primeiras obras que tentaram elaborar o passado, ressaltando a orientalidade e um nacionalismo preexistente, datam de 1880. Na historiografia uruguaia diversos autores remetem à colônia a suposta formação “nacional”, viciando as interpretações dos fatos transcorridos nas primeiras décadas do século XIX, como Francisco Bauzá e Pablo Blanco Acevedo, que apontam o elemento indígena como pré-figuração do território. Outros elementos que tiveram forte grau de determinação sobre boa parte da posterior historiografia uruguaia foram “o espírito localista” de Montevideú, supostamente fruto de seu isolamento histórico reforçado pelo conflito com o porto de Buenos Aires. (PIMENTA, 2002, p.35-36). À história se propunha a tarefa de definir e justificar as nacionalidades em formação, sob a égide do romantismo<sup>5</sup>, entrelaçando arte e literatura com uma clara finalidade política.

Sob esse enfoque, é perceptível o quanto as imagens podem assumir um papel relevante na construção cultural de uma sociedade. Assim, a relação entre a escrita da história nacional e a pintura histórica evidencia a interação entre os contextos político e cultural. O “fazer a pátria” pela via institucional coloca em consonância o trabalho dos pintores históricos e dos historiadores, haja vista que, assim como o discurso histórico estava engajado no processo de construção de uma narrativa identitária nacional, esses artistas também atuavam na formação de uma memória nacional por meio do discurso pictórico. A esperada identificação do espectador com as cenas representadas nas pinturas iria depender de um meticuloso trabalho de investigação. Podemos inferir, então, que a relação entre verdade e conhecimento historiográfico esteve presente como pressuposto importante para a execução do trabalho artístico, que procurava representar o passado através de seus vestígios.

<sup>5</sup> Chiamonte(1993) enfatiza o uso romântico de termos como nação, nacionalidade, pátria e povo para justificar a legitimidade dos nascentes estados-nacionais. A tradição historiográfica elaborada a partir da segunda metade do século XIX, obcecada por desenhar a “origem” das nações, se esforçará para construir o Estado-nação numa concepção fundamentada no chamado “princípio da nacionalidade”. Princípio, segundo o qual, todo grupo culturalmente homogêneo, toda nacionalidade preexistente, deveria corresponder a uma entidade estatal organizada no cenário internacional

As pinturas de Juan Manuel Blanes buscavam, através do diálogo com a História, estabelecer a construção de uma memória nacional. Neste sentido, cabe ressaltar que a memória estabelece diversos referenciais que estão em constante negociação, interligando as memórias individuais e coletivas, ajudando a construir um determinado discurso identitário. Tal discurso, ao constituir o real, provoca transformações concretas na sociedade. Se a memória pode ser opressora, manipuladora e uniformizadora, ela também possibilita que determinado grupo, não englobado pela memória nacional oficial, veicule seu discurso. Assim, a dicotomia lembrança/esquecimento organiza a imagem a ser perpetuada. Pensar essa questão é perceber como as necessidades do presente podem dar ênfase a uma determinada lembrança e/ou acontecimento; assim, o passado é constantemente reinterpretado.

No que diz respeito ao estudo das imagens é importante assinalar que, embora o discurso historiográfico seja produzido por meio de um texto, as imagens fornecem subsídios para a produção dos mesmos, de acordo com o exercício de pesquisa do historiador<sup>6</sup>.

Ao longo do século XIX os métodos de pesquisa histórica, que partiam do pressuposto da possibilidade de chegar ao conhecimento do passado através das fontes, foram sendo incorporados ao ofício dos pintores que buscavam atingir credibilidade e legitimidade do discurso propagado pelas obras de arte. Para tal objetivo um dos métodos utilizados para a validação destas pinturas era o recurso a citações, como cartas, livros, viagens e obras de outros pintores. Podemos perceber, sob essa perspectiva, a importância dos Institutos Históricos, responsáveis pela escrita da história oficial, para o trabalho dos pintores.

