

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Maria Goreti Baptista Betencourt

A PINACOTECA POPULAR:
DA IMAGEM AO IMAGINÁRIO NOS ALMANAQUES DE
MOLINA CAMPOS (1931-1945), E BEREKA (1979-1999)

Passo Fundo
2021

Maria Goreti Baptista Betencourt

**A PINACOTECA POPULAR:
DA IMAGEM AO IMAGINÁRIO NOS ALMANAQUES DE
MOLINA CAMPOS (1931-1945), E BEREÇA (1979-1999)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de doutora em História sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo
2021

CIP – Catalogação na Publicação

B562p Betencourt, Maria Goreti Baptista
A pinacoteca popular : da imagem ao imaginário nos
almanaques de Molina Campos (1931-1945), e Berega (1979-
1999) / Maria Goreti Baptista Betencourt. – 2021.
446 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.
Tese (Doutorado em História) – Universidade de Passo
Fundo, 2021.

1. Representações sociais. 2. Percepção de imagens.
3. Gaúchos. 4. Usos e costumes. 5. Kitsch. 6. Molina Campos,
Florencio, 1891-1959. 7. Beheregaray, Luiz Alberto Pont,
1934-2012. I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 316.7:7.01

Catálogo: Bibliotecário Luís Diego Dias de S. da Silva – CRB 10/2241

Maria Goreti Baptista Betencourt

A PINACOTECA POPULAR:
DA IMAGEM AO IMAGINÁRIO NOS ALMANAQUES DE
MOLINA CAMPOS (1931-1945) E BEREGA (1979-1999)

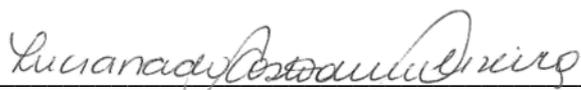
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutora em História sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Aprovada em 22 de outubro de 2021.

BANCA EXAMINADORA



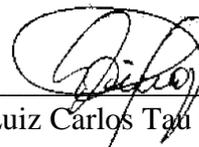
Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro (Unijuí)



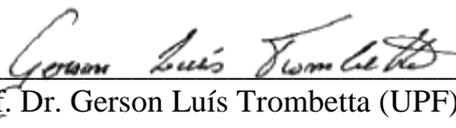
Profa. Dra. Luciana da C. de Oliveira (IFRS)



Profa. Dra. Jacqueline Ahlert (UPF)



Prof. Dr. Luiz Carlos Tau Golin (UPF)



Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta (UPF)

Dedico este trabalho a ti, Caco, meu amor e parceiro de uma vida.

Sem tua presença e fé no que eu pretendia, essa jornada não teria acontecido.

Agradeço inicialmente à Universidade de Passo Fundo que foi minha casa acadêmica desde a graduação e que me oportunizou este doutorado, assim como de igual forma agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História, nas figuras de seus professores pela experiência única.

Ao meu orientador, professor e amigo, Dr. Gerson Trombetta, que pacientemente permitiu que eu construísse um percurso de estudo e apoiou desde o início o projeto e as modificações que fomos fazendo. A querida (meio tudo) aluna, colega e professora, mas sobretudo amiga, Dra. Jacqueline Ahlert, cujo apoio e auxílio muito ajudaram nessa construção.

À Luciana da Costa de Oliveira, que conheci nesse interim e de cuja tese enxerguei possibilidades de amarrações. A ela que muito me ajudou na qualificação, agradeço o apoio e também a disponibilidade calorosa.

A amiga Dra. Graciella Ormezzano que me ouvia e opinava e também traduzia os textos em espanhol, regados a vinho e a churrasco.

Ao museu *Las Lillas*, na figura da diretora Trixie Kleine, na oportunidade em que estivemos na Argentina e em um momento que o museu estava em reformas, sem receber visitantes, a boa vontade de Trixie me permitiu uma visita privilegiada e também acesso às imagens de Molina Campos.

À *Fundação Molina Campos*, em Buenos Aires, na figura de Fernanda Brigues.

À Braulio Emilio de La Fuente, colecionador e pesquisador de Molina Campos que se tornou um querido amigo e que muito generosamente abriu sua casa e sua preciosa coleção em Buenos Aires a fim de que eu pudesse compartilhar dos originais de Molina. E que é ele próprio uma enciclopédia viva sobre o artista. Essa é a prova de que as fronteiras são pontes que nos unem muito mais do que nos separam.

Agradeço ao amigo e colega Gerson Pont que me apresentou à família de Berega através do filho Rodrigo, e essa ajuda foi fundamental para o futuro do trabalho.

Agradeço muito ao acolhimento que tive de Rodrigo Beheregaray e de sua mãe, Regina Nuria Beheregaray, filho e esposa de Berega, em Porto Alegre, sem o qual eu não poderia conhecer o pai e marido que é o motivo desta tese junto a Molina Campos. As preciosas informações de Rodrigo complementaram o que está disponível no *site* mantido por ele e ajudaram a fechar os espaços e a entender o homem por trás da arte que não teve ainda o reconhecimento devido no panteão de artistas brasileiros.

Agradeço de coração a todas essas pessoas maravilhosas sem as quais não teria sido possível o mergulho necessário para que esta tese pudesse acontecer.

Agradeço finalmente a minha família, que são meu esteio; a ti, Cassiano, sempre junto, compartilhando com um brilho nos olhos a temática do trabalho que fala também ao seu coração castelhano. As viagens à Argentina e a Porto Alegre, fotografando acervos, sempre me apoiando, e quando eu duvidava de mim, ali estava você, querido, não deixando a peteca cair.

A ti, Arthur, que vai ser sempre “Tui”. Enquanto eu corria de um lado para o outro, você crescia. Sei que fiquei em falta contigo, mas também sei que você entendeu, e é o melhor filho que uma mãe pode querer. Sou muito grata e orgulhosa por ter vocês.

Muitas outras pessoas fizeram parte da minha trajetória e estão no meu coração.

A todos minha reverência e gratidão.

“E nesse andejar em frente,
Sem procurar recompensa,
Fui vendo - na diferença,
Entre passado e presente,
Que a lembrança de um ausente,
Tem mais força que a presença!
Já no final da existência,
Saudade - tempo e distância,
Pra conservar a fragrância,
Da primitiva inocência,
Me tornei canto de ausência,
Querência da minha infância.”

(Querência, Tempo E Ausência - Jayme Caetano
Braun)

RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo principal analisar o imaginário visual pampeano construído por dois artistas costumbristas, o argentino Molina Campos (1891–1959) e o brasileiro Berega (1934–2012). O estudo se dedica à investigação do imaginário expresso a partir do meio utilizado por ambos os artistas para divulgação de sua obra, os calendários Alpargatas e Ipiranga, respectivamente. A proposta de análise centra-se em uma metodologia criada especificamente para esse fim, que parte de três grandes categorias, chamadas Externa, Interna, e Híbrida, cuja finalidade foi a de colocar todas as imagens as quais foram reproduzidas pelos calendários, Alpargatas, de 1931–36 e 1940–45, e o Ipiranga, de 1979–1999 excetuado-se os anos de 1985 e 1987, em que não houve produções. Essas categorias foram lidas através de diferentes aspectos. A saber: a mulher, a parceria, o gaúcho apenas, e o cavalo. Esses elementos foram divididos por sua vez em dois panoramas, Introversão e Extroversão. Com base em conceitos teóricos os quais estruturam as questões levantadas quanto ao imaginário social e às relações arquetípicas, também há o encadeamento desse mesmo imaginário reproduzido no ocidente por obras de arte de diferentes épocas e autores, engendrando uma tessitura que permitiu a identificação do imaginário visual pampeano. Em paralelo e com igual importância está, por fim, a análise do componente estético kitsch, não investigado pelo viés das questões que estruturam a obra kitsch e sim relacionado a determinados aspectos das obras estudadas, observado aqui apenas em seu componente emocional que colore tanto as obras dos artistas como um todo, bem como permite entender esse imaginário construído, o qual faz parte do que seria a verdade e a ingenuidade do movimento kitsch, mas que nas obras analisadas não respondem aos quesitos, porém se valem da emocionalidade que faz parte dele e, no caso dos trabalhos analisados, são fonte de produção de sentido.

Palavras-chave: imaginário visual pampeano; Molina Campos; Berega; kitsch; Costumbrismo; humor.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to analyze the pampean visual imaginary built by two costumbristas artists, the Argentine Molina Campos (1891–1959) and the Brazilian Berega (1934–2012). The study is dedicated to the investigation of this imaginary expressed in the medium used by both artists to promote their work, the calendars *Alpargatas* and *Ipiranga*, respectively. The analysis proposal focuses on a methodology created specifically for this purpose, which starts from three major categories, called External, Internal, and Hybrid, whose purpose was to place all the images that were reproduced by the calendars, the *Alpargatas*, of 1931–36 and 1940–45, and the 1979–1999 *Ipiranga* calendar, except 1985 and 1987, when there were no productions. These categories were read through different aspects. Namely: the woman, the partnership, the gaucho alone, and the horse. These elements were divided in turn into two panoramas; *Introversion* and *Extroversion*. Based on theoretical concepts that structure the questions raised about the social imaginary and archetypal relations, there is also the chaining of the same imagery reproduced in the West by works of art from different eras and authors, engendering a tessitura that allowed the identification of the visual imaginary. Pampean. In parallel and with equal importance is, finally, the analysis of the kitsch aesthetic component, not invested by the bias of the questions that structure the kitsch work, but related to certain aspects of the studied works, observed here only in its emotional component that colors both the works of the artists as a whole allow us to understand this constructed imaginary, which is part of what would be the truth and ingenuity of the kitsch movement, but which in the analyzed works do not respond to the kitsch requirements but use the emotionality that is part of it and in case of the analyzed works are source of meaning production.

Keywords: imaginary Visual Pampean; Molina Campos; Berega; kitsch; Costumbrism; humor.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os elementos em Molina Campos.....	116
Tabela 2 - Os Elementos em Berega	116
Tabela 3 - Elementos no calendário Alpargatas - 1934/1936.....	377
Tabela 4 - Os Elementos em Molina Campos (geral)	377
Tabela 5 - Gráfico dos elementos na categoria Didática, em Berega.....	402

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esboços de Carraci- aproximadamente 1600.....	32
Figura 2 - A Batalha do Carnaval e Quaresma.....	45
Figura 3 - Minneapolis - <i>Moline Farm Implements</i>	49
Figura 4 - Disney na Argentina: uma lição de história do Pateta gaúcho	51
Figura 5 - Imagem de cavalo	55
Figura 6 - Os músicos.....	57
Figura 7 - O Chasque.....	58
Figura 8 - Úbere e cabeça de vaca.....	59
Figura 9 - 20 anos do calendário Ipiranga, 1979 – “Coleginho de campanha”	60
Figura 10 - 20 anos do calendário Ipiranga, 1979 – “Na hora de Pegar”	60
Figura 11 - Livro de Horas	63
Figura 12 - Quentin Matsys - “O agiota e sua mulher”, 1514.....	64
Figura 13 - Pieter Bruegel, em “A dança dos camponeses”, 1567	64
Figura 14 - Michelangelo, o Caravaggio – “O Chamado de São Mateus”, 1599–1600.....	65
Figura 15 - Diego Velásquez – “As fiandeiras” (La fábula de Aracne), 1657	66
Figura 16 - Johannes Vermeer - “A leiteira”, 1658–1660.....	66
Figura 17 - Jan Steen – “Familia Feliz”, 1668	67
Figura 18 - Francisco de Goya e Lucientes – “Majas na varanda”, 1800–1810	67
Figura 19 - Bartolomé Esteban Murillo – “Meninos Comento uvas e melão”, 1645–1646	68
Figura 20 - Vincent van Gogh – “A Siesta”, 1889–1890	69
Figura 21 - Toulouse Lautrec – “A Inspeção Médica no Prostíbulo da Rue des Moulins”, 1894	69
Figura 22 - Auguste Renoir – “Dança no Moulin Galette Baile no Moulin de la Galette”, 1876	70
Figura 23 - Jean-Baptiste Debret – “Loja de rapé”, 1823	70
Figura 24 - Jean-Baptiste Debret – “Homem do Rio Grande do Sul/Gaúcho”, 1825	71
Figura 25 - Herrmann Wendroth – “Tipos humanos típicos da Província de São Pedro”, 1852	71
Figura 26 - Carlos Morel – “Payada em uma mercearia”, 1800–1910.....	72
Figura 27 - Prilidiano Pueyrredón – “Uma parada no campo”, 1861	72
Figura 28 - Esboços de Annibale Carracci	75
Figura 29 - Hieronymus Bosch – “Cristo Carregando a Cruz”, após 1500.....	75

Figura 30 - Quentin Matsys – “A Duquesa Feia”, 1513.....	76
Figura 31 - Estudos de caricaturas de Leonardo da Vinci.....	76
Figura 32 - Francisco de Goya – “Até a morte”, 1797–1799.....	77
Figura 33 - Honoré-Victorien Daumier – “Gargantua”, 1831.....	77
Figura 34 - George Grosz – “Os Pilares da Sociedade”, 1926.....	78
Figura 35 - Agustín Arrieta – “Pulquería Tertulia”, 1851.....	79
Figura 36 - José Guadalupe Posada – “Reprodução do restaurado elétrica Gran calavera” (Grande crânio elétrico), 1900–1913.....	79
Figura 37 - Péricles – “O amigo da Onça”, 1950.....	80
Figura 38 - Jornal O Pasquim, com ilustração de Ziraldo.....	80
Figura 39 - Neltair ‘Santiago’ Rebés Abreu (1950–), desenhista gaúcho.....	81
Figura 40 - Revista “Clarínada”: o antisemitismo nazi publicado mensalmente na Argentina, 1937–1945.....	82
Figura 41 - Clarínada, ano IV, nº 40, set/1940.....	82
Figura 42 - Mafalda, de Quino.....	83
Figura 43 - Calendário agrícola de um manuscrito de 1306, por Pietro de Crescenzi.....	86
Figura 44 - Calendário <i>Alpargatas</i> , junho de 1931 - “ <i>Hijo el Pais</i> ”.....	99
Figura 45 - Calendário <i>Ipiranga</i> , janeiro/fevereiro de 1982 - “Gineteando”.....	100
Figura 46 - Prilidiano Pueyrredón – “ <i>El Rodeo</i> ”, 1861.....	104
Figura 47 - Juan Manuel Blanes – “ <i>La doma</i> ”, s.d.....	105
Figura 48 - Calendário <i>Alpargatas</i> - “ <i>Empilchadose</i> ”, fevereiro de 1935.....	106
Figura 49 - Calendário <i>Ipiranga</i> - “ <i>Bolicho de Campanha</i> ”, nov/dez de 1980.....	106
Figura 50 - Calendário <i>Alpargatas</i> - “ <i>Pisando... pra locro!</i> ”, setembro de 1931.....	107
Figura 51 - Calendário <i>Ipiranga</i> - “ <i>Namorico Contrariado</i> ”, set/out de 1979.....	107
Figura 52 - Os arquétipos de Jung. Infográfico traduzido da Lauren Smith Brand Research	112
Figura 53 - Esquema metodológico de leitura das imagens de Molina e Berega.....	115
Figura 54 – Gráfico comparativo dos elementos nas três categorias.....	117
Figura 55 - Pintura na caverna de Lascaux.....	120
Figura 56 - Métopa do lado sul do Partenon, representando a Centaromaquia, a luta dos centauros contra os Lápitias.....	121
Figura 57 - Cortejo de cavaleiros em baixo relevo do friso ocidental do Partenon.....	122
Figura 58 - Cabeça de <i>cavalo</i> da carruagem da deusa Celena, encontrada no fundo do mar	122
Figura 59 - Alexandre, o Grande, 150 A.C - Mosaico.....	123
Figura 60 - Leonardo Da Vinci - Estudos de anatomia de <i>cavalo</i>	123

Figura 61 - Leonardo Da Vinci - Análise matemática da perna do <i>cavalo</i>	123
Figura 62 - Pietro Tacca - Estátua equestre de Filipe IV da Espanha, 1640	124
Figura 63 - Théodore Géricault – “A corrida de Epsom”, 1821.....	124
Figura 64 - George Stubbs – “Colete de Whistle”, 1761-1762 - Óleo sobre tela.....	126
Figura 65 - Ilustrações para o Saturday Evening Post.....	126
Figura 66 - Molina Campos – “ <i>Baquales</i> ”, março de 1944.....	128
Figura 67 - Molina Campos - “ <i>Parao?...de Lomo!</i> ”, dezembro de 1933	129
Figura 68 - Caravaggio – “Crucificação de São Pedro”, 1601	129
Figura 69 - Molina Campos - “ <i>Trabaj pa ensynar</i> ”, setembro de 1940.....	130
Figura 70 - Molina Campos - “ <i>Aplicao a beyaquiar</i> ”, capa de 1942	131
Figura 71 - Molina Campos- “ <i>Aplicao a beyaquiar</i> ”, capa de 1942	132
Figura 72 - Molina Campos - “ <i>Le gusta pa su madrina</i> ”, março de 1942	133
Figura 73 - Molina Campos - “ <i>Le gusta pa su madrina</i> ”, março de 1942	133
Figura 74 – Diego Velázquez – “Príncipe Baltasar Carlos na Escola de Equitação”, 1636... 134	
Figura 75 – Diego Velásquez – “Príncipe Baltasar Carlos a cavalo”, 1634-35	135
Figura 76 - Jaques Louis David – “Napoleão atravessando os Alpes”, 1801-1805	135
Figura 77 - Berega – “Gineteando”, jan./fev. de 1982 – e o texto de Berega	136
Figura 78 - Molina Campos - “ <i>Soy del 5º...y me aguanto!</i> ”, janeiro de 1944	137
Figura 79 - Molina Campos - “ <i>A la moda de los pampas</i> ”, dezembro de 1942.....	140
Figura 80 - Molina Campos - “ <i>Déle puerta'l Charabón</i> ”, junho de 1932	141
Figura 81 - Emeric Essex Vidal - “ <i>Ballig Ostriches</i> ”, 1817.....	142
Figura 82 - Berega – “Riscando o lombo”, jan./fev./mar. de 1993	143
Figura 83 - Berega - “Meu rozilho ‘Piolho’”, de out./nov./dez. de 1995 - Ilustra o texto de João Simões Lopes Neto “Casos de Romualdo – Fragmentos”.....	144
Figura 84 - Berega – “Onça Enfrenada”, abr./mai./jun. de 1995	146
Figura 85 - “Caça ao leão” - Relevo assírio Palácio de Nínive. Relevo mesopotâmico	147
Figura 86 - Molina Campos - “ <i>Primavera</i> ”, setembro de 1942	147
Figura 87 - Molina Campos - “ <i>Pa uma patriada</i> ”, junho de 1945.....	148
Figura 88 - Berega- “Égua Madrinha”, out./nov./dez. de 1990 com poema de Jayme Caetano Braun: “Vocabulário Pampeano”	149
Figura 89 - Berega - “A morte do Gemada”, abril/maio/junho de 1998, com contos de João Simões Lopes Neto: “Casos de Romualdo”	150
Figura 90 - Berega – “Égua Madrinha”, 1990.....	151
Figura 91 - detalhe da obra.....	151

Figura 92 - Berega – “Barbearia de Campanha”, jan./fev. de 1984 com Texto de Berega	152
Figura 93 - Molina Campos – “ <i>Estaquiãos</i> ”, abril de 1931	153
Figura 94 - Molina Campos – “ <i>Aguante 1 Cimbrón</i> ”, outubro de 1931	154
Figura 95 - Esquerda: Fotografia de Francisco Ayerza ca. 1894, publicada em <i>Escenas del campo argentino</i> . Direita: José Podestá - Caricatura de Cao publicada em <i>Caras y Caretas</i> (252, 1 ago. 1903).....	155
Figura 96 - Juan Manuel Blanes – “ <i>El Domador</i> ”, 1855.....	156
Figura 97 - Molina Campos – “ <i>Parece puesta</i> ”, dezembro de 1931	157
Figura 98 - Leonardo da Vinci - “Sant’Ana, a Virgem e o Menino”, 1510	157
Figura 99 - Molina Campos – “ <i>Que lujo</i> ”, fevereiro de 1940	159
Figura 100 - Pieter Bruegel – “Jogos Infantis”, 1560.....	160
Figura 101 - detalhe	160
Figura 102 – detalhe da figura 99	160
Figura 103 - Molina Campos – “ <i>Año nuevo vida nueva</i> ”, janeiro de 1932.....	161
Figura 104 - Molina Campos – “ <i>Año nuevo vida nueva</i> ”, janeiro de 1932.....	162
Figura 105 - Tiziano Vecellio – “Anunciação”, 1535	163
Figura 106 - Molina Campos – “ <i>Ya vans sais de upa</i> ”, maio de 1940.....	163
Figura 107 - Milton Dacosta – “Carrossel”, 1945	164
Figura 108 - Berega- “O Remate”, set./out. de 1982, com texto do autor	164
Figura 109 - Molina Campos – “ <i>La trinchera - carnaval santiagueno</i> ”, fevereiro de 1945..	165
Figura 110 - Berega – “Comércio de Carreira”, set./out. de 1988	166
Figura 111 - Molina Campos – “ <i>Juê de tantos duenos</i> ”, outubro de 1940.....	167
Figura 112 - Andrew Wyeth – “O Mundo de Cristina”, 1948	168
Figura 113 - Molina Campos – “ <i>P`aplicarle 1 Jierro</i> ”, maio de 1945	169
Figura 114 - Molina Campos – “ <i>Agata..Como lo puesto</i> ”, outubro de 1942	171
Figura 115 - Jaques Louis David – “O Rapto das Sabinas”, 1798	172
Figura 116 - Pietro de la Cortona – “Rapto das Sabinas”, 1627-29	172
Figura 117 - Giambologna – “O rapto das Sabinas”, 1582	173
Figura 118 - Berega – “Parteira de campanha”, setembro e outubro de 1984	175
Figura 119 - Berega – “Retrato de família”, maio e junho de 1988	176
Figura 120 - Berega – “Banho de Sanga”, novembro e dezembro de 1986.....	178
Figura 121 - Berega – “Prenda”, jul./ago./set. de 1990.....	179
Figura 122 - Berega – “A praça em frente ao Cinema”, janeiro/fevereiro/março de 1997	180
Figura 123 - Berega – “A praça em frente à Igreja”, abril/maio/junho de 1997.....	180

Figura 124 - Berega – “Praça em frente à Rodoviária”, out./nov./dez. de 1997	181
Figura 125 - Diego Velazquez – “ <i>Las Meninas</i> ”, 1656.....	182
Figura 126 - Molina Campos – “ <i>Mama la linda y el tape</i> ”, setembro de 1932.....	184
Figura 127 - Molina Campos - “ <i>A la escuela</i> ”, 1943	185
Figura 128 - Berega - “ <i>Coleginho de Campanha</i> ”, set/out de 1983	185
Figura 129 - Molina Campos – “ <i>Que noj ha salido lindo l’rubio!</i> ”, outubro de 1944.....	186
Figura 130 - Molina Campos – “ <i>Pa nuevos horizontes</i> ”, dezembro de 1961	187
Figura 131 - Berega – “ <i>A mudança</i> ”, março e abril de 1980	187
Figura 132 - Molina Campos – “ <i>Tan mimosa ella!</i> ”, março de 1933	189
Figura 133 - Francisco Ayerza - Fotografia ca, 1895.....	189
Figura 134 - Molina Campos - “ <i>Ricien Casaus</i> ”, janeiro de 1943	190
Figura 135 - Berega – “ <i>Garupa</i> ”, janeiro/fevereiro/março de 1990	191
Figura 136 - Berega – “ <i>O chimarão do estribo</i> ”, maio e junho de 1982	192
Figura 137 - Molina Campos – “ <i>El mate y el amor</i> ”, s.d.....	194
Figura 138 - Juan Manuel Blanes. “ <i>Uno de los tres chiripáes</i> ”, 1881.	195
Figura 139 - Molina Campos – “ <i>Y aqui po pongo a cantar</i> ”, agosto de 1932	196
Figura 140 - Molina Campos – “ <i>Date Prieso</i> ”, setembro de 1943	196
Figura 141 - Berega – “ <i>Fandango</i> ”, março e abril de 1983	197
Figura 142 - Pieter Bruegel - “ <i>A Dança de Casamento</i> ”, 1566.....	198
Figura 143 - Berega – sem título – com poema de Jayme Caetano Braun, julho/agosto/setembro de 1991	199
Figura 144 - Auguste Renoir – “ <i>Dança no Campo</i> ”, 1883	200
Figura 145 - Molina Campos – “ <i>Las Lechuzas</i> ”, junho de 1945.....	202
Figura 146 - Francisco de Goya e Luciantes – “ <i>Velhas mulheres</i> ”, 1820 - detalhe.....	202
Figura 147 - Vincent van Gogh – “ <i>Os comedores de batata</i> ”, 1885	203
Figura 148 - Berega – “ <i>A Benzedeira</i> ”, janeiro e fevereiro de 1980.....	204
Figura 149 - Franz Hals – “ <i>A Bruxa de Haarlem</i> ”, 1633	205
Figura 150 - Berega - “ <i>Velhas mateando</i> ”, março e abril de 1986.....	206
Figura 151 - Jan Van Eyck – “ <i>O casal Arnolfini</i> ”, 1434	207
Figura 152 - Berega – “ <i>Santa Bárbara e São Jerônimo</i> ”, julho e agosto de 1988	207
Figura 153 - Berega - “ <i>O Nascimento</i> ” e “ <i>A Cigana</i> ”, abril/maio/junho de 1994	208
Figura 154 - Franz Hals – “ <i>A cigana</i> ”, 1628-30.....	209
Figura 155 - Molina Campos – “ <i>Chismiando</i> ”, abril de 1933.....	210
Figura 156 - Molina Campos – “ <i>Escuelita Crioya</i> ” janeiro de 1940	211

Figura 157 - Berega – “O Mascate”, julho e agosto de 1986	213
Figura 158 - Molina Campos – “ <i>El Mercachifle</i> ”, 1946	214
Figura 159 - Mary Cassatt – “ <i>Denise at her dressing table</i> ”, ca. 1908-1909.....	215
Figura 160 - Roy Lichtenstein (1923–1997)	215
Figura 161 - Diego Velazquez – “ <i>The Toilet of Venus (The Rokeby Venus)</i> ”, 1647-51	215
Figura 162 - Norman Rockwell – “ <i>Girl at a mirror</i> ”, 1964.....	216
Figura 163 - Molina Campos – “ <i>Pisando...pa loco!</i> ”, setembro de 1931	217
Figura 164 - Juan León Pallière – “ <i>La pisadora de maíz</i> ”, 1868	218
Figura 165 - Juan León Pallière - “ <i>Idilio Crioulo</i> ”, 1861.....	218
Figura 166 - Francisco Ayerza, ca. 1895.....	219
Figura 167 - Carlos Montefusco - “ <i>¡m’hija!</i> ”, s.d.	220
Figura 168 - Molina Campos - “ <i>Que habia sido linda!</i> ”, setembro de 1944.....	221
Figura 169 - Molina campos – “ <i>Tan Mimosa Ella</i> ”, 1944	221
Figura 170 - Molina Campos - “ <i>Noviando</i> ”, 1933	222
Figura 171 - Molina Campos – “ <i>Lindo pa ver la chinita y...pa comer torta fria!</i> ”, julho de 1944	223
Figura 172 - Berega - “ <i>Namorico contrariado!</i> ” setembro e outubro de 1979	224
Figura 173 - Molina Campos - “ <i>Calentando L`Horno!</i> ”, junho de 1933	225
Figura 174 - Molina Campos - “ <i>El Telar!</i> ”, abril de 1943	225
Figura 175 - Molina Campos – “ <i>Acarriando agua!</i> ”, outubro de 1945	226
Figura 176 - Jean-François Millet – “ <i>A padeira</i> ”, 1854	227
Figura 177 - detalhe.....	227
Figura 178 - Fotografia da Rainha Vitória	228
Figura 179 - Jean-François Millet – “ <i>As Respigadoras</i> ”, 1857.....	229
Figura 180 - Berega - “ <i>Tomando a Fresca!</i> ”, novembro e dezembro de 1982.....	230
Figura 181 - Molina Campos - “ <i>Parece Hija e Ricos</i> ”, novembro de 1933.....	231
Figura 182 - Berega - “ <i>Estancieira Forte!</i> ”, abril/maio/junho de 1993	232
Figura 183 - Molina Campos – “ <i>Beyaueando juerte!</i> ”, janeiro de 1941	234
Figura 184 - Molina Campos - “ <i>Se puso fiero!</i> ”, junho de 1942.....	234
Figura 185 - Molina Campos - “ <i>Lindo mozo!</i> ”, junho de 1941	235
Figura 186 - Berega - “ <i>Lindo moço</i> ” janeiro e fevereiro de 1986.....	236
Figura 187 - Estátua equestre de Nuno Alvares Pereira – Batalha – Obra de Leopoldo de Almeida (1966-1968)	237
Figura 188 - Antoon van Dyck – “ <i>Retrato Equestre de Carlos I</i> ”, 1637	237

Figura 189 - Molina Campos - “ <i>Refugos!</i> ”, agosto de 1941	238
Figura 190 - Molina Campos - “ <i>Endomingado</i> ”, maio de 1943.....	238
Figura 191 - Molina Campos - “ <i>Mesmo que peje!</i> ”, agosto de 1944	239
Figura 192 - Berega - “ <i>Orgulho da cabanha</i> ”, julho e agosto de 1979.....	239
Figura 193 - Molina Campos - “ <i>Lo que Jué`Ndenante</i> ”, abril de 1941.....	241
Figura 194 - Molina Campos - “ <i>Por mal nombre- El lion</i> ”, abril de 1942	242
Figura 195 - Juan Manuel Blanes - “ <i>Aurora (Entre dos luces)</i> ”, 1879–1885	242
Figura 196 - Molina Campos - “ <i>Geya Guey!</i> ”, março de 1932.....	243
Figura 197 - Juan León Pallière - “ <i>Tropa de Carretas</i> ”	243
Figura 198 - Molina Campos - “ <i>El Rosiyto “Trej Clavelej”!</i> ”, janeiro de 1942.....	245
Figura 199 - Molina Campos - “ <i>Tamoj Aflojando?</i> ”, julho de 1942	245
Figura 200 - Molina Campos - “ <i>De Rancho em rancho</i> ”, novembro de 1944.....	246
Figura 201 - Molina Campos - “ <i>Mañanita fria</i> ”, junho de 1944	246
Figura 202 - Juan Manuel Blanes - “ <i>Tomando Mate</i> ”,.....	247
Figura 203 - Molina Campos - “ <i>Áaaca tambo</i> ”, janeiro de 1945.....	248
Figura 204 - Pieter Brueghel – “ <i>A Volta do Rebanho</i> ” e detalhe, 1565.....	249
Figura 205 - Berega - “ <i>Batizando</i> ”, maio e junho de 1979	250
Figura 206 - Molina Campos - “ <i>El lechero</i> ”, 1945	251
Figura 207 - Fotografia de um entregador de leite, 1874	251
Figura 208 - Berega - “ <i>Tetéia</i> ”, janeiro/fevereiro/março de 1998.....	252
Figura 209 - Diego Velázquez – “ <i>Retrato do Cardeal Infante Ferdinand da Áustria com Arma e Cachorro</i> ”, 1632.....	254
Figura 210 - Molina Campos – “ <i>Pa um dia patrio!</i> ”, maio de 1931	255
Figura 211 - Juan Manuel Blanes, “ <i>l Capataz</i> ”, 1865	255
Figura 212 - O cidadão e seu frete, uma das primeiras fotos tiradas no país. Coleção Witcomb, disponível no portal Educ.ar.....	256
Figura 213 - Cesáreo Bernaldo de Quirós – “ <i>Don Juan Sandoval</i> ” (o consumidor), Série Los Gauchos, 1926	256
Figura 214 - Cesáreo Bernaldo de Quirós - “ <i>El Carnicero</i> ”, Série Los Gauchos, 1926	258
Figura 215 - Molina Campos - “ <i>Carniceria de campaña!</i> ”, julho de 1940	259
Figura 216 - Berega - “ <i>Açougue da periferia!</i> ” janeiro e fevereiro, de 1988	260
Figura 217 - Molina Campos - “ <i>Pasiandero Él!</i> ”, maio de 1933.....	262
Figura 218 - <i>1890’s Tropero, fines del siglo XIX</i>	262
Figura 219 - Molina Campos - “ <i>Era um medio dia!</i> ”, março de 1940	263

Figura 220 - Francisco Ayerza, “ <i>Más triste que jueves santo</i> ”, ca. 1895.....	264
Figura 221 - Molina Campos - “ <i>Estancia antigua!</i> ”, fevereiro de 1944	265
Figura 222 - Carlos Montefusco - “ <i>ALLÁ BAJO LA PLANTA</i> ”, 2020	266
Figura 223 - Molina Campos - “ <i>Aparceros</i> ”, julho de 1931	269
Figura 224 - Molina Campos - “ <i>Los musiqueros</i> ”, dezembro de 1941	270
Figura 225 - <i>Una foto de Francisco Ayerza tomada en 1890 para una serie retratando a Martín Fierro, por Gentileza CIFHA</i>	270
Figura 226 - Berega - “ <i>Patrulha</i> ”, 1979 – Não publicado	271
Figura 227 - Berega - “ <i>Patrulha</i> ” – Não publicado (detalhe)	272
Figura 228 - Berega - “ <i>Patrulha</i> ” – Não publicado (detalhe)	272
Figura 229 - Berega - “ <i>Patrulha</i> ” – Não publicado (detalhe)	272
Figura 230 - Berega - “ <i>Os músicos</i> ”, janeiro e fevereiro de 1979	273
Figura 231 - Juan Manuel Blanes - “ <i>Lancero de la época de Rivera</i> ”, séc. XIX.....	274
Figura 232 - Berega - Cartaz publicitário da 33ª Califórnia da Canção nativa do Rio Grande do Sul, em homenagem a Luiz Pont Beheregaray, 2003.....	275
Figura 233 - Berega - “ <i>Sacando Peludo</i> ”, julho e agosto 1980	276
Figura 234 - Molina Campos - “ <i>Afirmate Zurdo</i> ”, julho de 1932	277
Figura 235 - Berega - “ <i>Tropeiro de Hoje</i> ”, novembro e dezembro de 1979	278
Figura 236 - Berega - “ <i>Caçando Tatu</i> ”, março e abril de 1982.....	279
Figura 237 - Vincent van Gogh - “ <i>Campo de trigo com ciprestes</i> ”, 1889	280
Figura 238 - Berega - “ <i>Futebol de Bombachudos</i> ”, novembro e dezembro de 1988.....	281
Figura 239 - Molina Campos - “ <i>La Ronda</i> ”, dezembro de 1945.....	282
Figura 240 - Berega - “ <i>Na hora de pegar</i> ”, março e abril de 1979.....	283
Figura 241 - Anúncio de revista alemã, 1981.....	284
Figura 242 - Coubói Marlboro – poster de 1971	284
Figura 243 - Clint Eastwood em “ <i>Três homens em Conflito</i> ”, 1966	285
Figura 244 - Berega - “ <i>Atravessando a Fronteira</i> ”, julho e agosto de 1982.....	286
Figura 245 - Molina Campos – “ <i>Matando l’Venao</i> ”, agosto de 1961	286
Figura 246 - Berega – “ <i>O Carreteiro</i> ”, setembro e outubro de 1986.....	287
Figura 247 - Gaúchos e seu carrinho. Fotografia de Francisco Ayerza (ca. 1890)	288
Figura 248 - Lucílio de Albuquerque – “ <i>Expedição à Laguna</i> ”, 1916 (detalhe).....	289
Figura 249 - Cena da minissérie <i>A Casa das Sete Mulheres</i> , na TV Globo, 2003.....	289
Figura 250 - Molina Campos - “ <i>Tuito a ese Rey!</i> ”, agosto de 1931	291
Figura 251 - Berega - “ <i>Retruco</i> ”, maio e junho de 1980.....	292

Figura 252 - Caravaggio - “A Cena em Emaús”, 1601	293
Figura 253 - Molina Campos - “ <i>Despuntando L Vicio</i> ”, outubro de 1933	293
Figura 254 - Berega - “Califórnia da Canção Nativa”, novembro e dezembro de 1983	294
Figura 255 - Molina Campos - “ <i>Meta Puazo!</i> ”, julho de 1941	295
Figura 256 - Alto relevo em Angkor Wat, Camboja, representando uma briga de galos	296
Figura 257 - Mosaico da briga de galos encontrado em Pompeia - Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália.....	296
Figura 258 - Berega - “Terciando o Ferro”, março e abril de 1984	298
Figura 259 - Berega - sem título, out/nov/dez de 1991	299
Figura 260 - Francisco de Goya e Lucientes – “Duelo a garrotazos” (1820-23)	301
Figura 261 - Molina Campos - “ <i>Ta lindo el asadito.....!</i> ”, abril de 1932	303
Figura 262 - Leon Pallière - “ <i>El Asado</i> ”, 1865.....	303
Figura 263 - Berega - “O contador de ‘causos’”, maio e junho de 1984	305
Figura 264 – João Carlos D'Ávila “Paixão” Côrtes (1927–2018).....	306
Figura 265 - Molina Campos - “ <i>Feliz año</i> ”, janeiro de de 1931	307
Figura 266 - Molina Campos - “ <i>Cantor de Boliche</i> ”, abril de 1944	308
Figura 267 - Pieter Bruegel - “O País da Cocanha”, 1563-1569.....	309
Figura 268 - Molina Campos - “ <i>Viva yo...e el que me fia!</i> ”, dezembro de 1940.....	310
Figura 269 - Jean Léon Pallière - “Encontro”, 1864/1865	311
Figura 270 – Berega - Bolicho de campanha. Novembro, dezembro de 1980.....	312
Figura 271 - Berega - “Posando para a posteridade”, janeiro e fevereiro de 1983	313
Figura 272 - Rembrandt van Rijn - “Os Síndicos da Corporação de Tecelões de Amsterdã”, (1661-62)	314
Figura 273 - Molina Campos - “ <i>Atracaous al mostrador</i> ”, julho de 1943.....	315
Figura 274 - Berega - “Barbearia de campanha”, janeiro e fevereiro de 1984.....	316
Figura 275 - Berega - “Dentista de Campanha”, março e abril de 1988	317
Figura 276 - Molina Campos - “ <i>El velorio e l’angelito</i> ”, novembro de 1931.....	318
Figura 277 - Molina Campos - “ <i>Va...caendo gente al baile...</i> ”, março de 1941	319
Figura 278 - Carlos Morel - “ <i>El cielito</i> ”, 1845.....	321
Figura 279 - Molina Campos - “ <i>Rimeido y lata!</i> ”, outubro de 1932.....	321
Figura 280 - Carlos Montefusco - “ <i>Esquilando los pesados</i> ”, 2013.....	322
Figura 281 - Jean-François Millet - “ <i>Sheepshearing</i> Debaixo de uma árvoreca”, 1854.....	323
Figura 282 - Jean Leon Pallière - “ <i>La esquila</i> ”, 1855-1866.....	323
Figura 283 - Berega - “Engraxando”, julho e agosto de 1983.....	324

Figura 284 - Molina Campos - “ <i>P’aplicarle l’ jierro!</i> ”, maio de 1945	325
Figura 285 - Berega - “Marca, Sinal e Tarca”, julho e agosto de 1984.....	326
Figura 286 - Carlos Montefusco - “ <i>Cuidao con ese fierro</i> ”, 2000	327
Figura 287 - Berega - “Cidade de Lona”, novembro e dezembro de 1984	328
Figura 288 - Berega - “Serenata”, maio e junho de 1986.....	330
Figura 289 - Heitor dos Prazeres - “Serenata”, s.d.	331
Figura 290 - Carlos E. Pellegrini - “ <i>Cielito, Cielito que si</i> ”, 1830 (detalhe).....	332
Figura 291 - Jean Leon Pallière - “ <i>El Payador</i> ”, 1865.....	333
Figura 292 - Ford Madox Brown - “Romeu e Julieta”, 1870	333
Figura 293 - Cena da animação de “Enrolados”, da Disney, 2011	334
Figura 294 - Carlos Morel - “ <i>Payada em uma pulperia</i> ”, 1840	334
Figura 295 - Molina Campos - “ <i>Pa tizón del infierno...!</i> ”, agosto de 1933.....	335
Figura 296 - Molina Campos - “ <i>Cantando pa entretenición</i> ”, agosto de 1940.....	335
Figura 297 - Molina Campos - “ <i>Retruco</i> ”, setembro de 1941	336
Figura 298 - Juan Manuel de Rosas - “ <i>Soldiers</i> ”, 1852.....	337
Figura 299 - Paul Cézane - “Os jogadores de Cartas”, 1890.....	337
Figura 300 - Irmãos Le Nain – “Os jogadores de Cartas”, 1635.....	339
Figura 301 - Molina Campos - “ <i>Sudiadanoj!</i> ”, março de 1943.....	340
Figura 302 - detalhe	340
Figura 303 - Berega - “Posando para a posteridade”, janeiro e fevereiro de 1983.....	341
Figura 304 - Companhia das Milícias do Distrito XI sob o Comando do Capitão Reynier Reael, conhecida como 'A Empresa Escassa', Frans Hals e Pieter Codde, 1637	342
Figura 305 - Molina Campos - “ <i>Haciendo tiempo</i> ”, março de 1945.....	343
Figura 306 - Berega - “Estação”, setembro e outubro de 1980	343
Figura 307 - A estação de Bella Vista, em 1929, “TIARAJU” (antiga “BELLA VISTA”). Município de São Gabriel, RS - Acervo Ralph M. Giesbrecht	345
Figura 308 - Alexander Cabanel - “O nascimento de Vênus”, 1863.....	352
Figura 309 - William-Adolphe Bouguereau - “Cupido molhado”, 1891	352
Figura 310 - Giovanni Boldini - “ <i>Fuoco d'artificio</i> ”, 1890.....	354
Figura 311 - Castelo de Neuschwastein	356
Figura 312 - Thomas Kinkade - “Bênçãos da Primavera”, 2002	362
Figura 313 - Molina Campos - “ <i>De Guelt`Al Pago</i> ”, janeiro de 1934	380
Figura 314 - Molina Campos - “ <i>V`A Correr Sangre</i> ”, fevereiro de 1934.....	381
Figura 315 - Molina Campos - “ <i>Um Trago Demás...</i> ”, abril de 1934.....	383

