



Jean León Pallière (1823-1877), *Idilio Criollo* (1861). Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina

ENTRE CHIRIPÁS E FILGRANAS, OS GAÚCHOS-BEDUÍNOS EM PALAVRAS E A CORES

JOANA BOSAK, ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Ao longo das histórias literária e artística do sul do Brasil, o Rio Grande do Sul, fronteira e província contígua à região do Rio da Prata, dividiu com a história desse espaço mitos fundadores heroicos: homens “de a cavalo” e suas roupas de montaria, bem como “platerías” e couros trançados. Entre o chiripá e a bombacha, além da mobilidade prevista e necessária existe uma origem longínqua talvez inesperada. É o que defende o intelectual sul-rio-grandense Manoelito de Ornellas (1903-1969) em seus livros, nos quais examina as influências árabes na construção da tradição gaúcha. Este artigo busca discutir parte de tal trajetória a partir dessa ideia e a expressão delas em obras de pintores viajantes do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: gaúchos; beduínos; Manoelito de Ornellas; indumentária; pintores orientalistas.

ABSTRACT: Throughout the literary and artistic history of southern Brazil, Rio Grande do Sul, a border province contiguous to the Rio de la Plata region, has shared heroic founding myths with the history of that region: men “on horseback” and their riding attire, as well as “platerías” (a type of leatherwork) and braided leather. Between the chiripá (a type of gaucho trousers) and the bombacha (idem), beyond the expected and necessary mobility, lies a distant, perhaps unexpected, origin. This is what the intellectual from Rio Grande do Sul, Manoelito de Ornellas (1903-1969), argues in his books, in which he examines the Arab influences on the construction of the gaucho tradition. This article seeks to discuss part of this trajectory based on this idea and its expression in the works of traveling painters of the 19th century.

KEYWORDS: gauchos; bedouins; Manoelito de Ornellas; clothing; Orientalist painters.

ESTABELECENDO UM CENÁRIO PARA O GAÚCHO DE MANDELITO DE ORNELLAS: VUELVO AL SUR, MIRO AL ORIENTE

Ao longo da história do sul do Brasil, o Rio Grande de São Pedro, a um só tempo espaço de fronteira e província contígua ao Rio da Prata, dividiu com a história da região² mitos fundadores heroicos: homens a cavalo, centauros do Pampa, como os identifica José de Alencar (1829-1877), em *O Gaúcho*, de 1870. Com uma origem longínqua talvez inesperada, para além dos usuais gaúchos de origem castelhana e indígena, ademais da herança lusa, poder-se-ia, dentro de outra proposta, encontrar uma matriz moura, embora também de ascendência ibérica, mas com uma cultura distinta. É o que defende o intelectual sul-rio-grandense Manoelito de Ornellas (Itaqui/Rio Grande do Sul, 1903-1969), cronista, escritor e historiador, em seus livros nos quais examina as influências árabes na criação da tradição gaúcha, principalmente em *Gaúchos e Beduínos*, de 1948, mas também em *A Cruz e o Alfanje* (1960)

e *A Filigrana Árabe nas Tradições Gaúchas* (1952).

Tal presença, por outro lado, pode ser observada visualmente em um inventário iconográfico que percebe o gaúcho com um aspecto mourisco, construído no entre-lugar imaginário do Cone Sul da América austral e a região espanhola da Andaluzia, em que os árabes se mantiveram por cerca de 800 anos, vindos do norte da África, trazendo a figura do beduíno, também ele um cavaleiro. Estudos de José Antonio González Alcantud³ têm dado certa relevância à perspectiva espanhola e à formação desta cultura altamente impactada pelo fator mouro, ora desprezado pela ideia de nacionalidade europeia. Na Argentina, por exemplo, essa iconografia já foi brevemente inventariada por Roberto Amigo, em 2004, no seu texto *Beduínos en la Pampa - Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*. Nesse texto já seminal o autor aproxima-se de quatro pintores franceses do século XIX (Raymond Quinsac de Monvoisin, León Ambroise Gauthier, León Pallière e Marie-Gabriel Biessy) que, viajando

pelo sul de nossa América, registraram imagens do *gaucho* nas décadas de 1830 a 1860, classificadas pela história da arte do século XIX como uma pintura de tipo “costumbrista”⁴.

A partir desse estudo e da análise de outras imagens icônicas, somadas tanto ao texto de Manoelito de Ornellas quanto ao de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), percebeu-se a possibilidade de identificar atributos distintivos do gaúcho que geralmente recebem outra atenção, tais como a indumentária, por exemplo. Este texto tem como objetivo perceber a possibilidade de se criar um novo inventário de representações do gaúcho partindo de textos ensaísticos/literários e de uma iconografia específicos. O pintor Pedro Weingärtner (1853-1929), por exemplo, é um dos pontos de partida visual para a nossa constituição regional. Figura fundamental nesse movimento, pois ainda no século XIX ajuda a “fabricar” um modelo de gaúcho através de suas telas. Weingärtner é “apropriado” pelo cronista Manoelito de Ornellas, que, por sua vez, também havia lido os textos de toda uma

tradição, entre eles, o já citado Domingo Faustino Sarmiento, com seu *Facundo* (1845), José Hernández (1834-1886), com *El gaucho Martín Fierro* (1872), e Ricardo Güiraldes (1886-1927), de *Don Segundo Sombra* (1926), para pensar o seu gaúcho que se constitui junto aos imigrantes alemães e italianos.