O diálogo entre imagem e palavra é componente essencial para a análise da construção identitária. A utilização de imagens requer alguns cuidados, uma vez que são

<sup>6</sup> Costa (2010, p.40-42) destaca que pensar a imagem na história nos leva a uma referência à “história da arte” haja vista que a “história da imagem” ou “história visual” ainda configura-se num campo de estudos ainda embrionário, se comparado a outras abordagens. O autor enfatiza ainda que a história da arte ganhou corpus documental a partir de meados do século XIX e durante todo o século XX, com estudos da iconografia, da semiótica, da crítica da arte e da História Cultural. Assim, a partir de 1960, a historiografia aproxima seus estudos cultura do estudo das imagens com a multiplicação das fontes documentais, que dialogavam com várias áreas do conhecimento, utilizando fotografias, gravuras, etc. No entanto, cabe ressaltar que, a despeito de novas abordagens, ainda são predominantes na historiografia estudos que não problematizam imagens, desconsiderando-as para o trabalho historiográfico ou tratando-as de modo ilustrativo.

“testemunhas mudas”, daí a dificuldade de traduzir textualmente seus “testemunhos”; assim, para sua utilização, é necessário que as analisemos de forma crítica<sup>7</sup>.

Para compreender uma determinada imagem é necessário decodificá-la através de um minucioso processo de análise que leva em conta o contexto de sua produção, veiculação e recepção, daí a necessidade de, além do recorte temporal, uma série de ponderações que levem em conta alguns aspectos técnicos da produção e local de exposição, por exemplo. Com isso não queremos dizer que há um único caminho metodológico no que concerne à análise de imagens, mas pode-se inferir que existem procedimentos fundamentais que devem fundamentar uma pesquisa que elege imagens como seu objeto. Ernest Gombrich (1999, p. 10) aponta que a ideia segundo a qual o quadro é uma representação de uma realidade exterior a ele conduz a um paradoxo, já que o quadro todo é considerado a representação de uma parte da realidade. Assim, há a criação de um novo contexto no qual a imagem conceitual possui um papel diverso. Entre o “fazer” e o “ler” a imagem há uma interação entre o pintor e o espectador. “O pintor depende da nossa disposição a captar sugestões, a ler contextos e a invocar nossa imagem conceitual sob sua orientação”.

Louis Marin (2000, p.20-21) destaca que ler é, primeiramente, reconhecer uma estrutura de significância, que tal forma, tal figura, tal traço, é um signo, que ele

<sup>7</sup> Sob a perspectiva de interpretação das imagens, há de se mencionar que um importante método para estas análises é o da iconografia ou iconologia, cujo pressuposto é de que as pinturas não foram feitas somente com o intuito de serem observadas, mas também para serem “lidas”. Primeiramente, é importante destacar que estes termos, embora muitas vezes tomados como sinônimos, podem ser também distintamente considerados; seu uso tornou-se associado a uma reação contra análises estritamente formais, como composição, cor e outras convenções estéticas. Neste método, que tem em Erwin Panofsky um de seus mais reconhecidos representantes, distinguem-se três diferentes níveis de significado para um trabalho. O primeiro deles volta-se para um “significado natural”, identificação de objetos e eventos; o segundo concerne ao “sentido estrito ou convencional; e o terceiro diz respeito à interpretação iconológica, diferenciando-se da iconografia pelo fato de enfatizar o conteúdo intrínseco da obra, tendo como perspectiva a expressão do “espírito da época”. A iconologia é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise; assim sendo, a análise das imagens, estórias e alegorias é requisito essencial para uma interpretação iconológica; a iconologia, portanto, é uma “iconografia que se torna interpretativa” (PANOFSKY, 1955:54). O método iconográfico vem sendo criticado por sua relativa indiferença ao contexto social, pois ao tentar “desvendar” o significado de uma obra não leva em consideração para quem determinada obra possuía tal significado. Da mesma forma, a iconologia é também criticada, pois ao tentar assumir a idéia de que as imagens podem apresentar o ponto de vista de toda uma época, negligencia o fato de que podemos encontrar em uma mesma época diferentes concepções acerca da cultura, não havendo, portanto, homogeneidade cultural. O método específico para a interpretação das imagens assinala que os historiadores precisam da iconografia, “mas devem ir além dela” e devem praticar a iconologia de forma mais metódica, incluindo a utilização de outros enfoques, como o estruturalismo, ou psicanálise, por exemplo; estes se complementam mutuamente, levando em consideração o contexto social destas imagens (BURKE, 2004, p. 50).