Figura 316 - Molina Campos - “ <i>La Fiesta ‘El Vainticinco</i> ”, maio de 1934.....	384
Figura 317 - Molina Campos - “ <i>Animal Sonso...El Cristiano</i> ”, junho de 1934	385
Figura 318 - Molina Campos - “ <i>Noviando</i> ”, agosto de 1934	386
Figura 319 - Molina Campos- “ <i>Emplilchandosos</i> ”, fevereiro de 1935	388
Figura 320 - Molina Campos - “ <i>Areco!... A perse Serio</i> ”, março de 1935.....	389
Figura 321 - Molina Campos - “ <i>Mira lo Pacarito Nena</i> ”, abril de 1935	390
Figura 322 - Retrato de Antoine Lavoisier e sua mulher Jacques-Louis David, 1788.....	391
Figura 323 - Quarta-feira de Casamento - William & Lizzie Lemke - Casal de 1880.....	391
Figura 324 - Molina Campos - “ <i>Igualito a su tata?</i> ”, dezembro de 1935.....	392
Figura 325 - Molina Campos – “ <i>Los Primeros passos</i> ”, março de 1936	394
Figura 326 - Molina Campos - “ <i>Estas no son jlores, caracho!</i> ”, maio de 1936	395
Figura 327 - Don Celesto Aguilera – “ <i>El capataz</i> ”, junho de 1936.....	397
Figura 328 - Molina Campos - “ <i>La Zamba</i> ”, agosto de 1936	398
Figura 329 - Molina Campos - “ <i>El Nochero</i> ”, dezembro de 1936	400
Figura 330 - Berega - “ <i>Bota Garrão de Potro</i> ”, janeiro-fevereiro de 1989	404
Figura 331 - Berega- Bombacha! (A Bombacheira; Adornos Artesanais para a Bombacha - favo de abelha) Abril, maio junho de 1990.	405
Figura 332 - Berega - “ <i>O Tirador</i> ”, julho-agosto de 1989.....	405
Figura 333 - Berega – “ <i>O Poncho</i> ”, setembro- outubro de 1989	406
Figura 334 - Berega – “ <i>O Potro-Potrilho-Redomão/ Mate Amargo-Chimarrão</i> ”, março e abril de 1989	406
Figura 335 - Berega – “ <i>O Cabresto e o Buçal</i> ”, maio e junho de 1989.....	407
Figura 336 - Berega – “ <i>O Travesseiro</i> ”, novembro e dezembro de 1989	408
Figura 337 - Berega – “ <i>Tosos & Colas - Atada lá onde a maruca prende os Grampos</i> ”, out./nov./dez. de 1993	408
Figura 338 - Detalhe	409
Figura 339 - Detalhe	409
Figura 340 - Detalhe	410
Figura 341 - Detalhe	410
Figura 342 - Berega – “ <i>Indumentária Guerreira Gaúcha</i> ”, janeiro e fevereiro de 1992.....	411
Figura 343 - Berega – “ <i>Sentinela e Cabo Clarin</i> ”, abril/maio/ junho de 1992	412
Figura 344 - Fotografia de Antônio Ribeiro - corneteiro de Bento Gonçalves	413
Figura 345 - Foto de um clarim no museu de São Gabriel.....	414
Figura 346 - Berega em seu ateliê	414

Figura 347 - Ilustração do Cabo Clarim, Berega.....	415
Figura 348 - Berega – “Milico Agauchado”, julho/agosto/setembro de 1992	416
Figura 349 - Berega – “Mangrullo”, out./nov./dez. de 1992	416
Figura 350 - Berega - “Habilidades Campeiras: O couro”, janeiro-fevereiro- março de 1996	418
Figura 351 - Berega - “Habilidades Campeiras: O ferro”, abril/maio/junho de 1996.....	419
Figura 352 - Berega - “Habilidades Campeiras: a Lã”, julho/agosto/setembro de 1996.....	420
Figura 353 - Berega - “Habilidades Campeiras: a Doma”, out/nov/dez de 1996.....	421
Figura 354 - Os arquétipos de Jung. Infográfico traduzido da Lauren Smith Brand Research.	429

SUMÁRIO

TRAJETOS INTRODUTÓRIOS	23
1 CONSTRUINDO O CENÁRIO.....	39
1.1 O CENÁRIO DENTRO DA CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA	42
1.2 OS ARTISTAS E SUAS TRAJETÓRIAS	46
1.3 O ESTILO - COSTUMBRISMO.....	62
1.4 O HUMOR DESENHADO.....	73
1.5 O CONTADOR DE TEMPO - O CALENDÁRIO.....	84
1.6 ALPARGATAS E IPIRANGA.....	87
2 IMAGINÁRIO VISUAL PAMPEANO	91
2.1 O IMAGINÁRIO DO GAÚCHO PERPETUADO PELAS IMAGENS.....	91
2.2 UM MÉTODO PARA UMA LEITURA VISUAL DOS <i>GAUCHOS/GAÚCHOS</i> DE MOLINA E BEREGA	94
2.3 AS IMAGENS NAS GRANDES CATEGORIAS <i>EXTERNA, INTERNA E HÍBRIDA</i>	99
2.3.1 Categoria Externa	99
2.3.2 Categoria Interna	105
2.3.3 Categoria Híbrida	106
2.4 OS PANORAMAS	108
2.5 OS ELEMENTOS NA OBRA DE BEREGA E MOLINA	115
2.6 O CAVALO NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> E NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	120
2.7 O CAVALO NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> E NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	127
2.8 O CAVALO NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> E NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	147
2.9 O CAVALO NA CATEGORIA <i>INTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM BEREGA.....	152
2.10 O CAVALO NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	153
2.11 O CAVALO NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	166
3 O ELEMENTO MULHER	170

3.1	A MULHER NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	170
3.2	A MULHER NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	184
3.3	A MULHER NA CATEGORIA <i>INTERNA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	195
3.4	A MULHER NA CATEGORIA <i>INTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	201
3.5	A MULHER NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	210
3.6	A MULHER NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	217
4	O GAÚCHO SOZINHO	233
4.1	O GAÚCHO <i>SOLITO</i> NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	233
4.2	O GAÚCHO <i>SOLITO</i> NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	240
4.3	O GAÚCHO <i>SOLITO</i> NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	254
4.4	O GAÚCHO <i>SOLITO</i> NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA.....	262
5	A PARCERIA.....	268
5.1	A <i>PARCERIA</i> NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	268
5.2	<i>PARCERIA</i> , NA CATEGORIA <i>EXTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	282
5.3	<i>PARCERIA</i> , NA CATEGORIA <i>INTERNA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	290
5.4	<i>PARCERIA</i> , NA CATEGORIA <i>INTERNA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	302
5.5	<i>PARCERIA</i> , NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>EXTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	318
5.6	<i>PARCERIA</i> , NA CATEGORIA <i>HÍBRIDA</i> , NO PANORAMA <i>INTROVERSÃO</i> , EM MOLINA E BEREGA	339

6	O KITSCH ENTRE A CRUZ E A ESPADA	349
6.1	TRANSITANDO PELO KITSCH.....	351
6.2	O KISTCH E O SENTIMENTALISMO, EM MOLINA E BEREGA.....	366
6.2.1	Critérios de análise - segunda parte dos calendários <i>Alpargatas e Ipiranga</i>.....	368
6.3	A HISTÓRIA DE TÍLEFORO ARECO	376
6.3.1	Calendário de 1934.....	378
6.3.2	Calendário de 1935.....	387
6.3.3	Calendário de 1936.....	394
6.4	A CATEGORIA <i>DIDÁTICA</i> , EM BEREGA.....	401
6.4.1	O sentimentalismo imaginário em Berega Didático.....	401
6.4.2	Categoria <i>Didática</i>, em Berega.....	403
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	423
	REFERÊNCIAS	433
	APÊNDICE A – A autora da tese com Regina e Rodrigo Beheregaray em Porto Alegre	443
	APÊNDICE B – Braulio Emilio de la Fuente em Buenos Aires, 2018	444
	APÊNDICE C – Braulio Emilio de la Fuente com a autora desta tese, em Buenos Aires, 2018.....	445



*“Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
Y una hermana muy hermosa
Que se llama ¡libertad!”*

(Los Hermanos - Atahualpa Yupanqui)

TRAJETOS INTRODUTÓRIOS

Como pensar na imagem do gaúcho? A memória que repercute seria formada a partir de um modelo estabelecido pela visualidade de quem juntou diferentes olhares criando um tipo? Ou seriam as relações de um determinado grupo com seus afazeres? Com suas ferramentas? Ou ainda, seriam as fantasias imagéticas sobre um tipo de herói criado para servir como um totem de agregação de um grupo humano ou mesmo seria o território planejado na paisagem que forjou essa imagem? Ou uma musicalidade que permeia um grupo? Ou até mesmo tudo isso em uma configuração simbólica que gerou um tipo de imagem e se estabeleceu no imaginário social a partir de um imaginário particular?

Não pretendemos realizar uma análise crítica ou histórica do gaúcho. Cientes da complexidade dessa imagem identitária e atentando para a importância dessa discussão, não entraremos no mérito, visto que existem estudos que já aprofundaram tal questão. Faremos, no entanto, uma pequena digressão e usaremos a primeira pessoa verbal, a fim de contornar a escolha do objeto de estudo. Logo, retornaremos à terceira pessoa para a continuidade do texto.

Em 2015, entrei em contato com o documentário *A Linha Fria do Horizonte*, o qual expunha a obra e o pensamento de músicos do sul do Brasil, da Argentina e do Uruguai que compartilhavam em suas composições e em suas musicalidades, os sentimentos e as paisagens dos locais onde viviam, ignorando as fronteiras geopolíticas entre seus países.

No documentário, apareciam os diferentes artistas construindo uma espécie de conceito acerca da fronteira permeada pela visão artística, ou seja: para eles, as fronteiras acabavam por ser mais ou menos definidas pelas afinidades estéticas que penetravam seus universos compositivos. Há uma reflexão sobre a identidade própria da região, em conflito e diálogo com um sentimento de identidade global. Entre tais artistas estão os brasileiros Vitor Ramil e Marcelo Delacroix; os uruguayos Daniel Drexler, Jorge Drexler e Ana Prada; e o argentino Kevin Johansen. A paisagem, por exemplo, que é compartilhada pelo sul do Brasil, pela Argentina e pelo Uruguai, configura uma forma especial e particular de fronteira natural. *A Linha Fria do Horizonte*, como foi denominado o documentário, acaba formando um território criativo que conecta propostas musicais estéticas que se confundem, se interconectam e dialogam. Tudo isso atravessado pelas imagens de Luciano Coelho (diretor do documentário), mostrando um cenário relacionado ao frio, em paisagens amplas, com a neblina e a chuva presentes em vários momentos. Essa é a estética que concilia o significado, tanto musical quanto plástico, e circunscreve um novo lugar.

A estética do frio é um signo criado a partir da sugestão da paisagem e do clima que tanto pode ser representado pela música quanto pela visualidade, cujo elo é o gaúcho. O traço comum em relação aos vizinhos uruguaios e argentinos, os quais também possuem seu *gaucho*¹ como um homem do campo, cria uma aproximação com os estrangeiros e nos “estrangeiriza” em relação ao restante do Brasil. Nesse caso, as fronteiras se equacionam de formas particularizadas pelas afinidades culturais, não econômicas, nem geográficas e nem históricas.

A experiência com esse documentário gerou a questão: É possível que da mesma forma em que ali se diz sobre um recorte de fronteira circunscrito pela estética musical, também se possa pensar nessa sob o aspecto plástico-visual? É possível pensar em uma fronteira baseada no aspecto plástico-visual, tal como foi vista no aspecto musical? Quais imagens poderiam dar conta dessa questão?

Surgiram, então, dois artistas pelos quais já tinha admiração, especialmente por representarem este tipo particular, o gaúcho, não de uma forma tradicional, mas permeado pelo humor, quais sejam eles: Florencio de Los Angeles Molina Campos (1891–1959) e Luiz Alberto Pont Beheregaray (1934–2012), mais conhecido como Berega. Sobretudo, também, porque ambos usaram como veículo de divulgação um meio econômico, simples e integrado à cultura popular, a saber: o calendário.

O interesse pelo desenho de humor e pelas relações estéticas está vinculado a minha formação em Artes Visuais e às disciplinas ligadas à História da Arte, as quais leciono na Universidade de Passo Fundo. Paralelo a isso, tenho particular apreço por um tipo de arte que, costumeiramente, é visto como marginal. Em outras palavras, justamente a arte do humor, que, em geral, pode ser vista em charge, cartum ou em caricatura. Por outro viés, as questões ligadas ao fenômeno da comunicação também são objetos de meu trabalho, uma vez que leciono, também, disciplinas ligadas à arte e à semiótica nos cursos de comunicação. Trabalho esse que decorre de um mestrado na área de comunicação e semiótica. Considerando todos os aspectos apontados, interessei-me pela particularidade de ambos os artistas, os quais utilizaram o calendário como veículo de divulgação e, conseqüentemente, de popularização de seus trabalhos.

Dessa forma, para este estudo, escolhi dois artistas costumbristas que, ao mostrarem em seus trabalhos um mesmo signo representativo, o gaúcho, o fazem de uma forma particular relacionada ao que se considera o lado marginal da arte: a caricatura e a charge. O fazem divulgando e popularizando o trabalho artístico por meio da difusão no calendário.

¹ A palavra “gaucho” usada sem o acento é característica dos países Argentina, Uruguai e Paraguai, apenas no Brasil a palavra é acentuada. É dessa forma que será usada no texto.

Assim, desde o início, a questão sobre a permeabilidade da fronteira no que tange à cultura visual estava, inicialmente, resolvida. Os artistas, ao modo dos músicos, conseguiram reconstituir um novo recorte de fronteira que, ao par da estética do frio, o qual parecia os gaúchos de país a país, representa também um imaginário constituído e reconstruído, materializado em imagens.

Assim, surge a questão desta tese: Como esse imaginário que expande fronteiras foi percebido pelos artistas deste estudo, a partir de um acento de estética kistch² e reforçado no âmbito das obras que circularam nos calendários *Alpargatas*, na Argentina, e *Ipiranga*, no Brasil? E como o imaginário repercutiu obras de arte consagradas, gerando a tese de que esse, representado pelos almanaques populares, tais como o de Molina Campos (1931–1936 e 1940–1945) e de Luiz Pont Beheregaray-Berega (1979–1999), configuram uma forma de construção identitária, a qual perpassa um espaço social recortado por uma fronteira líquida visibilizada por uma estética plástica particular: o kistch. E ainda dentro dele, o aspecto emocional que provoca a identificação nos sujeitos fruidores que é a categoria do sentimentalismo.

Por esse viés, o propósito deste trabalho é analisar as obras impressas em dois veículos de comunicação: os calendários *Alpargatas*, na Argentina, ilustrados por Florencio Molina Campos (1891–1959), nos anos de 1931 até 1936 e de 1940 a 1945; e *Ipiranga*, ilustrado por Luiz Alberto Pont Beheregaray, o Berega (1934–2012), nos anos de 1979 a 1999. Destaca-se que não houve produção nos anos de 1985 e 1987, por isso esse período está excluído da investigação.

Para dar conta da amplitude da obra relacionada aos calendários dos dois artistas, elaborei um percurso metodológico que permite segmentar esse acervo e selecionar imagens, as quais contribuem para o entendimento da proposta desta tese. É objetivo dela analisar o imaginário gaúcho presente nas obras e na produção dos referidos calendários, bem como construir uma argumentação acerca do quanto esse imaginário evoca a emocionalidade que, de algum modo, liga-se a um dos aspectos constituintes do que se chama arte kitsch, conceito que será desenvolvido no terceiro capítulo.

Considerando o expressivo número de ilustrações e reconhecendo que existem diversos estudos relevantes sobre leitura de imagens, proponho um tipo específico de leitura interpretativa para esse caso em particular, uma vez que essas demandam um formato próprio para serem estudadas. Então, as ilustrações foram, inicialmente, divididas em categorias pelo aspecto que anunciavam. Assim, surgiram as categorias *Externa*, *Interna* e *Híbrida*.

² Essa palavra, embora de origem estrangeira será grafada em todo o trabalho sem o itálico, uma vez que faz parte constante do projeto e também é parte significativa do trabalho como um todo.

Ainda assim, as imagens apresentam uma ampla variedade de estímulos e sentidos, o que exigiu um outro filtro, nascendo a divisão em cada categoria de elementos que se repetiam com frequência, quais sejam eles: *cavalo*, *parceria*³, *mulher* e *solito*⁴. Tais elementos serão lidos pelo viés da lida campeira⁵ e da farra⁶. No entanto, há outro elemento que se anuncia nas obras, os *panoramas*, ou seja, cada categoria em suas subdivisões mostra aspectos psicológicos bem definidos, os quais chamei de *Introversão* e *Extroversão*⁷.

Para tanto, utilizarei aqui os conhecimentos de uma outra área de minha formação, a Psicologia. Nesse caso, selecionarei a teoria de Carl Gustav Jung para auxiliar na pesquisa. Um dos panoramas mencionados sugere arquétipos que, de alguma maneira, generalizam as imagens e ajudam a formar uma leitura final sobre o que elas sugerem acerca do imaginário social replicado.

Pouco se fala de Berega fora do ambiente tradicionalista e até mesmo no cenário de arte do Rio grande do Sul. Já Molina Campos recebe um outro tipo de reconhecimento em seu país e também fora dele. Embora ambos tenham trabalhos expostos em países fora da América Latina, Molina talvez tenha tido mais sucesso nesse sentido. O artista recebeu mais reconhecimento nacional em seu país e também no Brasil, em especial no Rio Grande do Sul.

Molina Campos conta com dois museus que tratam de sua obra: um em San Antônio de Areco, onde constam as obras do calendário *Alpargatas*, e outro em Moreno, onde o restante do acervo, composto de pinturas e ilustrações, está exposto. Berega, por sua vez, não recebeu essa deferência, nem mesmo dentro do próprio país, uma vez que é reconhecido em espaços muito reservados e que compreendem basicamente o tradicionalismo gaúcho, sem ultrapassar muito a fronteira, caso oposto ao de Molina. Tal diferença de representatividade em artistas que apresentam o mesmo foco é importante que se destaque, pois Berega ainda não recebeu o devido reconhecimento por sua obra.

Os trabalhos desses dois artistas costumbristas se interligam em uma rede de significados que perpassa uma fronteira histórica, geográfica e política, integrando-se em um outro espaço de relações – o da cultura. Portanto, a hipótese central é: essa fronteira líquida

³ S.f. grupo de apostadores que joga num mesmo cavalo ou num mesmo galo// grupo de pessoas que joga cartas ou participa de uma atividade em conjunto, conforme (SCHLEE, 2019, p. 693).

⁴ (Bras) adj.- Diz-se de quem está ou parece estar, sozinho, sem companhia (SCHLEE, 2019, p. 834).

⁵ Trabalho, faina, labuta. Atividade diária nas dependências de uma casa ou num lugar de trabalho. (SCHLEE, 2019, p. 582).

⁶ Diversão muito ruidosa e alegre. Folia, troça, patuscada (SL), orgia, beberagem, libertinagem (SCHLEE, 2019, p. 420).

⁷ Conceitos Junguianos.

gera um outro contorno qualificado pela representação de um tipo característico que está entranhado no imaginário de grupo humano em detrimento de seu cercado geopolítico.

Para Bakhtin (2011, p. 175), o objeto estético é um “acontecimento artístico vivo”, em outras palavras, não é algo puramente teórico, mas um acontecimento, um produto do ato de existir e deve ser compreendido em seu contexto de existência e na relação com seus participantes. Primeiramente, devemos considerar que o objeto estético produzido por um autor, que é o “centro organizador do conteúdo-forma da visão artística,” possui uma ideologia, um lugar no mundo, uma voz que dialoga com vozes de outros e imprime essas marcas em sua criação estética (BAKHTIN, 2011, p. 173).

Outro elemento muito importante a ser considerado é o contexto no qual esse objeto é produzido, pois, ainda de acordo com o autor, a obra não adquire sentido de forma isolada, devendo ser observada em seu contexto, porque “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível” (BAKHTIN, 2010, p. 16). Então, esse objeto estético passa a ter valor somente quando está inserido no sistema cultural.

Além de considerar esses aspectos, também devemos observar a composição do objeto estético de forma integral, nos três elementos que o constituem, de acordo com Bakhtin (2010), os quais são *a forma*, *o conteúdo* e *o material*. Todos os três são indissociáveis, inter-relacionados e possuem o mesmo grau de importância dentro da obra, pois formam uma unidade. O autor ressalta que:

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração por outro (BAKHTIN, 2011, p. 178).

Na questão musical, a milonga está relacionada às condições dadas pela paisagem, sendo que essas são transformadas pelas obras plásticas – no caso particular de Molina e Berega – com os recursos simbólicos da cor e da própria forma compositiva na qual o personagem é retratado. Assim, olhar para as obras dos dois artistas como representantes importantes de um imaginário coletivo, que abrange uma região estendida para além de fronteiras tradicionalmente circunscritas, mostrou-se bastante relevante.

Em um universo relativamente rico de produções estéticas-visuais sobre o gaúcho, a motivação para selecionar esses dois artistas, além da nossa particular admiração por seus trabalhos, também se deveu a duas questões que são pontos importantes para o desenvolvimento

dessa pesquisa. A primeira é o meio pelo qual as obras circularam massivamente, ou seja: pela reprodução em folhinhas de calendário.

Esse é um meio absolutamente simples se forem considerados os suportes e espaços que, tradicionalmente, as obras são expostas. Nesse caso, isso demonstra não apenas a força da indústria cultural no sentido de disseminação de uma mensagem como também o quanto esse meio permitiu uma amplitude de acesso ao referido material, possibilitando ao público a fruição de algo que representava em seus imaginários toda uma identidade cultural que, literalmente, ultrapassava fronteiras.

A segunda é a própria maneira como o trabalho se presentifica na forma humorística, com rasgos burlescos e tecnicamente bem resolvidos que chega, imediatamente, na percepção dos sujeitos, gerando, ainda hoje, quando exibido de modo digital, comentários de prazer, saudade, admiração e respeito. Tais sentimentos consistem em outro objetivo do trabalho: o modo de representar o imaginário, o qual encontra eco em uma categoria artística que, por sua vez, também é grandemente vista com um olhar enviesado, o kitsch.

Essa estética, entendida por muitos especialistas como um modelo de segunda linha, traz, inserida em seu bojo, uma questão absolutamente importante que é o sentimentalismo, o qual não está apenas presente nele, mas, definitivamente, faz parte dele. Essa emocionalidade que pode ser entendida como exagerada ou desqualificadora quando comparada ao que se espera da grande arte é o que torna o kitsch absolutamente humano. E, por consequência, as obras de Molina e Berega, por se encaixarem nesse quesito, também podem ser lidas por esse viés. No entanto, considerando todas as características do referido estilo, as obras estudadas não poderiam ser qualificadas inteiramente como kitsch.

Tendo em vista o exposto, nesta tese será privilegiada a questão particular da emocionalidade envolvida no objeto kitsch e não necessariamente os outros critérios que a justificam tanto a obra quanto em sua atitude. Esse aspecto em particular, torna a obra ligada ao imaginário coletivo de modo muito mais significativo do que obras cujo contexto e material são considerados no campo das grandes artes. Também de igual modo não traremos ao debate sobre as questões ligadas ao tradicionalismo e os diversos elementos e estudos referidos a esse aspecto, em que pese serem relevantes, não fazem parte deste escopo ora apresentado.

Estamos expostos a milhares de imagens em nosso cotidiano, sendo que a maioria não é absorvida conscientemente. Tais imagens, no entanto, ficam inconscientemente armazenadas. Contudo, relevante é a questão do significado dessas imagens para nossa vida. O quanto delas encontra eco de alguma forma em nosso imaginário. A arte que está colocada por meio delas nos provoca e instiga, porém, nem tudo é arte e ela também pode ter seu lado obscuro.

A obra de arte não é apenas um objeto estético, é também um conjunto de significados emocionais e de valores sociais. É construída e usufruída pelos sujeitos humanos. Cada construção estética acaba por se definir em algum foco, seja esse religioso, social, político, antropológico ou psicológico, de uma certa forma, a arte reflete todo o modo de percepção do mundo que cada pessoa, ou conjunto de pessoas, traz consigo.

A representação do imaginário de um povo é uma medida de seu processo de identidade e pertencimento. O sujeito humano, é, dentre os animais, aquele que apresenta as condições de se projetar para fora de sua própria cabeça. Isso significa que esse sujeito circula pelo caminho mental tanto ao vivenciar o seu entorno, criando signos para interpretá-lo, quanto ao criar signos externos, visando interpretar seu mundo interior.

As imagens são esses exemplos clássicos de signos criados para dar conta, em parte, desse universo tanto no aspecto material, que é o entorno, quanto no mental que são as representações simbólicas desse sujeito. Por essa razão, as imagens pintadas nas paredes de cavernas na Europa paleolítica são, exatamente, essas projeções de um universo vivido e ressignificado, compondo-se de uma narrativa visual que tinha um significado específico para essas pessoas.

Essas e outras narrativas podem ser interpretadas de várias maneiras e, em alguma medida, até muito distante do verdadeiro motivo gerador. Contudo, elas são exatamente a manifestação do “humano” no homem, o poder de criar para além do puro materialismo das coisas. Por isso, o sol pode ser concebido como um deus e o cavalo como a representação da força e da liberdade, por exemplo. Significados que nem o sol nem o cavalo como astro e animal, respectivamente, teriam como se auto investir.

A imagem, como diz Debray (1993, p. 33), é por origem e função mediadora entre vivos e mortos. Sua força e poder residem no efeito simbólico de relacionar o presente ao ausente. Traz em si a condição de presentificar o que não está.

Nessa direção, também o reconhecimento de alguma coisa, como uma imagem projetada, só se produz quando esse signo apresenta um contorno formal conhecido, de igual maneira. Como diz Manguel (2001), só se pode ler quando a sintaxe da língua é compreensível. Portanto, “desentranhar a narrativa que uma imagem encerra [...] são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias” (MANGUEL, 2001, p. 25).

O mundo só faz sentido para cada um de nós por meio de duas formas encadeadas. Primeiro, pela chegada dos estímulos até o cérebro, o que é feito pelos cinco sentidos. Só podemos apreender o entorno se estivermos com os olhos, ouvidos, tato, paladar e olfato em

condições. Se algum deles não está exatamente em condições mais adequadas, os demais se afinam para dar conta de trazer o externo para dentro da cabeça. Segundo, quando esses estímulos ganham significado na configuração que fazemos de suas características específicas juntamente da emoção vinculada e, a isso, chamamos de percepção.

O imaginário dá sentido ao mundo fundamentado pela percepção, que é a forma como integralizamos mentalmente uma sensação. O que isso significa na prática? Significa que, ao tempo em que visualizamos uma forma qualquer, ou um som, ou um gosto, ao entrar na cabeça pelos órgãos dos sentidos, esses acabam por constituir uma forma particular sêmica que pretende dar conta de compreender o mundo.

Ao mesmo tempo, o que se aprende sobre o entorno vai ganhando uma familiaridade dentro de nós, de modo que, ao entrarmos em contato com um estímulo de qualquer natureza, a aproximação desse com o que já está registrado em nosso cérebro agrega mais e mais significados. Gera-se, assim, uma espécie de personalidade do pensamento, a qual está vinculada àquele sujeito em particular. Porém, esse sujeito está circunscrito em um campo sociocultural cujas relações simbólicas são percebidas de forma semelhante, congregando um grupo.

Isso não exclui percepções muito pessoais, mas é certo que existe um modelo grupal genérico em sujeitos que compõem um determinado grupo sociocultural. Certeau (2001) pontua que a relação, a qual é sempre social, determina os termos das práticas cotidianas, ao mesmo tempo que em cada individualidade atua uma pluralidade, inclusive contraditória desses processos relacionais.

As imagens são um dos mais poderosos veículos do processo de construção dos mecanismos mentais do imaginário e que representam o mundo. O entorno, por exemplo, é colorido por força natural, porém a compreensão desse sistema natural de cores passa pela decodificação dessas em um sistema simbólico, ou seja: a continuação do estímulo na forma de percepção simbólica determina o fim da sensação puramente fisiológica, como já afirmava o psicólogo americano William James, em 1890.

Manguel (2001) diz que atribuímos às cores tanto uma realidade física quanto simbólica. Para além do prazer em si, elas definem um relacionamento emocional com o mundo físico. Na Idade Média, foram elaborados códigos de uso de cores que representavam uma outra realidade que só existia nesse imaginário. Por exemplo, o azul do manto da Virgem representava a pureza do céu sem as nuvens da ignorância; da mesma forma que o cinza dos restos mortais passou a representar a humildade e o luto, sendo usado no manto de Cristo em representações do juízo final.

No tratado *De sacro altaris mysterio* (A respeito do Mistério Sagrado do Altar), do Papa Inocêncio III, de 1193, as cores são atribuídas de acordo com a relação sgnica litúrgica específica: o branco para o Natal, Epifania, Candelária e Páscoa; o vermelho para os apóstolos e mártires; o preto para o advento e o período da Septuagésima até o Sábado de Aleluia; o verde para todos os outros dias santos. Na renascença, havia também códigos de cores baseados nos quatro elementos: fogo, ar, água e terra, respectivamente, vermelho, azul, verde e cinza. E mesmo na atualidade, por meio da publicidade, as cores mantêm uma relação simbólica atávica.

Por que falarmos disso? Para confirmar a ideia geral de que a arte está carregada de simbolismos e que esses só podem ser decodificados por alguém ou algum grupo que tenha as ferramentas para tanto. Didi-Huberman (2012) diz que as imagens ardem no contato com o real, assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.

Também a imagem se relaciona com o tempo de uma maneira particular. Ao observarmos um retrato a óleo de Napoleão Bonaparte, por exemplo, esse se presentifica e se atualiza para quem o olha, mesmo não estando presente o objeto da pintura, ao passo em que carrega o observador para o lugar particular de onde a pintura foi construída. De certa forma, o tempo e o espaço se fundem e é possível um vai e vem na história a partir da imagem. Chartier (1991) expõe a representação como a relação entre uma imagem vigente e um objeto ausente, trazendo para o tempo presente o representado que não está ali, seja no tempo ou no espaço.

Em nosso entorno mais próximo, existe um contingente de imagens artísticas que revelam também um universo de significados. O sul do Brasil, especificamente o Rio Grande do Sul, partilha com os países vizinhos Argentina, Uruguai e Paraguai uma imagem particular que é a representação do gaúcho. Um tipo próprio que foi construído e é reconstruído no imaginário coletivo desse espaço histórico-geográfico.

Dessa forma, o problema desta pesquisa está na indagação de quais são as relações de sentido construídas pelas obras de Molina e Berega expressas nos calendários. Os diálogos de ambos os artistas se mostram reconstruídos em suas memórias de infância, suas referências familiares e locais que formataram um olhar sobre esse personagem: o gaúcho. Berega se referencia profundamente em Molina e em seus personagens caricatos, os quais circulavam também nas experiências de vida de Berega. As imagens de ambos, separadas por um período curto de tempo, falavam sobre as mesmas questões. A vida simples, labutada, às vezes solitária, mas, também, uma vida de encontros com amigos, com família, com a paisagem.

A obra de Molina Campos, tanto quanto a de Berega, se inscreve na categoria de obras costumbristas, termo usado na literatura espanhola para descrever o pitoresco de uma situação ou local, de um povo ou de um entorno. Refere-se à descrição tanto literária quanto pictórica

da vida cotidiana, dos maneirismos de um povo. Ambos os artistas foram autodidatas, embora tenham agregado elementos da chamada “alta cultura” com o estudo particular de obras de arte já consolidadas.

O trabalho de cartum e charge expresso pela caricatura, costuma ser visto como uma subarte, algo que embora demande um alto desenvolvimento técnico, não é colocado ao par das chamadas grandes artes. É como se os artistas desses estilos fossem grandes piadistas das artes; é como se esses estilos não fossem sérios no sentido do brilho intelectual que se aplica a elas. Esse estilo, popularizado no século XX, exatamente pelos meios de comunicação gráficos disponíveis, tem uma história mais longa e em todas as épocas que aparece, apresenta sua característica mais vibrante que é o exagero e até o grotesco, com intuito de divertir.

Enfim, para além da discussão de conceitos desse tipo de expressão artística, o que conta no geral é o aspecto humorístico do trabalho, com seus rasgos de exagero, sem, contudo, deixar de estar atrelado a uma realidade palpável. Mesmo que não se possa, a rigor, falar em caricatura ou cartum antes de sua reprodução massiva, esse tipo de representação artística já fazia sua apresentação em diferentes períodos históricos.

A caricatura já era conhecida dos egípcios – o museu de Turim guarda um papiro que retrata o faraó Ramsés II com orelhas de burro; na Grécia e em Roma também aparecem exemplos; porém, é na Renascença, com os desenhos de Anibale Carracci (Figura 1), que de fato se consolida como forma expressiva.

Figura 1 - Esboços de Carracci- aproximadamente 1600



Fonte: Se Liga Artista.

A princípio, considerada não como forma de arte, mas como divertimento, acabou por se tornar uma atividade artística por excelência. Muitos artistas cultivaram a caricatura ou

sofreram suas influências. E assim acabou por tornar-se uma forma de fala popular direta e ditada pela habilidade dos artistas.

As ilustrações entram também nesse paradigma, é como se fossem marginais à arte. Por outro viés, apresentam um grande apelo público pois provocam o riso e, com isso, tornam o motivo “ligeiro”, agradável, burlesco. Ao incluirmos tais questões na apreciação das obras que compõem o calendário *Alpargatas* e *Ipiranga*, um elemento para a análise da expressão caricatural se faz presente: o tanto de kitsch emocional que as obras apresentam.

Neste sentido, portanto, as obras de Molina e Berega contêm uma pitada de kitsch. Não como algo pejorativo cujo termo costuma carregar, mas pelo desencadeamento da emoção mais rápida, simples e muito próxima de cada um de nós, a qual também é despertada pelo modo de expressão caricaturesca da pintura de ambos os artistas.

A experiência kitsch está nas formas de manipulação emocional bem básicas, um tanto piegas, como diz Kundera (1985). Essa forma deve ser compartilhada pelo maior número de pessoas e por meio daquilo que está profundamente enraizado em sua memória. Diz Kundera (1985, p. 8) que:

Quando o coração fala, não é conveniente que a razão faça objeções. No reino do kitsch, impera a ditadura do coração. É preciso evidentemente que os sentimentos suscitados pelo kitsch possam ser compartilhados pelo maior número possível de pessoas. Portanto, o kitsch não se interessa pelo insólito, ele fala de imagens-chave, profundamente enraizadas na memória dos homens: a filha ingrata, o pai abandonado, os garotos correndo na grama, a pátria traída, a lembrança do primeiro amor.

O modo de produção das obras de Molina e Berega, por constituírem-se em ilustrações no estilo caricaturesco e provocarem o riso, estão na marginalidade do que se chama “grande arte”. Muitos podem torcer o nariz para elas, no entanto, quando nos aprofundamos e as observamos mais de perto, o que se vê é o que de mais humano pode o humano produzir.

É este fenômeno que pretendemos trabalhar: as relações que se estabelecem entre essa arte que fala de um universo pitoresco e característico, de provocação humorística e que, ao ser veiculada a partir de um meio simples e barato, o calendário, exerceu e exerce um poder de atração e de congregação de sentimentos que não podem ser desconsiderados.

Ao falar do imaginário, precisamos adentrar também no objeto que permitiu a circulação das imagens estudadas, o calendário, conforme nos situa Le Goff (1900, p. 257)

Mas, enquanto organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é sobretudo um objeto social, tem, portanto, uma história, aliás, muitas histórias, já que um calendário universal é ainda hoje do domínio da utopia, ainda que, à primeira vista, a vida internacional dê a ilusão de uma relativa unidade de calendário.

Le Goff (1990) expressa no texto *O Calendário e Controle do tempo* sobre a conquista do tempo como uma forma de controle e, portanto, de poder. Mesmo nas cosmogonias, a ideia de controle do tempo aparece identificada por diferentes mitos, inclusive no cristão, quando da criação do mundo, a separação em dias e noites e os sinais para as estações, os meses e os anos. Após uma longa digressão sobre a história, que circunda a importância inclusive imaginária do calendário sobre as pessoas, Le Goff (1990, p. 277) afirma que “constatou-se ou sentiu-se a cada passo que o calendário é o resultado de um diálogo complexo entre a natureza e a história [...]. Trata-se de um objeto eminentemente cultural, um campo privilegiado de encontro entre cultura popular e cultura erudita”.

Nos cabe trazer uma questão a qual também merece ser abordada, acerca das imagens que serão analisadas. Essas encerram uma discussão em relação às chamadas “cultura popular” e “cultura erudita”, uma vez que o calendário, nesse sentido, é incorporado como um veículo de circulação não apenas do tempo e das marcações festivas, mas também como um meio pelo qual a população fazia fruir as imagens de todo um repertório simbólico particular.

No entanto, para que o estudo tenha um corpo denso no qual se debruçar, a amarração se fará acerca do imaginário constituído pelos personagens e cenários das obras de Molina e Berega. Tal corpo não será composto de todas as obras, mas daquelas que formam os calendários e mesmo essas são fruto de uma seleção específica, ditada pela metodologia aplicada. O próprio veículo de divulgação das obras, além de popularizar os artistas, também são representações específicas desse ideário popular, ou seja, há uma inter-relação do formato expressivo das obras que abarcam o caricaturesco, envolvendo o humor nesse trajeto, suscitando um tipo especial de emoção que entendemos como kitsch.

Por isso, as obras se inserem em um imaginário coletivo de um povo em particular, circunscrevendo uma fronteira líquida em que o contorno vai além da familiaridade dos signos representados. Há ainda uma familiaridade emocional que agrega esses sujeitos em um mesmo cenário de significações.

O imaginário já vem sendo tema nos estudos de História, a partir da história cultural, ao estudar ritos, símbolos, práticas, leituras, representações, entre outros. Os historiadores já admitem uma subjetividade do imaginário junto às suas representações no entendimento da construção social como um todo. Barros (2007, p. 26) destaca que:

A história do imaginário estuda essencialmente as imagens produzidas por uma sociedade, mas não apenas as imagens visuais, como também as imagens verbais e, em última instância, as imagens mentais. O imaginário será aqui visto como uma realidade tão presente quanto aquilo que poderíamos chamar “vida concreta”. Essa

perspectiva sustenta-se na idéia de que o imaginário é também reestruturante em relação à sociedade que o produz.

Assim, o imaginário social cria as instituições. O ser humano desenvolve significações que, por sua vez, interagem com o social, e esse fruto de criação é um modo contínuo. Na vida em sociedade, somos algo em relação ao outro e, de certa forma, há um espelhamento. Contudo, assim como desenvolve uma rede de símbolos para poder capturar e entender o seu entorno, o sujeito também está vulnerável ao entendimento que os outros têm dele e de tudo a sua volta.

Na teoria de Castoriadis (1982), o imaginário não é um espelhamento da realidade proposto por Lacan, não é a imagem de, e sim uma recriação incessante, a qual a realidade é o produto. Baczko (1985), por sua vez, traz a ideia do imaginário pela perspectiva do conflito, o qual gera um processo imaginativo, criando significados específicos para os eventos em questão. Para esse autor, o termo evoca um conjunto de representações coletivas e múltiplas realidades, entre elas, o imaginário, formuladas socialmente.

Embora se refira à realidade, o imaginário não é o reflexo puro dela, e sim, um complexo de relações simbólicas construídas pelos sujeitos junto da sociedade e vice-versa, legitimados pela produção de sentido de suas representações. A fim de darmos conta desse imaginário, reproduzido pelas imagens dos artistas, criamos uma metodologia própria, categorizando-as e separando-as em estruturas.

Dessa forma, a estrutura do trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, *Construindo o cenário*, abordaremos as questões sobre a cultura popular e a cultura erudita, principalmente pela visão de Ginzburg. Faremos a apresentação dos dois artistas, sem pretensão de desenvolver uma tese sobre a vida de ambos, e sim, oferecer um contorno de suas vidas e obras.

Em relação à Molina Campos, além do material disponível em algumas literaturas, usaremos, como referência, a viagem que fizemos em fevereiro de 2019, em visita à Argentina, especificamente ao museu *Las Lilas*, em San Antônio de Arecco, o qual abriga a obra completa dos calendários do artista⁸. Utilizaremos, ainda, as informações disponibilizadas por Trixie Kleine⁹ que, gentilmente, recebeu-nos e colaborou com o material gráfico que será usado na tese.

Em Buenos Aires, contamos com a prestimosa ajuda de Fernanda Brigues, esposa do neto de Molina Campos, e que é responsável pela empresa *Molina Campos Ediciones*. De modo

⁸ Disponível em: <https://museolasLilas.org/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

⁹ Trixie Kleine - Gerente administrativa do museu *Las Lilas*.

especial, tivemos a ajuda inestimável de Emilio de la Fuente, membro da diretoria do museu Molina Campos, em Moreno, na Argentina. Ele é um colecionador que representa um arquivo vivo muito importante sobre a vida e obra de Molina Campos. Recebeu-nos em sua casa, em Buenos Aires, nos disponibilizando a coleção completa de calendários e informações que foram fotografadas para a análise inicial, por Cassiano Del Ré.¹⁰

A fim de acessarmos o conjunto dos calendários *Ipiranga*, ilustrados por Berega, conversamos com o filho mais novo do artista, Rodrigo Beheregaray, e com sua mãe, a esposa de Berega, Regina Nuria Beheregaray, em outubro de 2018, os quais, também muito gentilmente, receberam-nos em sua casa em Porto Alegre e ofereceram muitas informações importantes sobre a vida e obra do pai e marido.

As imagens usadas neste trabalho provêm do *site* construído e mantido por Rodrigo¹¹. Elas apresentam uma marca d'água com o objetivo de proteger o acervo de um uso indevido¹². Para tanto, neste capítulo, abordaremos o estilo de ambos os artistas estudados, o costumbrismo, a questão do humor gráfico que permeia o trabalho deles e o calendário na visão de Le Goff.

O capítulo 2 mostra a questão do imaginário social e da metodologia para leitura de imagens a qual foi criada para esta tese. Trabalharemos na perspectiva do imaginário a partir de Chartier (1991), Castoriadis (1982), Baczko (1985) e Pesavento (1995; 2004; 2008).

O conjunto de imagens que ambos os calendários trazem é bastante expressivo, sendo 147 ilustrações de Molina Campos e 81 de Berega. A partir desse “universo” de materiais, criamos três grandes categorias iniciais, conforme citadas acima, para separarmos as imagens em grupos. Surgiu, assim, as categorias intituladas de *Externa*, *Interna* e *Híbrida*, de modo que as imagens foram separadas pelas características que apresentavam. Essas três grandes categorias estão enquadradas em dois panoramas, os quais são a *Introversão* e a *Extroversão*, conforme o modelo psíquico que apresentavam. Nesse panorama, os elementos que escolhemos analisar foram: *o cavalo*, *a mulher*, *a parceria* e *o solito* (o gaúcho sozinho).

Baseados na teoria Junguiana, a partir dos arquétipos relidos por Margaret Mark e Carol S. Pearson, na publicação *O Herói e o Fora da Lei*, pretendemos configurar um panorama geral sobre o imaginário social recortado por uma região assemelhada nos signos visuais. E, ainda no capítulo 2, traremos autores de diferentes áreas, entre os quais Santaella (1983), para a semiótica; Jung, Mark e Pearson na psicologia; Bakhtin e Burke, para estética e imagens.

¹⁰ Professor da Universidade de Passo Fundo, fotógrafo e jornalista.

¹¹ Disponível em: <http://www.berega.com.br/>. Acesso em: nov. 2018.

¹² Rodrigo Beheregaray tomou tal decisão a partir de algumas imagens do pai terem sido usadas para campanhas publicitárias sem autorização de uso da imagem.

Portanto, o objetivo é que, com esse esquema, possamos ter uma visão mais abrangente e homogênea acerca do imaginário representado, o qual circulou por meio dos calendários e que desenhou uma fronteira particular dentro do cenário visual, equivalente ao que foi reconhecido no cenário musical.