Na contracorrente do movimento historiográfico que alçava o gaúcho de origem “lusobrasileira”⁵ como verdadeiro herdeiro de uma tradição identitária, proposto por Moyses Velinho (1902-1980), Manoelito de Ornellas propõe um gaúcho de formação anterior, para além dos elementos indígena, português e castelhano. Para Ornellas, o gaúcho poderia ser pensado a partir da herança árabe contida em práticas trazidas ao Cone Sul pelos espanhóis. Tais textos e iconografia ajudam a reconstruir essa trajetória, pondo em análise contextual, literária, artística e historiográfica gaúchos, *gauchos* e árabes, centrando na construção escrita e visual desses personagens como “tópicos míticos”, a partir de imagens que aproximam visualmente

essas heranças. Fundamental é destacar que toda essa identificação é possível tanto nas fontes escritas quanto nas imagens graças à indumentária descrita como elemento identificador do tipo social.

GAÚCHOS, BEDUÍNOS E SUAS ROUPAS

Toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero.
Sarmiento, 1845

A assertiva acima é retomada de Domingo Faustino Sarmiento, político liberal, jornalista e presidente da Argentina em plena fase de sua constituição como Estado nacional independente (1868-1874) durante a Guerra do Paraguai (1865-1870). Tal fala nos mostra, de fato, um intelectual que percebe o poder da indumentária na constituição de *personas* e de indivíduos que compõem e modelam uma nação à sua imagem e semelhança⁶. Se a roupa denota todo um sistema de pensamento, indicando um conjunto de ideias inteiro, isso não passou despercebido por outros estudiosos da identidade gaúcha em diferentes

pagos, constantes da mesma grande área fronteiriça que é a região que circunda o Rio da Prata.

Manoelito de Ornellas era, pois, um fronteiriço, nascido em Itaqui, às margens do Rio Uruguai, junto à Argentina. Estudante em Santa Maria, na zona central do Rio Grande do Sul, volta à cidade natal por motivos familiares. Participante de uma importante geração de intelectuais rio-grandenses e tendo, inclusive, ajudado a emancipar uma cidade e participado ativamente da vida cultural do estado, como colunista em jornais. Teve o início da vida profissional como farmacêutico, profissão que possibilitava um diálogo constante com o amigo e também farmacêutico Erico Veríssimo (1905-1975), mas volta-se às letras e à cultura do seu estado e região logo em seguida.

Seu porte elegante e cuidado para com a própria aparência já chamavam a atenção do escritor. Já na apresentação de Manoelito de Ornellas, feita por Erico Veríssimo, constante da terceira edição de

Gaúchos e Beduínos (ORNELLAS, 1976, p. XVII), o autor é descrito em sua *toilette*:

À medida que o vulto se aproximava, eu podia distinguir-lhe melhor as feições, a indumentária, em suma, ‘o jeito’. As coisas que mais me chamaram a atenção nele foram seu aprumo de grão-senhor, o ritmo másculo de seu pisar e a elegância do sobretudo de pano negro, muito bem cortado e com gola de veludo.

Manoelito de Ornellas, em anos posteriores, após relevante publicação de diversos livros ensaísticos e ficcionais, recupera em muitos deles aspectos fundamentais da cultura rio-grandense, como a Guerra Guaranítica e a formação cultural dos gaúchos sul-rio-grandenses e sua relação com os vizinhos de fala castelhana. Dessa forma, também acaba por ser identificado junto à vertente de matriz platina da historiografia rio-grandense, já que segue na esteira de pesquisadores anteriores, como Alfredo Varela, conforme Ieda Gutfreind, no estudo já citado.

Seus temas são, como não poderia deixar de ser, a cultura de sua terra, com um forte apelo regionalista, mas com uma visada que se estende para além do nativismo puro e simples: Manoelito, a partir de sua vivência no entre-lugar, que é a grande zona de fronteira entre o mundo luso e o castelhano no sul da América do Sul, percebe suas permanências e mudanças face às culturas de origem, antecipando, por assim dizer, uma ideia de hibridismo cultural, tal como preconizada posteriormente por Nestor Garcia Canclini (1997).