representa alguma coisa, mesmo que não saibamos exatamente o que é essa coisa. Daí a importância, como salienta o autor, das dimensões históricas e culturais de “leitura de um quadro”. Olhar um quadro não é simplesmente ver um objeto, é preciso considerar com atenção, As imagens propagam valores de uma época, mas o ponto de vista dos autores, suas preocupações, seus valores, suas próprias mensagens, estão nelas entrelaçados. Devemos entender estas imagens não como algo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada no desenvolvimento temporal em que devemos considerar seu enunciado narrativo e simbólico.

As imagens de Juan Manuel Blanes ocupam um lugar privilegiado no imaginário uruguaio. Ele é considerado, de modo geral, o “pintor de la patria”. Não faremos uma análise detalhada das telas do artista, o objetivo, aqui, é apontar algumas perspectivas sobre as relações entre suas imagens e a história oficial uruguaia. Souza (2008, p. 7) assinala que o artista pinta com a intenção de cumprir uma missão cívica, criando símbolos pictóricos da nacionalidade, inventando um passado iconográfico e, a partir dele, uma imagem amplamente aceita de Artigas, dos 33 *Orientales* e do gaúcho.

Manuel Blanes procurou construir uma representação plástica da memória nacional uruguaia que revela, como assinalamos anteriormente, uma contraposição identitária entre Brasil e Uruguai. A gênese do nacionalismo uruguaio está alicerçada nas lutas de independência contra o Brasil. Assim, Blanes elabora um aparato simbólico para a ideia de nação que a “elite pensante” almejava construir, apropriando o passado para sua justificação. Nesse sentido, as imagens devem ser entendidas como lugar que desvela tensões entre projetos distintos de escrita da História. Assim, o diálogo entre o visível (presente) e o invisível (passado) é feito por meio dessas pinturas que buscam legitimar certa representação do passado. Mas vale lembrar que o compromisso dessas obras é com o tempo presente, haja vista que podem ser constantemente reinterpretadas de acordo com os questionamentos feitos por seus espectadores.

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário. (PESAVENTO, 2005, p.86)

No contexto em que Blanes pintava havia, portanto, um interesse em oficializar uma história nacional, haja vista que até 1860 não havia uma identidade concisa na região do Prata. Para Ana Frega (2006, p.26) a própria definição do espaço que abarca a região

do Prata é uma tarefa difícil, haja vista que não há coincidência entre as circunscrições administrativas coloniais e as ditas “fronteiras naturais”. Daí a importância das guerras de independência e dos projetos de construção estatal para a redefinição de soberanias e constituição de regimes políticos novos e, conseqüentemente, a necessidade da composição das identidades nacionais.

Assim, o papel de Blanes como “el pintor de La pátria” torna-se cada vez mais importante para a definição da nação e seus heróis. José Murilo de Carvalho (1998, p. 10) destaca que os heróis são fundamentais para encarnar símbolos que representam ideias e aspirações, sendo instrumentos eficazes para legitimar regimes políticos. Assim, pode-se inferir que a elaboração de um imaginário nacional é fulcral para tal objetivo.

Nesse sentido, as representações artísticas do passado revelam muito sobre sua época, uma vez que são lugares que veiculam discursos em disputa de diversos grupos do monopólio da fala sobre o passado, estando sujeitos, portanto, a constantes negociações e interpretações.