O Capítulo 3 abordará nesse imaginário o aspecto da sentimentalidade (um dos quesitos do kistch), que está presente nas obras de Molina e Berega em um recorte das imagens do calendário. Em Molina, apresentaremos os anos de 1934, 1935 e 1936. São 36 imagens que contam, de forma não linear, mas como uma anedota, a vida cotidiana do gaúcho simples, inspirada em um capataz da fazenda do pai de Molina que se chamava Tiléforo.

Assim, a imaginação de Molina recortada de um imaginário social sobre o gaúcho recria eventos na vida desse personagem que tem sua base em uma pessoa real. O resultado do que se percebeu como imaginário reproduzido e reconstruído do Capítulo 2 serve de guia para, nesse capítulo, explorar um aspecto básico desse imaginário e que se encontra também na arte kistch, ou seja, a emocionalidade e o eco identificado na percepção dos sujeitos que fruem a obra.

Em Berega, o recorte se deu em uma categoria própria que chamamos de “Didática”, com 16 imagens, em que o artista explora os aspectos mais particulares que tornam o gaúcho, gaúcho, e, com isso, também atua com o imaginário social por meio da emocionalidade. Nesse capítulo, ainda com relação ao kistch, traremos entre outros autores, Abraham Moles (1972; 1975), Olalquiaga (2007), Sêga (2010) e Kulka (2011).

A pretensão final não é esgotar o tema, obviamente, mas apresentar uma proposta de uma metodologia de leitura de imagem, a qual permita configurar um imaginário particular que recorte fronteiras culturais. Neste caso, o gaúcho.

Convidamos, então, o leitor a nos acompanhar nesse mergulho que trará, também, imagens da história da cultura visual, fazendo um percurso que perpassa o próprio repertório visual do ocidente.



“Agora os coxilhões, logo a planura,
Que se sucedem sem limite certo...
Ver a amplidão, enfim, que configura
O cenário do Pampa descoberto...”

(Horizontes do Pago - Roberto Osório Júnior)

1 CONSTRUINDO O CENÁRIO

“Como é linda essa fronteira que não divide países, mas acentua matizes, da mesma origem campeira, frutos da saga guerreira que se agiganta na paz, um rio que leva e que traz, um céu e um sol que alumia, juntando os que se extraviam sempre ao tranquilo ‘no más’”.

(Fronteiro - Jaime Caetano Braun)

Ao propormos um trabalho que visa a exploração do imaginário de um grupo social a partir das obras de dois artistas costumbristas, cujo tema é o gaúcho e seu entorno, faz-se fundamental, além de apresentar a ambos, também circundar o cenário em que ocorrem as representações que se fizeram acerca desse personagem e de sua vivência, sendo esses os temas que compõem o objeto deste estudo.

Não temos como meta aprofundar os estudos sobre a vida e todo o conjunto da obra de ambos os artistas escolhidos, mas sim, entender os processos pelos quais vivenciaram e reproduziram nas obras que estão veiculadas nos calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*. Por outro viés, também há que se envolver esse objeto de foco com o cenário do qual faz parte, a fim de que possamos chegar mais próximo da tarefa de desvendá-lo.

O olhar estético sobre esse personagem, o gaúcho, não é novo nem recente na história da arte rio-grandense e argentina. A tese de Luciana da Costa Oliveira *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingartner*, traz referências importantes nesse campo, iniciando com o olhar que artistas viajantes tiveram sobre o gaúcho no Rio Grande do Sul, na Argentina e no Uruguai, até a produção própria de artistas autóctones que consagraram essa imagem que faz parte do imaginário dos povos dessas regiões em particular.

Não apenas as artes visuais representaram o gaúcho e seu entorno como também a literatura reforça essa identidade tal como a música. Assim, temos a imagem representada pelo olhar de artistas viajantes desde o século XVIII, os quais integravam expedições científicas até a produção do século XX. Há também toda uma construção imagética pelo olhar dos escritores, como José de Alencar, com a obra *O Gaúcho*, em um louvor quase mítico de um ser pelo autor chamado “O centauro dos pampas”. O autor assevera que:

Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem, o gaúcho. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a velocidade da ema ou da corça; os brios do corcel e a veemência do touro. O coração, fê-lo a natureza franco e descortinado como a vasta coxilha; a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão; o mesmo bramido, a mesma pujança. A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma amplitude de coração, imensa como a savana (ALENCAR, 1998 p. 3).

Contudo, temos autores autóctones cuja obra literária é eivada de vivências neste cenário pampeano refletido em textos vibrantes. Erico Verissimo traz a temática da terra sul rio-grandense em romances importantes no cenário da literatura modernista e, especificamente, regionalista, como a trilogia *O Tempo e o Vento* e o romance *Incidente em Antares*. Nessas obras, as quais simbolizam a saga gaúcha, o autor trata, além da questão da formação da nação e da consolidação do Rio Grande do Sul como estado, a luta do estancieiro para manter sua terra. O caráter heroico, mesmo que não mítico, caracteriza as personagens-chave.

Mais recentemente, temos a trilogia de Letícia Wierzchowski, a qual aborda a vida de sete mulheres durante a Revolução Farroupilha¹³ em seu tempo de espera, reza e dor, características que também aparecem nas personagens femininas de Erico Verissimo, junto com a robustez de sentimento em relação à família e à terra. Tanto a obra *O Tempo e o vento* quanto *A casa das sete mulheres* receberam leituras midiáticas na televisão por meio de minisséries pela Rede Globo.

Ainda dentro da literatura brasileira, encontra-se Simões Lopes Neto, nascido em Pelotas, cuja vida nas charqueadas iluminou sua imaginação ao tratar do gaúcho na obra *Contos Gauchescos*, em 1912, e a partir de lendas, como no livro *Lendas do Sul*, de 1913.

Na Argentina, seguramente, a obra de referência nesse caso é *Martin Fierro*, de José Hernández. O autor publicou pela primeira vez, em 1872, a obra *El gaucho Martin Fierro* e, em 1879, *La vuelta de Marin Fierro*, em um linguajar muito próprio do povo e que acabou por tornar-se um clássico da literatura *gaucha* argentina, classificando o gaúcho representado pelo autor como um personagem legitimado na categoria de herói nacional.

Outra obra de grande importância literária está intimamente ligada à Molina Campos, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, lançada em 1926. Zaldivar (1996) diz que a ligação entre artista e escritor, repercute uma aproximação com os Güiraldes, de San Antonio de Areco, em especial com o autor Ricardo e com o pintor dos Güiraldes, Alberto. Contudo a

¹³ Também chamada *Guerra dos Farrapos*. Ocorreu na década de 1835 a 1845, liderada pela classe dominante no Rio Grande do Sul, os fazendeiros, contra o Governo Central Imperial. O mote da disputa foram as taxações sobre os produtos gaúchos como o charque, erva-mate, couro etc. Aliado às altas taxas sobre o charque, havia o incentivo para os produtos importados do Prata.

relação entre Ricardo e Molina fica compreensível a partir da troca de correspondência entre ambos. Güiraldes envia ao artista a primeira edição de *Don Segundo Sombra* com dedicatória, “ao seu querido amigo o gringo Florencio Molina Campos, o gringo Güiraldes, com um abraço de Anastasio el Pollo” (ZALDIVAR, 1996, p. 29, tradução nossa)¹⁴.

Por sua vez, Molina Campos envia, em 1927, pouco antes da morte de Ricardo Güiraldes, uma obra inspirada em *Don Segundo Sombra*, recebendo o agradecimento do amigo. A própria obra do autor está impregnada das imagens de Molina conforme nos coloca Zaldivar (1996, p. 30)

Da leitura de *Don segundo Sombra* se faz uma série de descrições caricaturescas se quiserem que vincule intimamente as obras de Güiraldes e Molina Campos. Entre elas resgatamos as da tias de Fábio Cáseres: tia Mercedes, magra, angulosa cujo nariz se projetava brutalmente entre os olhos fundos...tia Assuncion, barriguda tetuda e voraz em todos os lugares...¹⁵

A música, de outro modo, também tem sua importância no reforço de uma identidade própria desse personagem, que ultrapassa fronteiras. A milonga é um ritmo que circunscreve um espaço geográfico ampliado, conjugando o sul do Brasil junto da Argentina e do Uruguai, sendo que Vitor Ramil defende em seu trabalho “Estética do frio” ao falar da milonga inserida no cenário pampeano.

Assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil. [...] A milonga me soava uma poderosa sugestão de unidade, a expressão musical e poética do frio por excelência. Que outra, se não essa, escolheria o gaúcho solitário da minha imagem para se expressar diante daquela fria vastidão de campo e céu? Que outra forma seria tão apropriada à nitidez, aos silêncios, aos vazios? Em sua inteireza e essencialidade, a milonga, assim como a imagem, opunha-se ao excesso, à redundância. Intensas e extensas, ambas tendiam ao monocromatismo, à horizontalidade. O frio lhes correspondia aguçando os sentidos, estimulando a concentração, o recolhimento, o intimismo; definindo-lhes os contornos de maneira a ressaltar suas propriedades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia (RAMIL, 2004, p. 23).

Essas obras, entre outras igualmente importantes, forjaram também um imaginário exclusivo dessa região, se estendendo do Rio grande do Sul ao Prata, como um todo. A

¹⁴ “a su querido amigo el gringo Florencio Molina Campos, el gringo Güiraldes, com un abrazo a lo Anastasio el Pollo” (ZALDIVAR, 1996, p. 29).

¹⁵ “De la lectura de *Don Segundo Sombra* de desprendem una serie de descripciones, “caricaturescas” si se quiere, que vinculan intimamente las obras de Güiraldes y Molina Campos. Entre ellas rescatamos las de las tias de Fabio Cáceres: “tia Mercedes, flaca, angulosa, cuya nariz en pico de carancho asomaba brutalmente entre los ojos hundidos...tia Asunción, panzuda tetona y voraz ent todo places...” (1996, p. 30).

representação do gaúcho rio-grandense ou do *gaucho* argentino compõem uma mesma identidade que repercute no imaginário coletivo de uma forma muito potente.

Isso posto, é importante fazermos um recorte conceitual acerca da cultura no que tange aquilo que é produzido e reconhecido sob o aspecto popular e sua contraparte, o erudito. Tal discussão já é uma tese defendida por diversos autores e correntes, porém, nunca pacífica e, aqui, não traremos esse embate, apenas poderemos circulá-lo, uma vez que ele tem relação muito direta com o objeto de estudo.

1.1 O CENÁRIO DENTRO DA CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA

Trataremos das obras de dois artistas costumbristas cujos trabalhos são reconhecidos técnica e artisticamente, porém, ambos não entram no cenário das chamadas grandes artes, com direito à exposição de obras em museus e espaços clássicos reservados às artes consagradas.

Portanto, para cercarmos esse panorama inicial, entendemos como fundamental enfrentarmos as questões relacionadas ao que se chama “cultura erudita” e “cultura popular”. Chartier (1991) inicia uma conferência no seminário *Popular Culture, an Interdisciplinary Conference*, realizado no *Massachusetts Institute of Technology*, de 16 e 17 de outubro de 1992, em Massachusetts, afirmando que a cultura popular é uma categoria erudita, pois é pensada e produzida conceitualmente pela cultura dita erudita, e, por isso, segmenta-se em dois modelos.

O primeiro concebe a cultura popular como um sistema próprio e autônomo. Já o segundo depende de uma relação de carência com a cultura erudita. Uma enfatiza a autonomia simbólica e, a outra, insiste na dependência da cultura dominante, sendo que ambas as definições acabam por se converterem em problemas: de um lado o populismo e de outro, o legitimismo, descontando as diferenças como se fossem carências.

O autor declara que classificar a cultura popular com algum antecedente histórico só atrapalha, uma vez que suas proposições vêm e voltam. Afirma Chartier (1995, p. 6):

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados.

Portanto, Chartier (1995) diz que compreender a cultura popular significa situá-la em campos em que se podem ler os mecanismos de dominação simbólica, os quais são

representantes de desqualificação dos dominados. No texto, *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg traz à luz um personagem medieval que enfrenta um processo da Inquisição por apregoar ideias consideradas heréticas aos olhos da Igreja.

O autor cria uma cosmogênese pessoal como a crença de que o mundo tinha origem na putrefação, em um amalgama no qual os elementos constituiriam um sistema divino específico. “[...] Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era o caos, isto é a terra, ar, água e fogo juntos, e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos” (GINZBURG, 2006, p. 36). Menochio, o personagem principal, desenvolveu toda uma estrutura teórica sobre as questões fundamentais religiosas, baseando-se em leituras diferentes e no próprio convívio com pessoas distintas e suas práticas cotidianas, como revela a metáfora do queijo, em seu processo de fermentação.

O interessante nesse texto é o próprio sujeito, Domênico Scandella, conhecido como Menochio, nascido em 1532 em uma pequena aldeia nas colinas de Friuli, na Itália, e executado pelo Santo Ofício, por volta de 1601. Ele era, como foi relatado, moleiro, carpinteiro, marceneiro, pedreiro, dentre outras profissões, de acordo com ele mesmo. Ou seja, não era um sujeito advindo ou educado pelo que se entende por alta cultura; não pertencia ao círculo tanto da igreja, quanto do mundo acadêmico; era tão somente um camponês como a maioria de seus companheiros e, portanto, no entendimento geral, alguém que não teria condições de um debate erudito.

Contudo, Menocchio era um leitor (por mais que se pense que a leitura não fazia parte do cotidiano dos camponeses medievais); além disso, ainda é preciso considerar o que circulava oralmente nos contextos sociais do grupo ao qual ele pertencia e que acabou por formatar uma chave de leitura que permitiu a Menocchio elaborar teorias acerca das questões religiosas, conforme Ginzburg, observar o relacionamento conturbado do personagem com a cultura escrita e, mais especificamente, o modo como ele lê os textos.

O pressuposto de uma cultura oral que pertencia não apenas a Menocchio, senão a toda uma coletividade do século XVI, faz com que se repense a questão da cultura como um todo. Esse amálgama gera um modelo mental capaz de permitir representações do imaginário social a partir de indivíduos que acessam, de um modo ou outro, tanto o que a cultura erudita propõe quanto informações que circulam ao seu redor.

Portanto, como reflete o autor, o fator do julgamento propriamente dito, permitiu a entrada em cena de toda uma conjuntura relacionada à cultura popular, neste caso a cultura

camponesa em seu cotidiano e as relações chamadas eruditas, produzidas pelos intelectuais em uma época de Reforma Protestante na Europa pré-industrial.

Menochio pode até ter sido um caso especial para o período, embora a própria Reforma, a qual introduziu novos atores no cenário cultural e a invenção da imprensa custodiada pela impressora que permitiu uma circulação muito maior de ideias escritas, que não fossem apenas dos clérigos, pode ter permitido o aparecimento interessante desse personagem.

Ginzburg traça uma questão importante quando imputa a esse caldo histórico uma discussão acerca da cultura como um todo, na qual antigas ideias religiosas de tradição oral ainda circulavam nos cotidianos populares, mas haviam sido mantidas escondidas durante o império das ideias religiosas cristãs, e acrescidas com o que circulava, produzindo e difundindo por escrito, gerando um modo de pensar em Menochio que mereceu a atenção dos chamados eruditos da época.

O que realmente importa é o fato de Ginzburg ter tornado esse caso em particular uma discussão sobre a cultura dominante e a cultura popular, mostrando que existe um conjugado de fatores que atuam nos imaginários sociais que deve ser considerado contemporaneamente.

Por outro viés, assim como Menochio, personagem do povo que criou uma teoria particular sobre as questões basilares da doutrina cristã, há um contraponto interessante no trabalho pictórico de Pieter Bruegel, “O Velho” (1525–1569), um dos mais expressivos artistas flamengos, dentro do que se convencionou chamar “pintura de gênero”. O artista traz uma parte desse cotidiano da cultura popular, representando o dia a dia dos camponeses do século XVI, como em festas, brincadeiras, nas personagens coloridas, nos bufões, nos mascarados, mendigos e crianças; mas, também retratou um cenário interessante do imaginário dos camponeses flamengos, abordando temas como a morte, a fartura e a avareza, bem como provérbios populares ou até a loucura, a qual ele ilustra jocosamente.

Diferente de Menochio, no entanto, Hauser (1992) salienta que o artista reproduzia em seu trabalho uma realidade não fruída pela população retratada, mas servia como material curioso vivenciado pela elite da época. Hauser afirma que, quem quer se ver é quem está em uma condição favorável e não aquele que está aquém disso, ou seja: a representação de todo esse universo que compunha as práticas da população não importava esteticamente a ela, senão servia como curiosidade para uma elite, hierarquicamente separada do povo simples em um outro modelo cultural.

Bruegel partilhava também, por meio de sua arte, as festas populares, e contactava todo tipo de pessoas, as quais faziam parte desse amálgama da vida camponesa do Norte da Europa. Moimaz & Molina (2009) dizem que a representação das personagens em Bruegel tem dois

aspectos importantes a se considerar. Um é o da metáfora, ou seja, o uso da composição na qual os camponeses aparecem em diferentes situações, geralmente jocosas e até hilárias, as quais servem como uma crítica que poderia ser entendida pela elite, que, inclusive, encomendava a obra; e outra é o fascínio pela forma de vida dos camponeses, o que servia de contexto para essas metáforas. “Bruegel também procurou exprimir através da pintura o que os homens pensavam, sentiam ou imaginavam, trabalhando com temas ligados ao imaginário do povo flamengo, buscando ser fiel ao seu cotidiano” (MOIMAZ; MOLINA, p. 151-152).

Figura 2 - A Batalha do Carnaval e Quaresma



Disponível em: <https://institutopoimenica.com/2015/02/19/a-batalha-entre-o-carnaval-e-a-quaresma-bruegel/>.

A obra de Bruegel traz referências significativas sobre o imaginário medieval que compõe o cenário da cultura popular. A pintura da Figura 2 *A Batalha entre o Carnaval e a Quaresma* mostra, metaforicamente, a dualidade medieval entre a religiosidade, regrada, pesada e espiritual e a vida campesina, alegre, luxuriosa e corporal. A taberna à esquerda, e a catedral, à direita. A magra figura “Quaresma” sobre uma carroça puxada por um monge e uma freira à direita, em contrapartida ao gordo “Carnaval”, sobre um barril de cerveja com um espeto de porco na mão. Isso soma-se aos elementos espalhados pela tela e que evocam todo tipo de identidade ao qual o povo estava relacionado, incluindo as referências cristãs apregoadas pela Igreja. Souza (2005, p. 108) diz que:

A cultura popular situa-se em um universo que se estruturou historicamente de forma alheia à cultura letrada, o que não significou, necessariamente, hostilidade em relação a esta. Dessa forma, em uma aldeia medieval composta quase exclusivamente por analfabetos, o conhecimento letrado e os livros que o simbolizam são, não desprezados e, sim, reverenciados, assim como seus leitores.

Le Goff (1979) relata que a clivagem entre o popular e o erudito não estava muito mais relacionada com a classe social, uma vez que a intelectualidade se encontrava na Igreja e, independentemente da origem ou da categoria cultural do clérigo, ele estava relacionado com a produção intelectual. A cultura, aqui, é revista enquanto divisão entre a erudição da Igreja, mesmo que agregando mitos igualmente cultuados no campo popular, e as tradições do homem comum.

Nesse contexto, trazemos novamente os artistas Molina Campos e Berega, na questão de representatividade que ambos propuseram em seus trabalhos, especialmente no que diz respeito aos calendários. Ao modo de Bruegel, os dois representaram vários aspectos da cultura popular que circula no sul do Brasil e na Argentina, configurando uma fronteira toda especial relacionada ao imaginário estético. Embora as referências de ambos estivessem, também, em grande parte ligadas às suas vivências, significaram um olhar erudito sobre um contexto popular.

1.2 OS ARTISTAS E SUAS TRAJETÓRIAS

Neste subcapítulo são trazidos os dois artistas, cujas obras reproduzidas em calendários no século XX constituem o objeto deste estudo. Não pretendemos aprofundar a vida de ambos por não ser uma tese biográfica, mas sim, apresentar os principais acontecimentos vividos por eles e que, em alguma medida, influíram em suas produções estéticas.

O termo “trajetória” já faz parte do cotidiano do historiador, não necessariamente substituindo a biografia, senão particularizando tempos e situações que mostrem relevância para os estudos em questão. “A trajetória, por seu turno, não tem por obrigatoriedade abordar toda a vida do sujeito; antes, procura centrar as análises num período determinado” (KARSBURG, 2015, p. 34), assim trataremos de forma abrangente a vida dos artistas buscando o foco nas relações artísticas em particular.

Iniciamos com a trajetória de Florencio de Los Angeles Molina Campos, o qual nasceu em Buenos Aires, em 21 de agosto de 1891. Seus pais, Florencio Molina Salas e Josefina del Corazon de Jesus Campos e Campos, pertenciam a tradicionais famílias locais com reconhecimento nacional. Sua infância foi pródiga, frequentando as melhores escolas e passando suas férias de verão na fazenda de seu avô, chamada *Los Angeles*, antiga Tuyú, hoje Madariaga. Ele desfrutava de tempo para estar entre a peonada, e em uma ocasião, por conta da chuva que inundara o campo, disse:

Por volta de 1900, as chuvas torrenciais inundavam os campos nas zonas próximas ao Atlântico, onde meu pai tinha uma estância. Este inverno ficamos rodeados pelas águas. Nesses dias intermináveis nossas distrações se limitavam a observar a lida diária dos peões e ali nasceu para nós o impulso de traduzir em nossos jogos seus gestos, sua vestimenta e a inacabável variação de perigos de seus afazeres. Lembro que logo na mesa do café da manhã formava com os papéis de chumbo e xícaras de chá, minuciosas estancias, cortando os elementos que as povoavam, ali ente cartões e figuras recortadas, começaram a mover-se meus primeiros gauchos, quando eu completava nove anos de idade. Só muitos anos depois, de muitos trabalhos e tristezas, me decidi a mostrar aquele mundo aos demais (ZALDIVAR, 1996, p. 22-23, tradução nossa).¹⁶

É precisamente este arcabouço de memórias as quais envolvem seu passado e suas lembranças, que se tornam presentes ao artista quando esse constrói o tema em suas pinturas. Na mesma entrevista de Palácios, falando acerca de sua relação com o *gaucho*, Molina Campos comenta que:

Minha inclinação pela vida no campo é coisa atávica, pois descendo de família de estancieros desde meus avós... os mais velhos me educaram em respeito as coisas da terra, minha própria observação carinhosa dos tipos característicos, fez o resto [...] por minha parte, levo a meus quadros, simplesmente o que lembro de meus anos de infância, em que conheci os verdadeiros gauchos [...] (OLIVEIRA, 2017, p. 433, tradução nossa).¹⁷

O texto de apresentação de Molina no site da Fundação Molina Campos diz que o artista “via o gaucho enquanto o gaucho se viu. Não era o gaucho do poeta, nem o gaucho do historiador ou o gaucho do mundo da fantasia. Ele identificou-se com eles e viu-os através de seus próprios olhos e olhou-os com diversão e carinho” (FUNDAÇÃO, c2021).

Por volta de 1905, a família se muda para La Maltilde, na província de Entre Rios, defronte ao rio Uruguai. Contudo, tudo muda quando morre o pai, em 1907, sendo que Florencio torna-se nostálgico e começa a pintar esse tempo perdido da vida do campo que, então, o fará famoso. Em 1920, casa-se com Hortensia Palacios Avellaneda e, em 1921, nasce sua única filha, Hortensia Maria.

¹⁶ “Allá por 1900, las torrenciales lluvias inundaban los campos en las zonas bajas proximas al Atántico, donde mi padre tenia una estancia. Esse invierno quedamos rodeados por las aguas. En esos días interminables nuestras distracciones se limitaban a observar el diario trajinar de los peones y allí nació para nosotros el impulso de traducir en nuestros juegos sus ademanes, su indumentaria y la incabable variación de peligros de sus faenas. Recuerdo que luego en la mesa del comedor formaba con los papeles de plomo de los envades de té minuciosas estancias, recortand los elementeos ques las poplaban, ahí, entre cartonés y figuras recortadas, empezaron a moverse mis primeros gauchos, cuando yo cumplia nueve años de edad. Sólo muchos añõs después, tras muchos trabajos y penas, me decidi a mostrar aquel mundo a los demás”.

¹⁷ [...] mi inclinación hacia la vida del campo es coisa atávica, pues desciendo de familia de estancieros desde mis abuelos açá. [...] Mis mayores me educaron en el respeto a las cosas de la tierray mi própia observación cariñosa de tipos característicos, hizo el resto [...]. Por mi parte, llevo a mis cuadros, simplemente, lo que recuerdo de mis años de la infancia, en la que conocí a verdaderos gauchos [...].

Seu casamento termina em 1924 e, em 1926, apresenta sua primeira exposição em *El Galpón de Palermo de la Sociedad Rural Argentina* da qual eram sócios seus familiares e ele próprio, e se torna um grande sucesso. O presidente da Argentina, Marcelo T. Aymar, visita a exposição e, muito impressionado, o nomeia professor de desenho do Colégio Nacional Nicolás Avellaneda. Molina ministrou aulas durante dezoito anos, considerando-se “muito melhor professor que artista”.

Em 1930, a famosa empresa *Alpargatas* encomenda o primeiro calendário de Molina Campos, por 6000 pesos, e o contrato, até o momento, previa doze obras. No entanto, continuaram até 1936, tornando-se um item de coleção entre a população rural. Esse almanaque foi um êxito publicitário que alcançou todas as classes sociais.

Os fazendeiros os emolduravam e os compatriotas confrontavam com seus rostos. Foi uma combinação perfeita entre a empresa e o artista, ambos beneficiados por sua grande difusão. Havia uma inter-relação entre o sucesso do produto e as imagens gaúchas. A alpargata foi imposta como calçado ao ir deixando a bota. A palavra vai do árabe *al-barga* ao espanhol como calçados de cânhamo. Em 1935, a empresa recomendou: "Este calendário é uma obra de arte e, portanto, será daqui a alguns anos, de grande valor, cuide deles, sem dobrar de forma alguma". Com essas imagens também foram feitos cartões, cartões postais, pôsteres, cartões de final de ano que atingiram todas as classes sociais, houve uma segunda etapa, entre 1940 e 1945. Naquela época, a empresa garantia a exclusividade na Argentina e no Uruguai. O artista não pôde fazer nenhum desenho sem autorização expressa (BORAGNO, 2017, não paginado).¹⁸

Os calendários tiveram também reedição póstuma entre 1961 e 1962 e tornaram sua obra muito difundida. Sobre eles, diz Ruy de Solana que “os almanaques constituíam um sinônimo elementar do mais barato e depreciável. Mas desde que este artista começou a difundir seus trabalhos por esse meio humilde e anual, os almanaques se converteram na pinacoteca dos pobres” (FUNDAÇÃO, c2021, tradução nossa)¹⁹.

Molina também trabalhou em campanhas publicitárias nos EUA, em 1939. Já em 1943, uma empresa de combustível de Minneapolis contratou seu trabalho para um calendário, resultando que *os gauchos* de Molina se internacionalizaram.

¹⁸ “*Los estancieros los enmarcaban y los paisanos pegaban en carones. Fue una combinación perfecta entre la empresa y el artista, ambos se beneficiaron por su gran difusión. Hubo una interrelación entre el acierto del producto y las imágenes gauchescas. Se impuso la alpargata como calzado al ir dejándose la bota. La palabra pasa del árabe al-barga al español como calzado de cânhamo. Em 1935 la firma recomendaba: “Este calendario es una obra de arte y por tanto será de aquí a algunos años de mucho valor, cuídelos, no doblando de ningún modo”. Com esas imágenes se hicieron también naipes, postales, carteles, tarjetas de fin de año que llegaban a todas las clases sociales, hubo una segunda etapa, entre 1940 y 1945. Em esa oportunidad la empresa se aseguró la exclusividad en la Argentina y Uruguay. El artista no pudo hacer ningún dibujo sin una expresa autorización”.*

¹⁹ “*Los almanaques constituían un sinónimo elemental de lo barato y depreciable. Pero desde que este artista empezó a difundir sus trabajos por esse medio humilde y anual, los almanaques se convirtieron en la pinacoteca de los pobres”.*

Sua primeira viagem aconteceu em 1937, quando obteve uma bolsa concedida pela Comissão Nacional de Cultura. Seu desejo é se dedicar à produção de filmes educativos para ensinar sobre a vida e os costumes do gaúcho. Ele chega em Nova York e *The Evening Star*, em Washington, dedica um artigo de cinco colunas com sua foto. Um de seus primeiros trabalhos foi um cartão de Natal: *O Pintor Gaúcho Lindor, em Nova York*. Revista *Life* intitulada: “F. Molina Campos, pinta os caubóis da Argentina Pampas” (BORAGNO, 2017, não paginado). Nos primeiros anos da década de 1940, a revista *Newsweek* publicou um pôster de Molina Campos intitulado “A América Unida é a Paz do Mundo” um cowboy a cavalo que estende a mão a um gaúcho, também a cavalo, que o espera com a mão aberta. Mais tarde a mesma revista dedica-lhe um artigo intitulado: “O gaúcho dos gaúchos”. Sua presença foi uma verdadeira tentação para empresas comerciais. A empresa *Minneapolis-Moline Power Implement Co.*, especializada na fabricação de implementos agrícolas, a contrata para publicar uma série de almanaques com imagens do interior argentino. O primeiro aparece em 1944 e segue consecutivamente, até 1958 (BORAGNO, 2017, não paginado).

Figura 3 - Minneapolis - *Moline Farm Implements*



Disponível em: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/1945-molina-campos-calendar-prints-409221798>

Molina Campos continuou trabalhando e participando de palestras e eventos nos Estados Unidos. Boragno (2017) salienta que:

Will Rogers, humorista americano, percorreu o mundo com seu show de cowboys e jôqueis. Tornou-se um dos maiores admiradores do artista argentino. Todos os anos, ele encomendava os almanaques de Alpargatas a Buenos Aires e dizia: “Esse homem sabe mais do que eu no campo” (BORAGNO, 2017, não paginado).

Cesáreo Bernaldo de Quirós (*apud* VENDRAME, 2015), importante artista argentino e amigo de Molina, diz que:

Molina Campos é o criador do personagem derivado do lendário gaúcho que foi glorificado como soldado da liberdade, um bizarro e valente montonero durante a guerra civil. Sózinho sem professores e sem a academia, Molina Campos traduz essa verdade, contando com tudo o que aprendeu sobre o campo aberto, os rodeios, as festas, os bares locais (pulperias), e aquela enorme compreensão da indumentária dos

gauchos, seus nomes e suas montarias. Foi assim que desenvolveu o gacho – “o Gaucho de Molina Campos”.

Em 1927, o artista conheceu uma jovem de Mendonça, Maria Elvira Ponce Aguirre, voltando a se reencontrarem anos depois. Porém, como na Argentina seu divórcio não estava legalizado, o novo casal contrai matrimônio no Uruguai, em 1932 e nos Estados Unidos em 1937. Por fim, casam-se na Argentina em 1956, favorecidos pela lei Peron, que oficializa o divórcio, legalizando, portanto, esse segundo casamento realizado fora do país por duas vezes.

Molina também viajou para expor em Paris, em 1931, e participou como representante cultural argentino por diferentes governos. Em 1934, uma empresa de Miniapolis também traz os *gauchos* de Molina em seu calendário. Em 1939, seus desenhos são usados em campanhas publicitárias nos EUA. Oliveira (2017, p. 435), reproduz em sua tese uma carta escrita por Cesáreo Bernardo de Quirós para a esposa de Molina, a qual foi, posteriormente, usada em uma exposição e futura publicação

Assim, seu lápis e seu pincel exigiam traços da imaginação opulenta [...] do artista [...]. Sozinho, sem academias ou professores, traduzindo a verdade que os predestinados carregam, estava dizendo, Molina Campos, tudo o que sabia e havia levado em campo aberto no “rodeio”, nas “festas”, na “pulperia”, em sua propriedade e naquele enorme conhecimento de “pilchas” e seus nomes, pelos e marcas de montaria. Daquele meio, daquele rigor da vida no campo, daquele extraordinário desapego daquele homem do campo pelo interesse material das coisas, foi plamando o seu personagem, o *gaucho*: o *gaucho* de Molina Campo, não ridicularizado, o que nunca supôs o autor tanta descortesia, caricatura, por mais que possamos entender como caricaturesco, é apenas um recurso que o autor, sem saber, lança mão para dar mais força aos caracteres que ele deseja conferir a seus personagens (tradução nossa).²⁰

Em 1942, Walt Disney contrata Molina Campos como consultor para a criação de personagens que retratavam o *gaucho* e sua paisagem. Na verdade, essa parceria fez parte de uma política norte americana tanto de consolidar a América Latina como parceira na política de boa vizinhança – tendo em vista a ocupação nazista em vários países europeus – quanto para contrabalançar a simpatia pró-Alemanha de vários países latinos, havendo, ainda, a intenção de

²⁰ “Así, su lápiz y su pincel fueron requiriendo trazos de la imaginación opulenta [...] del artista [...]. Solo, sin academias ni maestros, traduciendo esa verdad que llevan los predestinados, fué contando, Molina Campos, todo lo que sabía y habla apercibido en el campo abierto en el ‘rodeo’, en las ‘fiestas’, en la ‘pulperia’, en su propia ajutaria y en ese enorme conocimiento de ‘pilchas’ y sus nombres, de pelos y marcas de montados. De ese medio, de ese rigor de la vida campera, de ese extraordinario desapego de ese hombre de campo por el interes material de las cosas fue plasmando ese personaje suyo, el *gaucho*: el *gaucho* de Molina Campo, no ridiculizado, que nunca supuso el autor tal descortesia, caricaturesca, mas bien, por mas que eso que podíamos encontrarle de caricaturesco, no es sino un recurso que el autor, sin saberlo, echa mano para dar más fuerza a los caracteres de que quiere doblar a sus personajes”.

expandir a indústria cultural por esses lados. A proposta era a criação de animações que valorizassem a cultura latina e que repercutissem na cultura americana.

O resultado foram quatro curtas animados intitulados *Salud amigos*, os quais apresentavam as culturas andina e chilena, o *gaucho* argentino e o estereotipado Zé carioca, no Rio de Janeiro, em Aquarela do Brasil, sendo que todos foram idealizados por encontros realizados nesses países pela equipe de Walt Disney. No Brasil e na Argentina, Disney foi recebido como celebridade. No entanto, o resultado da animação, especialmente ao que diz respeito ao *gaucho* argentino representado pelo personagem Pateta, não foi bem recebida por Molina Campos que reclamou da inexatidão tanto das vestimentas quanto de atitudes, uma vez que o *gaucho*, “*goofy*”, era uma mistura de *gaucho* com toques mexicanos e de *cowboy* americano.

Figura 4 - Disney na Argentina: uma lição de história do Pateta gaucho



Disponível em: <http://buenosairestriplanning.blogspot.com/2014/03/disney-in-argentina-lesson-in-history.html>.

Molina fica decepcionado com o produto, para ele

que havia explicado exaustivamente à equipe sobre a vida e os costumes no interior da Argentina, o resultado foi inaceitável. Ele levantou suas objeções e argumentos para a Disney e sua equipe, mas eles responderam que o filme já estava muito avançado e que não era possível modificá-lo. Florencio sentiu que fazer parte do filme era uma traição de seus compatriotas e de seu país e, fiel às suas convicções.²¹

Suas reclamações, no entanto, não surtiram efeito e sua colaboração passou a ser vista como desnecessária e lhe foi dito por Disney que não seria importante representar o *gaucho* em suas características folclóricas locais, mas sim, permitir ao povo americano sentir o filme como

²¹ Disponível em: <https://www.revistaintercole.com.ar/contenidos-pequenas-biografias/florencio-molina-campos-el-pintor-del-campo-argentino-593/index.html>. Acesso em: maio 2019.

mais próximo de si e não em ser autêntico nos detalhes culturais. Pouco da visão de Molina está presente no projeto.

O autor ainda ilustrou vários livros e continuou com exposições de sucesso em seu país e também fora dele, sendo que seu trabalho pode ser encontrado em museus e coleções particulares ao redor do mundo. Sua obra encontra-se no museu *Las Lilas*, em San Atonio de Arecco, no norte da província de Buenos Aires, Argentina, onde estão os calendários. Suas obras também estão no museu *Florencio Molina Campos*, em Moreno, na área metropolitana de Buenos Aires, no qual é possível fruir grande parte da obra do artista para além dos calendários.

O Museu Las Lilas de Areco, da Fundação Las Lilas, apresenta uma valiosa seleção de obras originais do renomado pintor Don Florencio Molina Campos (1891-1959). Além de divulgar o trabalho desse artista, o Museu busca despertar interesse na comunidade, local, regional e internacional, pela cultura e arte argentinas, através de exposições e palestras sobre diversos gêneros e expressões artísticas, que datam de a era pré-colombiana até o presente (MUSEO, s. d., tradução nossa).²²

Molina Campos faleceu em 1959 de complicações cardíacas, depois de um último espetáculo em que fez parte em Buenos Aires, apresentando oitenta pinturas. Dele foi dito pelo amigo Edward Laroque Tinker que o “mundo perdeu um gênio que muito fez para trazer a felicidade a um mundo tenso” (FUNDAÇÃO, c2021).

O artista, conforme afirma Zaldivar (1996, p. 11), era um homem carismático que amou seu país e se dedicou a exaltar as tradições de sua pátria e de seus queridos “paisanos”. Embora fosse um homem da cidade que gostava de vestir-se na última moda e era um amante da música clássica, “Trabalhava solitariamente todas as noites com a única companhia das melodias de Wagner, Bach e Debussy”²³.

O outro artista que este estudo pretende apresentar é Luiz Alberto Pont Beheregaray, o Berega, como era conhecido. Nasceu em Uruguaina, em 26 de maio de 1934. Filho de Dalila Pont Beheregaray e Oscar D’ávila Berengaray. O pai de Berega tabalhou na refinaria Ipiranga, tendo nascido também nessa cidade fronteiriça. Pertencia a tradicionais famílias

²² “El Museo Las Lilas de Areco, de la Fundación Las Lilas, presenta una valiosa selección de obras originales del reconocido pintor don Florencio Molina Campos (1891-1959). Además de difundir la obra de este artista, el Museo busca suscitar interés en la comunidad, a nivel local, regional e internacional, por la cultura y el arte argentinos, a través de exposiciones y conferencias sobre diversos géneros y expresiones artísticas, que datan desde la época precolombina hasta la actualidad”.

²³ “Trabajaba solitariamente todas las noches con la única compañía de las melodias de Wagner, Bach e Debussy” (ZALDIVAR, 1996, p. 11).

uruguaianenses, sendo bisneto de Aleixo Vurlod, o fundador do colégio União e sobrinho do historiador Raul Pont.

Berega passou sua infância e juventude em Uruguaiana. Teve sete irmãs e um irmão. Nessa casa cheia de mulheres havia muita produção manual com rendas e bordados, e o irmão fazia desenho arquitetônico. O encurtamento do sobrenome é atribuído a um piloto da Varig que o chamava de Berega, provavelmente por ser mais fácil do que pronunciar o sobrenome basco-francês. O outro sobrenome, Pont, é catalão, acrescentando que era espanhol de “buena cepa”.

Quando criança, passava férias escolares na estância dos pais de um amigo, onde ajudava na “lida”²⁴ fato que acabou sendo uma referência menmônica importante no futuro do então guri²⁵. Trabalhou quando jovem no Banco da Província. Ficou noivo, mas em 1958, aos 24 anos, resolveu dar uma guinada na vida. Terminou o noivado, pediu transferência do banco e foi para Porto Alegre.

Chegando na cidade, foi morar em uma pensão juntamente de outros uruguaianenses. Nesse ínterim, passou também a frequentar a casa de Regina Nuria, jovem que ele havia conhecido em Uruguaiana das visitas que ela fazia por lá. Ela tinha dois primos que também moravam na pensão.

A casa dos pais de Regina estava cheia de jovens. Era, como ela mesma reporta, “um consulado uruguaiese em Porto Alegre”. A gurizada – como eram chamados – cantava, tocava e se divertia ali. A relação entre Berega e Regina evoluiu e, em 1963, casaram-se e foram morar na casa dos pais dela, principalmente para auxiliar sua mãe, já viúva.

Em 1965, nasceu a filha Claryssa e, em 1970, o filho Rodrigo. Em 1974, quando Claryssa estava com nove anos e Rodrigo com quatro, Berega desgostoso de seu trabalho no banco, conversa com a esposa e lhe diz que não está feliz com sua profissão, que pretendia deixar seu ofício e pintar.

Naturalmente, foi um choque inicial, mudar de profissão aos 40 anos com dois filhos pequenos e, ainda, assumir uma profissão vista, no mínimo, como duvidosa. Porém, com seu jeito prático e estoico, Regina o apoia e diz que a profissão é muito importante na vida da pessoa e que, portanto, deve-se amar o que se faz. Desse modo, ela, mesmo preocupada com o dia a dia, ficou ao lado do marido nesse novo projeto de vida (BEHENGARAY, 2018)

²⁴ Lida: trabalho, faina, labuta. Atividades diárias nas dependências de uma casa ou no lugar do trabalho.

²⁵ Guri: menino juvenzinho, de até 10, 12 anos - serviçal (em geral negro) utilizado nas estâncias para trabalhos leves - e que substituiu jovens escravos depois da abolição da escravatura.

Entretanto, como ela mesma diz, ter um marido junto 24 horas por dia pode dar problema, então, ela fez um acordo. Ele tinha o estúdio em casa e poderia mandar nesse espaço, mas a casa, em si, era um espaço reservado às demandas dela. Cada um ficou com seu trabalho e nunca houve problemas entre eles, conforme salienta Regina. Berega lia muito e era muito tranquilo e de boa conversa, embora considerado introvertido.

Dona Regina comenta bem-humorada que havia tantos livros em casa, em volta deles, que um dia iriam achar os dois mortos embaixo deles. Ainda há vários livros na casa dela, em Porto Alegre. Em alguns, Berega fez uma sobrecapa com desenhos próprios. Ele gostava de cinema, esporadicamente, e de televisão, mas, principalmente, de livro.

O artista começou a trabalhar em couro, reproduzindo mapas medievais; vendeu seus trabalhos em uma loja especializada em móveis antigos e depois passou a fazer *madonas* sobre couro a partir de referências de artistas consagrados. Usava uma técnica própria com tinta de calçados e não óleo, porque eram feitos sobre couro e envernizados. Depois começou a pintar cavalos, sua paixão, o que o tornou conhecido entre os aficionados. Estudou pouco tempo com Aldo Locatelli, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, mas a maior parte do trabalho de Berega foi fruto de pesquisa pessoal e, até os anos 1970, ele foi praticamente o único que trabalhou sobre o couro com tinta permanente. Técnica que não permitia erro.

Por isso, a pesquisa dele acabava sendo um aprendizado, de modo que se intitulava um autodidata. Sofreu para chegar à excelência na técnica de pintura, pois exigia um processo diferente do usual, desenvolvido na base da tentativa e erro. Iniciava pelos tons escuros, depois médios e finalmente claros, desenhado com um lápis de ponta dura muito sutilmente no couro. Em seguida, usava o fundo do couro para que fizesse parte do corpo do desenho.