Dentre a origem do habitante sul-americano regional, fixado no Cone Sul, ele tende à aproximação não ao elemento originário, o qual não desdenha - conforme se pode observar em *Tiaraju*, de 1943, no qual recupera a trajetória do líder indígena da Guerra Guaranítica (1756) -, mas pensa numa cultura ibérica aferrada ao tipo social antes da Reconquista (1492). Para Manoelito de Ornellas, tanto em *Gaúchos e Beduínos* (1948), como em *A Cruz e o Alfange* (1960) e *Filigranas da Arte Árabe na Tradição Gaúcha* (1952), o que norteia fundamentalmente diversas

características do “gaúcho” seria a sua herança árabe, recebida através da permanência quase milenar na Península Ibérica e ainda perceptível nos tipos humanos, seja através da música, da dança, da gastronomia; bem como do léxico, da literatura e da cultura em geral.

A historiografia tradicional tende a buscar provas em documentos para verificar a validade de tais asserções e, embora tal aproximação tenha sido refutada por historiadores posteriores, que viam mais “imaginação” do que “documentação” (Flores, 1995) no périplo apresentado por Manoelito, o estudo, hoje realçado pela ousadia, poderia estar inserido na linha da Memória Cultural, hoje tão em voga no circuito acadêmico em função da valorização contemporânea do historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), com suas ideias posteriormente apropriadas por outro historiador da arte, o francês Georges Didi-Huberman (1953).

Tais autores percebem, de forma complementar, a permanência e mesmo a sobrevivência de formas através

dos tempos, entre povos diversos e que muitas vezes não tiveram mesmo contato entre si, levando em conta aspectos visuais e mesmo psíquicos. A Memória Cultural de Warburg, absorvida por outros historiadores, como o italiano Carlo Ginzburg (1939), também estudioso dessa tradição, leva em conta a circulação, nas imagens através da história da arte, daquilo que é visto como sintomas culturais, os *pathosformeln*, traduzidos em dobras, curvas, movimentos, evocados principalmente nos trajes, através de seu panejamento em pinturas, esculturas e até em fotografias.

Recorrendo ao que poderia ter gerado tal teoria tão claudicante em termos documentais para uma linha mais tradicional da história, as fontes literárias, historiográficas e visuais foram colocadas lado a lado, a fim de conectar, dentro de um grande espectro de possibilidades narrativas/comparativas, o provável caminho intelectual para Manoelito de Ornellas ter-se aferrado de tal maneira a essa ideia, já que as representações desses gaúchos-beduínos passavam, necessariamente, pelo reconhecimento

de vestes e hábitos comuns aos povos árabes, muito valorizados por ele em seus escritos.

Ao retomar diversos autores anteriores que se detiveram na Península Ibérica em diferentes regiões, passando por Salamanca, Aragão e Castela, além da Estremadura e, obviamente, a Andaluzia, Manoelito vê a figura do gaúcho, em seus primos bérberes ou árabes, em função das suas vestimentas. Segundo o autor, os tais “centauros bérberes” teriam sido “prodigiosos soldados”, homens extremamente ágeis no lombo de um cavalo e que vestiam “bombachas de couro e uma saia rígida, também de couro” (Ornellas, 1948, p. 179).

Pois é o ineditismo da tese de Manoelito de Ornellas, ainda não retomado pelos estudos universitários sob este prisma, que quero aqui examinar brevemente, pela via da visualidade ancorada em textos literários e historiográficos anteriores. Manoelito de Ornellas, em *Valiosa herança árabe*, constante de *Máscaras e Murais de Minha Terra* (1968), nos aproxima da herança

árabe no que diz respeito ao Reino de Espanha:

“Os zaraguelles eram calças amplas, soltas, de dois panos, pregueadas ao lado, que chegavam à metade da perna, deixando assomar as pontas das ceroulas brancas, feitas de crivo, e franjadas de renda, que caíam sobre os tornozelos... Se a marmota dispensava el cinturón, os zaraguelles não podiam dele prescindir, pois eram calções soltos na cintura. Prendiam-no por meio de um cinto largo e ornamentado, bordado, às vezes, outras, enfeitado de moedas. Não queremos insinuar coisa alguma, mas descrição clássica, encontrada no *Libro de Geometria, practica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre*, impresso em Madrid, no ano de 1580, da autoria de Juan de Acelga, não deixa dúvidas, quanto ao retrato de um chiripá, em caminho da bombacha. O albornoz, feito de tela flexível e resistente, era uma capa fechada, com a

abertura, apenas, para a entrada da cabeça, e fechada sobre o peito. Um poncho, em suma. [...] Isabel, a Católica, foi vista em Ilora, no ano de 1487, segundo Bernáldez, com um capuz de grana, guarnecido à mourisca” (Ornellas, 1968, p. 179-180).