A conexão entre conhecimento histórico e verdade permeava também o discurso pictórico. Como frisado anteriormente, os pintores de história incorporavam ao seu método elementos da pesquisa histórica, como referências e citações para conferir veracidade ao tema escolhido. A pintura era legitimada como “verdadeira” por meio do diálogo com renomados historiadores da época, dos relatos de testemunhas oculares e na observação *in loco* de onde determinada cena se passou. Assim, as *marcas de enunciação*<sup>8</sup>, constituídas por documentos escritos e outros vestígios materiais, eram utilizadas para dar credibilidade à narrativa histórica. Ou seja, os artistas utilizam uma série de mecanismos discursivos com a finalidade de tornar o espectador capaz de identificar os signos contidos em suas pinturas. Além disso, os artistas dialogavam também com a tradição a qual estavam vinculados, ou seja, precisavam conhecer as obras do passado e do presente.

Não analisaremos, nesse momento, os aspectos formais, estilísticos e técnicos das imagens citadas, trata-se aqui de estabelecermos algumas relações entre as perspectivas de Blanes para determinados fatos da história uruguaia.

<sup>8</sup> HARTOG, François. O Espelho de Heródoto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.



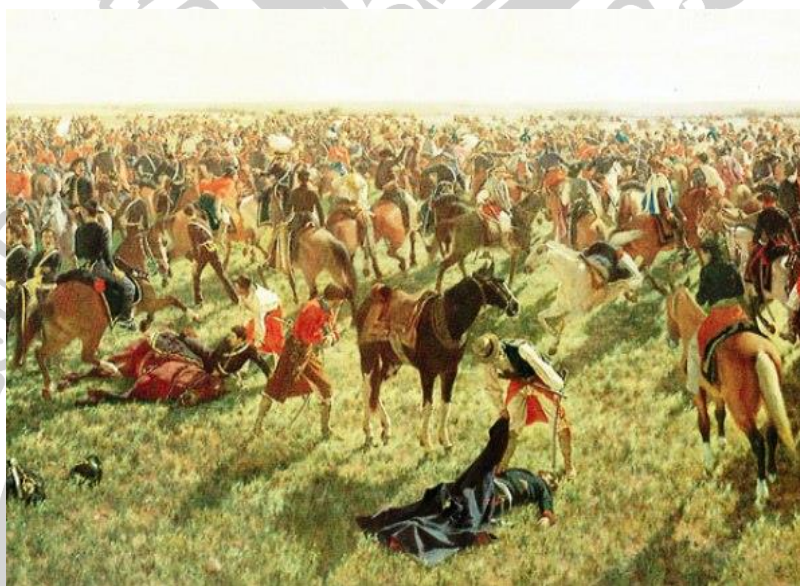
**Figura 1**



EL JURAMENTO DE LOS 33 ORIENTALES.<sup>9</sup> Juan Manuel Blanes. 311 X 564 cm. 1877-1878.

Montevidéo: Museu Nacional de Artes Visuais

**Figura 2**



BATALLA DE SARANDÍ. Juan Manuel Blanes. 1901.<sup>10</sup> Óleo sobre tela, inconcluso.

Montevidéo: Museu Histórico Nacional - Casa de Lavalleja.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Livro da exposição Juan Manuel Blanes - La Nación Naciente 1830-1901. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001 – mayo 2002.

<sup>10</sup> As informações sobre as dimensões da imagem foram suprimidas ou apareceram diferentes em todos os sites pesquisados. Disponível em <http://www.ejercito.mil.uy/RRPP/paginas/031sarandi2007.html>. Acesso em 30/08/2012.

<sup>11</sup> Disponível em [http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao\\_1879.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/questao_1879.htm). Acesso em 05 de maio 2012.