Terminou por especializar-se na pintura de cavalos. A partir disso, começou a receber muitas encomendas de pessoas proprietárias de cavalos que queriam imortalizar seu animal, seja por ser um campeão, ou pelo afeto que elas dedicavam a ele.

Também fez álbuns de cavalos árabes e crioulos, organizados em lâminas que poderiam ser emolduradas.

Berega criou e produziu quatro álbuns ao todo. O intuito era dispor de uma linha de trabalho coesa, com mesma temática e técnica e disponibilidade imediata para apreciadores, colecionadores e fãs. Os álbuns assim supriam uma demanda de disponibilidade de suas obras, e o fez em tiragens limitadas. Todo o projeto de pesquisa, elaboração, *layout*, produção e venda sempre foi do próprio Berega. Vários desses seus trabalhos encontram-se em muitos países do exterior, incluindo a famosa Biblioteca Nacional de Washington DC nos Estados Unidos da América (BEREGA, c2014).

Desde pequeno, Berega desenhava charges e outras ilustrações, além de gostar muito de ler, estando sempre rodeado de livros. Buscava referências também de desenhos. Por exemplo, para desenhar o cavalo, ele estudava toda a anatomia e a estrutura do animal, incluindo a biologia, o movimento muscular e esquelético. Ele dizia que o cavalo não poderia ser desenhado só por uma casca, ele era feito de músculos e ossos, que deveriam ser compreendidos para serem desenhados.

Figura 5 - Imagem de cavalo



Disponível em: http://www.berega.com.br/obras/albums/new_page_3.htm. Acesso em: jan. 2019

Nos cavalos pintados por encomendas, fazia questão dos detalhes exatos do animal em particular. No fundo, ele personalizava-o da mesma forma que se personaliza uma pessoa. Há cavalos de Berega espalhados pelo mundo. E tamanha era a procura pelos desenhos de cavalos do artista que a família quase não tem pinturas dele, porque acabava por vender tudo. As pessoas, ávidas pelo trabalho, muitas vezes nem deixavam a tinta secar completamente para levar a encomenda embora.

Berega começava as ilustrações dos cavalos pelos olhos. Para ele, os olhos expressam uma identidade, se os olhos estivessem de acordo, seguia o desenho se não, descartava o trabalho. Tanto que Berega não caricaturizava o cavalo. De acordo com D. Regina, ele respeitava tanto o animal que não se permitia caricaturizá-lo. Mesmo nos trabalhos do calendário *Ipiranga*, nos quais o humor é uma constante, no cavalo não se veem alterações, como ocorria no trabalho de Molina, no qual o cavalo também era parte do conjunto caricaturesco.

Em suas pinturas de cavalos mostra um estilo dentro de uma técnica própria e original: tinta sintética sobre suporte de couro. Retratou nesta técnica vários animais ganhadores de prêmios ou de apreço significativo para seus proprietários. Pintou várias raças, sendo a sua maioria em cavalos crioulos e árabes, mostrando profundo

conhecimento de suas características, chegando inclusive a receber convite para julgar algumas provas morfológicas na Exposição Internacional de Esteio, RS. As demais raças retratadas, como exemplo, foram o PSI (Puro Sangue Inglês), Brasileiro de Hipismo, Apaloosa e Campolina (BEREGA, c2014).

Retratos de cavalos de sua autoria encontram-se em coleções particulares e de criadores em vários estados brasileiros e do exterior, como na Argentina, no Uruguai, no Paraguai, nos Estados Unidos da América, na Suécia, na Alemanha, entre outros países. Berega também ilustrou vários livros e revistas.

Ainda de acordo com site oficial, ele foi autor dos álbuns de própria produção em *offset*: álbuns assim supriam uma demanda de disponibilidade de suas obras, sendo que foram feitas tiragens limitadas. Todo o projeto de pesquisa, elaboração, *layout*, produção e venda sempre foi do próprio Berega. Vários desses trabalhos encontram-se em muitos países do exterior, incluindo a famosa *Biblioteca Nacional de Washington DC*, nos Estados Unidos da América.

Ele não gostava de fazer exposições por dois motivos: o primeiro porque não tinha tempo de organizá-las. Tudo que produzia era vendido rapidamente. O segundo, pois Berega era muito modesto, não gostava da exposição de si mesmo. Não que fosse tímido (era pelo contrário, muito sociável) porém, com a doença de Parkinson, a qual praticamente acompanhou o artista em seu trajeto artístico, acabou tornando-o mais recolhido socialmente. Às vezes tinha dificuldade em cobrar pelo seu trabalho.

Se percebesse que alguém gostava, mas não tinha dinheiro, ele ofertava sem custos o trabalho. Nunca foi ambicioso, o que de fato fazia falta em função da manutenção da família. Nesse sentido, surgia Dona Regina para “apertar os parafusos,” como ela mesma diz. A esposa também ajudava o marido nos projetos de cor, testando tintas e oferecendo opiniões. Depois as encomendas ocupavam todo o tempo do artista, nunca sobrava para a própria família.

Certa ocasião, dando-se conta de que não havia obras suas em casa, foi em uma correaria, escolheu uma badana de couro cru, preparou o couro e pintou uma cabeça de uma égua madrinha que foi idealizada para ser da família. Levou, ele mesmo, na molduraria, pois achava que a moldura fazia parte do trabalho, não podia colocar uma que não combinasse com o couro, então, a moldura escolhida era sempre de madeira escura.

Certa vez chegou Flávio Telecheia, criador de cavalo crioulo, o qual já havia encomendado um outro trabalho a Berega. Olhou a pintura da égua madrinha e quis o quadro. O artista até resistiu, dizendo que era uma pintura para a família, mas o criador tanto perseguiu-o com o pedido que acabou levando a pintura. Berega não conseguiu produzir outro

especialmente para a família. Embora exista trabalhos que fazem parte do acervo familiar, não houve tempo para uma criação específica com esse fim.

O calendário *Ipiranga*, que durou 20 anos, com exceção dos anos de 1985 e 1987, nasceu da ideia de Mário Valls, médico em Uruguaina, tio de Regina. Ele tinha bom relacionamento com os empresários da Ipiranga. Em uma conversa com Francisco Tellechea, acionista da empresa, disse “por que vocês não fazem no Ipiranga com Berega, como o Alpagartas fez com Molina Campos?” Tellechea gostou da ideia e teve início uma parceria que durou 20 anos.

Berega era admirador de Molina Campos, cujos trabalhos serviram de inspiração para o que ele mesmo desenvolveu nos seus calendários. Inclusive, na lua de mel do casal na Argentina, ele e Regina iam aos sebos para procurar os calendários de Molina Campos. Quando criança, por morar na fronteira, também teve oportunidade de fruir a partir da arte do famoso argentino.

Os calendários *Ipiranga* foram um sucesso e esgotavam em pouco tempo. Muitas pessoas colecionavam. A inspiração vinha de todos os lados, inclusive da lembrança do campo em sua infância e juventude. Nessas lâminas, nas palavras de Dona Regina, “Berega procurou sempre transmitir a alma e os costumes do Rio Grande, tendo o cuidado de ser autêntico nos seus mínimos detalhes e imprimir para os que não conheceram a vida do campo e os galpões de antigamente, como vivia o gaúcho simples e puro, dando um cunho jocoso e picaresco nas figuras que criava” (BEHENGARAY, 2018).

A temática criada por Berega sempre foi aceita pela empresa, porém teve um ano em que Berega fez uma lâmina em que pintou três militares a cavalo. Como era período do governo militar (o ano foi 1978, a fim de ser publicado em 1979), a comissão achou que não devia mexer com esse assunto. Então, Berega substituiu os três na mesma cena por músicos.

Figura 6 - Os músicos



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>. Acesso em: jan. 2019.

Berega também usava as pessoas comuns que ele via nas ruas de Porto Alegre para construir seus personagens. Se ele achava alguma característica específica, um nariz, um modo de andar, aproveitava em seus trabalhos. Berega usava a memória para produzir suas obras, e, de acordo com Dona Regina, o artista procurava esses “tipos especiais representantes do campo que já não há” (BEHENGARAY, 2018).

As imagens do campo, o qual hoje não existe mais, foram imortalizadas pelo artista. Algumas como a do tosquiador, a tosa à martelo, o pessoal que vinha de caminhão; os gaúchos que nos “bons tempos” não tomavam café da manhã: comiam churrasco mesmo; as crianças em cima das camionetes, sacolejando sobre sacos de milho ou farinha, comendo poeira. Essas eram lembranças importantes.

Berega criou uma brincadeira interessante, a qual foi uma bela jogada de marketing, anterior ao “Procurando Wallie”. Esconder a logomarca da empresa Ipiranga no quadro, de modo que as pessoas se divertiam procurando. Nos primeiros anos, ele tinha ideias sobrando, depois foi ficando mais desafiador encontrar a temática. Berega também trabalhava nos textos explicativos da cena.

Em alguns anos do calendário, foram convidados outros artistas como Jayme Caetano Braun que fez alguns textos. Na realidade, era uma parceria muito interessante, porque, às vezes, Jayme criava os textos que Berega ilustrava e em outras Berega criava a cena e Jayme poetizava. Em outros anos, ainda, ilustrava os textos de João Simões Lopes Neto.

A preocupação de Berega com o realismo era tão grande que em desenhos nos quais a figura da mulher surge com os braços de fora, aparecia a “vacina” que era feita por uma pistola, a qual deixava uma marca bem característica.

Figura 7 - O Chasque



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>.

A década de 1980 foi, de acordo com sua esposa, a época áurea do artista. Ele produziu também os calendários da Fertisul, a qual era um segmento de adubos da Ipiranga, e nos

calendários de 1980, 1981 e 1984, a temática era sobre o cavalo e sua importância na lida, na vida, e na história do gaúcho. Os calendários também exibiam os textos de Raul Pont, historiador, escritor e pesquisador, além do tio de Berega.

Para os calendários, Berega estudava muito, lia e procurava textos históricos. Porém, sempre cuidava para que não houvesse depreciação dos costumes e nisso era rigoroso, assim os detalhes eram expressos com exatidão, a fim de que fossem reconhecidos por quem conhecia esses elementos. Em 1992, produziu um calendário para a empresa de laticínios CCGL, com ilustrações de vacas de diferentes linhagens e seus detalhes (Figura 8).

Figura 8 - Úbere e cabeça de vaca



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>.

O artista teve seu trabalho focalizado várias vezes pela *Revista Hippius*, de São Paulo, especializada em cavalos de criação e esporte, também na *Revista da Associação dos Criadores de Cavalo Crioulo* (ABCCC) e na *Revista da Associação dos Criadores de Cavalo Árabe* (ABCCA).

Trabalhos de sua autoria foram adquiridos para presentear o Ex-Presidente da República Federativa do Brasil, João Batista Figueiredo, também o Ex-Vice-Presidente, Aureliano Chaves e o Ex-Presidente da República Oriental do Uruguai, Julio Maria Sanghinetti. Alguns de seus trabalhos encontram-se na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington DC. O artista foi membro da *Society of Equestrian Artists*, a qual tem sede em Londres, na Inglaterra.

Berega desenvolveu a doença de Parkinson aos 50 anos. Foi diagnosticado em 1984, exatamente no auge de sua produção. A doença o acompanhou por 26 anos, até sua morte, em 2012. Nos primeiros anos, ele trabalhou sem problemas, mas no final, com a doença avançada, ele já não queria produzir mais nada, porém, fez um esforço para fechar os 20 anos do calendário *Ipiranga*.

Mais tarde, Regina foi para Uruguaiana para cuidar de uma tia, que teve uma doença degenerativa. Berega ficou com o filho em Porto Alegre. Rodrigo estava se formando em Biologia. Posteriormente, porém, Regina montou um ateliê para Berega e ele foi para Uruguaiana. O artista, nessa altura, se considerava praticamente aposentado, já não queria pintar, pois ele tinha uma exigência muito grande com relação ao realismo de seu trabalho e o avanço da doença já não permitia esse tipo de traço, logo, não pretendia continuar.

Figura 9 - 20 anos do calendário Ipiranga, 1979 – “Coleginho de campanha”



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>.

Ele não queria uma arte mais gestual ou, em alguma medida, mais moderna ao estilo de Picasso, por exemplo. Rodrigo²⁶ sugeriu que ele fizesse um trabalho em grandes formatos ou lecionasse, para continuar produtivo. Berega não quis. No último ano do calendário *Ipiranga*, por sugestão do filho, ele reproduziu as melhores cenas de sua carreira no calendário, mas refazendo o desenho. Aqui se nota o grande esforço do artista que sempre buscou o realismo em seu trabalho, mesmo com a dificuldade trazida pela doença.

Figura 10 - 20 anos do calendário Ipiranga, 1979 – “Na hora de Pegar”



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>.

A produção era para honrar a trajetória e fechar vinte anos de parceria. Também foi mais uma provação do que um prazer, esse último trabalho, pois a doença foi trágica para Berega.

²⁶ Rodrigo Behrengaray, filho caçula e autor do site.

Um artista detalhista se perceber limitado de expressar todo esse universo imaginário do gaúcho, o qual era a alma de seu trabalho. Foi destruidor, principalmente porque o atingiu cedo, aos 50 anos, e justamente quando sua força de trabalho estava no auge.

Berega é amplamente conhecido na comunidade que gosta da temática gauchesca, não apenas nas artes plásticas, mas também musical e literária. Algumas músicas o homenageiam entre elas:

UM RETRATO DO BEREGA

Letra: Alex Silveira
 Música: Jari Terres
 Meu poncho um brasedo em flor
 Quando um agosto se achega
 Num florão de colorado
 Sou a estampa do meu pago
 Num retrato do Berega [...]
 Um “buenos dias, paysano”
 Recebe quem se aproxima
 Na linda estância fronteira
 O capataz, uma tronqueira
 É um retrato do Berega
 Pra galopar um bagual
 Num grito de chega-chega
 Vou firme no teu costado
 Que a imagem deste quadro
 É um retrato do Berega
 Num bailecito costeiro
 Qualquer motivo é pendenga
 Sob o clarão do candeeiro
 Mais gaúcho que o gaiteiro
 Só um retrato do Berega
 Um retrato do Berega
 Mostra tudo tão real
 Quando vejo uma tropilha
 Já vou sovando as rendilhas
 E ajustando um bocal.

Berega faleceu aos 78 anos, em 9 de abril de 2012, em Uruguaiana, onde nasceu. Apesar de toda essa trajetória, não encontrou o mesmo reconhecimento artístico que observamos em Molina, cujo trabalho é representativo, de consagração do gaúcho no século XX, juntamente com Quirós, na Argentina, em que pese as diferenças de suportes e modos de representação do gaúcho. Berega, ao contrário, acaba por ficar circunscrito a um espaço de atenção tradicionalista e mesmo privando pelo respeito de artistas caricaturistas, não encontrou também aí o devido reconhecimento por sua obra.

Em toda sua trajetória artística, mas especificamente a partir do calendário, traduziu-se em vários momentos esse lapso temporal em que o gaúcho deixa a pampa para se integrar paulatinamente ao cotidiano urbano do século XX. É justamente nesse recorte que a obra de

Berega mostra uma importância pela qual deve ser reconhecida e que justifica estudá-lo trazendo seu trabalho também para o universo acadêmico.

1.3 O ESTILO - COSTUMBRISMO

O conteúdo artístico produzido por ambos os artistas aqui estudados, encontra eco em obras passadas ao longo da história, as quais aprofundaram os temas cotidianos e que são referências de um espaço popular com suas idiossincrasias, permitindo uma relação de aproximação pela questão emocional. Claro que se pode usar esse argumento para todo tipo de obra artística, uma vez que desperta um sentimento no fruidor. Porém, o ponto que queremos ilustrar aqui não é apenas o da habilidade técnica ou da competência analítica que a arte proporciona, mas o sentido mais intrínseco dela, fundamental para o entendimento do que é o ser humano.

O sujeito humano é o único dentre as espécies que possui as ferramentas necessárias tanto para produzir quanto para o fruir da arte, sendo o campo simbólicos sua essência. E só pode ser construída pela capacidade humana de se projetar para além da mera materialidade e do instinto básico. Dewey (2010, p. 21) diz que “a arte emerge de uma interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”. O autor afirma, ainda, que a arte não é desapaixonada, e sim, uma experiência emocional de ponta a ponta.

A relação da arte como uma experiência é o ponto que o autor reflete, “o artista cria apenas um produto artístico, a obra de arte é o que esse produto faz da experiência da pessoa, e esta depende tanto da pessoa quanto do produto” (DEWEY, 2010, p. 41). Essa experiência é que faz sentido, porque o artista produz uma obra e tem um tipo de intenção ao fazê-la, mas não necessariamente ela será apreendida dessa mesma maneira pelo observador. Esse, por outro viés, também cria uma dinâmica com a obra visitada.

As obras de Molina e Berega proporcionam essa experiência que, no fundo, é muito primitiva. Em outras palavras, é o encontro com o banal, com o suave, com a alegria e o dia a dia de uma forma não cotidiana, muito embora possa parecer paradoxal. O aspecto do humor é um dos quesitos unidos a ambos, os rasgos caricaturais trazem uma associação popular e menos erudita ao conjunto.

E com isso não se considera menos artístico ou mais rudimentar. O costumbrismo, classificação que ambos os artistas adotam, é uma tendência que pretende ser uma exposição dos usos e costumes de uma dada sociedade. Podemos dizer que esse tipo de manifestação se estende pela história da arte e ganha um reforço importante no século XIX. E embora se

apresente na arte em geral, é na literatura, especialmente na espanhola, por volta de 1829, que essa manifestação atinge a América.

Javier Herrero diz que há três formas de se entender o costumbrismo. A primeira em sentido amplo se encontra na literatura, a partir da descrição de formas de vida, hábitos e rituais próprios do coletivo. A segunda, localizada no século XVIII, coincide com a imprensa e a divulgação de contos, poemas e novelas que se concentram em acontecimentos sociais que afetam a coletividade. O terceiro, mais restrito, tem relação com o Romantismo no século XIX e toda sua essência, envolvido com a emocionalidade que a literatura absorveu, sendo, também, guiado pelas mudanças sociais a partir das guerras napoleônicas e os sentimentos nacionalistas que se difundiram daí.

A pintura costumbrista se mistura com a chamada “pintura de gênero”, ou seja, aquela que representa os hábitos e costumes de um grupo. O costumbrismo conflui de um Neoclassicismo moralizante e decadente para um Romantismo emergente cujo amor pelo típico e popular torna-se uma tônica.

De acordo com as autoras Raquel Chang-Rodríguez e Malva E. Filer (1988), o costumbrismo “é a tendência ou gênero literário que se caracteriza tanto pela representação como pela interpretação dos costumes de um povo. O resultado é uma descrição ou interpretação de um “quadro de costumes” quando reproduzido imagetivamente, ou um “artigo de costumes” quando representa de forma humorísticas ou caricata algum aspecto da vida.

Figura 11 - Livro de Horas



Fonte: Oração da Manhã. Oficina de Simon Bening. 1530 d.C. – 1534. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=266666..>

Em que pese o fato de a pintura de gênero e, por consequência, a pintura costumbrista normalmente serem relevadas em relação aos grandes temas religiosos, históricos, mitológicos, ou retratos, esse tipo de expressão ganhou espaço nos ateliês dos artistas e mesmo na história

da arte. A arte grega e romana evidencia essa relação e, também, a Idade Média, com o *Livro de Horas* (Figura 11), em que as tarefas do cotidiano popular são representadas.

A pintura flamenga tem suas origens nas iluminuras e traz essas características nas obras dos artistas, uma vez que surge de uma mentalidade burguesa. O quadro de Quentin Matsys (Figura 12), por exemplo, reflete uma das primeiras cenas do cotidiano, a qual pode evocar uma ideia metafórica a respeito da avareza *versus* a espiritualidade. O olhar da mulher está mais nas moedas pesadas do que no livro de oração que folheia.

Figura 12 - Quentin Matsys - “O agiota e sua mulher”, 1514



Disponível em: <https://pt.wahooart.com/A55A04/W.nsf/O/BRUE-8LT5GA>.

A imagem abaixo (Figura 13) representa uma cena da vida dos camponeses, uma pintura de gênero típica de Pieter Bruegel, na obra “A dança dos camponeses”.

Figura 13 - Pieter Bruegel, em “A dança dos camponeses”, 1567



Disponível em: <https://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-danca-dos-camponeses/>. Acesso em: 15 mar. 2019

Alguns autores consideram esse tipo de expressão uma leitura da realidade. Outros propõem uma certa crítica e até um caráter moralizante em vários trabalhos do artista. O período barroco, no século XVII, traz temáticas que se classificam como pintura de gênero, nas quais espaços públicos são colocados dentro de temáticas religiosas, trazendo a cena para o cotidiano dos sujeitos da época. Isso é demonstrado no quadro “A Conversão de São Mateus”, de Michelangelo di Merisi, o Caravaggio (1571–1610).

Figura 14 - Michelangelo, o Caravaggio – “O Chamado de São Mateus”, 1599–1600



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/vocacao-de-sao-mateus-1600>.

Na obra, as personagens se encontram dentro de uma taberna típica do período e, mesmo os atores da cena estão com as vestimentas do século XVII, e não representados distantes no tempo, como seria de se esperar, uma vez que o tema do quadro trata da antiguidade durante o Império Romano.

Didi-Huberman (2011) diz que diante de uma imagem estamos também diante de um tempo. Há uma constante reconfiguração do passado mesmo na presença de uma imagem contemporânea. Eis o anacronismo da imagem, portanto.

A seleção e a apreciação de épocas desaparecidas (problema fundamental da disciplina histórica) estão determinadas e formadas pela estrutura e a potência do presente. Não pode ser questão de uma história única, objetiva, ao contrário, toda cristalização histórica é uma perspectiva construída sobre a linha visual do presente (tradução nossa, DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 304).²⁷

²⁷ “La selección y la apreciación de épocas desaparecidas (problema fundamental de la disciplina histórica) están determinadas y formadas por la estructura y la potencia del presente. No puede ser cuestión de una historia única, objetiva, al contrario, toda cristalización histórica es una perspectiva construida sobre la línea visual del presente”.

Em vários trabalhos do pintor espanhol Velásquez (1599–1660), apresentam-se cenas cotidianas, o que caracteriza a pintura costumbrista, muito embora, como no exemplo a seguir (Figura 15), perceba-se que escondido na simplicidade das “fiandeiras” havia um mito sendo descrito. A história do desafio de Aracne à deusa Atena. Contudo, o que nos chama a atenção é toda a construção de cena com signos do cotidiano do povo, mesmo que encobrendo uma temática clássica e, portanto, erudita.

Figura 15 - Diego Velásquez – “As fiandeiras” (La fábula de Aracne), 1657



Disponível em: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Diego_Vel%C3%A1zquez_014.jpg.

O pintor barroco, representante dos países baixos, Vermeer (1632–1675) circunda toda sua obra dentro de um espaço doméstico e intimista, reverberando o cotidiano da casa que, nesse caso, era sua própria.

Figura 16 - Johannes Vermeer - “A leiteira”, 1658–1660



Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/08/analise-da-obraa-leiteira-de-johannes.html>.

Figura 17 - Jan Steen – “Familia Feliz”, 1668



Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jan-steen/merry-family-1668>.

Outro artista barroco, cuja obra foi muito influenciada pelos costumes, foi o neerlandês Jan Steen (1626–1679), cujo senso de humor reflete nas cenas cotidianas.

O século XIX foi pródigo por excelência na pintura de gênero, quando os costumes sociais foram amplamente divulgados. O movimento realista pretendia como mote a explanação sem emocionalismos da pura realidade, sendo que, em muitas ocasiões, o fundo era uma crítica às transformações que envolveram o século XIX, em outras, apareceria a mera representação do cotidiano popular. Artistas como Van Gogh, Toulouse Lautrec e grande parte dos impressionistas, acabaram por ter o costumbrismo como motivo do trabalho.

Figura 18 - Francisco de Goya e Lucientes – “Majas na varanda”, 1800–1810



Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436548>.

Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) foi, na Espanha, um pintor muito versátil. Produziu desde tapetes e retratos até trabalhos críticos cuja forma se distanciava da estética da época, tendo sido um grande impulsionador da arte costumbrista em Madrid. No quadro *As Majas na varanda*, representa-se um tipo tradicional de vestimenta que ficou folclórico na Espanha, advindo de um modelo cigano que acabou incorporado à moda espanhola.

Já o artista barroco Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), influenciou o costumbrismo em Sevilha, sendo que na obra apresentada a seguir (Figura 19), temos a representação de dois meninos pobres se deliciando com frutas. O artista traz um momento da pintura de costumes, em que as relações sociais ficam explícitas.

Figura 19 - Bartolomé Esteban Murillo – “Meninos Comendo uvas e melão”, 1645–1646



Disponível em: <https://virusdaarte.net/murillo-meninos-comendo-melao-e-uvas/>.

Vincent van Gogh (1853–1890) na obra *A Siesta* (Figura 20), aborda a temática do descanso de camponeses no trabalho do campo. Já Toulouse Lautrec (1864–1901), trabalhou o cotidiano dos *cabarets*, popularizando o “Moulin Rouge”, sendo que, nesse cotidiano, não apenas a vida de espetáculo foi retratada, mas os bastidores da vida das mulheres que atendiam ao público masculino nesses ambientes. Fazendo da arte uma crônica do outro lado da vida burguesa.

Figura 20 - Vincent van Gogh – “A Siesta”, 1889–1890



Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Van_Gogh,_il_meriggio_\(la_siesta\),_1889-1890,_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Van_Gogh,_il_meriggio_(la_siesta),_1889-1890,_03.JPG).

Figura 21 - Toulouse Lautrec – “A Inspeção Médica no Prostíbulo da Rue des Moulins”, 1894



Disponível em: <http://cimitan.blogspot.com/2012/02/inspecao-medica-no-bordel-toulouse.html>

Renoir (1841–1919), por sua vez, retrata a vida da sociedade burguesa, sendo que seus hábitos de família e diversão são uma constante na temática desse artista.

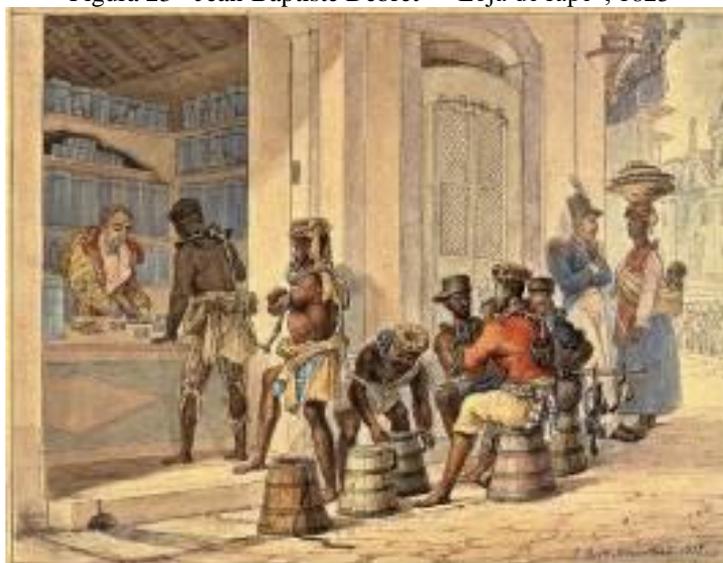
Figura 22 - Auguste Renoir – “Dança no Moulin Galette Baile no Moulin de la Galette”, 1876



Disponível: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/baile-no-moulin-de-la-galette-renoir/>.

A arte costumbrista pode ser vista no Brasil pela obra de Jean-Baptiste Debret (1768–1848), uma vez que esse artista volta seu olhar para uma descrição dos modos e costumes do Brasil Império, bem como retrata a natureza, a história e fatos pitorescos do início do século XIX.

Figura 23 - Jean-Baptiste Debret – “Loja de rapé”, 1823



Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/vida-urbana-no-brasil-segundo-debret/>. Acesso em: 4 abr. 2019.

Debret e Johann Moritz Rugendas (1802–1858) que vieram ao Brasil como uma espécie de missão científica documental, deixaram uma variada obra sobre o país, mas poucos trabalhos relacionados ao Rio Grande do Sul (Figuras 24 e 25). Ainda restam dúvidas entre historiadores se Debret de fato visitou o Estado. Contudo sua representação desvela enquanto artista costumbrista uma reverberação em Berega assim como em Herrmann Rudolf Wendroth (?–1860), que ao contrário de Debret, era um amador.

Esse chegou ao Brasil na década de 1850. Foi um soldado alemão transgressor e deixou vestígios sobre o povo e a geografia locais no século XIX, assim como Debret o fez no Rio e em outras cidades. Wendroth morreu desconhecido, em data e lugar incertos, e sua obra só se tornou acessível ao público mais de cem anos depois de concebida – e ainda hoje não é popular fora do circuito acadêmico de arte e história do Rio Grande do Sul, assim como Berega, mas a forma as vezes didática com que representou os tipos e paisagens do Estado se interconectaram.

Figura 24 - Jean-Baptiste Debret – “Homem do Rio Grande do Sul/Gaúcho”, 1825



Disponível em: <https://www.netmundi.org/home/2019/jean-baptiste-debret>

Figura 25 - Herrmann Wendroth – “Tipos humanos típicos da Província de São Pedro”, 1852



Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Wendroth10.jpg>

Já Carlos Morel (1813–1894) foi um artista argentino que trabalhou através da litografia sobre maneiras e costumes do Rio do Prata. Mas sua ligação com o artista Molina Campos ocorreu muito pelo modo de captar a essência do homem do campo (Figura 26).

Figura 26 - Carlos Morel – “Payada em uma mercearia”, 1800–1910



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8581/>

Do mesmo modo, Prilidiano Pueyrredón (1823–1870) pintor costumbrista argentino, podemos dizer que intersecciona com Molina pela natureza da sua arte onde predomina cenas do cotidiano do gaúcho.

Figura 27 - Prilidiano Pueyrredón – “Uma parada no campo”, 1861



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/>

Fizemos uma “viagem” rápida pela arte, deixando de citar dezenas de outros artistas que igualmente trabalharam sobre essa categoria. Ela serviu para ilustrar que os motivos cotidianos, a vida das pessoas e seus rituais de vida comum, sempre chamaram a atenção dos artistas e sempre fizeram parte do cenário da arte.

Quando Molina e Berega se autointitulam costumbristas é a isto que se referem: ao modo de representar a vida do homem comum em atividades comuns, sendo que isso afeta o imaginário coletivo de um modo muito particular e especial.

Para além da questão da motivação da obra, há outra que aparece em destaque na trajetória dos artistas cuja produção é o objeto desse estudo: o humor. Nesse caso, o humor caricato, não apenas na construção das personagens, mas também, na configuração da cena.

1.4 O HUMOR DESENHADO

O humor é uma particularidade do ser humano e que, de fato, caracteriza a humanidade. A capacidade do riso como instância simbólica da alegria ou da ironia é própria da natureza da espécie humana, como na assertiva: “o riso é um estado de comunicação não discursivo. Com ele, saímos do domínio lógico, entramos no expressivo, no afetivo” (LUSTOSA, 2011, p. 29-30).

O trabalho de cartum e charge expressos pela caricatura, costumam ser vistos como uma subarte, algo que, embora demande um alto desenvolvimento técnico, não está posto no mesmo campo das chamadas grandes artes. É mais como se os artistas desses estilos fossem grandes piadistas das artes, e como se esses estilos não fossem sérios no sentido da centelha intelectual que se aplica a elas. Davies (2011, p. 93) afirma que “cartuns e caricaturas, por um lado, e piadas, por outro, recorrem, geralmente, a temas comuns, mas são fenômenos muito diferentes”.

O autor salienta que as piadas são engraçadas, montadas dentro de uma estrutura intencional com dois momentos: um início inócuo e um seguimento que rompe e choca. As piadas são anônimas e, mesmo se cerceadas, não há como impedir sua propagação. Já os cartuns e caricaturas são, na percepção de Davies, diferentes das piadas, primeiro porque são visuais e precisam de um modo de reprodução mecânico ou eletrônico. Essas produções têm um autor declarado e, dessa maneira, se aproximam muito mais da escrita do que da oralidade. Embora haja uma intenção do criador, o resultado depende muito do intérprete, motivo pelo qual são consideradas de significado escorregadio.

Outro elemento importante que diferencia a piada, o cartum e a caricatura está no ser ou não ser engraçado. Na piada, isso é imprescindível, mas no cartum não necessariamente o humor deve estar associado, podendo ter um caráter sério ou divertido, ou, ainda, não há a obrigatoriedade de submeter o desenho a um ridículo com o intuito de provocar o humor. Esses aspectos dependem do contexto, mesmo as distorções que se fazem presentes. Porém, tanto

piadas como cartuns recorrem a roteiros que permitem um entendimento rápido e para isso, em grande medida, é usado o estereótipo.

A caricatura, em suas subdivisões de charge e cartum, é normalmente discutida pelos teóricos em seus aspectos interpretativos simbólicos ou, até mesmo, históricos, mas, raramente, no aspecto particular da técnica. Gawryszewski (2008, p. 10) afirma que “se inicialmente a caricatura estava ligada intrinsecamente ao homem, se ela era pessoal, passou depois a abarcar algo mais. Percebe-se que a caricatura abarcaria subdivisões, ou seja, a charge seria uma delas”. Para o autor, o conceito de charge é muito claro, pois se trata de um desenho humorístico que revela fatos recentes da sociedade como um todo. Gawryszewski (2008, p. 12) reflete ainda que “a base da caricatura e da charge é o humor, com a diferença que a charge tem um aspecto crítico definido”.

Enfim, para além de discutirmos os conceitos desses tipos de expressões artísticas, o que conta, no geral, é o aspecto humorístico do trabalho com seus rasgos de exagero, sem, contudo, deixar de estar atrelado a uma realidade palpável. Mesmo que não se possa, a rigor, falar em caricatura ou cartum antes de sua reprodução massiva, em diferentes períodos históricos, esse tipo de representação já fazia sua apresentação.

A caricatura já aparecia na sociedade egípcia, geralmente como uma crítica mordaz a situações políticas ou cotidianas em cenas como a do Faraó Ramsés II, com orelhas de burro, ou uma referência pornográfica da rainha Hasthepsut, entre outras. Também a cerâmica grega e os grafites romanos, especialmente em Pompeia, falam-nos sobre o interesse nesse tipo de manifestação, embora não considerada como manifestação artística. Esses grafites romanos, por exemplo, eram, geralmente, produzidos pela camada mais pobre da população.

Senna (2005, p. 250) observa que:

Impulsivo, imediato, espontâneo. O grafite é um registro singular que marca um momento específico ou uma necessidade pessoal de deixar registrado uma insatisfação, uma piada ou uma declaração de amor. Tornando-se, portanto, uma fonte de inestimável valor para os estudos dos anseios e paixões cotidianas de homens e mulheres que viveram ou passaram por Pompeia.

Porém, como arte independente, a caricatura é fruto direto da Renascença, sendo que ela é uma fonte iconográfica mordaz e instigante. O termo “caricatura” vem do italiano *caricare* e quer dizer “carregar”, “exagerar”. A palavra surgiu com esse sentido no século XVII, ligada aos irmãos Agostino (1557–1602) e a Annibale Carracci (1560–1609), os quais criaram uma galeria de tipos populares de sua cidade, Bolonha.

De início, a caricatura era considerada apenas divertimento, mas passou a ser incorporada à produção de muitos artistas que, de alguma forma, se sentiram atraídos pelo lado grotesco da forma.

Figura 28 - Esboços de Annibale Carracci



Disponível em: <http://seligaartista.blogspot.com/2011/05/caricatura.html>.

A cena da Figura 29 mostra o contraste em close de rostos disformes pela expressão raivosa em oposição à serenidade de Cristo, no centro, cercado pelos demais.

Figura 29 - Hieronymus Bosch – “Cristo Carregando a Cruz”, após 1500



Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=cristobosch>.

Quentin Matsys, já citado anteriormente, também reproduz no quadro a seguir (Figura 30), intitulado *Uma mulher velha* ou *A duquesa feia*, de 1513, para além do grotesco, parecendo que essa pintura de fato representa uma pessoa com a doença de Paget que aumenta e deforma

a estrutura óssea. Porém, não há desrespeito à modelo. O inusitado do rosto instiga o olhar ao mesmo tempo em que a firmeza de sua postura desafia um possível gracejo debochado.

Figura 30 - Quentin Matsys – “A Duquesa Feia”, 1513



Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artist/quentin-matsys/>

Da mesma forma, o famoso gênio renascentista Leonardo da Vinci (1452–1519) poderia acrescentar ao seu extenso currículo de pintor, escultor, arquiteto, músico, engenheiro e inventor, a designação de caricaturista. O interesse de Da Vinci pelo grotesco e pelo que se considerava feio era tão intenso como seu interesse pela beleza.

Figura 31 - Estudos de caricaturas de Leonardo da Vinci



Disponível em: http://ressamplar.grafiksaati.org/Leonardo%20Da%20Vinci/english/leonardo_da_vinci_resimleri_52.htm

Na série de 80 trabalhos da obra *Os caprichos*, de Goya, esse modo de representação faz uma sátira à sociedade espanhola dos finais do século XVIII, especialmente à nobreza e ao

clero. Na cena a seguir, *Até a morte*, a personagem é uma velha desdentada que se apresenta vaidosa diante do espelho em contraste com a serva jovem e com os sujeitos que bulham da situação.

Figura 32 - Francisco de Goya – “Até a morte”, 1797–1799.



Disponível em: <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/hasta-la-muerte-1/>.

Um dos grandes caricaturistas, chargistas e ilustradores do século XIX foi, sem dúvida, Honoré-Victorien Daumier (1808–1879). O caráter crítico e irônico de seu trabalho lhe rendeu prisão por seis meses por conta do cartum que ilustraremos a seguir (Figura 33).

Figura 33 - Honoré-Victorien Daumier – “Gargantua”, 1831



Disponível em: www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4098&titulo=Daumier,_um_caricaturista_contra_o_poder.

Nessa obra, o rei Luis Felipe I, em 1831, é representado como o personagem “Gargantua,” devorando seus súditos e bolsas de ouro. Mesmo com a produção impedida por uma lei que proibia sátiras, ele se dedicou à pintura, a qual tem um caráter costumbrista, por mostrar de modo cru a realidade das pessoas pobres, mas, também, não se eximir de uma crítica política e social em diversos trabalhos. Apesar de pouco reconhecido como pintor em sua época, ele tem, hoje, um espaço consagrado no cenário dos grandes mestres.

No início do século XX, vários artistas também utilizaram o caricatural para expressar suas impressões sobre política, sociedade e costumes. George Grosz (1893–1959), artista dadaísta alemão, criou com sua arte caricatural, uma sátira à sociedade alemã, em especial à violência e à corrupção.

Figura 34 - George Grosz – “Os Pilares da Sociedade”, 1926



Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8XY3X8-George-Grosz-Os-Pilares-da-Sociedade>.

A América Latina também foi pródiga de artistas caricaturistas e cartunistas. Nomes importantes no cenário artístico latino utilizaram uma temática costumbrista em suas obras como o uruguaio Pedro Figari (1861–1938), de longa tradição de arte, e o mexicano José Agustín Arrieta (1803–1874).

Figura 35 - Agustín Arrieta – “Pulquería Tertulia”, 1851



Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/bar-gathering/nAGaEn0X2i_QoQ?hl=pt-BR&avm=2

Ainda na temática do costumbrismo, o México tem, na figura de José Guadalupe Posada, nascido em 1852 e falecido em 1913, na maior obscuridade, um exemplo importante pois somente entrou no circuito depois de morto, por esforço de outros artistas reconhecidos, entre os quais os muralistas mexicanos Diego Rivera (1886–1957) e José Clemente Orozco (1883–1949), os quais se dedicaram a revalorizar o trabalho de Posada.

Figura 36 - José Guadalupe Posada – “Reprodução do restaurado eléctrica Gran calavera” (Grande crânio eléctrico), 1900–1913



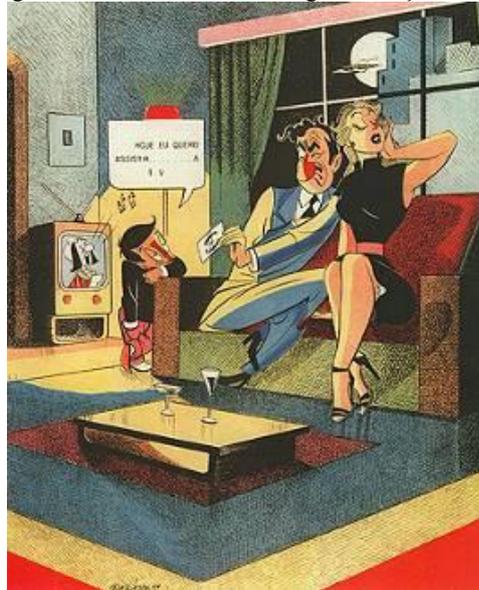
Disponível em: wikipedia.org/wiki/File:Gran_calavera_eléctrica2.jpg

Esse artista começou jovem na imprensa como caricaturista de combate, porém,

a obra de Posada apresenta muitas contradições. Grande parte delas referem-se às vivências do povo pobre, com suas dores e carências. Muitas de suas estampas são verdadeiros protestos contra abusos de patrões, policiais e autoridades de todo tipo [...], no entanto, outras gravuras do artista revelam grande simpatia por Porfirio Díaz ou justificam certos atos repressivos da ditadura (BARAJAS, 2011, p. 190).

As revistas *O cruzeiro* e o *Pasquim* revelaram um grande número de artistas importantes nesse estilo de expressão. Na primeira revista referida, Péricles de Andrada Maranhão (1924–1961), cartunista pernambucano, cria o personagem “Amigo da Onça”, cartum que mesmo após a morte de seu criador continuou a ser desenhado por outros cartunistas, até 1972.

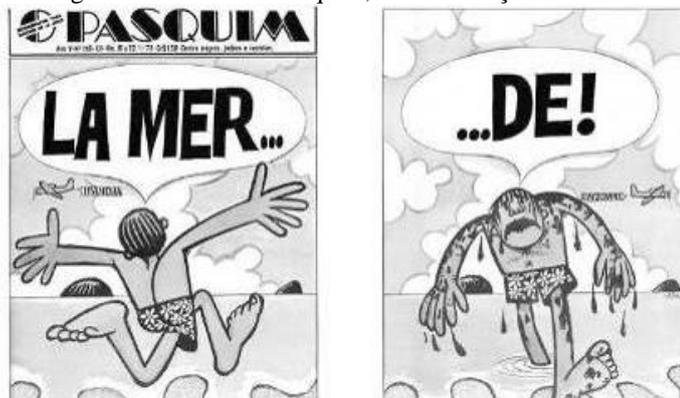
Figura 37 - Péricles – “O amigo da Onça”, 1950



Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24153/o-amigo-da-onca>.

Surgido como uma publicação de esquerda, de 1969 a 1991, pelas mãos do cartunista Jaguar (1932–) e também dos jornalistas Tarso de Castro (1941–1991) e Sérgio Cabral (1937), *O Pasquim* representou os ideais de intelectuais em oposição ao regime militar. O folheto em formato tabloide contou com nomes como Ziraldo (1932–), Millôr Fernandes (1923–2012) e Miguel Paiva (1950–), além da colaboração de profissionais como Henfil (1944–1988), Ivan Lessa (1935–2012), entre outros.