Tal descrição nos leva, diretamente, aos pintores chamados orientalistas que passaram por terras sul-brasileiras, argentinas, uruguaias e chilenas, principalmente nos anos 1840-50. O uso que fazem dessas características é notável, não sendo possível negar a conexão proposta ou mesmo editada por esses artistas europeus, adoradores do exótico que tanto Oriente como América do Sul despertavam. Nesse momento da narrativa de Ornellas, vem-nos à mente uma imagem:

O “orientalismo” que marca a imagem produzida em óleo sobre couro por Raymond Quinsac de Monvoisin (1794-1870), pintor francês que passa três meses em Buenos Aires, na década de 1840, não poderia ser mais próximo da crônica de Manoelito de Ornellas, que aproxima árabes de rioplatenses. É

Raymond
Monvoisin
(1794-1870).
*Soldado de
la guardia de
Rosas* (1842).
Óleo sobre
couro,
156 × 133 cm.
Coleção privada
em comodato
com o MNBA/
Buenos Aires,
Argentina



notável o apelo ao aspecto fisionômico e à indumentária, composta de botas de garrão ou de “potro”, no linguajar platino, assim como as bragas rendadas, o chiripá, a camisa larga, o barrete frígio - que, por sua vez, redireciona nosso imaginário rumo à Revolução Francesa. Entretanto, outro pintor, Eduardo Iglesias Brickles, novamente o aproxima do cavaleiro andaluz e mourisco:

“Este gaucho es una especie de caballero andaluz, que al mismo tiempo recuerda a algunas de las composiciones que Delacroix realizó en sus incursiones por Tánger y Argel. El personaje se supone que es un miembro de La Mazorca que monta guardia en la casa de Rosas en San Benito de Palermo. La actitud es displicente y está reclinado sobre un muro de ladrillos, apoyado sobre los aperos del caballo y ligeramente en escorzo. La mano derecha sostiene el mate, calza botas de potro y aún lleva puestas las espuelas. El color rojo de la chaqueta y del gorro, además de ser el color federal, sirve para

poner en evidencia el chiripá y la nota blanca de los calzoncillos cribados. La rastra de cuero muestra el lujo de cuatro monedas de plata, lo que nos da la idea de que su rango no es el de un gaucho raso. Sostiene Eduardo Iglesias que aunque valioso, el cuadro ‘mantiene cierta extrañeza con el espectador argentino. Ese gaucho está viciado de mirada foránea. Casi es tan exótico para nosotros como para el que lo pintó’” (Iglesias Brickles, 2010).

A cor vermelha da camisa e do barrete, além de contrastante com as bragas brancas, filia o pertencimento do soldado às fileiras da guarda do caudilho Juan Manuel de Rosas (1793-1877), então um presidente que rompia com a política cosmopolita e civilizatória dentro de uma lógica ocidental e branca dos opositores liberais, como Domingo Faustino Sarmiento. O discurso indumentário aqui presente, portanto, tem um forte componente político-ideológico, permitindo evocar partidos⁷, assim como posição dentro da guarda: as

quatro moedas de prata, presas ao cinturón, nos permitem inferir que não se trata de soldado raso, mas de alguém com um soldo razoável.

Além disso, certa malemolência da figura representada nos indica uma sensualidade muito vinculada às pinturas produzidas em períodos próximos por artistas franceses no norte da África, com a pose recostada no muro de tijolos, em uma situação aparentemente de conforto e descanso. Toda essa representação sensual e displicente não deixa de se fazer notar em outro pintor, contemporâneo e mesmo discípulo de Raymond Monvoisin, porém muito mais célebre: Eugène Delacroix (1798-1863), que registrou inúmeros motivos de cavalos e homens árabes, assim como mulheres comuns e odaliscas⁸, em suas viagens ao Marrocos e à Argélia, em anos anteriores, demonstrando, dessa forma, o forte apelo que esse orientalismo construído pelo olhar de pintores franceses transporta a um destino fora dessa rota, a América do Sul, com seus gaúchos transformados em beduínos.

Novamente, a descrição de cunho etnográfico é endossada pela Universidade de La Plata, que apresenta a pintura da seguinte maneira:

“No sorprende la similitud entre las representaciones de musulmanes que mencionamos y el gaucho federal de Soldado de Rosas (1842) de Raymond Quinsac de Monvoisin (1790-1870). Premiado en los salones de París, alumno de Guérin y discípulo de Delacroix en la Academia Francesa de Bellas Artes, Monvoisin pasó tres meses de 1842 en Buenos Aires. Durante esta corta estadía, un alto en su camino a Chile, pintó esta tela. Tal como señala Roberto Amigo, el pintor francés no disponía de otro repertorio fuera del orientalista para representar a esta figura tan ajena. El detalle en la descripción de la vestimenta de este gaucho que toma mate recostado sobre un horno de barro responde al perfil etnográfico de buena parte de la pintura orientalista de la academia francesa a

partir 1830. Así, esta pintura nos ofrece una imagen bastante ajustada de la población rural militarizada del rosismo, pero no se trata del retrato de un gaucho en particular sino de la representación de un tipo social. Al mismo tiempo, el chiripá del soldado rosista recuerda las babuchas orientales y el rostro bien podría ser el de un andaluz o el de un argelino. Indolente, la figura está cargada de gran sensualidad, una cualidad ligada a lo irracional, que los europeos atribuían a los musulmanes” (Carpetas docentes de Historia, UNLP).