O quadro *El Juramento de los 33 orientales* remete a um dos mais consagrados mitos do imaginário social uruguaio, que faz uma alusão direta à libertação do Uruguai do jugo do império brasileiro. Na descrição pública dessa tela o artista afirma precisamente: "esforcei-me para alcançar os caracteres gerais da humanidade, para lê-los através de um grupo de patriotas uruguaio". Blanes parece aderir a uma idéia de nação que deve ser construída no imaginário coletivo a partir da credibilidade de um passado fundacional, confiando no futuro de um processo civilizatório na região. (Peluffo Linari apud Souza, 2008, p.9).

Blanes procurava atuar em consonância com a escrita da história predominante no século XIX, cujo objetivo principal era, como já enfatizado, a construção de uma identidade nacional, aqui compreendida como um processo sempre inconcluso. Sua necessidade surge da insuficiência de uma totalidade que precisa ser preenchida, daí a importância fulcral do "outro" na construção do "eu"; a identidade nacional é um discurso que produz um sistema de representação cultural.

A história de Lavalleja e seus companheiros, ganha, sob essa ótica, papel importante na constituição de uma memória plástica que deveria se pautar em grandes heróis da nação. A partir de vasta consulta documental, o pintor conseguiu construir uma cena verossímil do episódio narrado na qual retratou os participantes, principalmente seus líderes Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe na zona mais iluminada do quadro. Lavalleja sustenta a bandeira com as cores vermelho, azul e branco de tradição artiguista. No entanto, é importante ressaltar que o quadro não tem um tom realista. Os trajes limpos, camisas brancas, armas reluzentes não correspondem à realidade de uma luta. A distribuição do grupo é convencional e teatral de acordo com os critérios da composição clássica feita para ressaltar a façanha e a apoteose heróica. A eficácia da dimensão imagética, na tela em questão, conduz à glorificação e não ao realismo. (Irigoyen apud Souza, 2008, p.12)

O quadro *Batalla de Sarandí* também evoca um momento emblemático da história uruguaia. Inconcluso, o quadro retrata a batalha ocorrida em 1825, que foi uma tentativa das tropas brasileiras de deter o exército uruguaio comandado por Lavalleja.. Segundo relatos, ao amanhecer, ambos os exércitos já se encontravam prontos para o embate. Embora contasse com a utilização de armas de fogo, a batalha de Sarandí foi marcada por um intenso combate corpo a corpo, no qual o sabre (espada mais leve) foi a arma mais utilizada e que deixou um grande saldo de mortos e feridos.



Não se pode identificar claramente os heróis, ao contrário, há uma vasta gama de combatentes num campo a perder de vista. Além disso, aparece em destaque, ao centro, uma “baixa” no exército brasileiro. Do lado esquerdo, dois soldados brasileiros, um com seu cavalo ao chão e outro, sem vida, numa clara alusão à vitória oriental.

O êxito obtido nessa batalha fez com que a campanha central fosse dominada pelos orientais. Outro fator importante foi a repercussão da vitória em Buenos Aires, em que seu governo acaba por aprovar a incorporação da Banda Oriental às Províncias Unidas do Río de La Plata. Essa batalha é considerada o marco que permitiu forçar a reincorporação do território na perspectiva da tese independentista clássica. Segundo Ana Frega:

La batalla de Sarandí, marcó un momento importante en esta nueva lucha por la Independencia en la Banda Oriental en la medida en que permitió seguir avanzando hacia Montevideo y en definitiva alimentar un partido que en Buenos Aires era favorable a apoyar la guerra contra los brasileños. Este triunfo decisivo en territorio de la Provincia Oriental, va a permitir que estos grupos que en Buenos Aires, dentro del Congreso y la Ciudad eran proclives a lanzarse a la guerra contra los brasileños, terminaran forzando en el Congreso Constituyente, la aprobación de la reincorporación de la Provincia Oriental que había sido votada en la sala de representantes reunida en Florida, el 25 de agosto de 1825. Entonces, para resumir, la Batalla de Sarandí, va a ser marcada por los contemporáneos como ese elemento que permitió forzar a favor de la reincorporación, las decisiones del Congreso Constituyente y a partir de ahí, planteada esta reincorporación, el Imperio de Brasil va a declarar la guerra a las Provincias Unidas y la guerra entre las Provincias Unidas y Brasil se va a desarrollar hasta 1828 en que se firma la Convención Preliminar de Paz<sup>12</sup>.