Figura 38 - Jornal O Pasquim, com ilustração de Ziraldo



Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/pasquim-podera-ser-lido-na-internet-partir-de-agosto-23764532>.

O Rio Grande do Sul também teve sua leva de artistas que trabalharam com a temática gaúcha dentro desse contexto de humor de costumes. Entre eles citamos Neltair Rebés Abreu, o Santiago (1950). “Santiago é o criador do Macanudo Taurino Fagunde, personagem baseado no gaúcho típico da pampa, que retrata os hábitos e a sociologia dos habitantes do campo no extremo sul do Brasil, tema recorrente em boa parte de sua obra” (L&PM).

Figura 39 - Neltair ‘Santiago’ Rebés Abreu (1950–), desenhista gaúcho



Disponível em: <https://brasildelonge.com/tag/neltair-rebes-abreu/>.

Na segunda metade do século XX, houve uma profusão de desenhos disseminados tanto pelo meio mecânico quanto digital, inclusive a internet é o grande difusor desse material que se incorporou na arte e acabou por tornar esse modo de produção admirado e respeitado no mercado artístico.

Na Argentina, a publicação do periódico *Clarín*, de 1937 a 1945, trazia um componente estereotipado e preconceituoso antissemitista e anticomunista. As décadas de 30 e 40 na Argentina foram marcadas por uma intensa politização onde os nacionalistas conheceram uma grande expansão. Gené (2011) diz que a imprensa nesse momento desempenhou um importante papel na difusão da ideia de uma pátria católica apoiadas tanto pelo Exército e pela Igreja, os quais promoviam a perseguição ao “judaísmo comunista”.

Figura 40 - Revista “Clarínada”: o antisemitismo nazi publicado mensalmente na Argentina, 1937–1945



Disponível em: <http://historiasladob.blogspot.com/2012/12/revista-clarinada-el-antisemitismo-nazi.html>

No fim dos anos 1930 já existia pleno consenso acerca de que o *gaucho* encarnava o arquétipo da “argentinidade”, a qual tinha iniciado no fim do século XIX, incorporando o mito do *gaucho* e do que foi considerada sua expressão literária em *Martin Fierro*, durante a Segunda Guerra Mundial. Assiste-se a uma redefinição sobre os sentimentos de nacionalidade, insistindo em colocar a tradição crioula, que era um patrimônio cultural popular, introduzindo tal figura como identidade argentina.

Figura 41 - Clarínada, ano IV, n° 40, set/1940



Disponível em: <http://holocausto-doc.blogspot.com/2007/08/clarinada-uma-porta-voz-anti-semite-na.html>

Frente à imagem de bronze de Martin Fierro acunhada pelo oficialismo, os grupos nacionalistas mais radicalizados simbolizaram na figura do gaucho vitimado pela “usura judaica” os males que assolavam a nação. Neste sentido, o gaucho se torna a

contrafigura obrigatória do judeu, por quem é submetido, manipulado à sua vontade, que é a do domínio econômico do país (GENÉ, 2011, p. 452).

Por fim e não menos importante, ainda na Argentina, não se pode deixar de citar Joaquín Salvador Lavado Tejón (1932–2020), o conhecido Quino, autor de Mafalda, menina revolucionária e contestadora que Umberto Eco classificou como mais do que uma personagem, uma imagem dos anos 60. E que teve e continua tendo uma grande inserção no imaginário latino americano.

Figura 42 - Mafalda, de Quino



Disponível em: <https://www.vix.com/es/btg/comics/4061/50-conmovedoras-tiras-de-mafalda-para-leer-en-su-50-cumpleanos?>

Essa pequena incursão sobre a arte do humor não teve como objetivo construir uma história do humor pintado ou desenhado, mas sim, tornar evidentes as relações que a arte estabelece também com esse modo de expressão e que marcaram seu percurso, sendo, portanto, elementos fortes de um imaginário social que não se pode ignorar. Esse imaginário foi provavelmente instigado pelo modo como as imagens circularam e, portanto, tal modo ajudou a constituir esse imaginário ocidental.

Justamente a forma de distribuição do material é que popularizou os nossos artistas estudados, Molina e Berega. O fato de terem seus trabalhos veiculados em calendários foi, em grande medida, o responsável por esse tipo de representação ter ficado próximo da sociedade que se via refletida no trabalho dos artistas e que, de alguma maneira, contribuiu para “turbinar” esse imaginário coletivo do qual essas obras fazem parte.

Portanto, a fim de continuarmos construindo esse cenário, o qual designa o modo de produção das obras de Molina e Berega, falaremos sobre o calendário.

1.5 O CONTADOR DE TEMPO - O CALENDÁRIO

Neste subcapítulo, traremos a contribuição de Le Goff sobre um veículo aparentemente simples, descartável e sem aura nenhuma: o calendário. A fim de contextualizá-lo em outro espaço, talvez muito mais nobre do que, até então, é percebido. Benjamim (1990) diz que a reprodução em arte sempre existiu, porém, com a fotografia, a mão se libertou da tarefa básica no que tange à reprodução.

Desse modo, em grande medida, a perda da “aura” da arte como objeto único se despersonaliza. O próprio calendário, que teve seu processo como um trabalho manual, passou a ser reproduzido mecanicamente e sua “aura” enquanto obra medieval, por exemplo, esvaneceu-se com a reprodução mecânica. Porém, o calendário em si está além desse processo. Ele é um instrumento organizador, pragmático. Nesse sentido,

enquanto organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é sobretudo um objeto social. Tem, portanto, uma história, aliás, muitas histórias, já que um calendário universal é ainda hoje do domínio da utopia, ainda que, à primeira vista, a vida internacional dê a ilusão de uma relativa unidade de calendário (LE GOFF, 1990, p. 257).

Le Goff também aponta a questão de que o poder nas sociedades está imbricado com as estratégias de controle de tempo. O calendário, termo que deriva de *calendarium*, ou seja, “livro de contas” dos romanos e relacionado à “calenda”, que era o primeiro dia do mês para cobrança de impostos. É uma forma criada pelo homem para controle do tempo. Algo, aliás, que não pode ser controlado. Mas o que não pode ser controlado também gera muita ansiedade e, para dar conta disso, há que se criar uma “sensação” de controle.

O calendário, portanto, é uma criação aleatória de contagem de tempo que, por sua vez, oferece a impressão de que pode ser contido. O sujeito, a fim de comandar, também tem que assenhorar o tempo. Portanto o calendário, não poderia ser ideado pelo sujeito humano simples, e, sim, pelos deuses, o que lhe confere a chancela da autoridade para tanto. No antigo Egito, ainda por volta do V milênio antes de Cristo, um calendário antiguíssimo já dividia o ano em doze meses de trinta dias, e mais cinco dias complementares no décimo segundo mês.

Os primeiros referenciais para esse controle de tempo partiram de uma relação cósmica em torno dos movimentos do sol e da lua. No antigo testamento (GÊNESE, I, 14 apud LE

GOFF, 1990), como lembra Le Goff, está escrito: “E disse Deus – que haja luzes no firmamento do céu para distinguir o dia e a noite e que sejam como sinais para as estações, para os dias e para os anos [...]”.

Desde o tempo dos imperadores chineses até os tempos de Júlio César, na antiguidade, existiram as reformas dos calendários que legitimavam os tempos desses líderes como marcos reguladores. Porém, a Igreja talvez tenha sido o sistema que mais poderosamente influenciou na forma de estruturar o tempo, considerando os tempos “laico” e “espiritual”.

A reforma Gregoriana encontrou resistências porque, “ao sacrificar dez dias, parecia romper a continuidade do tempo e cometer um sacrilégio” (LE GOFF, 1990, p. 259),

[...] mas a reforma mais contundente talvez tenha sido do calendário da revolução francesa. Os revolucionários compreenderam perfeitamente a aposta ideológica – e logo política – que se jogava no calendário [...] o calendário revolucionário respondia a três objetivos: romper com o passado, substituir pela ordem a anarquia do calendário tradicional assegurar a recordação da revolução na memória das gerações futuras.

O ano é uma medida muito importante não apenas em termos históricos, mas, principalmente, como indicador da vida cotidiana. Limita um início, os ciclos das estações e um final com promessa de renovação. Há outras subjetividades relacionadas ao ano na sociedade contemporânea como o “ano fiscal” ou a contagem de tempo da vida de alguém. O autor diz ainda que:

uma função essencial do calendário é a de ritmar a dialética do trabalho e do tempo livre, o entrecruzamento dos dois tempos: o tempo regular, mas linear do trabalho, mais sensível às mutações históricas, e o tempo cíclico da festa, mais tradicional, mas permeável às mudanças da história (LE GOFF, 1990, p. 273).

A ilustração a seguir (Figura 43) mostra a sequência de trabalhos que eram realizados em cada mês do ano medieval, como uma forma de organizar os morosos e ritmados ciclos sistemáticos da vida das pessoas. E, de certa forma, isso constituía um continente que garantia uma estrutura mais ou menos imutável na qual todos se reconheciam em suas funções, apresentando uma concepção histórica cíclica de tempo dessas sociedades. “Tudo conspira aqui para apanhar o camponês na armadilha do calendário: o tempo da natureza e do trabalho, o tempo do senhor, o tempo da Igreja” (LE GOFF, 1990, p. 494).

Figura 43 - Calendário agrícola de um manuscrito de 1306, por Pietro de Crescenzi



Disponível em: http://historiaschistoria.blogspot.com/2017/01/do-calendario-juliano-ao-calendario_23.html.

Nesse incunábulo, editado em Lyon, em 1485 (*Le Propriétaire des choses, de Barthélemy de Glauville*), está retratado o ciclo dos trabalhos e dos dias:

Janeiro, olha para o ano passado e para o que está por vir
 Fevereiro, o mês mais duro em que a vida parece parar
 Março, em que começam os trabalhos da vinha
 Abril, colhem-se as primeiras flores
 Maio, “o tempo está belo e amoroso”
 Junho, os trabalhos das terras
 Julho, o corte do feno
 Agosto, a ceifa
 Setembro, a sementeira
 Outubro, a vindima
 Novembro, mandam-se os porcos às bolotas
 Dezembro, mata-se o porco.

Le Goff (1990, p. 525) também acentua que, para além dos calendários terem sua relevância enquanto sistemas, é importante olhá-los sob o viés do objeto e, enquanto tal, é um “objeto eminentemente cultural, um campo privilegiado de encontro entre a cultura popular e cultura erudita”.

Os calendários e os almanaques foram ampliando sua inserção, tornando-se também utilitários e favorecendo signos da sociedade como um todo. Portanto, a popularização desses proporciona um veículo pelo qual circulam as memórias e imagens que povoam o imaginário social. O almanaque, cujo nome é identificado por estudiosos em diferentes origens, está, de uma forma ou outra, ligado à contagem, à medição e a boas novas.

[...] de toda forma, papel e escrita permitiram ao homem, em diferentes épocas e pontos do planeta, não só ordenar o mundo, mas também recuperar e reproduzir o

tempo dessa ordenação. Os almanaques eram a escrita do tempo e espaço ordenada, calendários estendidos marcando o ritmo da vida (NADAF, 2011, on-line).

O uso dos almanaques popularizou ideias e agregou valor a um imaginário existente que passou a ser amplamente disseminado pela facilidade com que esse meio de comunicação chegava ao público. Sobre isso, podemos associar as obras dos artistas deste estudo, como no caso de Molina Campos, nas palavras de Ruy de Solana, encontradas no site de Molina Campos (MOLINA CAMPOS NET, 2021, tradução nossa): “os almanaques constituíam um sinônimo elementar do barato e desprezível. Mas desde que este artista começou a espalhar seu trabalho por este meio humilde e anual, os almanaques tornaram-se a galeria de arte dos pobres”²⁸.

1.6 ALPARGATAS E IPIRANGA

A empresa Alpargatas e a Ipiranga pertencem a segmentos diferentes, sendo uma de calçados, outra de combustíveis. Porém, ambas usaram o calendário como forma de divulgar suas marcas, aderindo a elas todo um contingente imaginário por meio da imagem do *gaucho*/gaúcho. Na Argentina, Molina Campos foi o mais ilustre divulgador e, no Brasil, temos Berega, com 20 anos de parceria.

A empresa de calçados Alpargatas foi fundada na Argentina, em 1885, pelo argentino Juan Echegaray e pelo escocês Robert Fraser. Fraser, que já havia criado fábricas *Alpargatas* na Argentina e Uruguai, vem ao Brasil e, em associação com uma indústria inglesa, funda em 1907 a Fábrica Brasileira de Alpargatas e Calçados.

Já a Companhia Brasileira de Petróleo Ipiranga originou-se da Destilaria Rio-Grandense de Petróleo S.A, primeira destilaria brasileira, fundada em novembro de 1934, por um grupo de investidores brasileiros liderados por João Francisco Tellechea e Eustáquio Ormazabal que se associaram a empresários argentinos e fundaram a Destilaria Rio-Grandense de Petróleo S/A, em Uruguaiana/RS (REFINARIA, 2009). Mais adiante, devido a várias questões políticas e econômicas, a empresa ficou apenas com seus investidores iniciais e, em março de 2007, o controle acionário do Grupo Ipiranga foi vendido para as empresas Petrobras, Ultra e Braskem.

Em agosto de 1936, os donos da Destilaria Rio-Grandense uniram interesses e capitais com um grupo de investidores uruguaios e criaram a Ipiranga S.A., Companhia

²⁸ “*Los almanaques constituían un sinónimo elemental de lo barato y despreciable. Pero desde que este artista empezó a difundir sus trabajos por ese medio humilde y anual, los almanaques se convirtieron en la pinacoteca de los pobres*” (MOLINA CAMPOS NET, 2021).

Brasileira de Petróleos. A nova empresa foi constituída na cidade portuária de Rio Grande (RS). Em 7 de setembro de 1937 foi fundada a Refinaria de Petróleo Rio-grandense, na cidade de Uruguaiana e que marcou também a fundação da Petróleo Ipiranga. Em 1938, a Ipiranga inaugurou o primeiro posto de combustíveis com a bandeira da empresa na cidade de Rio Grande. No mesmo ano, o presidente Getúlio Vargas assinou um decreto que nacionalizou a indústria de refinação de petróleo. As ações controladas por estrangeiros foram, então, negociadas entre brasileiros que já tinham um vínculo com a refinaria [...], em maio de 1959, a Ipiranga comprou a Gulf Oil Brasil, ampliando sua atuação no território brasileiro (ORIGEM, s.d.).

Os calendários, em ambas as empresas, tinham como objetivo servir de presentes, eram “brindes” para os consumidores. Ao mesmo tempo em que, obviamente, levavam a marca a um grupo cada vez maior. A escolha dos artistas ocorreu por meio de um planejamento de marketing, no qual a marca da empresa “colava” nos personagens representados e esses faziam parte do cotidiano imaginário das pessoas às quais o calendário se endereçava. Dessa forma, a marca da empresa também estava consorciada a esse imaginário, assumindo qualidades emocionais dos personagens e, portanto, seriam marcas do coração dos consumidores, familiares, acolhedoras e confortáveis, assim como um totem de clã.

Essas marcas agregaram a si os valores mais fundamentais relacionados ao pertencimento que um povo pode ter. Dessa maneira, as marcas Alpargatas e Ipiranga, no tempo de circulação dos calendários, também eram o próprio *gaucho*/gaúcho em suas lidas e diversões, em seus espaços privados e públicos e, em seus estados emocionais, mais melancólicos ou mais expansivos, especialmente neste último aspecto, pois não se pode falar em imaginário sem levar em conta tal categoria.

Quando falamos em emoção, sentimento e academismo, inseridos na mesma frase, há algum grau de desconforto. Algo como se as emoções (especialmente as mais densas) pertencessem a um universo paralelo ao mundo acadêmico. Se falarmos em sentimentalismo, então, o desconforto aumenta. Quase como uma instância perigosa que beira a falta de seriedade. As emoções são tema de muitas teses e revisões, porém vistas com frequência como objetos a parte, como algo a ser examinado, como se examina um vírus ou um artefato.

O sentimentalismo foi visto, especialmente se considerarmos que a Academia vem primando pelo pragmatismo, como coisa de quem não tem controle sobre si, “o louco”, ou como quem não tem uma cultura erudita, “o ignorante”, ou como quem não tem noção, “o kitsch”. Por que estamos dizendo isso? Basicamente porque não podemos separar as obras dos artistas analisados do que consideramos sentimento. O sentimentalismo é um quesito que está diretamente ligado ao imaginário e que, portanto, faz parte plena e vibrante do espaço artístico. Molina e Berega são destacados, premiados e reconhecidos em algumas instâncias, sendo colocados em museus, como é o caso do primeiro. Ainda assim, o grande mundo da arte não

consegue abraçá-los como seus iguais. Eles são “costumbristas”, “ilustradores”, “caricaturistas”, artistas do “riso” e, portanto, “não artistas” no pleno sentido da palavra.

Contrariando esse preconceito, entendemos que não apenas ambos são artistas em pleno sentido como também a arte que chega de forma simples e direta ao fruidor e que estabelece uma “relação sentimentalista” com seu público, deve, sim, ser considerada, estudada e admirada em todo seu potencial e não marginalizada porque é burlesco, “ligeiro” e agradável.

Ao incluirmos essa questão na apreciação das obras que compõem os calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*, um elemento se faz presente para a análise juntamente da expressão caricatural que é, portanto, o tanto de kitsch que elas apresentam. Desse modo, as obras de Molina e Berega contêm uma pitada de kitsch, não no sentido pejorativo que o termo costuma levantar, mas pelo desencadeamento da emoção mais rápida, simples e muito próxima de cada um de nós que também é despertada pelo modo de expressão caricaturesca da pintura de ambos.

A experiência kitsch está nas formas de manipulação emocional bem básicas, um tanto piegas, como diz Kundera (1985), que essa forma deve ser compartilhada pelo maior número de pessoas e por meio daquilo que está profundamente enraizado em suas memórias.

O modo de produção das obras de Molina e Berega, por constituírem-se em ilustrações no estilo caricaturesco e provocarem o riso, estão na marginalidade do que se chama “grande arte”. Muitos podem torcer o nariz para elas, no entanto, quando se aprofunda e se observa mais de perto, o que se vê é o que de mais humano pode o humano produzir.

É este fenômeno que pretendemos trabalhar: as relações que se estabelecem entre essa arte que fala de um universo pitoresco e característico com uma provocação humorística e que veiculada a partir de um meio simples e barato, exerceu e exerce um poder de atração e de congregação de sentimentos que não podem ser passados por alto. Como diz Kundera, “no reino do kitsch, impera a ditadura do coração”.

Nesta tese será privilegiada a questão particular da emocionalidade, a qual envolve o objeto kitsch e não necessariamente os outros critérios que justificam tanto sua obra quanto sua forma.



“Falam muito no destino
Até nem sei se acredito
Eu fui criado *solito*
Mas sempre bem prevenido
Índio do queixo torcido
Que se amansou na experiência
Eu vou voltar pra querência
Lugar onde fui parido”.

(Deixando o Pago – letra de João da Cunha
Vargas. música-Victor Ramil)

2 IMAGINÁRIO VISUAL PAMPEANO²⁹

2.1 O IMAGINÁRIO DO GAÚCHO PERPETUADO PELAS IMAGENS

A imagem do gaúcho é reproduzida por artistas autóctones e viajantes. A tese de doutorado de Luciana da Costa de Oliveira, *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesário Bernardo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingartner*, tem como objetivo central, conforme aparece na introdução do trabalho, “analisar a forma com a qual a imagem do gaúcho foi construída e consagrada na pintura argentina, uruguaia e brasileira do século XX, especialmente na pintura de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), Pedro Figari (1861-1938) e Pedro Weingartner (1853-1929)”.

Traçando um panorama da configuração visual do personagem gaúcho, a partir do olhar de artistas viajantes, chegando até os três artistas referidos no título, o texto mostra como os signos embutidos nos sujeitos pampeanos demandaram um modelo de representação que foi assimilado entre os três países vizinhos, configurando um tipo característico e próprio. A própria palavra gaúcho não é exatamente pacífica. Maestri (2010, p. 40) diz que:

Não se conhece com certeza a origem etimológica da palavra “gaúcho-*gaucho*”. Acredita-se que provenha de vocábulo americano. Huachuou huakcho, em quíchua, importante idioma andino, significa “órfão”, “vagabundo”, “sem raízes”. Na língua araucana, falada no sul do Chile e da Argentina pelos mapuches, huaso descreve o habitante do campo, e gatchu, “amigo” ou “parceiro”. “Guasca”, ou seja, tira de couro, palavra utilizada no Rio Grande como sinônimo de gaúcho, origina-se do quíchua – uaskha. O domínio das comunidades nativas pelas classes dominantes regionais era também justificado pela pretensa excelência racial dos luso-brasileiros.

Schlee (2019, p. 21) afirma que a palavra “gaúcho” ganhou ampla conotação porque, além de designar o homem campeiro, também se tornou gentílica e passou a nomear não apenas o sujeito nascido no estado do Rio Grande do Sul, mas, também, tudo que se relaciona ao estado. Assim:

[...] confunde-se o gaúcho (homem do pampa do Rio Grande do Sul) com qualquer sul-rio-grandense de outras regiões do estado; confunde-se a literatura gaúcha (referida ao homem do pampa, além fronteiras) com a literatura sul-rio-grandense, da qual é apenas uma, mas importante, manifestação local; e, por fim, confunde-se cultura pampeana (que é também uruguaia e argentina, por cima dos limites territoriais dos países e das diferenças linguísticas) com a multifacetada cultura sul-rio-grandense.

²⁹ Aqui a palavra pampeano tem o mesmo equivalente de *gaucho*/gaúcho.

Porém, essa mistura talvez seja exatamente a massa que amalgama todo esse imaginário que é poderoso justamente por ser multifacetado. Importante salientar que os artistas aqui relacionados, Molina e Berega, desenvolveram suas pinturas a partir de memórias de infância nas quais esse personagem, o *gaucho*/gaúcho, inserido em um entorno particular, permitiu a ambos construir uma imagem arquetípica já configurada nesse cenário pampeano, tanto de um lado da fronteira, quanto de outro. Fochesatto (2018, p. 118) diz que “a repetição das imagens fomenta um imaginário e também estimula a formação de representações sobre determinados personagens, grupos ou fatos. As imagens são produtoras de sentidos e possuidoras de funções”.

Schlee (2019) em seu dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense diz que por mais de dois séculos se desenvolveu na metade sul do Rio Grande do Sul uma cultura própria, pampeana, relacionada à paisagem e que abarcava a província de Buenos Aires, a república oriental do Uruguai e a parte meridional do Rio Grande do Sul. Ou seja, uma fronteira delimitada pelas características da cultura e não geopolítica. Schlee (2019, p. 11) argumenta que “ali, no universo pampeano, constitui-se o mundo do gaúcho: uma sociedade pastoril patriarcal e autoritária, com traços culturais diferenciados e bem definidos”.

A afirmação do autor já contorna um imaginário que se desenvolveu nessa região e que pode ser percebida nas imagens de artistas autóctones ou visitantes. O imaginário passou a ser tema de interesse científico no século XX. Deixa de ser um conceito puramente ligado à imaginação e a um universo empírico no qual predominam os mitos, para se impor como um importante campo de estudo pelo qual se passa a compreender o social. Por outro viés, o campo da história cultural abraçou os conceitos do imaginário por abarcar os estudos de ritos, símbolos e uma grande gama de fenômenos relacionados à subjetividade do agente histórico. Pesavento (1995, p. 24) afirma que:

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer.

Chartier (1991), embora não faça referência direta ao imaginário enquanto elemento conceitual, traz o conceito de representação, que é fundamental para o imaginário como um conjunto de classificações, divisões e hierarquizações que definem a compreensão do mundo social. Para o autor, a representação tanto possibilita ver o ausente como apresentar uma presença de algo ou alguém. Esse também é o caminho seguido por Ginzburg (2001), quando

afirma que a representação faz as vezes da realidade representada, tornando-a visível e, portanto, sugerindo a presença.

Esping (2003, p. 54) assevera que “embora se refira ao real, o imaginário social não será mero reflexo deste, mas sim representações elaboradas sobre este real a partir de materiais tomados de aspectos simbólicos existentes em determinadas sociedades ou grupos.” O imaginário ao longo do século XX foi tema de estudo de vários autores dos campos da Antropologia, Filosofia, Psicanálise, estudos da Religião e da própria História.

Contudo, Mafessoli se manifesta, a partir da pesquisa de Bachelard e Durand, ampliando os estudos desses autores sobre uma antropologia do imaginário individual, para um imaginário coletivo. Falando de um “cimento social” que liga o sujeito ao entorno intensificado na sociedade contemporânea pela tecnologia. O pensamento de Maffesoli nos parece pertinente, uma vez que nosso objeto de estudo vem a partir de um tipo de mídia massiva, neste caso, o calendário, cuja reprodução envolve um aparato gráfico e, também, por ser divulgado atualmente por meio da internet.

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta a minha posição. Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

Portanto, o que se observa nas ideias do autor é que o imaginário individual só ganha vigor quando reforçado pela imaginação coletiva. Baczkó (1985, p. 309) identifica essa questão quando exemplifica conceitos universalizantes e que estão nesse imaginário coletivo.

Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objectivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súdito”, o “guerreiro corajoso”, etc.

O imaginário tem sido um tema polêmico entre os pesquisadores. Contudo, já não se associa a questão da imaginação a um exercício menos científico e dicotomizado do real. Castoriadis (1982, p. 193) destaca que “relações entre indivíduos e grupos, comportamentos,

motivações, não são somente incompreensíveis para nós, são impossíveis em si mesmos fora desse imaginário”. Composto, portanto, uma arquitetura social para abarcá-lo, se pensado sob a relação dos grupos entre si e junto do seu entorno.

Assim, o imaginário não é um tema pacífico em si, mas já situado no campo de conhecimento entendido pelo historiador como científico, mesmo que incorra de uma sensibilidade, como salienta Tonin (2016, p.3)

Ele determina ações, escolhas, percepções sobre si mesmo e sobre os outros, mas não são percebidas de forma direta e objetiva sua forma e características. Não se consegue analisar o imaginário sem hesitação. O imaginário, a bem da verdade, não tem uma forma, tem uma dinâmica de conteúdos impregnados de matéria sutil.

Assim, é pelo complexo do imaginário que será feita a análise das obras de Molina e Berega no segundo capítulo.

2.2 UM MÉTODO PARA UMA LEITURA VISUAL DOS *GAUCHOS/GAÚCHOS* DE MOLINA E BEREGA

Para Bakhtin (2003, p. 175), o objeto estético é um “acontecimento artístico vivo”, ou seja, não é algo puramente teórico, mas um acontecimento, um produto do ato de existir, e deve ser compreendido em seu contexto de existência e na relação com seus participantes. Devemos levar em conta que o objeto estético é produzido por um autor, que é o “centro organizador do conteúdo-forma da visão artística” (BAKHTIN, 2003, p. 173). Possui uma ideologia, um lugar no mundo, uma voz que dialoga com vozes de outros e imprime essas marcas em sua criação estética.

Outro elemento muito importante a ser considerado é o contexto no qual esse objeto é produzido, pois a obra não adquire sentido de forma isolada, mas deve ser encarada em seu contexto, porque “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível” (BAKHTIN, 2010, p. 16). Então, o objeto estético passa a ter valor somente quando está inserido no sistema cultural.

Além de considerarmos esses aspectos, também devemos observar a composição do objeto estético de forma integral, ou seja, nos três elementos que o constituem, e que, de acordo com Bakhtin (2010), são a forma, o conteúdo e o material. Todos os três são indissociáveis, inter-relacionados e possuem o mesmo grau de importância dentro da obra, pois formam uma unidade.

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração por outro (BAKHTIN, 2006, p. 177).

Burke (2017) diz que a leitura de imagens envolve várias formas. Uma delas está sob o viés da iconografia do famoso grupo de Hamburgo, antes dos anos 1930. Nesse grupo encontravam-se Aby Warburg (1866–1929) e Erwin Panofsky (1892–1968). Esse último sintetizou e conceituou, em um ensaio de 1939, a imagem em três níveis de interpretação.

O primeiro é o “pré-iconográfico”, identifica os objetos e eventos. O segundo nível de análise iconográfica reconhece o significado convencional; e o terceiro e principal, o da “interpretação iconológica”, volta-se para o “significado intrínseco”. É o nível em que “as imagens oferecem evidência útil, e de fato indispensável, para os historiadores culturais” (PANOFSKY, 1979, p. 58).

Esse processo de leitura, embora muito utilizado, tem como crítica, de acordo com Burke (2017), o fato de o método iconográfico ser intuitivo demais, e prescindir da dimensão social, além de não atentarem para a variedade de imagens que está além da alegoria. Quanto à iconologia, falha ao não reconhecer a variedade de questões históricas nas diferentes imagens. Para Burke (2007, p. 67), “pode-se dizer que os historiadores precisam da iconografia, porém devem ir além dela. É necessário que eles pratiquem a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo e especialmente da teoria da recepção”.

Esse método, de certa forma, tem uma relação com o método estruturalista, o qual analisa a realidade social a partir de modelos que expliquem as relações e, portanto, as estruturas. O estruturalismo surge das ideias do linguista Ferdinand de Saussure (1857–1913), pensador suíço que criou a base para a semiologia e a linguística estrutural. No entanto, o estruturalismo ganhou dimensão na França, na década de 1960, com o psicanalista Jacques Lacan (1901–1981), o semiologista Roland Barthes (1915–1980) e o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908–2009). Embora alguns críticos do estruturalismo coloquem esse modelo como extremamente reducionista, “sem margem para ambiguidade ou interferência humana”, ele permanece ativo (BURKE, 2007, p. 262).

Lévi-Strauss, considera que existe uma universalidade na mente humana, ou seja: a mesma estrutura de pensamento que seguia o homem primitivo se repete no homem contemporâneo. Esse tipo de posicionamento encontra eco também entre os teóricos da

psicologia evolucionista, que buscam explicar as ações humanas a partir de mecanismos universais de comportamento. Lordelo (2010, p. 58 apud TOOBY; COSMIDES, 1989), ao citar Tooby e Cosmides, assevera que:

Segundo Tooby e Cosmides, o fato de que a espécie evoluiu para usar a cultura, uma idéia que o antropólogo Clifford Geertz reconhece, é óbvio. Mas o passo seguinte na sua lógica, que os humanos não possuem culturas gerais é um erro de realismo ingênuo. De fato, o resultado da operação dos mecanismos psicológicos presentes em nossa arquitetura neural, tomados em conjunto, constitui a “cultura privada” de cada indivíduo. As interações entre as culturas privadas de vários indivíduos levam a padrões de similaridade de grupo, e são essas similaridades que são referidas pela antropologia tradicional como “a” cultura do grupo.

Pelo caminho da orquestração mental também derivamos para a arte, cuja utilidade sob o viés da necessidade de sobrevivência é questionável, porém sob o crivo da organização mental, absolutamente necessária. O campo artístico por sua vez é visitado pelo imaginário. Nesse, em particular, a questão se faz presente em seu constructo simbólico e, portanto, emocional.

Em que pesem as críticas de lado a lado acerca da universalidade do imaginário, seguimos com a ideia de que as estruturas não são, necessariamente, deterministas, mas permitem combinações possíveis, o que nos sugere considerar a questão do mito, entendido como uma forma de organização mental que ressignifica elementos, a fim de dar cargo à estruturação social e psíquica.

Com a finalidade de encontrarmos uma metodologia que permitisse a leitura das imagens selecionadas neste trabalho, pensamos em um hibridismo entre o que a iconografia e a iconologia se referem, e um tanto do esquema estruturalista. Contudo, ainda assim nos pareceu faltar algo no que tange à utilização do que se poderia dizer a “ciência da subjetividade”.

Para tanto, incluímos o ponto de vista de Peter Burke (2017, p. 275) quando diz a respeito do modo como leu as imagens em seu livro *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*.

[...] O ponto de vista que utilizei para escrever este livro é que as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo da imaginação.

Por outro viés, o próprio conceito de imaginário também decorre do debate entre um modelo filosófico ou histórico. Marcia Janete Espig (2003, p. 51) trata dessa relação ao citar o historiador romeno Lucian Boia.

[...] Boia analisa a existência de uma marcante diferenciação entre os trabalhos de antropólogos e historiadores. Enquanto os primeiros se deteriam, sobretudo, sobre as formas cristalizadas de imaginário, produzidas pelas constantes do espírito humano, em uma abordagem eminentemente estrutural, os segundos preocupar-se iam com as transformações, ou a “historicidade” do conceito.

Para tanto, criamos três grandes categorias que permitem inserir todo o acervo presente nos calendários, constituídos por noventa imagens de Berega – foram excluídas as que compõem a produção da Fertisul e também as imagens do calendário *Ipiranga* nos anos 1980, 1981 e 1984, em razão de que, nos referidos trabalhos, o autor se expressou de forma mais realista, eliminando o caráter lúdico caricaturesco que é o recorte principal desta pesquisa.

Essas obras foram realizadas com apuro técnico, elas falam do gaúcho e de sua lida cotidiana, porém, as imagens fogem em termos estéticos do objeto de nossa análise. Em contrapartida, são trabalhos de cunho histórico/didático com textos de Raul Pont, historiador, escritor e pesquisador, e ilustrados por Berega. No ano de 1980, a temática foi a do *cavalo*, reproduzida em seis imagens de diferentes situações de trabalho. No ano de 1981, a temática se repetiu e o texto de Raul Pont (1981) privilegiou inclusive a constituição fisiológica do animal como a pelagem e o formato.

A pelagem que prevalece é, pois, a que se distingue pelo conjunto do corpo, que dá grandes classificações e uma série de derivados para cada uma. Assim, se admitem como básicas: os pelos brancos, gateados, baíos, cebrunos, lobunos, alazão, colorados, doradinhos, zainos, escuros, tordilhos, mouros, rosilhos e overos, cada um desses com uma série de subclassificações ressaltando as cores mais pronunciadas ou as mais desbotadas. Os pelos se identificam quanto mais carregadas as cores em certas partes do corpo do equino e também obedecem a detalhes mesológicos na pigmentação. A cabeça do *cavalo* oferece particularidades que podem diferenciar dos demais, embora do mesmo pelo, por exemplo, um picaço-malacara e um picaço-oveiro.

O foco são as Tropilhas, com seis textos e imagens que remetem a esse tema. O ano de 1984 apresenta uma única imagem, a efígie do *cavalo* crioulo colorado malacara, com texto e imagem de Berega.

Retirando essas 13 imagens, os calendários *Ipiranga* foram constituídos por 83 ilustrações, porém, trabalharemos com 81, porque duas não se encaixam na proposta, quais sejam: uma do calendário de 1991, dos meses janeiro, fevereiro e março, que traz um retrato pintado do poeta Jayme Caetano Braun e, também, uma de 1995, dos meses janeiro, fevereiro

e março, a qual apresenta um retrato pintado do escritor João Simões Lopes Neto. Igualmente, as seis últimas imagens que constituem o calendário de 1999, por reproduzirem imagens editadas em anos anteriores.

As 81 imagens de Berega que efetivamente serão analisadas, fazem parte do calendário *Ipiranga* dos anos 1979, 1980, 1982, 1983 e 1984. Não houve produção em 1985, sendo retomada em 1986. Também não houve produção em 1987, retomada em 1988, seguindo sem interrupção até 1999. Nesse último ano em particular, pelo avanço da doença de Berega, a qual tornava muito difícil o trabalho do artista com o mesmo desempenho de antes, a produção se limitou a reproduzir trabalhos já editados anteriormente, porém refeitos pelo artista com esforço para completar os vinte anos de parceria com a empresa.

Berega não ilustrou todos os meses. De 1979 até 1989 produziu seis pranchas por folhinha. De 1990 até 1998 foram quatro pranchas; e, no último ano, voltaram a seis pranchas. Das 81 imagens, 15 delas enquadrámos na categoria Didática, as quais serão tratadas no Capítulo 3. São imagens descritivas da lida campeira, dos instrumentos de uso e da indumentária.

Já do calendário *Alpargartas*, ilustrado por Molina Campos, são 147 imagens divididas em 12 pranchas por ano. Inicia em 1931 até 1936 ininterruptamente, retornando em 1940 até 1945. Postumamente, no calendário de 1961, foram reeditadas antigas imagens e apareceram duas novas. Para este estudo, os anos de 1934 a 1936, embora entrem na catalogação geral, serão também tratados em capítulo à parte, por refletirem acerca de uma especificidade interessante na proposta do calendário, sem fugir das características estéticas do todo.

Nesses anos em particular, Molina trouxe um personagem que fez parte de seu mundo imaginário, construído a partir de uma personalidade, o seu contemporâneo, capataz Tiléforo Areco. Molina construiu em torno dele um cotidiano no qual há o reforço do texto de apoio, também criado pelo artista.

Para este estudo, desenvolvemos três grandes categorias com o objetivo de alocar todas essas imagens. São elas Categoria *Externa*, Categoria *Interna* e Categoria *Híbrida*. Elas serão repassadas também por meio de imagens da arte ocidental, uma vez que fazem parte de um imaginário coletivo e do repertório dos artistas estudados.

2.3 AS IMAGENS NAS GRANDES CATEGORIAS *EXTERNA*, *INTERNA* E *HÍBRIDA*

2.3.1 Categoria *Externa*

Na grande categoria chamada de *Externa*, foram catalogadas todas as imagens nas quais o cenário, aqui entendido como a paisagem, está como um elemento preponderante. Portanto, foram selecionadas todas as ilustrações de ambos os artistas em que o cenário paisagístico aparece em sua amplitude, onde a fronteira é o limite da imagem, a margem do desenho.

Por outro viés, essa fronteira física exigida pela materialidade da obra, sugere, na pintura em si, uma continuidade. No ponto em que o céu encontra a terra, a linha do desenho também permite que se vagueie além. Nessa categoria, foram selecionadas 67 imagens de Molina e 32 de Berega. Sobre essa questão, Marrero (2006, p. 17) traz um modo de entender o processo do espaço que por vezes é também metafórico.

A existência, ou manutenção, do gaúcho talvez seja uma das questões de maior indagação entre pensadores e folcloristas rio-grandenses e platinos, atuais e antigos. O gaúcho é senhor da fronteira, sua identidade se forma no intervalo entre ser brasileiro, argentino, uruguaio, ibérico ou nativo americano (FIGUEIREDO, 2006), e o lugar onde ele vive, descrito por Assis Brasil (1996) “em sua majestosa amplidão de pradarias, o Pampa chama-nos à ancestralidade, à terra, instituindo-se em território cheio de metáforas, de existência mais lírica que real”.

Exemplos da seleção para a categoria *Externa*, nas figuras 44 e 45, respectivamente.

Figura 44 - Calendário *Alpargatas*, junho de 1931 - “*Hijo el Pais*”



Fonte: acervo museu Las Lilas Arecco, Argentina.

Figura 45 - Calendário *Ipiranga*, janeiro/fevereiro de 1982 - “Gineteando”



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Essa primeira grande categoria traz algumas questões importantes, entre as quais a relação muito próxima entre duas regiões, a Argentina e o Rio Grande do Sul. A Figura 45 é flagrante do tanto de interlocução entre essas culturas. Para além do fato de Berega publicamente admirar e se inspirar em Molina Campos, há o fato cabal de que a fronteira cultural liquefaz qualquer referência a uma fronteira geopolítica entre as nações do Sul, como Argentina, Brasil e Uruguai.

Isso configura um tipo de imaginário específico que contorna uma nova fronteira limitada pela visualidade, tanto da própria natureza, quanto dos sujeitos e de suas produções como o tipo de trabalho, o modo de vida, a musicalidade e a imagem (BOURDIEU, 1989). A fronteira nunca é mais que um produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento da realidade, e os elementos que ela reúne tenham entre si semelhanças mais ou menos numerosas e mais ou menos fortes.

Portanto, podemos dizer que a paisagem nos trabalhos de ambos os artistas, também se constitui como um ente participativo da mentalidade imaginária. Ela dá o tom do sentimento que se reproduz nas cenas principais. Além de configurar um tipo particular de lugar geográfico, também tem o objetivo de conduzir a um tempo, no qual o processo de mecanização e modernização dos espaços ainda não interfere diretamente. Há uma relação nostálgica que a paisagem proporciona e que contribui, a seu modo, para a habilidade emocional de se pensar como *gaucho*/gaúcho.

O Rio Grande do Sul apresenta uma situação *sui generis* em relação ao resto do país, não só pelas configurações geográficas econômicas e de colonização, mas, principalmente, por ser visto como tendo uma relação mais estreita com os países vizinhos do que com o próprio,

sendo até jocosamente visibilizado como um “país vizinho e irmão do sul” (OLIVEN, 2006, p. 62).

Historicamente, o sul do Brasil, em especial o Rio Grande do Sul, se constituiu a partir de uma amálgama de povos, dentre esses os que eram autóctones e os que vieram de fora. O tratado de Tordesilhas recortava o Sul como território espanhol, situação não bem aceita pelos colonizadores do país, os portugueses. Isso sem levar em conta as comunidades coletoras-caçadoras, fortes e pujantes que viviam ali, os charruas e os minuanos. Os conquistadores espanhóis e lusitanos acabaram por destituir essas comunidades tanto da terra quanto da própria identidade, se considerarmos o processo forçado de aculturação sofrido pela comunidade indígena local. Diz Maestri (2010, p. 40) que

Nos pampas da Argentina, do Uruguai e, secundariamente, no Rio Grande do Sul, a apropriação oficial ou de fato das terras e dos gados selvagens pelas classes dominantes ensejou a formação de população dispersa, comumente sem raízes fixas, formada por europeus pobres, por mestiços, por guaranis, minuanos e charruas aculturados e semiaculturados, sem acesso de fato à terra. Dominando a montaria e o manejo do gado, essa população masculina livre era denominada no Prata de *gauchos* e, no Rio Grande, de “gaúchos”.

Historicamente, o Rio Grande do Sul viveu vários períodos de tensão política centrada nas questões autonomia e integração.

[...] um marco emblemático dessa relação é a Revolução Farroupilha (1835-1845), movimento que teve a origem na insatisfação de estancieiros do Rio Grande do Sul em relação à excessiva centralização política imposta pelo governo central e no sentimento que a província era explorada economicamente pelo resto do Brasil (OLIVEN, 2006, p. 62).

A integração tardia do Rio Grande do Sul ao resto do Brasil é, em parte, responsável por esse sentimento de pertencimento estranho que permeia muito da história do estado, e que também ajudou a construir a identidade social do gaúcho como um todo.

Embora tenha sido descoberta no século XVI, as articulações econômicas do Brasil colonial só começaram a se efetivar mais de um século depois com as atividades de exportação de couro do Estado para a Europa, afirmadas pela apreensão do gado xucro. Essa exportação se fazia via Buenos Aires ou Sacramento. Somente no final do século XVII é que esses rebanhos ganharam importância no mercado nacional com a mineração, em Minas Gerais.

Os conflitos militares em torno da Colônia do Sacramento, fundada pela Coroa em 1680, permitiram a aculturação de militares e tropeiros que se estabeleceram como estancieiros no

Estado, a fim de contornar a região para a Coroa como um espaço estratégico para o domínio luso na região do Prata, sendo assim, constituindo a capitania do Rio Grande de São Pedro.