Assim, voltamos aqui à descrição dos trajes que faz nosso autor em *A Filigrana Árabe nas Tradições Gaúchas* (Ornellas, 1952), sempre na mesma direção a compreender a representação do gaúcho através de sua indumentária:

“É de se crer que conhecido e trajado na Arábia, com franjas rendadas como aqui, não fosse o chiripá uma influência dos mamelucos do pampa sobre

aqueles homens dos longínquos países orientais... A conclusão deve ser lógica: os povos da África e da Ásia, que o usaram, desde os primeiros séculos, com o nome de *cheruel* emprestaram-no ao gaúcho, através dos iberos, não só no rigorismo do modelo como até no próprio radical da palavra...”

Digno de nota na passagem acima é o fato de a roupa existir antes mesmo do tipo social, que se identifica com a mesma e a toma para si, assemelhando-se, assim, a outros povos cavaleiros de alhures e de outros tempos, como bérberes e beduínos. Além da descrição do traje do gaúcho como indicativo de “evidência” de sua proveniência quase que genética, Manoelito de Ornellas aponta para os aspectos que viriam a ser constitutivos do homem “de a cavalo” – como se usa dizer no Rio Grande do Sul: os arreios e todo o trabalho em couro e prata também seriam herança recebida dos árabes, a tal filigrana. Tal ofício, aqui recuperado por Ornellas, constitui, igualmente, o personagem do romance *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo

Güiraldes. Parte do percurso de tornar-se *gaucho*, para o protagonista, Fabio Cáceres, é aprender a trançar o couro. Os couros trançados, por seu turno, inteiram a pilcha completa do gaúcho, posto que irão adornar seu atributo mais precioso; o que justamente lhe confere a identificação de cavaleiro: o próprio cavalo. Esses couros são parte dos arreios que meneiam e dirigem o animal, orientando o gaúcho em suas direções andarengas.

Essas “filigranas”, portanto, seriam constitutivas, uma vez mais, da identificação direta do gaúcho platino, reconhecendo-o como integrante de determinada tradição, região e função campeira, no lombo de um cavalo, percorrendo pradarias, como, aliás, seu primo, o cavaleiro árabe.

PAUSA PARA DOIS IDÍLIOS DO GAÚCHO – E DA CHINA

Indo além, nessa análise de imagens que conversam com as descrições presentes nos textos literários e ensaísticos, chegamos a outro artista que buscou representações cotidianas desse gaúcho nos

interiores do Rio da Prata. Trata-se de Jean-León Pallière (1823-1877).

O gênero costumbrista, desdobramento muito utilizado por pintores de estilo naturalista

para retratar cenas rurais e mesmo urbanas no Rio da Prata, comparece em duas pinturas icônicas do gênero para pensarmos o *gaucho* retratado à maneira oriental.



Jean León Pallière (1823-1877), *Idilio Criollo* (1861). Óleo sobre tela, 100 x 140 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina

Em *Idílio criollo*, de 1861, temos uma tela pintada a óleo, de um metro por um metro e quarenta centímetros, que está depositada no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, na Argentina.

Trata-se de uma obra de cunho naturalista, conforme a ficha técnica do próprio museu, executada por um pintor francês nascido no Brasil. Pallière fazia parte de uma linhagem de artistas que vieram literalmente fazer a América, como seu avô Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), integrante da Missão Francesa trazida ao Rio de Janeiro em 1816 por Dom João VI, e que dá origem ao sistema da arte de matriz europeia no Brasil.

A visualidade proposta por Pallière dispõe uma crônica das cenas que ele deve ter presenciado em seus mais de dez anos vivendo na região do Rio da Prata, entre os anos 1850 e 1860. O autor é, juntamente com outros, como Raymond Quinsac de Monvoisin, chamado de “orientalista” por autores como o já citado argentino Roberto Amigo.

Nesta cena da campanha, vemos uma pequena cabana, uma moradia campeira, cercada de uma breve paisagem das quais constam animais domésticos como um cão fiel, um casal de galo e galinha e alguns atributos do tipo social então existente na região, o gaúcho, como arreios, um violão, estribos pendurados, um pilão, peças de roupas e trapos.

Um cavalo encilhado, ao lado da cerca, no fundo da cena, espera o gaúcho que está em primeiro plano. Um exemplar da vida pampeana, esse homem garboso e pilchado com o máximo do apuro, com seu discurso indumentário completo: botas de potro, esporas, bragas, chiripá, camisa. Junto à guaiaca, um par de boleadeiras. E, por cima de tudo, o poncho herdado dos povos anteriores, com uma camisa negra interior, mangas à mostra. Lenço e chapéu com barbicacho encimando o tipo social que está sendo fixado por uma tradição pictórica em formação.