Nesse sentido, para Blanes, essas imagens eram exemplos que permitiriam “forjar” a sensação de um pertencimento coletivo, viabilizando a formação da identidade uruguaia, elegendo heróis e ajudando a oficializar o discurso oficial que atrelava essa identidade aos conflitos com o Império brasileiro. A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou acreditamos saber sobre elas; o ato de olhar pressupõe uma determinada escolha. Projeta-se uma determinada visão da história para estabelecer uma continuidade entre passado e presente. As pinturas não são “inocentes”, portanto devem

<sup>12</sup> Entrevista de Ana Frega, 12 de outubro de 2010. Disponível em: <http://www.espectador.com/sociedad/195074/la-importancia-historica-de-la-batalla-de-sarandi>. Acesso em 12 de agosto de 2014.



ser devolvidas ao seu tempo, contextualizadas. Porém, cabe ressaltar que a análise do contexto não pode ser tratada de maneira simplista.

A arte da representação<sup>13</sup> é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete. Assim, o conceito de representação permite, portanto, intuir uma determinada realidade, mesmo que de forma contraditória, por parte de diferentes grupos, com o intento de fazer reconhecer, por exemplo, uma identidade social, de exibir uma maneira de estar no mundo, de significar simbolicamente um estatuto e uma posição, podendo constituir formas institucionalizadas e objetivadas, graças às quais alguns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p.23).

Um quadro representa algo mais que um objeto material, pois contém não só a história do processo do trabalho do pintor, da imagem narrada, mas também contém a experiência real da sua recepção por parte dos seus espectadores. Por isso, analisar uma imagem é sempre algo relacional.

Para Nora (1993), a necessidade de lugares de memória decorre do fato de que esta não mais existe, ou seja, a passagem regular do “passado para o futuro” não é mais assegurada por ela. Sob tal inflexão, as telas de Blanes se constituiriam em suportes da memória nacional, que se buscava edificar e perpetuar; seriam lugares de memória, que forneceriam os subsídios necessários para a construção da pretensa identidade nacional, “obrigando” os indivíduos a redefinirem suas filiações. Desta forma, esta memória “viva”, carregada por “grupos vivos”, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, é englobada pela história, construção sempre “problemática” e “incompleta” do que deixou de existir.

Como afirmamos anteriormente, o contexto de produção de uma imagem é parte fundamental para a compreensão de um discurso pictórico. A produção dessas obras se deu sob a égide da necessidade de sedimentação da história nacional. Tal esforço ia ao encontro do ideal de “esclarecer” os cidadãos, solidificar os mitos fundacionais para constituir uma linearidade na história do Uruguai, produzindo a verdade “histórica”.

<sup>13</sup> Aqui compreendemos a representação como algo capaz de produzir reconhecimento e legitimidade social. Sob tal enfoque a força da representação se dá não pela correspondência de seu discurso com o real, mas no fazer crer sobre o mundo.

As pinturas de Juan Manuel Blanes representam lugares de memória que veicularam um determinado discurso que desvela as tensões políticas e culturais existentes no Uruguai, mas que também permitia o estímulo ao pertencimento coletivo. Souza (2008, p.11-12) enfatiza que:

O artista cumpriu assim seu ambicioso plano criando as primeiras imagens da história nacional e o ciclo mais completo da iconografia rioplatense. Descartou a antiguidade heróica e os mitos greco-latinos, tão comuns nas representações artísticas do período – como a loba romana associada ao conceito fundacional – e captou a história contemporânea de seu país e a dos seus vizinhos.