Essa posição estratégica, no entanto, dava um contorno líquido à fronteira no plano simbólico, uma vez que tanto poderia o Rio Grande fazer parte do Brasil como de outros países, dependendo do resultado dos confrontos militares e políticos. A imagem do Rio Grande, mais associada ao espaço simbólico “castelhano” do que “brasileiro”, fica evidente nas palavras de Erico Verissimo em resposta a uma escritora nordestina que fazia justamente essa consideração sobre o Rio Grande do Sul, afirmado que “vocês gaúchos são acastelhanados parecem pertencer mais a órbita platina que à brasileira: fanfarrões, autoritários, teatrais, portam-se como se possuíssem o monopólio da coragem” (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006).

Responde Erico Verissimo, com a veia de um escritor consagrado, mas, também, com o ímpeto de uma mãe defendendo a cria, que o comportamento humano é simbólico. Que as palavras geram mitos e preconceitos, mas que a palavra não é a coisa ou a pessoa pela qual designa, assim como o mapa não é o território que o representa e que, portanto, a referida escritora deveria se resignar com a evidência da existência do gaúcho, embora não quisesse querê-lo bem. Aqui, mesmo não usando classicamente os conceitos semióticos, Verissimo faz uma referência muito clara à semiótica, segundo a qual o signo, neste caso a palavra, ou o mapa, não é o objeto demandante de significados, mas é a sua representação. E o modo como esse objeto é representado vai determinar um tipo de significado. Assim, Veríssimo (1969, p. 242-243) diz:

Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste então “imenso deserto”, tivemos de fazer nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil. Como pode você acusar-nos de espanholismo? Fomos desde os tempos coloniais até o fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. Vivíamos permanentemente em pé de guerra. Nossas *mulheres* raramente despiam o luto. Pense nas duras atividades da vida campeira – alçar, domar e marcar potros, conduzir tropas, sair da faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno - e você compreenderá por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho. Esse tipo de vida é responsável pelas tendências impetuosas que ficaram no inconsciente desse povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando, não raro aos outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria. A verdade, porém, é que nenhum dos heróis autênticos do Rio Grande que conheci jamais “proseou”, jamais se gabou de qualquer ato de bravura seu. Os meus coestaduanos que, depois da vitória da Revolução de 1930, se tocaram para o Rio, fantasiados, e amarraram seus *cavalos* no obelisco da Avenida Rio branco - esses não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta.

Oliven (2006, p. 165) seleciona cinco itens citados por Erico Verissimo que fazem parte do discurso gaúcho, para compreender a personalidade desse tipo específico. Primeiro, a questão de fronteira como um elemento líquido, podendo ser tanto do lado espanhol, quanto do português. Destaca-se o trecho: “Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste, então, ‘imenso deserto’” (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006).

A fronteira já estabelece uma subjetividade, pois a marcação passa a ser feita, neste caso, por uma questão política. Esse quesito leva a segunda questão que foi a escolha de pertencimento qual seja fazer parte do Brasil ao invés de se qualificar como um estado do governo espanhol, como o excerto: “[...] tivemos de fazer nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos” (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006). Estabelece-se uma fronteira cultural importante, mas que, por seu turno, também proporcionou um hibridismo formador de um tipo além-fronteira que é o gaúcho propriamente dito.

Tal evento leva à terceira questão, ou seja, o tanto de dor a ser paga por tal escolha, justificando, inclusive, o fato de algumas dessas lutas serem contra o próprio governo escolhido, quando esse povo se sentia injustiçado, conforme excerto:

Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil [...]. Fomos desde os tempos coloniais até o fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. Vivíamos permanentemente em pé de guerra (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006).

O fato registrado pelo autor (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006) traduz, simbolicamente, a resiliência do gaúcho e uma cobrança no sentido de que a escolha não foi pacífica e que também não foi exatamente recompensada como deveria pelo lado que foi escolhido. Isso posto, gera-se a quarta questão, o tipo social criado: o gaúcho marcado pela dureza da vida campeira e em confronto com a natureza.

Pense nas duras atividades da vida campeira – alçar, domar e marcar potros, conduzir tropas, sair da faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno- e você compreenderá por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho.

O que justifica o modelo de comportamento desenvolvido a partir disso.

Esse tipo de vida é responsável pelas tendências impetuosas que ficaram no inconsciente desse povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando, não raro aos

outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006).

Além disso tudo, o autor (VERÍSSIMO *apud* OLIVEN, 2006) enaltece em paralelo o poder feminino na condição de conseqüente sofredora pelas ações dos homens – “[...] nossas *mulheres* raramente despiam o luto”. A condição de enlutada perene da *mulher* mostra em subtexto que existe uma fortaleza, um brio próprio, mas muito mais relacionado à conseqüência dos fatos do que a um protagonismo. Mesmo com o declarado machismo das personagens de Erico Verissimo, há uma contraparte feminina que ao seu modo apresenta-se, também, muito vigorosa.

O que se depreende desse conjunto de elementos é um clima de adversidades que têm de ser constantemente enfrentadas. A necessidade de garantir fronteiras, de dominar a natureza, de rebelar-se contra os desmandos do governo central, além dos conflitos internos do próprio estado, ajudaria a explicar o caráter um tanto fogoso que já teria se incorporado ao inconsciente coletivo gaúcho (OLIVEN, 2006, p. 166).

Não apenas o modo como Verissimo expressa uma indignação regionalista com contornos patrióticos, mas também as formas visuais de diferentes artistas, mostram como esse imaginário social foi se construindo ao longo da história desses lugares.

O imaginário nas obras reproduzidas pelos calendários também pode ser amplamente visto em outras produções de diferentes artistas, os quais representaram a paisagem e a vida do gaúcho. O quadro a seguir, de Pueyrredón, artista argentino (1823–1870), ilustra onde o céu e a terra se juntam em um horizonte longínquo, oferecendo ao olho uma amplitude e um lugar sem fim. O limite é o recorte da própria pintura, não tem como “conter” essa paisagem que se espalha.

Figura 46 - Prilidiano Pueyrredón – “*El Rodeo*”, 1861



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires.

Pueyrredón teve uma produção extensa, a qual foi realizada com maior afinco nas décadas de 1850 e 1860. As temáticas a que se dedicou, afora os retratos da elite portenha, estiveram pautadas nos nus que causaram certa polêmica na Buenos Aires do século XIX – em paisagens e, sobretudo, nas que tinham o *gaucho* e suas atividades como foco principal (OLIVEIRA, 2017, p. 278).

Na obra (Figura 47) do importante pintor uruguaio, Juan Manuel Blanes (1830–1901), tanto a paisagem quanto as personagens na situação de doma têm uma grande relação com a gineteada de Berega e Molina. Isso contorna um interlugar muito particular, onde o recorte de fronteira se dá no sentido cultural-visual-plástico.

Figura 47 - Juan Manuel Blanes – “La doma”, s.d.



Fonte: coleção particular

2.3.2 Categoria *Interna*

Na categoria *Interna*, foram catalogadas as imagens nas quais a fronteira da casa, da pulperia ou do galpão abraçam as personagens. De alguma forma, o gaúcho aparece dentro de um recinto fechado e mais íntimo. Selecionamos com essas características, 16 imagens de Molina e 20 de Berega.

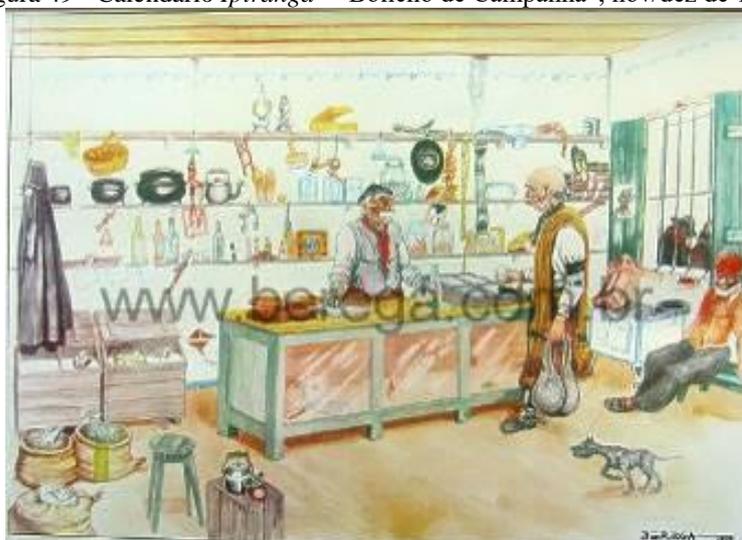
Exemplos da seleção para a categoria *Interna*, respectivamente nas figuras 48 e 49.

Figura 48 - Calendário *Alpargatas* - “Empilchadose”, fevereiro de 1935



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 49 - Calendário *Ipiranga* - “Bolicho de Campanha”, nov/dez de 1980



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Nesse caso, foram escolhidas duas obras que retratam a pulperia, mas não apenas essas representam o interior. Entretanto, ela passava a ser um espaço de encontro.

2.3.3 Categoria *Híbrida*

Na categoria *Híbrida*, foram consideradas aquelas imagens que apresentam elementos das duas categorias anteriores, ou seja, o cenário aparece com certa evidência, mas o lugar privado também é marcado. Nesse caso, as imagens que mostravam o gaúcho com alguma vinculação à casa, ao lugar comunitário, ou a relação com o rincão, foram colocadas nessa categoria. Dessa seleção, separamos 64 imagens de Molina e 14 de Berega.

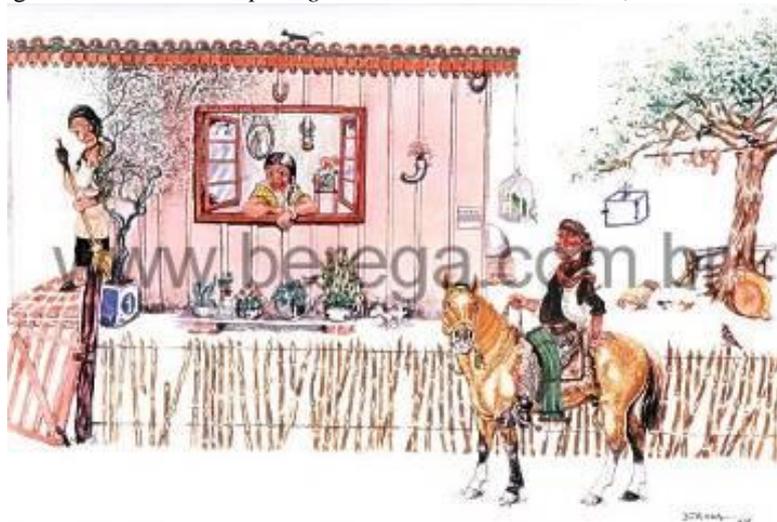
Exemplos para a categoria *Híbrida* são apresentados nas figuras 50 e 51, respectivamente.

Figura 50 - Calendário *Alpargatas* - “Pisando... pra loco!”, setembro de 1931



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 51 - Calendário *Ipiranga* - “Namorico Contrariado”, set/out de 1979



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Essas imagens, de maneira geral, fazem uma interlocução entre o que seria espaço doméstico e a paisagem. Novamente a paisagem, embora se caracterize enquanto elemento compositivo em segundo plano, de forma significativa, está colocada como uma personagem também. Aquela que dá contorno, continente aos personagens de primeiro plano.

Importante salientar que 15 imagens de Berega foram catalogadas como uma categoria própria. Primeiro por apresentar, em uma mesma imagem, elementos das referidas categorias, todos juntos. Também por circunscreverem uma concepção didática, ou seja, explicativa de

algum elemento que possa ser explorado. Há um viés, de certa forma educativo, como um dicionário visual.

Esses elementos detalhados por Berega também reforçam o imaginário gauchesco, pelo reforço que expressam nos detalhes particulares do dia a dia do gaúcho campeiro. Sendo assim, consideramos essa uma categoria especial chamada de “Didática”, uma vez que as imagens reportam a textos que explicam instrumentos da lida campeira, de cargos militares ou da indumentária. Dessa categoria falaremos adiante.

Em uma primeira abordagem, fica claro que a categoria *Externa* é a mais evidenciada nas diversas pranchas. Na *Interna*, Berega mostra mais imagens, se comparado a Molina; e, na última categoria, *Híbrida*, Molina apresenta mais imagens se comparado a Berega. Nessa questão, talvez seja interessante salientar a importância que Molina empregava na paisagem, e, por isso, ainda que em cenários nos quais o doméstico predomine, ela vai sempre existir.

2.4 OS PANORAMAS

O panorama aqui proposto não é necessariamente uma categoria e sim uma estrutura de base. Ou seja, em que terreno subjetivo assentam as categorias referidas anteriormente. E, portanto, apresentamos dois conceitos: o Introverso e o Extroverso, trazidos da teoria junguiana, para justificar o corpus psicológico sugerido pelas imagens.

A questão da paisagem, por exemplo, é um assunto que ganha uma dimensão significativa, não apenas uma reprodução do ambiente natural, mas como uma construção imagética que também tem voz. Burke (2017, p. 71) afirma que:

De uma maneira geral, pelo menos no Ocidente, a natureza frequentemente simbolizou regimes políticos. O pensador conservador Edmund Burke (1729-1797) descreveu a aristocracia britânica, como “grandes carvalhos” e contrastou a Constituição britânica, que crescia naturalmente como uma árvore, com a Constituição da França revolucionária artificial e “geométrica”. Por outro lado, para os liberais, a natureza representava a liberdade, definida contra a ordem e a repressão associadas à monarquia absoluta e representada pelos assimétricos jardins de Versalhes e suas diversas imitações. As florestas e os foras-da-lei que nela habitavam, como Robin Hood, constituem um antigo símbolo de liberdade.

À primeira vista, já temos um cenário construído o qual fala sobre o imaginário desse personagem do pampa. As imagens que foram encaixadas na grande categoria *Externa* são as que mais aparecem, proporcionalmente, em relação às outras nos trabalhos de ambos os artistas. Disso se depreende que os espaços abertos, em que o campo também é um personagem importante, ficam evidentes. Marrero (2006, p. 14) diz que:

De modo geral, os gaúchos e *gauchos* são reconhecidos como um grupo de homens marcados por uma visível unidade cultural. Isto porque sua origem étnico cultural é basicamente a mesma e reporta para uma herança ibérica, indígena e africana, associada a atividades pastoris nas planícies do Pampa sul-americano, uma área geográfica extensa que sobrepõe os limites de fronteiras dos países da região.

A paisagem aparece nas ilustrações de Molina e Berega como um elemento cenográfico de fundo, porém fundamental para enquadrar o espírito do *gaucho*/gaúcho. É ela que proporciona o sentido de amplidão e certa constância. E, obviamente, isso está presente no sentir-se gaúcho, fazer parte desse cenário principalmente no que tange ao modelo masculino de ser.

A paisagem proporciona um sentimento de liberdade, de ludicidade, exatamente pela abertura, mas, também, de melancolia, a qual aparece em várias imagens, e também na literatura e na música. A categoria *Híbrida* a qual tem características tanto da *Interna* quanto da *Externa* também reforça a convicção de que o imaginário do gaúcho pampeano tem o entorno como elemento fundante do que poderíamos chamar de uma personalidade pampeana. Raramente poderíamos afirmar que a paisagem está dissociada da imagem do gaúcho. E mesmo na categoria *Interna* existe uma outra paisagem que é o recinto, o espaço fechado onde tanto se tem signos de ludicidade quanto de introspecção.

Com a definição dessas três grandes categorias, distribuímos as imagens que, por sua vez, apresentam também diferenças típicas entre si. Para analisarmos de forma mais aguda, verificamos que havia alguns elementos os quais se repetiam nesses conjuntos. Foram eles: o *cavalo*, a *mulher*, a *parceria* e o gaúcho *solito*. Esses elementos se integram em ações como a lida campeira e a farra.

Contudo, a forma como esses elementos se configurava levou-nos a dois grandes conceitos subjetivos que caracterizaram uma dualidade, a qual, efetivamente, é parte integrante do imaginário gaúcho reproduzido tanto na literatura quanto na música, e nesse caso específico, são representados pelos conceitos de Introspecção x Extroversão. Porém, essa dualidade não caracteriza uma nova categoria senão um panorama, como um fundo emocional por onde os personagens se movimentam. Esses dois conceitos são retirados da obra de Jung, quando, em 1921, disse acerca dos tipos psicológicos e o modo de orientação de cada pessoa em relação aos objetos, “um encarrega-se da reflexão; o outro, da iniciativa e da ação prática” (JUNG, 1971, p. 47).

O tipo extrovertido caracterizado por Jung define sua orientação ao externo e o introvertido ao mundo interno de impressões pessoais. Embora, segundo o autor, todos

tenhamos os dois lados, há sempre a predominância de um sobre o outro. Esse panorama pode ser percebido na postura, nos gestos e nas expressões que as pinturas vão configurando.

Para esta pesquisa, não pretendemos uma análise de tipos psicológicos pessoais, e sim, trabalhar com esse conceito no sentido de uma “atitude” para a qual a imagem remete. Portanto, com base nessa estrutura, passamos a analisar o imaginário reproduzido inicialmente e, grosso modo, por meio das três grandes categorias: *Externa*, *Interna* e *Híbrida*. Em seguida, analisaremos os elementos que se repetem nas categorias que são o *cavalo*, a *mulher* e os parceiros, por intermédio das ações realizadas pelos personagens em sua lida campeira ou na diversão.

Finalmente, esses elementos serão interpretados, considerando a subjetividade emocional que entendemos como um panorama, ou pano de fundo no qual eles, interagindo com suas ações, se configuram e se contrapõem. Em outras palavras, o sentido de Extroversão e Introversão em oposição. Isso tudo remetendo a um conceito muito explorado também por Jung, que são os arquétipos.

Os arquétipos são “estruturas básicas e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação são padrões arquetípicos” (apud HILLMAN, 1992, p. 22). O arquétipo pode ser utilizado como elemento ou base conceitual para compreender e explorar todos os tipos de experiências nas quais a função criativa da imaginação esteja presente, isto é, imagináveis. Isto ocorre devido ao fato do arquétipo manifestar-se ou atuar simultaneamente em vários níveis ou estratos; como imagem, como padrão de percepção ou filtro da realidade e como um afeto ou impulso (SERBENA, 2010).

A esse conceito é preciso agregar um outro de Jung, relacionado ao inconsciente coletivo que o autor coloca como uma parte da psique que se distingue do inconsciente pessoal referido por Freud, porque esse é formado por conteúdos que foram, em alguma medida, conscientes depois reprimidos, ou desapareceram.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. [...] Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos (JUNG, 2000, p. 53).

No entendimento do autor, o inconsciente coletivo tem sua base na hereditariedade. Ele está bem próximo do instinto, portanto, nesse inconsciente coletivo existem imagens que são formadas a partir da vivência de cada indivíduo, mas que têm uma estrutura semelhante, o que também o aproxima do imaginário social. Por exemplo, todos os sujeitos têm um pai e uma mãe, logo, a ideia ou a imagem de pai e mãe é universal e essas estruturas são, *a priori*, os

arquétipos. Em outras palavras, arquétipos são estruturas muito próximas do instinto, portanto seriam a “imagem” dele.

Assim, todos já nasceríamos com uma estrutura herdada de gerações anteriores, como memórias inatas, como o medo de escuro ou de determinados animais (mesmo que nunca os tenhamos encontrado diretamente); e cuja organização mental é compartilhada pelas pessoas independentemente da cultura.

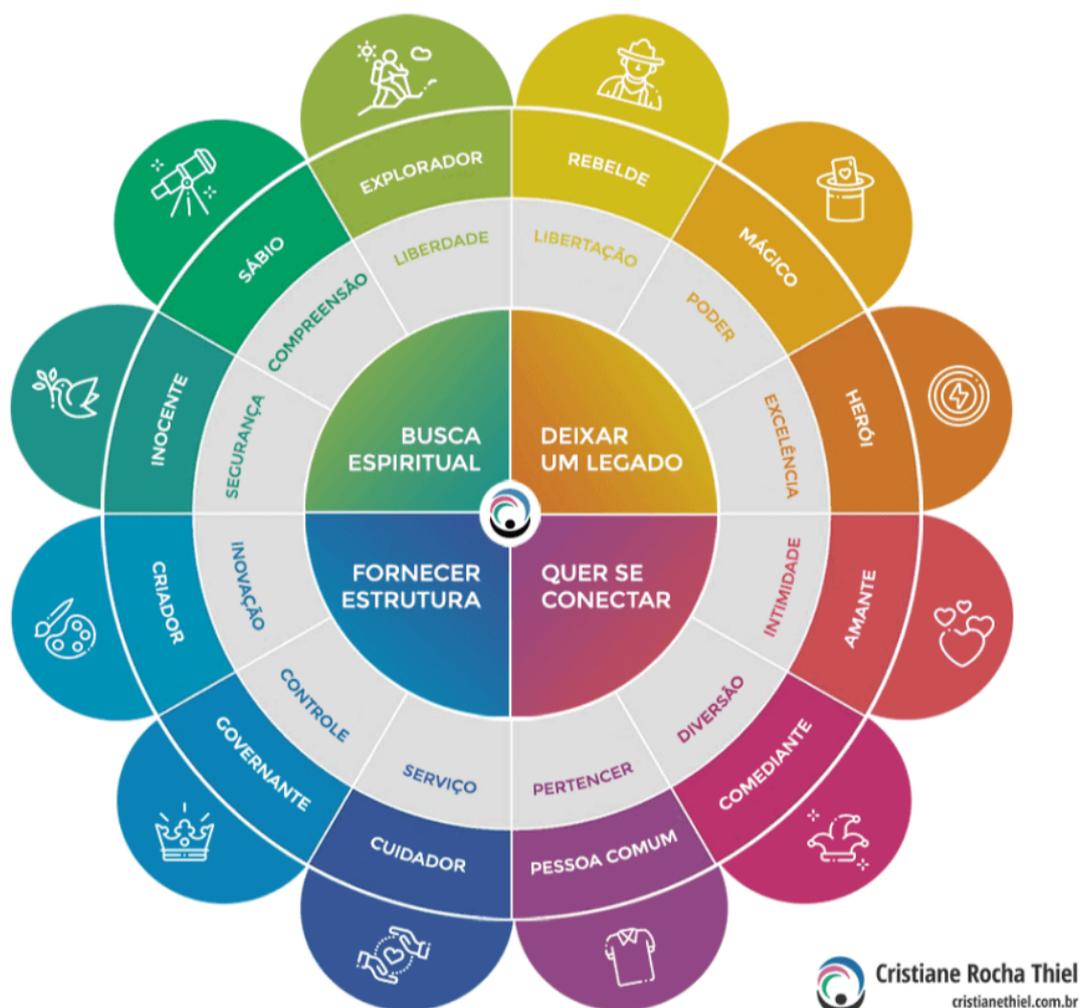
De acordo com Jung (2009), todas as ideias e representações mais poderosas da humanidade nos remetem aos arquétipos. Isso é possível de ser observado mais diretamente nos conteúdos manifestados na religião, nas histórias, nas artes, atualmente em propagandas e filmes e, naturalmente, na mitologia. Os principais arquétipos trabalhados na Psicologia Analítica são: *persona*, a parte que mostramos ao mundo social; *sombra*, parte de nossa personalidade que recusamos reconhecer, ou nosso lado animal; *anima* e *animus*, imagens espelhadas de nosso sexo biológico – *anima* seria a base feminina e, *animus*, a masculina – ambas se encontram em homens e mulheres;

Também destacamos outros arquétipos como *grande mãe*. Esse representa todas as variantes da maternidade, positivas e negativas, compreendendo a fertilidade e o poder da vida, mas também, o controle; *sábio*, representa a sabedoria e, portanto, a busca do conhecimento, o que nos leva a buscar líderes, por exemplo. O *herói*, comum nos mitos e histórias, representa esse ideal de superação e de busca, encontrado em sagas e trajetórias e o *self*, que, para Jung, é a busca do autoconhecimento e o caminho da individuação.

Podem haver outros arquétipos aos quais vamos nos identificando dependendo da situação que vivenciamos. Em 2001, as pesquisadoras Margaret Mark e Carol S. Pearson (2003) investigaram os arquétipos e criaram um conjunto de 12 tipos que se manifestam na mídia. Como cada um desperta reações distintas nas pessoas, também são identificados com as marcas dos produtos lançados no mercado e, por isso, o estudo foi muito utilizado no marketing e na publicidade.

Contudo, esse estudo nos ajudou a pensar que cada imagem ou conjunto de imagens dos artistas aqui estudados acaba por conectar a uma ou mais imagens arquetípicas que repercutem no imaginário social, por isso utilizaremos esses arquétipos explorados pelas autoras. Hoje em dia, a marca não é só o repositório de características funcionais, mas também de significado e “valor” a partir do estudo da base arquetípica de marcas de sucesso. As autoras estabeleceram doze tipos.

Figura 52 - Os arquétipos de Jung. Infográfico traduzido da Lauren Smith Brand Research



Disponível em: <https://cristianethiel.com.br/arquetipos-de-marca/>

Os arquétipos identificados por elas são: o inocente, o aventureiro e o sábio, ligados a uma busca espiritual; os arquétipos do Criador, do Governante e do prestativo, ligados ao processo de conferir uma estrutura; o homem comum, o amante e o bobo da corte, relacionados ao desejo de se conectar com outros; e os do herói, do mago e do rebelde, relacionados ao desejo de deixarem uma marca (MARK, 2018).

O *inocente* – a identificação com esse arquétipo está relacionada ao otimismo e à esperança, vendo o mundo da melhor maneira, porém, podendo agir de forma ingênua. O inocente que existe em cada um de nós quer viver naquela terra perfeita onde “somos livres

para sermos eu e você” (MARK, 2018, p. 63) “o inocente é conhecido como Poliana, utópico, tradicionalista, ingênuo, místico, santo romântico, sonhador” (MARK, 2018, p. 65).

O *cara comum* – esse arquétipo compreende as relações entre as pessoas, a sua não diferenciação no grupo, ele quer pertencer a ele, o cara comum quer ser parte da tribo. “O cara comum demonstra as virtudes de, simplesmente, ser uma pessoa comum, igual as outras. Você pode ver a figura dele nas peças moralistas da Idade Média, na ideia do ‘homem comum’ da teoria e retórica política, no impacto emocional do túmulo do soldado desconhecido” (MARK, 2018, p. 171).

O *Explorador* – seu principal objetivo é conhecer o mundo, encarar desafios e, portanto, o lado negativo desse arquétipo é não se fixar, não criar raízes. “O explorador sai em busca de um mundo melhor. A jornada do explorador é ao mesmo tempo, Interna e Externa, porque eles são motivados por um profundo desejo de encontrar, no mundo exterior, aquilo que se adapta às suas necessidades, preferências e esperanças interiores” (MARK, 2018, p. 78).

O *Cuidador* ou *Prestativo* – o maior objetivo é cuidar do outro, às vezes em detrimento de si próprio. “O prestativo é um altruísta, movido pela compaixão, pela generosidade e pelo desejo de ajudar os outros. O prestativo teme a instabilidade e a dificuldade, não tanto por si mesmo, mas pelo impacto sobre pessoas menos afortunadas ou menos resistentes aos choques” (MARK, 2018, p. 217).

O *Herói* – inspira a bravura e a coragem, é o guerreiro, o libertador, o matador de dragões e o atleta vencedor. Porém, pode se colocar em risco e não tolera a derrota. “O ambiente natural do herói é o campo de batalha, a competição atlética, as ruas, o local de trabalho, a selva política ou qualquer lugar onde as dificuldades e desafios estejam à espera de uma ação corajosa e enérgica” (MARK, 2018, p. 114).

O *Rebelde* ou *Fora da lei* – é movido pelo impulso, quer quebrar as regras, alterar a ordem e se diferenciar. Encontra sua identidade fora da estrutura vigente. “O fora da lei é conhecido como o rebelde, o revolucionário, o vilão, o selvagem, o desajustado, o inimigo, o iconoclasta” (MARK, 2018, p. 133).

O *Criador* – tira da zona de conforto e estimula a criatividade “o arquétipo do Criador é visto no artista, no escritor, no inovador e no empresário, bem como em qualquer atividade que utilize a imaginação humana. A paixão do criador é a autoexpressão na forma material” (MARK, 2018, p. 234).

O *Governante* – estar no controle e na liderança, o maior medo é o caos, ou ser destituído. “Quando o arquétipo do governante está ativo nos indivíduos, eles gostam de

assumir papéis de liderança e de estar no controle tanto quanto possível” (MARK, 2018, p. 252).

O *Amante* – tendência para buscar harmonia nas relações, sedução é uma das características importantes nesse arquétipo. “O arquétipo do amante governa todos os tipos de amor humano, desde o amor parental e a amizade até o amor espiritual, mas é da maior importância para o amor romântico” (MARK, 2018, p. 186).

O *Sábio* – valoriza o conhecimento e as ideias, o maior medo é não saber. “O Sábio também é conhecido como especialista, erudito, detetive, oráculo, analista, conselheiro, filósofo, planejador, profissional, mentor, professor, contemplativo” (MARK, 2018, p. 97).

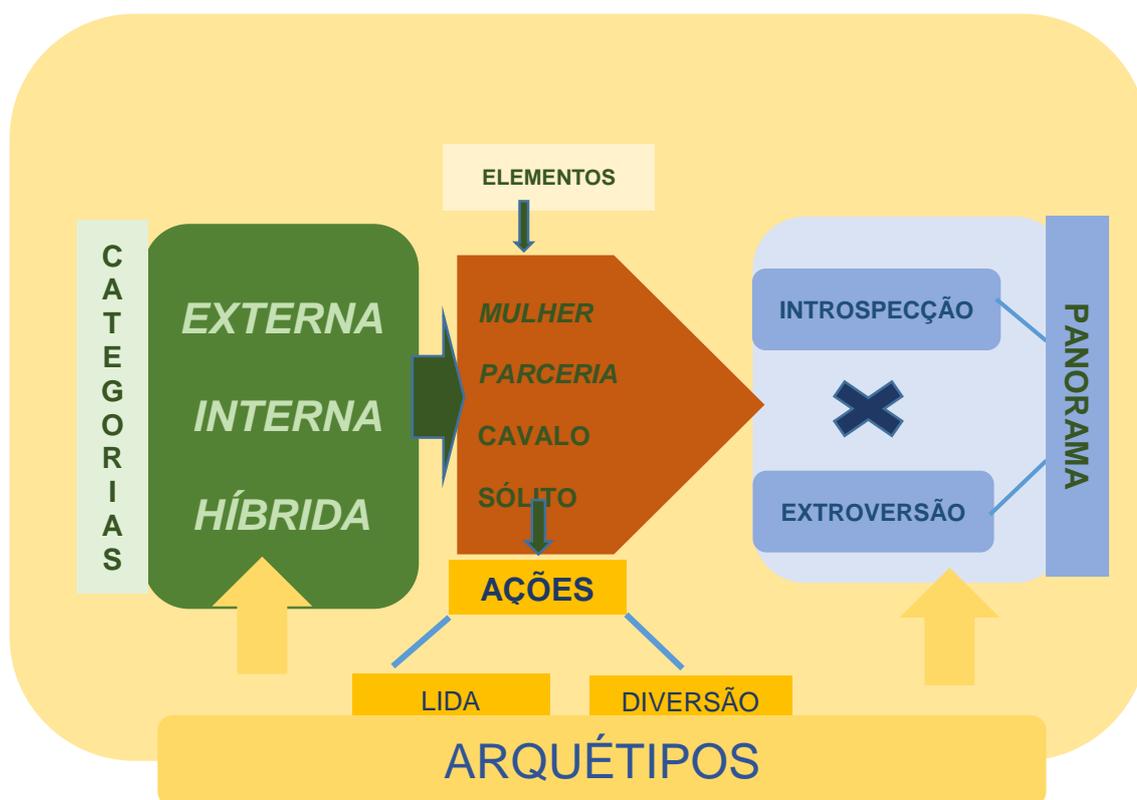
O *Mago* – esse arquétipo tem a crença nas próprias ideias, porém o contraponto é a manipulação. “O aspecto mais básico do mago é o desejo de procurar as leis fundamentais que governam o funcionamento das coisas e aplicar esses princípios para que as coisas aconteçam” (MARK, 2018, p. 147).

O *Bobo da corte* – ligado à alegria e ao humor, inclusive para cobrir a própria dor. “A figura do bobo da corte desfruta a vida e a interação pelo simples prazer de viver e interagir. Preferindo ser “a alma da festa” o bobo da corte tem como habitat nativo o parque de diversões, o barzinho das vizinhanças, o salão de festas e qualquer lugar onde as pessoas possam se divertir” (MARK, 2018, p. 204).

A partir dessa estrutura, elaboramos um esquema para organizar esse processo. As imagens serão lidas partindo das grandes categorias *Externa*, *Interna* e *Híbrida*, considerando os elementos, *mulher*, *parceria*, *cavalo* e *gaúcho solito*. Dentro das ações da lida e da farra, as imagens se dividem em dois momentos particulares que são os panoramas. Eles são entendidos como estruturas de amarração subjetivas psíquicas: Extroversão e Introversão.

Para além disso, cada imagem irá sugerir um tipo de arquétipo dominante a partir dessa estrutura. Tendo isso no horizonte, pretendemos identificar imaginários que as imagens repercutem e por meio deles construir uma forma de leitura possível em sua elaboração, um imaginário social próprio do tempo e do espaço nos quais as imagens estão inseridas. O esquema a seguir ilustra esse processo:

Figura 53 - Esquema metodológico de leitura das imagens de Molina e Berega



Fonte: elaborado pela autora

2.5 OS ELEMENTOS NA OBRA DE BEREGA E MOLINA

Os elementos considerados aqui são aqueles que, em alguma medida, constituem-se em personagens centrais das ilustrações de ambos os artistas e que se movimentam dentro das perspectivas das classificações *Externa*, *Interna* ou *Híbrida*.

Esses elementos foram escolhidos por serem significativos e se repetirem nos trabalhos de Berega e Molina. Nesse caso, são eles: a *mulher*, a *parceria*, o *cavala* e o *gaúcho solito*. Esses elementos serão lidos em suas ações de lida campeira e de farra, dentro de um panorama de *Introspecção* ou *Extroversão*, identificando o arquétipo predominante em cada cena. O intuito é que, no final, tenhamos um panorama do imaginário campeiro a partir das imagens dos artistas Molina e Berega dentro dessa construção proposta.

Nas tabelas a seguir, está expressa a quantidade de vezes que os elementos aparecem distribuídos nas três categorias.

Tabela 1 - Os elementos em Molina Campos.

ELEMENTOS				
CATEGORIAS	CAVALO	MULHER	SOLITO	PARCERIA
EXTERNA-67	65	5	40	18
INTERNA-16	0	5	0	13
HÍBRIDA-64	51	27	11	23

Fonte: elaborado pela autora.

Molina Campos apresenta um total de 147 imagens, sendo 67 delas na categoria *Externa*, 16 na *Interna*, e 64 na *Híbrida*. Das 67 *Externas*, 65 apresentam o elemento *cavala* no todo ou em parte. O animal aparece também 51 vezes na categoria *Híbrida* e nenhuma na categoria *Interna*. Sobre o elemento *mulher*, sozinha, com outras *mulheres* ou em relação com o gaúcho, essa aparece 5 vezes na categoria *Externa*, 5 vezes na categoria *Interna* e 27 vezes na categoria *Híbrida*.

O elemento aqui considerado *solito* quer dizer quando o gaúcho aparece sem outro elemento humano, podendo, nesse caso, estar com o *cavala*, o cachorro, as aves, ou relacionado a algum objeto de lida ou de farrã. Nessa classificação, temos 40 ocorrências na categoria *Externa*, nenhuma na *Interna*, e 11 na *Híbrida*. Esse elemento não pressupõe solidão ou um estado depressivo de humor, apenas o personagem na cena.

O elemento *parceria*, que significa o gaúcho envolvido com outros sujeitos, excluindo-se quando a relação é apenas com a mulher (que já está evidenciada no elemento *mulher*) aparece 18 vezes na categoria *Externa*, 13 na *Interna* e 23 vezes na *Híbrida*.

Tabela 2 - Os Elementos em Berega

ELEMENTOS				
CATEGORIAS	CAVALO	MULHER	SOLITO	PARCERIA
EXTERNA-32	23	10	9	19
INTERNA-20	3	12	0	12
HÍBRIDA-15	11	9	3	7

Fonte: elaborado pela autora

Berega apresenta um total de 83 imagens, duas excluídas (por não serem classificadas em nenhuma categoria) e 15 na categoria Didática, totalizando 81 imagens analisadas. Dessas, 32 estão na categoria *Externa*, 20 na *Interna* e 14 na *Híbrida*. O *cavala* aparece 23 vezes das 32 ocorrências da categoria *Externa*, 3 vezes na *Interna* (considerando que, mesmo em um

ambiente interno, o *cavalo* pode ser notado por meio de uma porta ou janela aberta), e 10 vezes na categoria *Híbrida*.

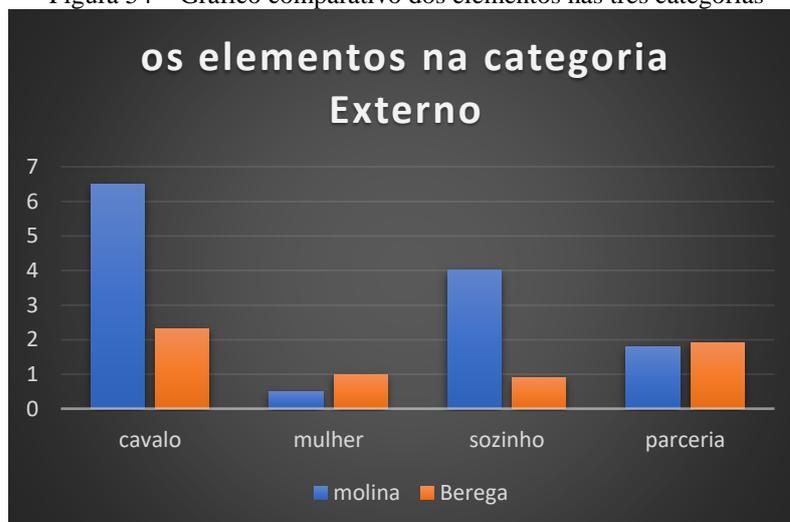
O elemento *mulher* aparece 10 vezes na categoria *Externa*, 12 vezes na *Interna* e 9 na *Híbrida*. O gaúcho *solito* (e neste caso consideramos que Berega produz mais de uma cena na mesma imagem e que são independentes entre si), aparece sozinho na situação específica 9 vezes na categoria *Externa*, nenhuma vez na *Interna* e 3 vezes na categoria *Híbrida*.

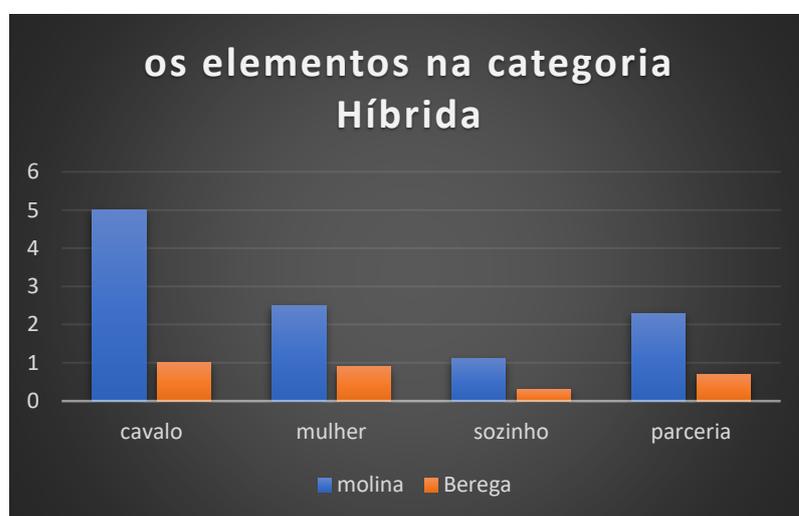
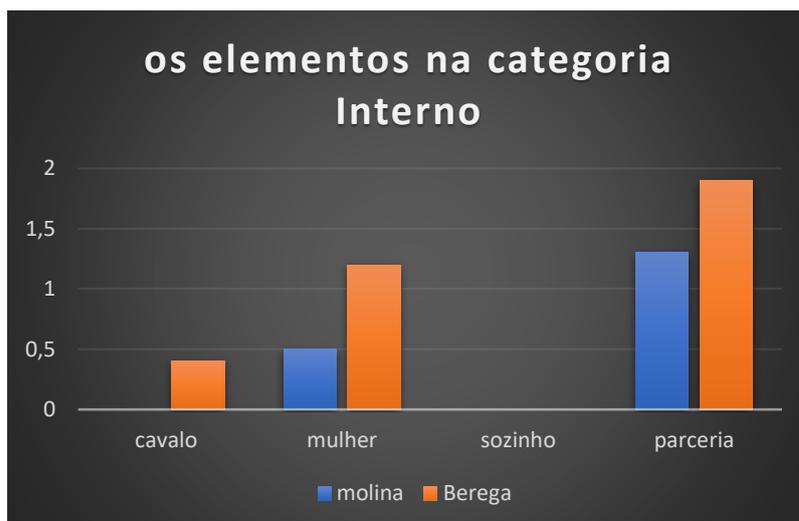
Com relação à *parceria* com outros companheiros, excluindo a *mulher*, aparece 19 vezes na categoria *Externa*, 12 vezes na *Interna* e 7 vezes na *Híbrida*.

Em Berega, criamos uma categoria específica chamada *Didática*, porque as imagens não puderam ser catalogadas nas três grandes categorias. No entanto, puderam ser mantidos os elementos e, portanto, esses foram quantificados. Essa categoria e os calendários de Molina dos anos 1934 a 1936 serão tratados em capítulo específico por sua particularidade.

Na categoria *Externa*, o *cavalo* e o gaúcho *solito* se sobressaem em Molina; a *mulher* é um pouco mais evidenciada em Berega; e a *parceria* ficou quase igualável. Entretanto, considerando os elementos, o *cavalo* é o que mais se destaca em ambos os artistas embora pareça haver uma discrepância em termos de quantidade de vezes que aparece cada elemento em ambos. Isso se deve ao fato de termos 66 imagens a mais em Molina (não considerando aqui as 15 da categoria *Didática*, de Berega).

Figura 54 – Gráfico comparativo dos elementos nas três categorias





Fonte: elaborado pela autora

Portanto, não consideramos a proporcionalidade em termos estatísticos, e sim, relacional. O que chama a atenção é que o *cavalo* e a *parceria* são questões que ficam evidentes em ambos os artistas, significando que há um imaginário coletivo advindo das imagens nas quais o campo, o gaúcho, seu *cavalo* e os parceiros fazem parte dessa construção identitária.

O *cavalo* só não aparece em Molina na categoria *Interna*, mas é amplamente compensado na categoria *Híbrida* e se considerarmos que o cavalo aparece em Berega inclusive na categoria *Interna*, esse elemento se revela de vital importância para entendermos o imaginário do gaúcho pampeano tanto brasileiro quanto argentino. Aqui a fronteira é claramente diluída, configurando um outro lugar. Nesse lugar, está esse imaginário que tentamos capturar por meio das imagens de ambos.