O homem ornado, em pé, faz uma proposta à mulher que está justo à sua frente. A china, mulher trabalhadora dos campos dos arredores do Rio da

Prata, na dúvida, espera no umbral da porta, dedo no queixo, a meditar sobre a decisão. Sua roupa é simples: pés descalços, saia longa, com pregas e dobras, fruto do acúmulo de pano mal cortado, ajustando-se na cintura. Na parte de cima do corpo, uma blusa simples, de pano branco, com um lenço que, mesmo vindo por volta do pescoço, deixa ver ombros que se insinuam por entre a dúvida. As mãos em contrição do seu pretendente não deixam dúvida quanto ao fator erótico da questão posta.

Dentro da choça, vultos se apresentam. Seriam a família da moça? Onde ocorreria o *Idílio* do título, se a casa, pequeníssima, já se encontra ocupada?

Uma peculiaridade são os panos acumulados sem função aparente na paisagem que se esboça: em cima do banco, por baixo do violão, jogados por cima do umbral da porta, no telhado coberto por vegetação, no solo ao outro lado do casal, à direita, remexido entre arreios e sela. Ainda: panos pendurados em um caibro que atravessa a singela construção. Pura

experiência pictórica, como gostaria Erwin Panofsky? Virtuosismo técnico como entre os renascentistas? Autonomia do trapo que se faz sujeito longe do corpo que não mais existe?

Cena comum, a tela não propõe uma visualidade heroica e tampouco mítica, que ocorrerá algum tempo depois, dessa figura tornada símbolo regional e mesmo nacional. O gaúcho e a china que aqui se apresentam são apenas dois indivíduos dessa região periférica, vivendo suas vidas tranquilamente, sem grandes ambições e preocupações. O homem, como suporte de um discurso simbólico, tal como se espera, está completo: além dos atributos já descritos, ainda guarda o cavalo como símbolo de liberdade e de que não pereceu ao futuro empobrecimento que lhe retira a metade do centauro, como nos apresentará Cyro Martins, em *Porteira Fechada* (1948).

A china, por sua vez, ainda não convertida em prenda, é a mulher com certa liberdade de ação, que tem o benefício da dúvida e, aparentemente, o poder da escolha, de entregar-se ou não, ao tipo másculo e viril

que se insinua junto a ela. Pés descalços, ela não difere tanto em termos indumentários de uma mulher escravizada, que trabalha de sol a sol, podendo ser qualificada como “trigueira”. A roupa simples confere certa liberdade, que, para além da moda ocidental da época, permite que essa mulher trabalhe e se realize, de alguma maneira, através de atividades que provêm sua subsistência. Essas características propõem que a china, mais que mulher da cidade ou a “prenda” legislada pelo futuro Movimento Tradicionalista Gaúcho (1947), no Brasil, por exemplo, detém algum poder de escolha em relação à sua sucessora inventada. A china, como parceira do gaúcho real, ainda não era a mãe do gaúcho inventado, não necessitando, portanto, ser “bela, recatada e do lar”.

No *Idílio Criollo* de Pallière, antecipando em alguns anos a carnificina da Guerra do Paraguai (1865-1870), parece haver certa paz nos campos platinos, os quais ainda não foram demarcados e divididos entre os vencedores da guerra. Como butim futuro, a china ainda

pode ser apenas uma mulher que é também sujeito, após o exemplo da Anita, como *Alegoria da Revolução*, de Rugendas (1846-1848), mas isso já é outra história. Anita será uma ninfa triunfante, e não caída, como a *madonna* gaúcha, fêmea inconclusa.

Nesta segunda pintura, o gaúcho segue majestoso em seu vestir, composto por pilha completa, contrastando com a simplicidade da vestimenta da china. Dessa vez, entretanto, para além da nova aparente proposta do homem, a mulher nos encara em pausa captada no intervalo aéreo de sua faina. A china, aqui, nos encara enquanto soca o milho, cujos sabugos e palhas estão jogados ao solo. Em frente a um enorme pilão, a trabalhadora braçal novamente aparece descalça, em oposição à figura masculina, com suas botas de garrão e esporas de prata. Os arreios em couro trançado são segurados por ele, enquanto, novamente, seu cavalo o aguarda. As muitas peças de roupa do gaúcho contrastam com as duas da mulher: uma bata branca simples e uma saia rota, remendada, em tecido vermelho, mais curta que a da pintura anterior.



Jean León Pallière
(1823-1877),
La Pisadora de Maíz
(1868). Óleo sobre
tela, 65 x 50,5 cm.
Museo Nacional
de Bellas Artes,
Argentina

Essa china trabalhadora, além de não ter sapatos, também não tem o lenço presente em *Idilio Criollo*. Na pintura, a china nos mira fortemente, trabalhando, enquanto o gaúcho, de traços novamente orientalizados, espera que ela lhe atenda.

O GAÚCHO À MARGEM, AFINAL

Apesar da verdadeira viagem transcultural que nos propõe Manoelito de Ornellas, ao insistir em suas aproximações entre gaúchos e beduínos no século XIX pouco providas de grande aporte documental, para além das aproximações formais e intuitivas que faz de suas leituras e das comprovações que pensa estar fazendo em suas viagens, não deixa de ser notória a possibilidade de se incorrer em sua rebeldia.