As telas de pintura histórica se perenizaram nos imaginários nacionais, propagando a ideia de que constituem a representação de fatos históricos. A iconografia, sob esta égide, é compreendida como suporte de determinada tradição histórica. A reconstrução iconográfica integrada ao imaginário cultural se consolida através do tempo como “verdade histórica”, daí o alcance dessas imagens que levam a uma leitura “domesticada” de contextos complexos. A naturalização faz com que as imagens percam sua complexidade, sendo frequentemente lidas como reprodução de “cenas históricas”, delegando às imagens a função pedagógica nos moldes pretendidos no século XIX. Tais manifestações continuam a consagrar certos mitos de origem e determinados fatos históricos, reforçando símbolos e imagens nacionais em que a identidade de cada país consolida sua especificidade no contexto latino-americano.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNINO, Antonio y GUERRA, François-Xavier (coordinadores). *Inventando la Nación. Iberoamérica sigloXIX*. México: FCE, 2003. Introducción e Epílogo.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo Latino-Americano e construção das identidades através da pintura. In: *Revista de História*, São Paulo, nº 153, p. 251-282, 2º sem/2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. *Estudos avançados*, v – 11, nº 5, p – 177-191, 1991.

CHIARAMONTE, José Carlos. El problema de los orígenes de los estados hispanoamericanos en la historiografía reciente y el caso del Río de la Plata. Porto Alegre: anos 90 . vol. 1, n. 1, maio 1993 (PPG em História da UFRGS). p. 49 a 83.

FREGA, Ana. La Construcción Monumental de un Héroe. *Humanas 18/1-2* (Porto Alegre,1995): 121-49.

\_\_\_\_\_. La formación del estado uruguayo. *RILA. Revista de Integração Latino-Americana*. Ano II, nº3. Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Maria, 2006.

GUIMARÃES. Manoel Luiz Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática de história no século XIX. In *Topoi*, 2002.

GOMBRICH, Ernest H.. Mediações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: *Mediações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/ SEC, 1999.

HARTOG, François. O Espelho de Heródoto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LE GOFF, Jacques. Documento /Monumento. In: *História e Memória*. Campinas: Unicamp: 1994.

MARIN, Louis. Sublime Poussin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Clássicos 20).

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História nº 10, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PELLUFO LINARI, Gabriel. *Los íconos de la nación: el proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes*. In: Juan Manuel Blanes : La Nación Naciente 1830-1901. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo, Uruguay. Exposición noviembre 2001 – mayo 2002.

PÉRES DE OLIVEIRA, Suellen Mayara. *A querela de Clio na região do Prata e o Brasil: tensões e diálogos da escrita da história nos Institutos Históricos e Geográficos (1838-1852)*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2010. Dissertação de Mestrado.



PESAVENTO, Sandra Jatthy. Em busca de outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História* - Órgão da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH/ Contexto, vol.15, número 29, 1995.p. 9-27.

\_\_\_\_\_. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIMENTA, João Paulo. Estado e Nação no Fim dos Impérios Ibéricos no Prata: 1808-1828. São Paulo:2002. Hucitec; Fapesp.

PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 1999.

SOUZA, Susana Bleil de. O pincel e a pena na construção da nação: pintando e narrando o mito político fundacional. *Cahiers Alhim* n. 15. 1, 2008. Disponível também em: <http://www.ufrgs.br/nph/arquivos/Susana%20Bleil%20de%20Souza%20O%20PINCEL%20E%20A%20PENNA%20NA%20CONSTRU%20DA%20NA%20C3%87%20C3%83O.pdf>

SOUZA, Susana Bleil y PRADO, Fabrício. Las representaciones del Brasil en el discurso de los constructores de la identidad uruguaya en el siglo XIX. In: TRINCHERO, Héctor Hugo y BLANCO Fernando (comp.) *Fronteras indígenas y migrantes en América del Sur*. Códoba: UNC/Ferreira Editor, 2002.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções Criadoras: as Identidades Nacionais. *Anos 90*. Porto Alegre, n.15, 2001/2002.

WASSERMAN, Fabio. *Entre Clio y La Polis: conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860)*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008.