A *mulher* tem um lugar também bem evidenciado que é o espaço interno, ou mundo doméstico; isso fica claro na categoria *Interna*, muito embora a figura da *mulher* faça aparição em todas as categorias, essa é, obviamente, a que se destaca. Novamente, podemos aferir não

apenas o lugar que é dado à *mulher*, mas, também, que tipo de imaginário se construiu em torno dela e que se mostra nas imagens. As imagens com referências à *mulher* colocam-na, em grande parte, em volta das atividades domésticas, ou assumindo a liderança (mas intramuros), e, na grande maioria das ocorrências, está relacionada ao flerte, ou ao casamento, ou, ainda, à família.

A criança, quando aparece, vem junto à mulher e, em raros momentos, em outra situação. Portanto, esse lugar que a mulher pampeana ocupava na vida dos gaúchos tinha uma conotação de suporte, uma personagem secundária, mas que dá tom e vida à trama. Não é uma exclusão, ou mesmo revela um grau de pouca importância, pois o foco do imaginário é o próprio gaúcho com seu *cavalo*, sem mais. De certa forma, é por isso também que a parceria surge em todos os momentos com muito mais intensidade que a mulher. Essa parceria é bem evidente na categoria *Interna*, na qual está a pulperia, o jogo, o churrasco e até o trabalho.

Fica, portanto, ilustrado que, no imaginário coletivo do gaúcho pampeano, os companheiros de lida e de diversão são figuras importantes, oferecem ancoragem e são também as medidas pelas quais se regula a coragem e a ousadia, considerando aqui a competição. O gaúcho *solito* aparece mais em Molina. E, na categoria *Interna*, o elemento *solito* inexistente em ambos os artistas. Contudo, observando as imagens, percebemos que, em vários momentos nos quais existem os companheiros, há uma certa introspecção no personagem gaúcho que, subliminarmente, o faz sozinho mesmo que acompanhado.

São essas as questões que serão aprofundadas por meio da seleção de algumas imagens de cada categoria, a partir dos quatro elementos aqui colocados. Importante frisar que algumas delas se repetirão em outras categorias e/ou panoramas diferentes, uma vez que se está dando ênfase no elemento que está representado.

Assim, por exemplo, o elemento *cavalo* está presente em quase todas as categorias e panoramas, portanto, mesmo sendo analisado isoladamente, vai aparecer nas outras categorias também, no momento em que analisarmos outro elemento. Algumas imagens vão se repetir, uma vez que apresentam mais de um elemento em sua composição, de modo que uma imagem que ficou catalogada em uma categoria específica ou em um panorama particular pode ser vista em outra categoria e em um panorama diferente.

Para otimizar a análise, não usaremos todas as imagens catalogadas, uma vez que algumas se repetem em temas e composições. Procuramos escolher as que representavam uma categoria e suas subdivisões. Isto não significa que todas as imagens não mereceriam uma análise, contudo essa ampliação pode definir futuros estudos.

2.6 O CAVALO NA CATEGORIA *EXTERNA* E NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

“Gaúcho velho largado pede aqui um intervalo para decantar seu *cavalo*, seu pingaço de renome, que não teme lobisome, nem de colhera pealo”.

(O Meu *Cavalo* Crioulo - Dirceu Pires Terres/ Pseudônimo, Guasca Velho)

O *cavalo* é um personagem que povoa o imaginário humano de longa data, há registros de imagens de *cavalos* desde a pré-história (Figura 55).

Figura 55 - Pintura na caverna de Lascaux.



Disponível em: <http://arte-em-prosa.blogspot.com/2015/08/>

O *cavalo* está presente junto da humanidade em diferentes estágios. Serviu de meio de transporte, de instrumento de guerra e até como mercadoria de luxo. O *cavalo*, desde a antiguidade, é o símbolo da soberania, acompanha personalidades que se perpetuaram na história e, também, faz parte do mundo subjetivo da mitologia.

A imagem do centauro na mitologia grega traz a simbiose do homem com o animal, em uma ideia do processo humano de dar conta daquilo que ficaria no campo do sobrenatural ou sobre real. O homem primitivo dava sentido ao mundo por intermédio do mito, e o homem moderno conecta esse sentido mais arcaico por meio do mundo arquetípico divulgado por Jung, onde as características e as subjetividades desse princípio mítico se revelam, atualmente, replicados, inclusive pelas imagens da arte, do cinema e da literatura.

Os fantásticos centauros mitológicos seriam filhos de Hera e do rei Ixion e habitavam as regiões da Arcádia, Peloponeso e Tessália, sul da Macedônia. A origem do mito talvez resulte

da fascinação dos gregos sobre povos que usavam o *cavalo* como montaria. O interessante sobre o mito do centauro é o aspecto de virilidade e ferocidade que esses seres representavam. Aparece especialmente na tentativa de rapto da noiva do rei dos Lápitas, Pirítoo, representado de forma bela nos relevos do Partenon, por Fídias (Figura 56).

Figura 56 - Métopa do lado sul do Partenon, representando a Centaromaquia, a luta dos centauros contra os Lápitas



Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1107-grecia-quer-resgatar-de-londres-as-esculturas-do-partenon>

A imagem do centauro une a barbárie da natureza com a racionalidade da humanidade. Contudo, nessas imagens, predomina o instinto selvagem que, ao mesmo tempo, assusta e encanta. Embora a figura do centauro como Quirón seja a representação da sabedoria e do ensino, o mais comum é associação dela com o espírito selvagem e livre que é próprio do *cavalo*, sem a doma a qual submete o humano. A imagem a seguir (Figura 57), também do Partenon, evidencia este marco: o domínio humano do cavalo. Contudo, podemos observar a majestade e a imponência do animal, o que significa o respeito e a admiração que os gregos devotavam ao *cavalo*. Sendo assim, algumas esculturas representam o próprio (Figura 58).

Figura 57 - Cortejo de cavaleiros em baixo relevo do friso ocidental do Partenon



Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1107-grecia-quer-resgatar-de-londres-as-esculturas-do-partenon>

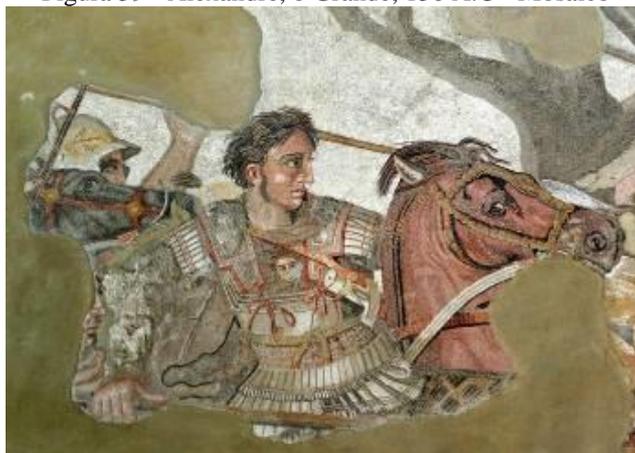
Figura 58 - Cabeça de *cavalo* da carruagem da deusa Celena, encontrada no fundo do mar



Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens>

Algumas personalidades imortalizaram suas montarias, como Alexandre Magno e seu famoso cavalo Bucephalus (Figura 59), isso para não falarmos em Incitatus, o cavalo do imperador romano Calígula.

Figura 59 - Alexandre, o Grande, 150 A.C - Mosaico



Disponível em: https://www.ebiografia.com/alexandre_o_grande/

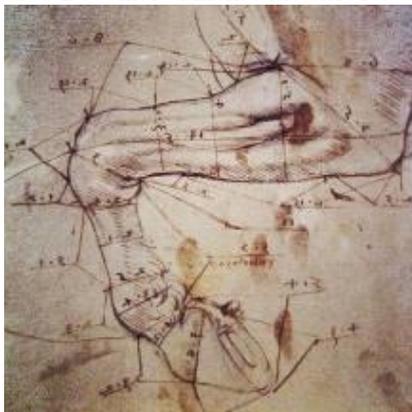
Figura 60 - Leonardo Da Vinci - Estudos de anatomia de *cavalo*



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/221802350377054200/>

O cavalo de Tróia é outro símbolo importante que permeia o imaginário ocidental, sendo o veículo que permitiu a aniquilação de uma cidade e que, ao mesmo tempo, está associado à inteligência estratégica humana. Vários artistas, entre eles Leonardo da Vinci (1452–1519), se interessaram pela anatomia do *cavalo* de modo a estudá-lo em detalhes (Figura 60 e 61).

Figura 61 - Leonardo Da Vinci - Análise matemática da perna do *cavalo*



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/221802350377054200/>

A escultura equestre (Figura 62) é outro tipo evidenciado pela arte e que aproveitava a majestade do animal para elevar a figura que o montava, e que era sempre alguém com evidência política ou até religiosa. A postura de ambos é sempre régia e vibrante.

Figura 62 - Pietro Tacca - Estátua equestre de Filipe IV da Espanha, 1640



Disponível em: <https://desbravandomadrid.com/estatua-de-felipe-iv/>

Theódore Géricault (1791–1824) mostrou seu fascínio pelos cavalos pintando as corridas inglesas. Era um cavaleiro exímio e se arriscava correndo, a ponto de uma queda de um *cavalo* ter sido a causa de sua morte prematura.

Figura 63 - Theódore Géricault – “A corrida de Epsom”, 1821



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/theodore-gericault/the-epsom-derby-1821 /2019/01/>

A importância do *cavalo* na vida campeira é absoluta. Nas imagens de Molina e Berega isso é muito evidente, a quantidade de vezes que o cavalo aparece é muito maior do que a *mulher* ou a *parceria*, por exemplo. O que indica que o cavalo é o companheiro, além de uma

ferramenta de trabalho fundamental para o gaúcho de fronteira. Raul Pont (1981), em texto do calendário *Ipiranga* de 1981, enfatiza essa relação.

Companheiro inseparável do gaúcho, o *cavalo* é o grande e insubstituível amigo do homem campeiro, partícipe que foi de suas glórias e reveses. Muito embora tenha surgido o concurso eficiente da mecanização, - concorrente avassaladora do universo agropastoril - mantém o *cavalo* ainda, uma posição destacada na evolução humana. As grandes glórias regionais ou da Pátria; os êxitos bélicos da América inteira, quem sabe, se devem por metade, à presença do “pingo” amigo. As épicas conquistas americanas, nas refregas das demarcações de fronteiras; as lutas caudilhescas que definiram novas Pátrias não se teriam dado não fosse a grande e decisiva contribuição do *cavalo*. Especialmente do *cavalo* crioulo. Este demonstrou sua resistência e adaptação às imensas coxilhas sulinas ajudando o homem em seus grandes empreendimentos.

Na categoria *Externa* em Molina Campos, o *cavalo* aparece 65 vezes das 67 imagens e em 5 delas ele é o único personagem. Nessa categoria, considerando o elemento *cavalo* e sua relação com o panorama *Extroversão*, encontramos 30 imagens que trazem aspectos de interação, energia, vigor e ação, incluindo 3 imagens nas quais apenas o animal é o personagem.

Relacionamos 55 imagens associadas com a lida, das quais 6 são representativas das atividades campeiras. Decidir qual imagem usar é difícil, quando há tantas e tão expressivas. Contudo, para darmos profundidade ao estudo, é importante escolher algumas. Seleccionamos uma imagem de cada tipo de representação que se repete em diversas outras que o artista produziu, claro que com variantes, porém sem mudar o contexto.

Na categoria *Externa* em Berega, o *cavalo* aparece 23 vezes entre as 30 imagens. Como já mencionado, o animal é um personagem de importância capital na construção do imaginário. Acompanha o gaúcho em praticamente todas as situações, desde a lida ao divertimento, ao flerte. Lima (2015, p. 55), diz que “para Howes Neto (2009), a identidade do gaúcho se constituiu e está constituída na figura do *cavalo* em que o mesmo é para o peão campeiro sua própria extensão”. Mesmo na categoria *Didática*, na obra de Berega, o *cavalo* aparece em 10 imagens das 15 catalogadas.

O calendário Fertisul, que não entrou nesta análise, mas que também foi ilustrado por Berega, focou no cavalo em suas múltiplas atribuições endossado pelos textos de Raul Pont. Por exemplo, no calendário de 1980 da Fertisul, o tema foi o cavalo e o transporte. Em 1981 foi relacionado às tropilhas e, em 1984, uma única imagem e o texto referente ao *cavalo* crioulo colorado malacara³⁰. Fora isso, a obra de Berega está completamente imbricada com a figura do animal, sendo que a maioria das encomendas que ele recebia era para reproduzir no couro

³⁰ Malacara é um animal equino que tem uma mancha branca e larga a cobrir a face da testa ao focinho (SCHLEE, 2019).

cavalos que tinham importância para seus donos, desde aqueles vencedores de prêmios até os que eram puramente de estimação. Berega apreciava sobretudo o artista inglês do Romantismo, George Stubbs (1724–1806), o chamado “pintor de cavalos” (Figura 64).

Figura 64 - George Stubbs – “Colete de Whistle”, 1761-1762 - Óleo sobre tela



Fonte: National Gallery, Londres, Reino Unido.

Na maior parte, as imagens sugerem vigor, vitalidade e, portanto, virilidade. A maioria delas está presente no calendário junto de um texto, fato que desenvolve uma metalinguagem a qual pode inclusive sugerir outras percepções.

A preocupação de Berega com a representação mais realista possível era uma constante em todos os trabalhos dele. Em sua biblioteca pessoal em Porto Alegre, na qual ainda existem os livros do artista preservados pela família, figuram vários de anatomia do cavalo, além de livros sobre arte em geral. Berega era um leitor voraz e apreciador de obras como as de Norman Rockwell (1894–1978).

Figura 65 - Ilustrações para o Saturday Evening Post



Disponível em:

http://obviousmag.org/archives/2013/08/norman_rockwell_um_retrato_popular_da_america.html.

Norman Rockwell foi um ilustrador americano que desenvolveu um trabalho realista e detalhista que, durante a cultura pop, contava o lado pitoresco e, de certa forma, histórico da vida americana (Figura 65). Nesse ponto, o artista, que também não encontrou reconhecimento no circuito tradicional das artes visuais exatamente por ser como Molina e Berega, um ilustrador, é, no entanto, um grande inspirador para Berega pelo caráter realista e, em alguma medida, picaresco do trabalho.

Das 23 vezes em que o *cavalo* aparece em Berega na categoria *Externa*, em 12 imagens ele é representado em alguma atitude vigorosa, ou o vigor aparece nas personagens que o acompanham, colocando essas imagens dentro do conceito de *Extroversão*. Elas oferecem uma atmosfera de alegria e diversão.

A interação não ocorre apenas entre as personagens, uma vez que com exceção de pouquíssimas figuras em que o gaúcho está acompanhado, nas outras, aparece sozinho ou se há outros companheiros, não demonstram uma articulação entre si, são apenas acompanhantes. Mas a interação com o cavalo é patente.

Já em Molina, na categoria *Externa*, o *cavalo* aparece 65 vezes das 67 imagens selecionadas, evidenciando a prioridade que o artista imputava a esse personagem tão próximo ao imaginário do gaúcho que não se pode fazer uma leitura dele sem o cavalo.

2.7 O CAVALO NA CATEGORIA *EXTERNA* E NO PANORAMA *EXTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

A imagem representada na Figura 66 mostra o cavalo em um grupo solto no campo, o bagual, aquele não castrado e que, portanto, tem a capacidade de emprenhar a égua. Paralelamente, também associado ao gaúcho namorador. Embora essa imagem não esteja relacionada diretamente à lida do gaúcho, o fato de ser um cavalo procriador lhe dá um objetivo prático que cabe nessa demonstração.

O plano de fundo indica a paisagem mais seca, com “capim barbas de bode” e o plano da figura reproduz a liberdade e a ação desse animal na cena sobre o cenário: o significado, a vibração e a vivacidade estão associadas ao panorama *Extroversão*, porque não estamos falando de personalidade, e sim de um “espírito de cena”.

Mesmo que o cavalo do primeiro plano tenha mostrado as costelas e, portanto, não tenha uma alimentação farta, compatível com a paisagem ao redor, não retira o vigor e a força do

grupo. Nessa caracterização, o arquétipo dominante é o aventureiro e está associado ao tipo de imaginário que relaciona também a virilidade que o cavalo expressa, mas que está presente, igualmente, no gaúcho campeiro.

Figura 66 - Molina Campos – “*Baquales*”, março de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

A imagem representada pela Figura 67 mostrou-se especial, porque de todo o volume de ilustrações dos calendários é a única em que o *gaucho* é derrubado pelo cavalo. Tem muito da verve de humor de Molina Campos, sem humilhar o personagem mais exaltado em toda a obra, que é o gaúcho.

Na cena (Figura 67), o tombo é espetacular. Os dois, cavalo e cavaleiro, caem. Essa aparece em movimento em um cenário limpo, no qual nenhum outro elemento compete. O cavaleiro não mostra o rosto, está de costas para o observador, mas o cavalo se comunica com ele, a partir do olhar arregalado. O *gaucho* com toda a pilcha, incluindo a boina a qual aparece no detalhe, o rebenque e mesmo as encilhas do animal, supõem um sujeito bem provido. A cena faz uma referência cruzada a uma outra obra de arte que tem a mesma ironia, A crucificação de São Pedro, de Michelangelo, o Caravaggio (1571–1610), representada na Figura 68.

Figura 67 - Molina Campos - “*Parao?...de Lomo!*”, dezembro de 1933



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Não olhamos a obra no sentido comparativo, até porque são motes diferentes, o que conta neste caso é a composição que em ambos transgride as regras do tradicional. Caravaggio coloca em primeiro plano o sujeito que sustenta a cruz, evidenciando o traseiro, e Molina mostra o *gaúcho* caindo do cavalo, logo evidenciando também o traseiro. Nesse caso, há uma dessacralização do objeto.

Figura 68 - Caravaggio – “*Crucificação de São Pedro*”, 1601



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio><https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/crucificacao-de-sao-pedro-1601>

Classicamente, Caravaggio rompia com as convenções, muitas das quais trouxeram-lhe complicações, mas que, justamente, são as que lhe dão notoriedade hoje. Tal questão coloca

São Pedro muito mais próximo de nós. Assim como o *gaucho* que tomba do cavalo, também é muito mais próximo de qualquer vivente, sujeito às vicissitudes da vida.

Nesse caso, a imagem representa o movimento da queda, não o homem no chão. Mesmo a queda pressupõe uma grande desenvoltura e, também, arroubos de coragem, porque pelo movimento quase circular do cavalo, esse não vinha a passo, e sim em carreira. Mesmo que possamos sorrir com a cena, ainda assim ela não evoca incompetência ou menos virilidade, pelo contrário, o cavalo perde a pose, mas não a majestade. Assim como a cena de Caravaggio não desmoraliza o personagem São Pedro, mesmo que colocado em situação nada menos que constrangedora. O arquétipo evidenciado aqui é o do homem comum, aquele que vive e se submete aos revezes da vida.

A cena representada pela Figura 69 e a seguinte, Figura 70, apresentam o *gaucho* em uma posição de controle e coragem. Na primeira, o personagem colocado diretamente diante do cavalo ensandecido é de força, embora o mais vulnerável dos dois luta com o animal, usando apenas sua força física e seu poder como ser humano, diante da instabilidade e da selvageria do cavalo. O homem contra o animal. Nesse caso, o primeiro apresenta-se como a lucidez diante da loucura. O título “Trabalhoso para ensinar” já supõe o controle do humano sobre o animal, quem precisa ser “adestrado”, “acalmado” e “ensinado” é o cavalo. Esse precisa se adaptar, se dobrar diante da supremacia humana.

Figura 69 - Molina Campos - “*Trabaj pa ensynar*”, setembro de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

O *gaucho* está no chão, os dois pés sobre a terra, equilibra o corpo para controlar o animal que está com as quatro patas no ar, a poeira no chão embaixo das patas indica o movimento nervoso e seus arreios, cela e estribos, elementos usados pelo homem para controlá-

lo, estão pelos ares. “Quem está no ar está aéreo”, outra forma de se dizer que está fora de controle e, portanto, precisa ser contido. O céu sem nuvens e a paisagem desértica enfatizam mais a cena principal que também está “quieta” e “domada”.

O modelo no qual o *gaucho* em sua lida precisa controlar o cavalo, o qual é também seu parceiro de trabalho e diversão, está presente nas mentes e reconfigura uma memória presente no imaginário social das pessoas dessa região. Pesavento (2008, p. 19) diz que:

[...] é possível falar da existência de uma memória – ou seja, da capacidade de visualizar, mentalmente, uma imagem de algo ou alguém, mesmo na ausência do representado -, porque há o registro e a percepção de uma passagem do tempo. A reminiscência, operação imaginária de sentido que visualiza a imagem do ausente, mostra que a memória não é possível sem imagens.

Figura 70 - Molina Campos - “Aplicao a beyaquiar”, capa de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Da mesma forma, a memória é evocada nas duas imagens a seguir, que podem ser associadas tanto à doma quanto à gineteada. Entre a gineteada e a doma, há uma diferença de objetivo, embora em termos imagéticos possam se parecer. A gineteada é a tentativa de se manter sobre um cavalo chamado “aporreado”, ou seja, que tenha sido mal domado ou difícil de domar. Manter-se sobre o cavalo pelo maior tempo possível implica em um exercício de virilidade, coragem e até certo desprezo pela vida, uma vez que se corre risco ao praticar essa atividade.

Figura 71 - Molina Campos- “*Aplicao a beyaquiari*”, capa de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Possivelmente esse tipo de imagem evoque com muita precisão o sentido de masculinidade que envolve, em grande medida, o imaginário sobre o gaúcho. A Figura 70 revela um encaixe entre o homem e o cavalo, ambos estão no ar em uma situação de movimento que ignora a lei da gravidade. Toda a tentativa do cavalo em expulsar o cavaleiro na verdade se ajusta a ele. O arco descrito pelo animal para baixo simetricamente repete o arco do cavaleiro para cima (Figura 71), criando uma dança, integrando-os em um mesmo corpo “centáurico” que é uma imagem por si só de uma força imaginária potente.

A luta entre homem e animal na Figura 72, evoca, à sua maneira, o mesmo sentido de coragem e enfrentamento da morte, e se repete na imagem representada pela Figura 71. No entanto, a última sugere uma associação interessante, mesclando homem com animal, configurando uma imagem mitológica do centauro, já citada. Mas nela, o *gaucho* faz uso da espada e há uma relação mais confrontativa que na anterior, pois enquanto a curva do *cavalo* sugere a expulsão do cavaleiro, esse, por sua vez, se mantém tensionado e em confronto com o animal. O arco formado pelo cavalo oferece um subtexto que remete ao feminino (Figura 71), enquanto a tensão da linha reta que estrutura o cavaleiro remete ao masculino e portanto a luta entre o domínio e a submissão.

Figura 72 - Molina Campos - “Le gusta pa su madrina”, março de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Na Figura 73, embora a imagem tenha uma grande afinidade com a anterior em termos compositivos, essa em particular não qualifica uma dança, senão um jogo de força e oposição. Enquanto a gineteada é fluida, a doma é dura. E também refere-se a uma metáfora de poder evidenciado por Burke (2017) nas pinturas realizadas por Diego Velásquez (1599–1660) sobre Don Baltasar Carlos, filho de Felipe IV da Espanha, na escola de equitação (Figura 74), que se repete na Figura 75 do mesmo artista.

Figura 73 - Molina Campos - “Le gusta pa su madrina”, março de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Burke (2017) faz uma referência metafórica acerca da pintura do Príncipe a *cavalo* e o controle que um líder deve ter do Estado.

Figura 74 – Diego Velázquez – “Príncipe Baltasar Carlos na Escola de Equitação”, 1636



Disponível em: <https://www.pubhist.com/w33964>

Pode ser esclarecedor justapor essa pintura com um tratado espanhol de 1640 sobre o pensamento político, ideia de um príncipe cristão, de Diego de Saavedra Fajardo, que desenvolve a metáfora, recomendando ao príncipe “domar o potro do poder”, por meio de “um tanto de vontade” [...] do freio da razão, das rédeas da política, da chibata da justiça e da espora da coragem” e acima de tudo “dos estribos da prudência (BURKE, 2017, p. 96).

No referido tratado, a relação metafórica do domínio do *cavalo* associado ao poder, deixa muito evidente a questão do imaginário social das pessoas desse recorte temporal e geográfico da Argentina e, por extensão, o sul do Brasil sobre a força que a imagem do homem dominando o cavalo expressa.

A simetria entre o humano e *cavalo* pode ser colocada na condição do trabalho como constituidor do sujeito. Humanos e *cavalos* estabelecem uma relação de ensino e aprendizagem na lida: O jovem torna-se adulto através da lida, do trabalho, sendo esta quem o “doma”. O *cavalo*, antes considerado potro, ou seja, não iniciado, tornou-se “sujeito” quando começou a trabalhar nos serviços de campo. Na lida se estabelece uma relação entre humanos e *cavalos* em que o campeiro ensina o *cavalo* e este o ensina fazendo-o experienciar diferentes maneiras de praticar tal saber/fazer (LIMA, 2015, p. 74).

Figura 75 – Diego Velázquez – “Príncipe Baltasar Carlos a cavalo”, 1634-35



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/diego-velazquez/prince-balthasar-carlos-on-horseback-1635>

Outra obra na qual o homem e o cavalo revelam uma instância de majestade e poder é a pintura de Jaques Louis David (1748–1825), “Napoleão nos Alpes” (Figura 76).

Figura 76 - Jaques Louis David – “Napoleão atravessando os Alpes”, 1801-1805



Disponível em: <https://historiacomgosto.blogspot.com/2016/09/napoleao-cruzando-os-alpes-5-versoes-de.html>.

Embora tenha feito a travessia montado em uma mula, a pintura de David constrói uma identidade de heroísmo e poder, por meio da calma representada por Napoleão, em contraste com a impetuosidade e a energia do cavalo, o qual está claramente dominado.

Todas as três pinturas tratam da relação entre homem e *cavalo* no aspecto da dominação, sendo que o animal, nas três telas, é a imagem da energia e do vigor, uma besta selvagem que se submete ao poder do homem que o monta. Esse mesmo princípio se observa nas imagens de Molina.

Essa nostalgia aparece mais clara na imagem representada pela Figura 77, “Gineteando”, de Berega. Claramente inspirada em Molina, a ilustração traz a gineteada. Novamente a questão da habilidade se faz presente, junto à coragem e ao desafio. Essas características são uma constante nas obras dos dois artistas em especial quando as imagens reproduzem a categoria *Externa* em um panorama de Extroversão. “Gineteando” é a única obra nos calendários onde esse tipo de ação aparece em Berega, ao contrário de Molina, onde a gineteada e a doma aparecem diversas vezes. Conforme já dito, a obra de Berega é inspirada em Molina, inclusive o traço mais escrachado do gaúcho em relação ao artista argentino.

Figura 77 - Berega – “Gineteando”, jan./fev. de 1982 – e o texto de Berega³¹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Uma das questões que podem ajudar a entender essa escolha é o texto que acompanha a ilustração, de autoria do próprio Berega. “Vai ficando para trás, salvo nas grandes estâncias, o domador de profissão”. Aqui ele fala do processo de extinção de um tipo, que dominou o cenário em outros tempos, como fica muito claro em Molina, cujas imagens dos calendários foram até 1945. Berega, nas décadas entre 1970 e 1990, quando os calendários *Ipiranga* foram produzidos, já via sumir um modo de vida que ele tentou preservar nas imagens.

O epítome de “Centauro dos pampas” que acabou por dar uma conotação mítica ao gaúcho, também se deve ao escritor José de Alencar, que em seu estilo do romantismo literário, traça um conceito que termina por ajudar a construir esse imaginário mítico do gaúcho, associado ao seu companheiro rotineiro – o cavalo.

³¹ Vai ficando pra trás, salvo nas grandes estâncias, o domador de profissão, o verdadeiro ginete. O grito de “larga”, o tapa na orelha, o relincho de dor e raiva, a trovoada do rebenque, o risco da esporá e o atávico e selvagem grito do ginete, sinal de vitória e posse. Entre um e outro corcovo, o movimento rítmico fundindo, plasmando, duas figuras numa só: o centauro.

O peixe carece d'água, o pássaro do ambiente, para que se movam e existam. Como eles o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo. A pé está sem seco, faltam-lhe as asas. Nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas; este ser Híbrida, é o gaúcho, o centauro da América (ALENCAR, 1971, p. 35).

Essa imagem mais heroica do gaúcho brasileiro na verdade não tem sido corroborada pela história, uma vez que houve um processo longo de elaboração cultural. Inicialmente, há um conceito pejorativo na identidade do gaúcho.

A tentativa de Alencar é louvável, mas o resultado não foi o esperado, sobretudo no tocante a sua incursão pelos feitos históricos e legendários do “gaúcho”, herói representante do Rio Grande do Sul. Sem nunca ter conhecido o estado (nem um gaúcho!) e sem compreender, de fato, o funcionamento do processo de re-invenção do imaginário social “sobre” o gaúcho (processo já em pleno desenvolvimento), o autor embasou sua obra em pesquisas bibliográficas e, ao sabor da tendência romântica, criou um herói idealizado que não correspondia às expectativas, o que gera críticas negativas desde a época da publicação até os dias de hoje (SILVEIRA, 2004, p. 23).

Contudo, histórica ou literariamente construído, é certo que houve uma incorporação desse tipo mítico no imaginário das pessoas que compartilham esses mesmos espaços culturais.

A imagem representada pela Figura 78 foi escolhida por ser uma das poucas que representa o *gaucho* com o cavalo morto. Embora existam outras com soldados, nessa o personagem está na guerra, propriamente dita. Tal imagem é mais uma de maio de 1936 que será tratada no Capítulo 3. Nela, o gaúcho se encontra no chão e seu cavalo morto ao lado. O outro guerreiro indígena segura violentamente o cavalo diante do gaúcho de joelhos e lhe aponta a lança. O *gaucho*, por sua vez, mesmo em clara desvantagem, ergue sua espada em atitude de ataque.

Figura 78 - Molina Campos - “Soy del 5º...y me aguanto!”, janeiro de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Essa não é um cena ligeira e representa um momento dramático da história argentina, sendo também um ícone de um tipo particular, esse *gaucho* que lutou, não tem um nome em particular, porque, como ícone, ele se assemelha a outros que participaram de uma cena semelhante. A parte na qual o cavalo do soldado está morto representa um parceiro sem vida, o cavalo acompanhava o soldado em todas as ocasiões. Esse canto direito da cena é emblemático. Mesmo sendo um herói tombado em batalha, o soldado de joelhos ao lado está muito próximo do mesmo fim, uma vez que o cavalo do indígena se dobra nas patas traseiras, mas está em pé nas patas dianteiras, portanto está em vantagem.

Não entraremos no mérito ético da luta ou do significado político dessa representação. O que interessa, nessa questão, é o tanto que a cena repercute um imaginário de luta e sofrimento de um grupo que ora pode se identificar com o *gaucho* de joelhos como com o índio a cavalo. A cena mostra uma tônica emocional importante, como menciona Pesavento (2008, p. 18)

[...] as imagens são fruto de ação humana, que interpreta e recria o mundo como representação, exercendo grande fascínio. As imagens são visuais, e carregam consigo esta condição especial que se realiza no plano dos sentidos, ao serem captadas e fixadas por um certo tempo na retina de quem vê. Imagens são, pois, traços de uma experiência sensorial e emotiva.

Essa imagem representa os soldados que lutaram contra os índios na pampa, na província de Buenos Aires, especialmente nos anos 1870 em diante, depois da guerra do Paraguai até mais ou menos o ano de 1879, em que se desenvolveu a conquista do deserto pelo general Roca (Alejo Julio Argentino Roca Paz, 1843–1914) figura controversa que em grande medida representou “uma limpeza étnica” na Argentina.

Gabriel Passeti (2018, p. 57) descreve que:

As relações sociais, políticas e econômicas entre indígenas e criollos no sul da Argentina foram marcadas, na segunda metade do século XIX, por aproximações e distanciamentos, acomodações e enfrentamentos, resistências e combates. Entre 1861 e 1872, deu-se o apogeu do poder dos grandes cacicados nos pampas e na Patagônia. Senhores das terras, controladores de parte considerável do comércio e defensores de suas soberanias, sabiam quem eram seus interlocutores e estavam bem informados sobre seus dilemas, debates, interesses e estratégias. Durante e após a Guerra do Paraguai, alteraram suas formas de organização social e política para estabelecer novos patamares de resistência ao Estado: uniram forças e atacaram antes de serem atacados.

Independentemente das ações políticas do governo, os soldados iam para a batalha e, nesse caso, a imagem pontua coragem e empenho de ambos os lados. O soldado, em

desvantagem, está de joelhos, perdeu o cavalo e está com a roupa rasgada. No entanto, é claro o ímpeto de luta, ímpeto da não entrega.

Embora essa luta tenha sido perdida do lado indígena, nessa cena, o índio está em vantagem e, agressivamente, vai ao encontro de seu oponente. Porém, freia o cavalo antes de atingi-lo com a lança: nesse momento podemos intuir o fim da peleja, mas não há certeza de quem venceu. De toda forma, ao considerarmos que tipo de imaginário está sendo reproduzido aqui, é muito mais a bravura e o heroísmo do soldado e do próprio cavalo do que de autoproteção indígena.

Nas duas próximas imagens, o cavalo é representado em carreira. Na Figura 79, o cavalo aparece com as patas enredadas pela boleadeira. Esse método era utilizado pelos índios da América do Sul especialmente os habitantes da pampa que constituiu o Rio Grande do Sul, a Argentina e o Uruguai. A boleadeira é uma arma constituída por bolas metálicas ou pedras arredondadas, compostas por uma, duas ou três bolas. Garcia e Silva (2013, p. 91) citam

González (1953) apresenta a versão com três bolas como gauanaqueira ou potreira e a com duas bolas como avestruzeira. Além destas versões mais conhecidas, utilizadas principalmente como arma de captura, ainda é apresentada outra versão denominada como “bola perdida”, a qual possui apenas uma bola.

A boleadeira de duas bolas também chamada de “nhanduzeira” ou “avestruzeira”, era lançada nas patas dos animais durante a corrida, provocando a queda do bicho, esse método também foi usado pelos índios nas guerras contra os gaúchos. Adiante, a boleadeira foi investida como um instrumento de lida com o gado. Garcia e Silva (2013, p. 95) comentam que: “González (1953) argumenta que a boleadeira por excelência foi arma de guerra e caça dos ameríndios dessa região, tornando-se com o tempo instrumento de trabalhos para as lidas campeiras nas mãos dos homens que habitaram a extensas planícies da Pampa”.

A Figura 79 traz exatamente esse exercício relacionado a derrubar o cavalo e, conseqüentemente, matar o cavaleiro. O gaúcho mestiço, descalço sobre o cavalo, se tensiona, o rosto contraído, provavelmente cairá junto do animal. Por sua vez, esse, com os olhos esbugalhados, a língua para fora da boca, as quatro patas no ar enroscadas pela boleadeira – neste caso de três bolas – sugere o desfecho. O título “*A la moda dos pampas*” não deixa dúvida sobre o tema. Interessante observarmos que, embora a construção da cena tenha os elementos de ludicidade próprios do desenho de humor, há uma tragédia anunciada, mas não explicitada, pois não se vê o atirador e nem o tombo que pode ser mortal.

Figura 79 - Molina Campos - “A la moda de los pampas”, dezembro de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A cena congelou no momento da ação, como uma foto de flagrante. A paisagem árida e mesmo a esqualidez do cavalo falam de escassez, do mesmo modo que a indumentária do *gaucho*, metaforicamente, também pode falar da morte das personagens. Mas tudo isso no subtexto; o primeiro impacto como uma *primeiridade* peirceana é o próprio movimento, sem intenção; apenas o movimento. Em seguida, essa ação se amplia e a boleadeira entra em cena, gerando uma consequência do seu uso.

Em *terceridade*, podemos deduzir uma série de fechamentos para o que vemos³². Entretanto, a mística do imaginário aqui representado pelo arquétipo do *herói* é uma marca importante que insiste, por meio das imagens, em se manter. Ou seja, a relação com a morte é francamente mostrada pelos trabalhos de Molina como um desafio e embate constantes, mesmo que travestido sob um véu de alegria.

A cena seguinte, representada pela Figura 80, segue com a questão da boleadeira dentro de outra perspectiva, e essa muito usada pelos índios sul-americanos e, como se observa na figura abaixo, incorporada pela cultura gaúcho-pampeana: a caça da avestruz com a boleadeira de duas bolas, a avestruzeira. Nessa cena, *cavalo* e cavaleiro estão em condições melhores que na anterior. O material foi produzido dez anos antes da imagem anterior.

³² Na semiótica de Charles Sanders Peirce, os fenômenos se apresentam a nossa consciência através de três categorias universais que são: a *primeiridade*, todo o fenômeno que se apresentar pela sua mera qualidade ou instantaneidade a originalidade, ligado a um segundo, *secundidade*, que é reativo, conseqüente, causa e efeito, o que dá a experiência seu caráter factual e finalmente a *terceridade* que une o primeiro a um segundo em um pensamento de síntese intelectual.

Figura 80 - Molina Campos - “Déle puerta'l Charabón”, junho de 1932



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Emeric Essex Vidal (1791–1761), inglês a quem Oliveira (2017) chama de “viajante pitoresco”, por esse e outros artistas terem “centrado seus temas na figura do *gaucho* e em seus usos e costumes” (p. 103). Na cena representada pelo olhar desse artista viajante, e que, portanto, não era autóctone à caçada de avestruz, torna-se importante como tema por ser pitoresca, própria desse povo. A imagem salienta um costume particular do *gaucho* do século XIX. “Vidal apreende, em suas especificidades, o *gaucho* do século XIX” (OLIVEIRA, 2017, p. 106).

Na obra de Molina (Figura 80), o *gaucho* corre com o cavalo e o cachorro atrás das aves que olham assustadas para trás. Esse modo de olhar muito humano revela a alma, ou a alma, impregnada no desenho que justamente provoca a cumplicidade humana. A ação, neste caso, se revela mais lúdica, embora seja uma caçada, nada na situação faz crer ser uma caça pela sobrevivência, e, sim, sugere ser um tipo de divertimento próprio da pampa.³³ Mesmo que a cena indique violência como a anterior, o tratamento estético concedido pelo artista traz todos o elemento do humor, deslocando, de certa forma, a violência embutida na ação, tornando-a tolerável, mesmo que, em alguma medida, solidarizemo-nos com as aves perseguidas.

No imaginário coletivo desse pampeano, a ação se justifica plenamente e o viés mais perverso que o politicamente correto gritaria, se desvanece. Todos os animais estão no ar, nenhum toca o solo, essa característica, muito própria de Molina Campos, resulta de seu agudo senso de observação.

³³ No decorrer do texto, usaremos a forma feminina para definir pampa enquanto território e masculino quando se referir aos sujeitos, na forma mais contemporânea de uso do termo. Quando citado será preservado o texto original

Figura 81 - Emeric Essex Vidal - “*Ballig Ostriches*”, 1817



Disponível em: <https://www.art.com/products/p30277272486-sa-i8889607/emeric-essex-vidal-balling-ostriches.htm>

Antes da tecnologia mostrar quadro a quadro um cavalo em pleno galope, Molina já percebia que há um momento em que, no movimento do animal, as quatro patas saem, simultaneamente, do solo. As sombras evidenciam esse detalhe em todas as figuras. O movimento circular da boleadeira indica a prontidão para atacar as aves. O prazer do exercício é evidente no rosto do *gaucho*, na agudez do olhar do cachorro e do cavalo.

Esse tipo de atividade se perdeu na pampa argentina e brasileira, porém a cena resguarda um momento singular da cultura gauchesca, na qual a miscigenação cultural se deu. A herança da boleadeira e da caça da avestruz inaugurada pelos indígenas pampeanos foi incorporada pelos *criollos*³⁴ e brancos, amalgamando todos em um tipo especial, justamente o que permanece no imaginário coletivo sulino e argentino.

Na Figura 82, “Riscando o Lombo”, de Berega, dois cavaleiros disputam entre si, os olhares se cruzam, é claramente uma competição, nesse caso, um divertimento dentro da lida campeira.

³⁴ Descendentes de espanhóis nascidos na América. Possuíam propriedades e lidavam com o comércio.

Figura 82 - Berega – “Riscando o lombo”, jan./fev./mar. de 1993



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Os cavalos, um branco outro castanho, estão emparelhados, paletando o boi, mas a expressão dos dois gaúchos é francamente divertida e competitiva, há um componente de virilidade muito agudo em toda a composição, mostrando força, coragem e habilidade. A poesia de Jayme Caetano Braun diz o seguinte:

ali no prender do grito
 Cercando o bicho que saia
 Que não refugue-nem caia,
 La maula- como é bonito
 Hay que ter pulso acredito.
 É pura ciência campeira.
 Os tres na mesma carreira,
 Rustindo pêlo com pêlo,
 Na direção do sinuelo.
 Do rodeio ou da mangueira.
 Riscando o lombo com a espora.
 Empaletado entre os dois.
 É lida pra tirar bois
 Dum rodeio- campo afora
 Tanto hoje –como outrora,
 É arte do pastoreio,
 Se leva os pingos nos freio,
 Um escora outro escora,
 Tocando a espora e a mango,
 Lhes garanto que um poleango,
 Nem sabe de onde vem.

Essa imagem de Berega guarda semelhança com a Figura 80. O mesmo senso competitivo aparece aqui, muito embora nesse caso, esteja associado mais à lida e menos à

nas imagens de Berega, ao contrário de Molina, o cavalo não é caricaturizado como os outros personagens. Havia uma reverência do artista ao animal, que aliás foi o motivo da maioria das obras que ultrapassam os calendários. Berega fez muitos trabalhos nos quais o *cavalo* era o personagem.

O gaúcho no lombo do seu animal está claramente se divertindo, é uma brincadeira de “pega-pega”, na qual o outro é a tormenta. A competição é o signo que demanda toda a ação, “e assim viemos, eu e a tormenta, na mesma disparada: a que te pego! A que te largo!”. Novamente, o que parece ser uma marca da pintura do artista é o chão que somente é representado para dar base à imagem, não compõe um cenário, ficando a cena aberta. Com a exceção do detalhe como em uma lupa onde a casa de João Silverio aparece e todos estão parados em contraste com a cena de movimento da imagem maior.

Não apenas a imagem, mas também o texto de Simões Lopes Neto (1865–1916), considerado o maior autor regionalista do Rio Grande do Sul, compõem um imaginário no qual a liberdade e a força representadas pela corrida do cavalo e a tormenta são elementos que identificam o gaúcho.

O arquétipo representado em todas essas imagens é o do *aventureiro* ou *explorador*, o que equilibra e equaciona muito dos méritos associados ao gaúcho. O *explorador* sai em busca de um mundo melhor. “Dê-me terra, muita terra sob o céu estrelado/não levantes cercas a minha volta” (MARK; PEARSON, 2003, p. 80).

O texto dessa ilustração (Figura 84) é também de Simões Lopes Neto, em “Casos de Romualdo - Fragmentos”. Os casos de Romualdo são histórias que o engenheiro Romualdo de Abreu e Silva contava e que faziam parte da cultura gaúcha com um toque inverossímil e hilário, e que foram tratadas literariamente por João Simões Lopes Neto. A obra contava com 21 contos que foram primeiro publicados no jornal pelotense “Correio Mercantil”, em forma de folhetim, em 1914. A imagem foi selecionada por trazer um outro aspecto da relação do homem com o cavalo. Aqui, a onça é a montaria e o texto se desenvolve quase como uma ginetada, que acaba por se revelar impossível, pois o animal é uma onça, não um cavalo.