Rebeldia, pois ao eleger identificar o gaúcho do Rio Grande do Sul com o tipo árabe, distancia-se da visão contemporânea do nascente Movimento Tradicionalista Gaúcho (1947), que aponta para origens que transitam entre os povos originários, com a figura potente de Sepé Tiaraju,

ícone indígena também revisitado por Manoelito de Ornellas no mesmo ano de *Gaúchos e Beduínos* (1948), e os imigrantes açorianos. Nessa criação identitária, nada poderia ser mais distante que o árabe.

Ao aproximar o tipo local de alguém tão aparentemente distinto em seus traços culturais, Manoelito de Ornellas traz uma nova luz à tradicional historiografia rio-grandense, sempre presa aos heróis e senhores guerreiros, os “centauros dos pampas”, idolatrados quase que de forma imemorial.

Relegado ao ostracismo durante muito tempo - Manoelito de Ornellas foi, entre outros cargos públicos importantes, diretor do Departamento de Propaganda do estado, em plena Era Vargas -, sua proximidade com o poder fez dele uma figura pública nem sempre respeitada e a pecha de “conservador” pode ter lhe valido a antipatia de gerações de historiadores.

Passados 70 anos de sua obra maestra, considerada um dos dez melhores livros da área de sociologia para compreender o Brasil, o autor,

que recebeu o Prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras, a medalha Silvio Romero e mesmo o prêmio maior da Coroa espanhola a intelectuais estrangeiros na divulgação de tal cultura, a Comenda Alfonso X (1960), pode ser revisitado. Afastado de suas atividades no Rio Grande do Sul, o autor recomeça uma vida acadêmica justamente ensinando História da Arte na Universidade Federal de Santa Catarina.

A percepção possibilitada por aportes conceituais e metodológicos mais amplos, como a noção de Memória Cultural, cara aos estudos warburgianos já brevemente expostos, permite-nos aproximar, hoje, Manoelito de Ornellas de outros pares, como Athos Damasceno Ferreira⁹ e Barbosa Lessa¹⁰, que viam os influxos da cultura para além de relações de causa e efeito diretas, mas mais duradouras, permanentes e inusitadas, demonstrando que a cultura vai e volta, de forma circular, sem hierarquias, destinos manifestos e caminhos certos ou predeterminados. Como processo, ela está sempre em devir, como as identidades, que não

são fixas no tempo e no espaço, como já nos lembra Doreen Massey.

Os diálogos transdisciplinares travados por Manoelito de Ornellas com a cultura do Cone Sul, que é também lida e reinventada pelos pintores orientalistas franceses, entre outros historiadores e artistas gráficos, são a prova maior da mobilidade das ideias e de tradições reais ou inventadas que perduram e sempre se ressemantizam, necessitando ser redescobertas, revolvendo e desdobrando em torno de si um tempo que nunca é totalmente perdido, mas sempre redescoberto.

NOTAS

1 Sou inspirada, aqui, pela geógrafa inglesa Doreen Massey (1944-2016), que, em *Pelo Espaço* (2008), discute o “sentido de lugar”, partindo da ideia de que lugares são construídos politicamente. Segundo ela, os lugares: não têm identidades únicas, mas múltiplas; não estão congelados no tempo, são processos; não são recintos com interior e exterior claramente definidos. Na introdução do livro citado, ela procura estabelecer um cenário partindo da chegada de Hernán Cortez ao que será chamado “América”. Nesse texto, ela busca entender que o oceano foi descrito como uma superfície a ser atravessada pelos navegadores, que, ao chegarem a seu destino, encontram um tempo e um espaço já predeterminado por eles, sem que se levasse em consideração dinâmicas culturais próprias, o que incidiu na desumanização dos habitantes locais, assim como na possibilidade de sua destruição, já que não tinham uma “história”.

2 A região platina é hoje composta pelo sul do Brasil, com o estado do

Rio Grande do Sul, pela República Oriental do Uruguai, pela República Federal da Argentina e pelo Paraguai, dizendo respeito a um território que corresponde aos atuais estados nacionais banhados pela bacia do Rio da Prata, que faziam parte do Vice-Reino do Rio da Prata, anterior aos Tratado de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777) (OSORIO, 1990).

3 José Antonio González Alcantud (Granada/Espanha, 1956), antropólogo e historiador, professor da Universidad de Granada, Espanha, lidera o Observatorio Prospectiva Cultural (www.prospectivacultural.com). Seus principais títulos a nos interessar são: *El mito de al Ándalus: orígenes y actualidad de un ideal cultural* (2014), *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global* (2021), *Al Ándalus y lo andaluz* (2017). O professor González Alcantud tem se dedicado a estudar, de forma interdisciplinar, fenômenos ligados às imagens construídas sobre sujeitos fronteiriços tais como o andaluz, os magrebinos, os marroquinos, por exemplo, a partir da Antropologia Social e da História da

Arte, formação que igualmente detém. Através da Antropologia da Arte o pesquisador tem proposto discussões renovadas do conceito de Orientalismo de Edward Said, de 1978, atentando às particularidades culturais do entorno de sua cidade natal, Granada, a mais mourisca da Espanha e último local a ser “reconquistado” pela coroa espanhola, em 1492, mesmo ano da chegada de Colombo à “América”.

4 O costumbrismo ou pintura de gênero é uma corrente estilística da pintura desenvolvida no século XIX, relacionada ao Romantismo e muito presente nos países de fala hispânica, tanto na Europa quanto na América. Retrata de maneira realista cenas da vida cotidiana, mas de forma idílica, em alguns casos. Tal como uma crônica literária ou pictórica, a pintura costumbrista foi fundamental na construção de identidades nacionais e regionais na América Latina, produzindo uma ideia de “cor local”, contribuindo para o desenvolvimento dos folclores locais.

5 Ocupa-se dessa discussão a tese já tornada clássica de Ieda Gutfreind,

publicada em 1992, sob o título *A historiografia rio-grandense*.

6 Sobre este tema, ver o artigo de Regina Root: *Modelando a Nação: escritos de moda na Argentina do século XIX*, publicado na edição brasileira da revista *Fashion Theory*, em 2002.

7 Sobre esse tema, especificamente, ver o trabalho de Regina Root, *Couture and Consensus - fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.

8 Cabe lembrar aqui a importância que essas representações pictóricas terão na moderna cultura ocidental: é a partir delas que a geração contemporânea de intelectuais e escritores internaliza certa ideia de “orientalismo”, o qual será, em 1978, discutido e contraposto na obra seminal do intelectual palestino-americano Edward Said, no seu estudo já clássico.

9 Athos Damasceno Ferreira (1902-1975) foi um intelectual sul-rio-grandense, já estudado por mim, e apresentado em artigo no 10º Colóquio

Nacional de Moda, com o título *Athos Damasceno Ferreira e a escrita de uma história da indumentária no Rio Grande do Sul*, 2014.

10 Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002), escritor e folclorista nascido no Rio Grande do Sul, foi um dos criadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, entre muitos outros feitos na história da cultura do estado. Foi alvo de minha tese de doutorado em Literatura Comparada, publicada em 2010 com o título *De guaxos e de sombras - Um estudo da identidade do gaúcho*, pela editora Dublinense.

REFERÊNCIAS

AMIGO, Roberto, 2007. *Beduínos en la Pampa*. Medellín: História y sociedad n. 13, p. 25-43.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016. *Ninfa moderna*. Lisboa, KKYM.

FLORES, Moacyr, 1995. Gaúchos e Gauchos. CLEMENTE, Elvo. *Integração: Artes, Letras, História*. Porto Alegre: EdiPucrs, p. 85-9.

GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

IGLESIAS Brickles, Eduardo (2010). La identidad nacional y el gaucho amanerado de Monvoisin. In: *Revista Cruz del Sur*, n. 31, 2019. Disponível em: http://www.revistacruzdelosur.com.ar/Numeros_031-040/RHCZDS-03100-portada.pdf. Acesso: 21/set./ 2021.

Monvoisin, Beissy y la figura del gaucho. Carpetas docentes de História. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Disponível em: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-1/arte/monvosin-beissy-y-la-figura-del-gaucho>. Acesso: 21/set./ 2021.

ORNELLAS, Manoelito, 1948. *Gaúchos e Beduínos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ORNELLAS, Manoelito, 1968. *Máscaras e Murais de Minha Terra*. Porto Alegre: Editora do Globo.

ORNELLAS, Manoelito, 1952. *A Filigrana Árabe na Tradição Gaúcha*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas Líder.

ORNELLAS, Manoelito, 1961. *Entre a Cruz e o Alfange*. Porto Alegre: Editora Progresso.

OSORIO, Helen, 1990. *Apropriação da terra no Rio Grande de São Pedro e formação do espaço platino*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGHist.

ROOT, Regina, 2010. *Couture and Consensus - Fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

ROOT, Regina, 2002. Modelando a nação: escritos de moda na Argentina do século dezenove. *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi, v. 1, nº 1, p. 89-117.

SARMIENTO, Domingo, 1997. *Facundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

WARBURG, Aby, 2015. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia da Letras.

JOANA BOSAK

Licenciada, bacharela e mestra em História. Doutora em Estudos de Literatura - Literatura Comparada pela UFRGS. Estágio doutoral na Universitat de Barcelona. Professora visitante na Università Ca'Foscari (Veneza, 2016), Pós-doutorado sênior (2025) na École des Hautes Études, sob a supervisão de Jacques Leenhardt. Professora associada do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, no Bacharelado em História da Arte e nos Programas de Pós-Graduação em Artes e Ensino de História da UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda - DGP/CNPq.