Figura 84 - Berega – “Onça Enfrenada”, abr./mai./jun. de 1995³⁵



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

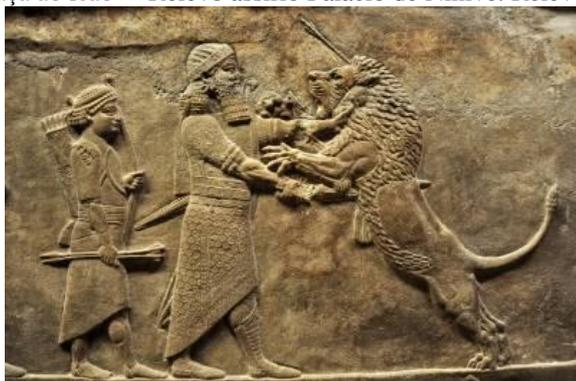
A ilustração, ao contrário do texto, mostra a figura do gaúcho montado em uma onça praticamente domada. O próprio semblante do cavaleiro se comunica diretamente com o espectador, em um olhar de cumplicidade. Não está assustado, muito pelo contrário, está galhardamente demonstrando que enfrentou a onça e sabe disso. O movimento melífluo da onça, cadencia a cena. A árvore no fundo está na altura do lombo do animal e não enraizada no solo pelo qual ela corre.

O animal é enorme em comparação com o gaúcho, justificando sua habilidade ao cavalgá-lo. A imagem da onça remete a outras cenas da arte onde o felino está par a par com o homem. A relação de domínio do homem sobre o animal é bastante antiga na história da humanidade e foi evidenciada na arte.

Nos relevos assírios na Mesopotâmia (Figura 85), a caça ao leão se tornava uma tarefa da qual o rei participava idealmente, confrontando-o e matando-o como prova de força, virilidade e poder. O ponto de convergência aqui – o comando do homem em relação ao animal – se sobressai no arquétipo do herói, aquele que enfrenta os desafios com coragem. Portanto essas imagens arquetípicas fortalecem o imaginário humano nessa direção e conseqüentemente fazem sentido.

³⁵ A onça Enfrenada: Com o intento – é claro de cavalgar a mula e fugir, tive a cautela de passar a mão no freio...os arreios que ficassem. Sempre recuando e sem despregar os olhos dos bugres, de costas topei com um animal que respirava forte: e sempre sem me voltar, passei-lhe a cana da rédea no pescoço, enfrenei o animal e quando, pelo tato senti que estava pronto, montei-o de um salto, cravei-lhe as esporas e dirigi a montaria procurando a beirada do mato. Notei então que o animal era habilíssimo dentro do mato: não esbarrava nos troncos, não se enredava nos cipós, não tocava nos espinhos, saltava pedra, pulava buracos... Então, eu dava de rédeas e vá espóra! Enfim, ao clarear do dia consegui chegar à aba do mato, sair para a várzea que era a salvação. Apeei... acendi o cigarro... e enquanto puxava a primeira tragada, atirei-me para trás apavorado... eu havia enfrenado uma onça!

Figura 85 - “Caça ao leão” - Relevo assírio Palácio de Nínive. Relevo mesopotâmico



Disponível em: <https://lcmota.wordpress.com/2014/08/23/alto-relevos-mesopotamicos/>

2.8 O CAVALO NA CATEGORIA *EXTERNA* E NO PANORAMA *INTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

As figuras 86 e 87 mostram o cavalo parado. Na primeira, o estilo caricaturesco do artista é bastante evidente, potencializando a cabeça do animal em relação ao corpo. Essa cabeça avantajada, chama a atenção para a atitude de domínio, o olhar está além da paisagem e do limite da fronteira da imagem. Essa se alarga, a boca aberta do animal sugere o cansaço após uma corrida para o alto, ou uma “fala”, uma conversa sobreposta à paisagem.

Esse animal está em conformidade com o *gaucho* da segunda imagem, a mesma arrogância e o mesmo domínio. Então, o personagem partilha com o humano o mesmo grau de importância, seus olhos atentos à paisagem pampeana estão colocados sobrepujando-a. Esse domina o cenário, majestoso em sua postura. Na obra “Primavera” (Figura 86), o título remete a uma fêmea, embora trabalhe caricaturizando o cavalo, não significa que Molina desqualificasse o animal e nem mesmo o *gaucho* por ele representados.

Figura 86 - Molina Campos - “Primavera”, setembro de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A imagem burlesca traz um conteúdo absolutamente respeitoso no porte do animal e na condição de representá-lo como personagem principal da cena. A condição dessa ser colocada no panorama *Introspecção* não é em relação à atitude que seria por si só extrovertida, mas sim, na condição de estar sozinho diante do cenário e olhar ao longe. Esse olhar é que é introspectivo. Na segunda imagem (Figura 87), o cavalo está cabisbaixo em contraste com a pose beligerante do *gaucho*.

Figura 87 - Molina Campos - “Pa uma patriada”, junho de 1945

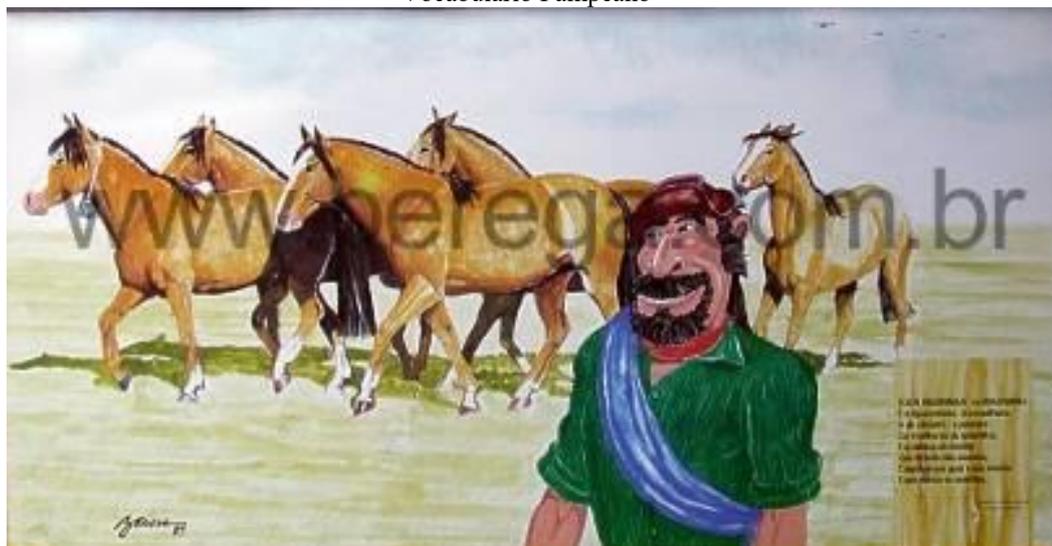


Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Esse último animal, mais proporcional que o anterior, todo encilhado e atrás do homem, mostra uma postura oposta ao cavalo da imagem anterior, o qual não está livre e se sobrepondo à paisagem, mas dentro dela, dominado por ela. Seu olhar também demonstra apatia. A condição de *Introspecção* se dá aqui no sentido da melancolia, ao contrário do olhar de “Primavera”, o qual sugere autonomia.

Ao fundo, ainda na Figura 87, vários outros cavalos aparecem em carreira, mas ao contrário do *gaucho*, o seu cavalo está alheio ao que acontece em volta. A condição de desistência dele é interessante, pois é o único na cena que não está se preparando para a batalha. Nesse caso, a sensibilidade de Molina se mostra ao oferecer um vivo contraste entre a melancolia presente no cavalo e a beligerância presente no *gaucho* e na cena de fundo. O cavalo, então, é apresentado nessa condição que se percebe no sujeito humano, existe uma ânima muito evidente nas imagens que representam o cavalo. Ele sai da posição de animal e “fala” com o espectador na condição da subjetividade humana.

Figura 88 - Berega- “Égua Madrinha”, out./nov./dez. de 1990 com poema de Jayme Caetano Braun: “Vocabulário Pampeano”³⁶



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As imagens representadas pelas figuras 88 e 89, colocam o cavalo na condição de um ente quase humano. Na primeira (Figura 88), há a égua madrinha, aquela que é selecionada para comandar uma tropilha, e que com o cincerro³⁷ conduz. O poema diz: “é a cabeça da família que o lote não ausenta, é alguém que guia e orienta”. O alguém referido está bem próximo do alguém humano que também orienta e cuida, e pela condição de fêmea, ligada às figuras maternas familiares.

O gaúcho olha diretamente para a madrinha e a expressão é calorosa, quase meiga, reforçado pelo sorriso, não uma risada e nem um esgar, mas um sorriso complacente. Ele olha para a égua, assim como olharia para um querido ente familiar. A postura é de confiança, está mais afastado, mas plenamente seguro de que a tropa não desgarra.

O arquétipo dominante aqui e, considerando a égua madrinha como a personagem principal, é o do cuidador que também pode ser percebido na imagem do gaúcho. Embora haja uma liderança da égua que guia, o modo representativo não qualifica essa liderança pela força ou vitalidade, tal cumplicidade vemos também na Figura 89, em que observamos o *cavalo* com a cabeça enfiada na toca e o gaúcho puxando o cabresto. A imagem não traz a tragédia que se abateu sobre o animal.

³⁶ Égua madrinha, ou Madrinha é a égua mestra – a conselheira, a de cincerro – a ponteira da tropilha da quadrilha, é a cabeça da família que o lote não ausenta, é alguém que guia e orienta e nunca se destrilha.

³⁷ Espécie de sineta ou campanha que se prende ao pescoço de determinados animais para fins de condução ou manejo (SCHLEE, p. 249).

Figura 89 - Berega - “A morte do Gemada”, abril/maio/junho de 1998, com contos de João Simões Lopes Neto: “Casos de Romualdo”³⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Na realidade, a imagem contradiz o texto, o gaúcho tenta ajudar o cavalo a sair do buraco. O que ocorreu foi que o cavalo sufocou sozinho, tentando se livrar do tatu. O fato acontece pela inoperância do dono, apenas o texto confere um tom de “dor” do gaúcho: “[...] pois no dia, não tendo à mão uma estaca e para não perder tempo, amarrei pelo rabo um enorme tatú ao cabresto do meu estimado cavalo baio, o Gemada”. O cavalo era estimado, dócil e parceiro, ambos estavam na caçada do tatu. Para, no fim: “[...] quando voltei ao lugar, encontrei o meu Gemada sufocado, asfíxiado, morto, com a cabeça como uma rolha metido no gargalo da toca!”. Existe no texto um tom de lástima “meu Gemada,” mas também um toque de praticidade que quebra o clima, não só perdeu o Gemada, mas... “[...] e ainda perdi o cabresto”.

³⁸ A Morte do Gemada: Andávamos numa caçada de tatús. Achando o tatú, cava-se um pouco, até descobrir a cola e então, com uma embira ou cipó, amarra-se na dita cola uma estaca, formando-se uma cruz e pronto, larga-se. O tatú procura cavar para diante, mas não avança que a cruz no rabo, ficando atravessada na boca da toca. Pois no dia, não tendo à mão uma estaca e para não perder tempo, amarrei pelo rabo um enorme tatú ao cabresto do meu estimado cavalo baio, o Gemada. O tal tatu foi cavando, cavando, cavando, entrando terra adentro: o cavalo, muito dócil, sentindo-se puxado, cedendo e foi indo. A boca da toca era grande. O Gemada, muito manso, meteu o focinho, a cabeça, lá dentro; o tatú puxou mais e o cavalo cedeu. Quando não pode ceder mais, e justamente por isso, o tatú fez ainda mais fica pé. Quem é caçador sabe que força tem no rabo do tatú. Travou-se por certa luta renhida: o cavalo puxando para fora e o tatu para dentro. Quando voltei ao lugar encontrei o meu Gemada sufocado, asfíxiado, morto, com a cabeça como uma rolha metido no gargalo da toca! E ainda perdi o cabresto. Quase um ano depois, vim a pegar aquele mesmíssimo tatú, que conheci porque ainda trazia de arrasto o dito cabresto apenas com argolas mui gastas de roçarem no chão.

Figura 90 - Berega – “Égua Madrinha”, 1990



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 91 - detalhe da obra



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

No entanto, há uma vingança tardia, quando o tatu é finalmente caçado, reconhecido pelo cabresto perdido. Contudo, a imagem traz uma outra versão, a do gaúcho tentando, aguerridamente – está praticamente deitado no chão puxando o cavalo, – impedir a morte do Gemada. A cena não traz morte, nem sufoco, o buraco é grande e o Gemada não entalaria a cabeça nele. Essa forma de entender o texto, escolhida por Berega, diz muito sobre ele próprio em relação ao cavalo. Conforme já foi mencionado no Capítulo 1, Berega tinha um profundo respeito pelo animal, sendo que não se permitia nem mesmo caricaturá-lo e/ou matá-lo em suas obras.

Assim, a cena mostra um esforço de vida e não a imagem da morte. O arquétipo aqui, se considerarmos o cavalo, o que se sobressai é o *inocente*, o cavalo dócil, que caça com o dono e aceita até as fanfarrônicas dele, como ter o tatu amarrado pela cola ao cabresto. Mas a imagem tem um foco no *herói*, aquele que luta e batalha por uma causa, nesse caso, tanto o cavalo quanto o gaúcho estão nessa posição.

De toda forma, o imaginário relacionado a completa parceria entre homem e animal, perpassa o tempo e se constrói na mesma medida que as relações entre humanos. Portanto

parece que, no que tange a vida como um todo na terra, a ligação está muito mais entre as espécies do que na discriminação.

2.9 O CAVALO NA CATEGORIA *INTERNA*, NO PANORAMA *INTROVERSÃO*, EM BEREGA

Neste subcapítulo temos apenas uma imagem de Berega, e nenhuma de Molina. O cavalo aparece do lado de fora da barbearia (Figura 92), mas faz parte desse universo do gaúcho em todas as suas situações, por isso o colocamos aqui.

Figura 92 - Berega – “Barbearia de Campanha”, jan./fev. de 1984 com Texto de Berega³⁹



Disponível em: www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm

Na imagem há dois cavalos e eles aparecem em plano secundário, esperando seus donos do lado de fora da barbearia de campanha, no entanto, lá estão eles, e mesmo nessa categoria mais intimista que é a *Interna*, especialmente em Berega, o cavalo se faz presente. A cena em si será melhor analisada no elemento parceria na categoria *Interna*, entretanto vale ressaltar essa aparição mesmo que sem protagonismo, reforçando o que já foi dito nas outras imagens aqui apresentadas. O arquétipo predominante na figura do cavalo é o do homem comum, ou seja, aquele que acompanha o grupo, não se sobressai, sua virtude está em ser igual aos outros.

³⁹ Embora a freguesia não seja nada vaidosa, seu oficial é competente, vaqueano na lida que escolheu e buenacho no manejo dos avios do ofício. Costuma transformar as mais rebeldes melenas no caprichado corte denominado “meia cabeleira” e se luzir ao “afeitar” barba de muitos dias, onde a velha navalha deixa a cara dos bacudos “mais lisa que santo de louça.

2.10 O CAVALO NA CATEGORIA HÍBRIDA, NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

Essa categoria mostra tanto aspectos externos quanto internos, no sentido de as cenas acontecerem fora dos espaços de moradia, trabalho ou divertimento. Contudo, os espaços internos aparecem reforçando o aspecto sedentário dos sujeitos. As duas imagens representadas pelas figuras 93 e 94, mostram o cavalo em atitudes rebeldes, lutando contra o controle e o domínio.

Figura 93 - Molina Campos – “Estaquiaos”, abril de 1931



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Na primeira, embora não apareça o sujeito humano, o fato de os cavalos estarem amarrados a uma cerca pressupõe a presença humana dominadora. Na segunda, a presença do homem tem marcas bem evidentes. O que acontece é que os animais não querem fazer parte desse lugar sedentário, são selvagens, no mínimo, e insubordinados, no todo. O arquétipo do rebelde cabe bem nessas cenas. Embora estejam domados, a energia dos cavalos é claramente evidenciada. O Canto II, de Hernández (2012) em *Martin Fierro*, recorta esse momento: “O que era o peão domador encaminhava ao curral onde estava o animal bufando e o pior que sua égua estraçalhava o bagual”⁴⁰ (HERNANDEZ, 2012, p. 29).

⁴⁰ “El que era pion domador enderazaba al corral, ande estaba el animal bufidos que se las pela.. y más malo que su agüela se hacia astillas el bagual” (HERNANDEZ, 2012, p. 29).

Figura 94 - Molina Campos – “*Aguante ¡ Cimbrón!*”, outubro de 1931



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

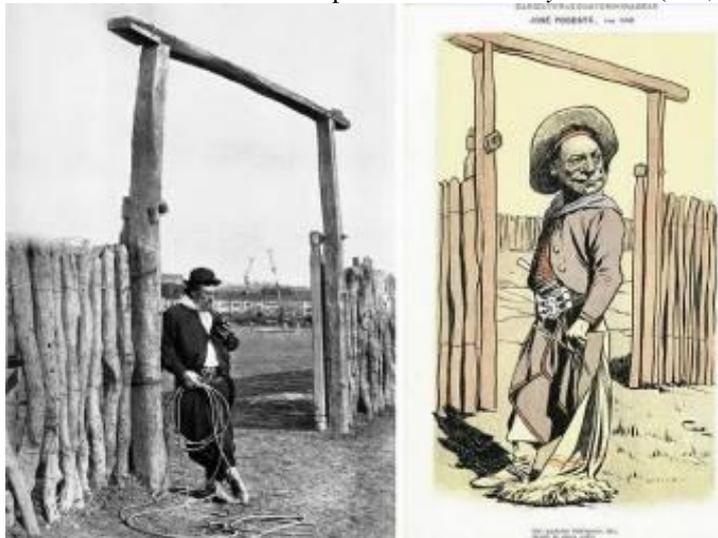
A intertextualidade entre imagens é um fenômeno que incrementa o imaginário social. O exemplo disso é a caricatura do cartunista Cao (Figura 95), realizada para o ator uruguaio Jose “Pepe” Podestá, caracterizado como seu personagem Juan Moreira, publicada em 1903 para a revista *Caras y Caretas*.

A caricatura reproduz o cenário que aparece na fotografia de Francisco Ayerza (Figura 95, à esquerda), cuja importância reside em ter fundado juntamente com outros fotógrafos a Sociedade Fotográfica Argentina de Amadores. Ayerza, em um conjunto de fotografias, reconstrói idealmente a imagem do *gaúcho* argentino produzindo fotos que pretendiam mostrar os costumes nacionais culminando em ilustrar uma edição de *Martin Fierro*, de Jose Hernandez, que se publicaria em Paris, no ano de 1891.

Ayerza apresentou cem desses negativos no primeiro concurso organizado pela instituição e obteve o grande prêmio de honra. Embora o projeto original idealizado pelo fotógrafo nunca tenha se concretizado, essas imagens foram amplamente divulgadas na imprensa ilustrada da época. A obra de Ayerza, publicada no final de 1968 no volume *Cenas do interior argentino*, foi pioneira em vários sentidos, mas sobretudo porque apresentou na mídia intelectual da época uma visão mítica do gaúcho que antecipava, de certa forma, o destino que adquiriria o poema de José Hernández com as famosas conferências de Lugones em 1913. Ao inserir Pepe Podestá na fotografia de Ayerza, Cao brinca com esse discurso mitologizado do rural, que atingiria sua cristalização com o fervor nacionalista do primeiro centenário e na qual tanto a iconografia, o cinema e o teatro teriam um papel fundamental (CUARTEROLO, 2017, p. 167-168, tradução da autora).⁴¹

⁴¹ “Ayerza presentó cien de estos negativos en el primer concurso organizado por la institución y obtuvo el gran premio de honor. Aunque el proyecto original ideado por el fotógrafo jamás se concretó, estas imágenes tuvieron una vasta difusión en la prensa ilustrada de aquel período. El trabajo de Ayerza, publicado tardíamente en 1968 en el volumen *Escenas del campo argentino*, fue pionero en varios sentidos, pero ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaúcho que anticipaba, en cierto modo, el destino que

Figura 95 - Esquerda: Fotografia de Francisco Ayerza ca. 1894, publicada em *Escenas del campo argentino*.
 Direita: José Podestá - Caricatura de Cao publicada em *Caras y Caretas* (252, 1 ago. 1903)



Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/127322>

Embora o objetivo aqui seja o de observar a relação que o *gaucho* estabelece com o cavalo, o detalhe do cenário que perpassa as obras de Molina, Ayerza e Cao (figuras 94 e 95), na verdade buscam sua referência em Blanes (Figura 96). Esse artista estabeleceu, através de suas pinturas, uma memória construída que circula entre os sujeitos da pátria uruguaia, mas que ultrapassa essa fronteira estabelecendo também um vínculo relacional com toda pampa gaúcha, costurando um imaginário visual compartilhado por outros artistas, constituindo, por sua vez, um imaginário imagético coletivo. Fochesatto (2017, p. 4) afirma que:

Cabe ressaltar que as imagens enquanto fontes de pesquisa histórica e como forma de representação de um determinado espaço-tempo são também consideradas fontes que apontam novos olhares sobre processos históricos e são carregadas de elementos e símbolos. Esses símbolos formam parte de um imaginário social, onde as imagens também podem ser consideradas representações de uma memória, podendo ser utilizadas para compor um amplo apanhado de elementos que fomentam a formação de uma memória coletiva. Nesse caso, para Maurice Halbwachs (2008), a memória coletiva se estabelece partindo de uma relação entre a memória individual e o contexto social, pois as nossas lembranças seriam coletivas e estariam sempre interagindo com a sociedade: “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30). As imagens portam símbolos que colaboram para a construção de elementos formadores de uma ideia de nação, por meio de cenas históricas ou de retratos de personalidades fabricadas, com o objetivo de construir os “heróis” de uma pátria.

adquiriría el poema de José Hernández con las célebres conferencias de Lugones en 1913. Al insertar a Pepe Podestá en la fotografía de Ayerza, Cao juega con este discurso mitificado de lo rural, que alcanzaría su cristalización con el fervor nacionalista del primer Centenario y en el que tanto la iconografía, como el cine y el teatro tendrían un papel fundamental” (CUARTEROLO, 2017, p. 167-168).

Figura 96 - Juan Manuel Blanes – “*El Domador*”, 1855

Disponível em: <https://br.pinterest.com>

De fato, ao fazermos essa costura entre as imagens que, a sua maneira, reproduzem esse imaginário coletivo, também estabelecemos relações com a memória. Halbwachs (2008) que cunhou a categoria de “memória coletiva”, explica essa dimensão, uma vez que cada recordação leva em conta o fenômeno social que oferece a base tanto para o acesso como para a reconstituição da memória.

Portanto não é apenas uma questão individual, pela razão que não se pode coexistir independente do grupo social em que este sujeito particular esteja inserido. E mesmo que não se tenha vivido diretamente o fenômeno, as imagens são capazes pela capacidade simbólica de também criar essas memórias. E neste caso, elas são extremamente poderosas como estruturas que subsidiam o imaginário.

A Figura 97 traz a cena de uma competição, já observada em Berega nas figuras 82 e 83. Sentimento muito próprio, porém não exclusivo no gênero masculino. A cena se repete modernamente em diferentes atividades, como uma corrida de carro. No entanto, a corrida de campo ainda é vista, não exatamente a que está representada na cena, mas a alusão a uma que está impregnada no imaginário universal, não apenas gaúcho, mas de fronteira à fronteira.

Figura 97 - Molina Campos – “*Parece puesta*”, dezembro de 1931



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A cena mostra um emparelhamento “cabeça com cabeça” dos dois competidores, quase como um corpo com duas cabeças, tanto dos cavalos quanto dos cavaleiros. Essa condensação de dois corpos em um tem outra referência ilustre na arte renascentista: a pintura de “Sant’Ana, a Virgem e o Menino”, de Leonardo da Vinci (Figura 98).

Figura 98 - Leonardo da Vinci - “Sant’Ana, a Virgem e o Menino”, 1510



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana.

A obra de Leonardo da Vinci foi estudada por Sigmund Freud (1856–1939), no texto chamado Uma recordação da infância de Leonardo, de 1910. Nele, Freud elabora uma teoria sobre a questão da sexualidade do pintor, a partir dos relatos escritos do artistas e de suas obras, em especial no quadro (Figura 98), sobre a avó e a mãe de Jesus.

A obra coloca Sant'Ana, avó materna de Jesus, com a Virgem Maria em seu colo. As duas mulheres aparentam a mesma idade e há uma condensação de corpos e, quando a olhamos rapidamente, temos a impressão de que existe um corpo e duas cabeças.

Para Freud, isso significava a complicada relação com a figura materna que Leonardo estabeleceu muito pequeno, por ser filho bastardo e ter vivido com a mãe biológica pouco tempo; e ter ido para a casa do pai onde estavam a madrasta e a avó. O sorriso estereotipado que aparece em várias pinturas de Leonardo, e não apenas na *Monalisa*, seria, para Freud, uma sublimação terna, porém inquieta por uma mãe distante.

De certa maneira, essa pintura coloca duas mulheres de gerações diferentes em um mesmo contexto psíquico, não há diferença entre ambas. A grosso modo e tangenciando um pouco, o mesmo pode ser observado na gravura de Molina (Figura 97) em que não há um vencedor ou um perdedor, ambos são as duas coisas. Há também uma disputa dos animais, mas a imagem sugere que ambos se confrontam como em uma luta de espadas, só que são os rebenques que estão em ação.

Essa imagem condensada potencializa uma ação competitiva; duplica a velocidade, a coragem, a habilidade. Os cavalos novamente com as quatro patas no ar estão tão sincronizados que combinam os movimentos das patas. Não tem como prever quem vencerá o páreo, o qual será chancelado pelo velho *gaucho* com a bandeira no canto esquerdo da imagem.

No fundo há também um cenário estático. As pessoas e os cavalos estão parados, nada mais se move a não ser os competidores. A imagem do velho em uma postura tranquila, sugere o tanto que já viveu nesse entorno, não participa da euforia que se observa nos competidores, mas por outro lado oferece a estabilidade e a calma que a própria idade traz.

É como o tempo em espera, na verdade, não importa a esse homem quem vai vencer. Ele aceita e pronto. Há um contraponto interessante aqui: a serenidade da idade de alguém que já vivenciou essa e outras situações, e a energia, euforia e belicosidade do mais jovem que ainda precisará aprender a vencer e a perder. Essa mesma postura do velho podemos observar na Figura 96. Ela traz o *gaucho* campeiro com os pés descalços, laçando um cavalo que, de uma forma muito humanizada, olha para trás. É uma atividade de trabalho, porém o aspecto da diversão fica implícito. Há um sorriso no rosto do laçador e um jogo de força entre ele e o animal. O personagem secundário é mais velho, não mostra energia e inclusive deixa o laço no chão.

O contraponto entre a virilidade, a força e a potência da juventude em contraste com uma certa apatia do velho, implica um jogo simbólico entre Urano e Cronos. Cronos destrona Urano emasculando o pai, retira dele o poder. Não é uma morte material, mas é uma morte

simbólica. “Embora muitos acreditem que o gaúcho tem alma de rei, não haverá quem não sofra dor; mas não deve afrouxar enquanto houver sangue nas veias” (HERNANDEZ, 2012, p. 75, tradução da autora)⁴².

Toda a cena possui vitalidade, inclusive os cavaleiros ao fundo, os quais também estão nessa atividade vigorosa, menos o velho diante da porteira aberta, que receberá os *cavalos* que serão laçados e contidos. O arquétipo aqui expresso é o do explorador ou aventureiro, aquele que não quer cercas em torno de si. “Uma expressão do explorador é o simples desejo de pôr o pé na estrada e percorrer caminhos amplos e selvagens da natureza” (MARK; PERSON, 2018, p. 80).

Figura 99 - Molina Campos – “*Que lujo*”, fevereiro de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Na Figura 99, a luta entre o homem e o animal tem um tanto de ludicidade, como demonstra o cabo de guerra, quanto à seriedade da lida. Já na obra do flamengo Pieter Bruegel, “Jogos infantis” (Figura 100), mostra cerca de 250 personagens adultos miniaturizados, participando de 84 brincadeiras, em 1560, em atividades lúdicas praticadas na Idade Média mas que ainda se preservam contemporaneamente. Uma delas é o cabo de guerra, uma disputa entre dois grupos. Como observamos na obra de Bruegel, há a representação do *cavalo* ou pelo menos de alguém que carrega os competidores. Esse mesmo mote vemos na pintura de Molina, a inclinação do corpo no jogo de força (Figura 99).

⁴² “*Auque muchos cren que el gaucho tiene un alma de reyuno, no se encontrará ninguno que no lo dueblen las penas; mas no debe aflojar uno mientras hay sangre em las venas*”.

Figura 100 - Pieter Bruegel – “Jogos Infantis”, 1560



Disponível em: http://www.rupert.id.au/TJ521/bruegel_la.jpg

Figura 101 - detalhe



Disponível em: http://www.rupert.id.au/TJ521/bruegel_la.jpg

Figura 102 – detalhe da figura 99



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Por outro viés, é preciso controlar esse animal e torná-lo “útil” ao trabalho, uma vez que ele está na órbita da propriedade. O cercado aberto na mesma direção do *cavalo* furioso tem uma conotação importante aqui, tanto é o espaço que se abre para prender, quanto o espaço para que saia. O arquétipo que se visualiza é o do governante, em que pese o aspecto lúdico, porque para ele “conquistar e manter o poder é sua motivação básica” (MARK; PEARSON, 2018, p. 252).

Nas figuras a seguir, embora domados, os *caballos* mostram vigor e energia e, em certo sentido, ainda o impulso selvagem da liberdade.

Figura 103 - Molina Campos – “*Año nuevo vida nueva*”, janeiro de 1932



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A imagem representada pela Figura 103, difere um pouco das anteriores, porque embora o cavalo esteja em uma posição que sugere luta e rebeldia, representado pelo arco que o corpo efetua, essa foi provocada pelo cavaleiro. Ele saúda os companheiros do fundo, abanando o poncho vermelho que, junto com a logo da *Alpargatas* e um pequeno detalhe das selas dos cavalos, é a única cor quente do quadro.

A saudação é para os que estão parados no fundo da cena, em franco contraste com esse cavalo e o cavaleiro do primeiro plano. Ele chega saudando o novo ano, com o desejo de uma vida nova. A cena de fundo, ou secundária, e o primeiro plano, são muito expressivos e interpretam o título da imagem. O novo ano chega e há esperança de que a vida melhore, em contrapartida com os sujeitos do plano secundário que, por estarem no fundo, de certa forma, representam a estagnação do ano que terminou.

O cão também reforça esse conjunto de esperança, repetindo o arco do cavalo. Além disso, cavalo, cavaleiro e cão estão se dirigindo da esquerda para a direita do observador, enquanto a cena de fundo gira da direita para a esquerda. E para nosso olhar ocidental, a indicação que a cena faz para a direita está relacionada com o fato de ir para frente, sendo que a cena secundária diz exatamente o oposto: esses sujeitos estão estagnados, voltados para a esquerda, ou o passado que parte com o que não foi bom, para permitir que o cavalo e cavaleiro sejam o arauto do novo e feliz ano.

A logo da *Alpargatas* no canto direito da cena, além de ser uma autorreferência do calendário e da empresa, também está na mesma posição que indica “ano novo, vida nova”. Ou

seja, assim como os sujeitos campeiros almejam um ano feliz, a empresa está junto nessa perspectiva. Além de símbolo do mundo campeiro, também, enquanto marca, adquire um significado que vai além daquilo que vende.

A publicidade sempre usou imagens arquetípicas para vender produtos...ouso judicioso desse simbolismo alimenta uma marca-líder. Os ícones da marca vão ainda mais longe. Não se trata apenas de usar imagens e símbolos arquetípicos para posicionar a marca; mas sim que, ao longo do tempo, a própria marca assume significação simbólica (MARK; PERSON, 2003, p. 22).

O cavalo, junto do cavaleiro, neste caso em particular, representa o arquétipo do *mago*. “Quando o mago é dominante na nossa consciência, nós frequentemente experimentamos na nossa vida prenúncios de acontecimentos futuros - em sonhos, fantasias e momentos de percepção intuitivas” (MARK; PEARSON, 1994, p. 226).

Figura 104 - Molina Campos – “*Año nuevo vida nueva*”, janeiro de 1932



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A imagem, dessa forma, está intrinsecamente ligada àquelas que nosso imaginário ocidental já assimilou sobre os arautos de bons acontecimentos, como o anjo Gabriel. Nesse caso, a exemplo da “Anunciação” (1535), de Tiziano Vecellio, conforme representado na Figura 105.

O anjo envolto em vestes vermelhas, em movimento da esquerda para a direita, faz o anúncio para uma virgem parada à esquerda do quadro, cujas roupas são escuras em contraste com o quente vibrante do anjo. Inclusive as mesmas nuvens que o trazem se repetem nas patas do cavalo de Molina. Esse tipo de imagem, com maiores ou menores variações, estão em nosso imaginário coletivo e, portanto, podem ser facilmente acessadas por obras similares, cujos objetivos são praticamente semelhantes também, como é o caso da “Anunciação”, de Molina.

Figura 105 - Tiziano Vecellio – “Anunciação”, 1535



Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/178>

Figura 106 - Molina Campos – “Ya vans sais de upa”, maio de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A relação com o cavalo é tão importante na cultura pampeana que na obra de Molina (Figura 106), está representada na forma de um brinquedo muito comum em parques e feiras, o carrossel. Não apenas o cavalo serve na lida cotidiana, na diversão, na camaradagem, mas até em forma de brinquedo. Ou seja, que não se separa de seu parceiro animal, nem mesmo nos momentos em que poderia muito bem prescindir dele. O lado lúdico do artista replica o cotidiano do *gaucho* que também está presente no imaginário visual contemporâneo (Figura 107). O artista Milton Dacosta (1915–1988), brasileiro cuja influência concretista é marca importante de seu trabalho, reproduz o mesmo carrossel que está presente na pintura de Molina.

De outro modo, ao aludir a um brinquedo (que o animal pintado reforça), Molina traz à tona a importância do cavalo na construção do imaginário pampeano, desde a mais tenra idade, ou seja, desde criança essa relação é construída. Nota-se que os outros cavalos do brinquedo são muito próximos do cavalo vivo. O arquétipo aqui é o do tolo ou bobo da corte. “O arquétipo

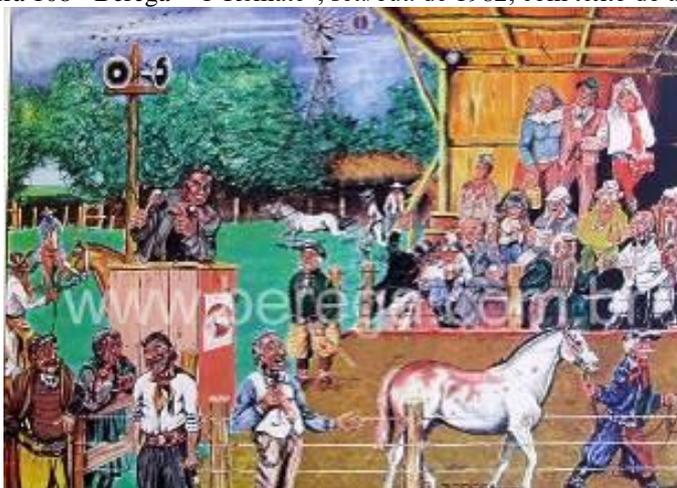
de bobo da corte nos ajuda a viver realmente a vida no presente e nos permite ser impulsivos e espontâneos” (MARK; PEARSON, 2003, p. 207). Portanto, neste caso em particular a ludicidade infantil, que está acompanhada pela presença do cavalo, reforça o apelo ao imaginário.

Figura 107 - Milton Dacosta – “Carrossel”, 1945



Disponível em: <http://arteseanp.blogspot.com/2016/09/milton-da-costa.html>

Figura 108 - Berega- “O Remate”, set./out. de 1982, com texto do autor⁴³



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A imagem representada pela Figura 108, traz outras implicações que não apenas o cavalo. Contudo, o objetivo é analisar o animal e, nesse caso, na categoria *Híbrida* e no panorama Extroversão. O hibridismo está em o evento acontecer ao ar livre, porém, com lugar

⁴³ O moderno leilão campeiro é hoje um negócio altamente estruturado e de uma perfeita organização, pois tanto a retaguarda (seleção dos animais, divisão dos lotes, etc.) até sua finalização na voz do leiloeiro, requer muito trabalho. Mas sua frequência é a mais simples, pois há os que compram e vendem; os que compram, vendem, comem e bebem; e finalmente os que somente comem e bebem.

definido e com estruturas construídas. Trata-se de um leilão, as pessoas sentam-se nas arquibancadas, outras ficam em pé, mas o foco é o cavalo em exposição.

Um animal em sua melhor forma, sendo conduzido por um gaúcho que tanto pode ser seu dono quanto alguém da organização do evento, não importa. O texto traz os objetivos que cada um tem para estar ali, contudo, a estrela é o cavalo que será arrematado, disputado pelo melhor valor.

A situação toda está entre a lida e a diversão. A diversão é o evento em si, no qual se come e bebe. A lida, onde as pessoas compram e vendem. O arquétipo do amante cabe aqui, pois o cavalo é mostrado em sua beleza e exuberância e o objetivo, portanto, é seduzir. “O arquétipo do amante também desperta em nós o senso de apreciação estética. De repente, a beleza se torna importante” (MARK; PEARSON, 2003, p. 191).

Figura 109 - Molina Campos – “*La trinchera - carnaval santiagueno*”, fevereiro de 1945



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

As figuras 109 e 110, respectivamente de Molina e Berega, apresentam um elo no contexto. Ambas expressam momentos de diversão. Em Molina, o *gaucho* chega a cavalo para a festa, antes dele já outros chegaram e deixaram seus animais. Embora o título sugira a festa, na realidade o que domina a cena são os cavalos emparelhados e encilhados esperando seus donos pacientemente. A cena não mostra o carnaval propriamente dito, mas o mote é a possibilidade de diversão que o *gaucho* vai ter. Portanto, não deixa de ser instigante o fato de mostrar uma sequência de cavalos expondo seus traseiros. Tanto pode ser uma forma do artista relacionar a festa com seu espírito de humor, quanto de mostrar a importância do cavalo na *parceria*, quando o *gaucho* volta para casa, talvez muito bêbado e precisando que o animal o conduza. Aliás, esse tipo de cena é comum na obra de Molina.

Em contrapartida, na obra de Berega (Figura 110), a cena também mostra uma festa, as carreiras, onde os cavalos são os protagonistas. No primeiro plano temos o bodegueiro observando dois gaúchos que apostam nessa carreira. Nota-se um menino de costas carregando uma cesta com produtos, os quais ele vai vender para os fregueses da hora. Mas na cena ele está muito mais interessado em olhar os cavalos à sua frente.

Figura 110 - Berega – “Comércio de Carreira”, set./out. de 1988



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Berega faz uma costura entre tempos no momento em que mostra uma cena clássica ocorrida em tempos passados, a presentifica quando insere as garrafas de cerveja e a camiseta do garoto que inicialmente referencia a seleção brasileira, mas também remete a empresa *Ipiranga*, na logo. Essa estratégia, muito usada por Berega, coloca o mundo imagético na perspectiva daquilo que se apega para não desaparecer. Essa vida campeira com seus momentos de diversão, de alguma forma se mantém impávida mesmo que seja permitida algumas concessões da modernidade. Novamente temos aqui o arquétipo do *bobo da corte*, aquele que busca a diversão e prazer sem outra intenção.

2.11 O CAVALO NA CATEGORIA HÍBRIDA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As imagens a seguir, representadas pelas figuras 111, 112 e 113, apresentam o *cavalo* em duas situações diferentes, porém, ambas em franco contraste com a sua exuberância nas imagens anteriores. A primeira, mostra um cavalo parado, muito magro, percebemos pela

indicialização das costelas. Teve vários donos, conforme o título sugere, e a imagem de diferentes marcas na anca do cavalo reverberam o fato.

Figura 111 - Molina Campos – “*Juê de tantos duenos*”, outubro de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Há uma pessoa no fundo da imagem que parece uma *mulher*, pode ser a dona ou a esposa do dono, o que sugere um lugar onde Juê (nome do animal, de acordo com o título da obra), está no momento presente. A fogueira acesa, um panelão no fogo e a casa do fundo da cena indicam uma moradia funcionando dentro dos limites de uma certa pobreza, que por sua vez se estende ao cavalo que pode ter sido outrora vistoso e vigoroso, mas, ao passar de mão em mão, envelheceu e enfraqueceu. Serve agora talvez para um dono tão pobre quanto ele próprio.

O panorama *Introversão* está justamente na postura do cavalo, parado e com o olhar melancólico. A perspectiva da cena coloca o animal em um ângulo que permite vê-lo muito maior que todo o cenário. Sua fragilidade fica, assim, muito mais impactante. Não é necessariamente uma cena feliz ou risonha.

Molina, com essa forma mais lúdica de expressão, consegue aqui levantar uma questão importante de um drama de vida, qual seja: depois de ter servido a vários donos, acaba sendo descartado, leva apenas as marcas deles, externamente, assim como as pessoas levam as marcas da passagem de sua vida, tanto no corpo quanto na alma.

Juê tem alma nessa ilustração, e ela também pode, sugestivamente, dizer que, da mesma forma que ele não serve mais como já serviu a antigos donos, o modo de vida do *gaucho* campeiro também vai sendo superado por outro hábito de vida, no qual a industrialização vai tirando, tornando obsoletos certos signos que já tiveram vigor e utilidade.

Esse imaginário fica compartilhado por meio do arquétipo do órfão “que é ativado por todas as experiências nas quais a criança que há em nós se sente abandonada, traída, maltratada, negligenciada ou desiludida” (MARK; PERSON, 1994, p. 104). Portanto, o continente que abarca esse imaginário é bastante ampliado para além da identificação com o ambiente ou com a cultura representada, porque está imbricada na própria constituição psíquica do sujeito. Em outras palavras, essa imagem se universaliza.

Andrew Wyeth (1917–2009) foi um dos mais conhecidos pintores norte-americanos do século XX. As suas pinturas possuem uma certa melancolia causada por um vazio como a obra “O Mundo de Cristina” (Figura 112), em que ela está em primeiro plano, sentada, e a casa ao fundo. O mundo dela é vazio, predominando os tons terrosos e a solidão. Essa mesma melancolia e silêncio podem ser observados em Molina.

Figura 112 - Andrew Wyeth – “O Mundo de Cristina”, 1948



Disponível em: <https://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/06/09/1153233/arte-dia-mundo-cristina-andrew-wyeth.html>

O panorama da melancolia, que aparece representado pelo cavalo e pela mulher, se interconecta emocionalmente e neste caso podemos associar esse mesmo imaginário que permitiu a criação da obra, também permite o mundo de Juê. É esse o vínculo que inexoravelmente leva nosso olhar para o mesmo sentimento. “Ah, se partia o coração ver tantos males, canejo! Nós os perseguimos de longe sem poder galopar, e o que iríamos alcançar em uns bichos velhos” (HERNANDEZ, 2012, p. 47, tradução nossa)⁴⁴.

⁴⁴ “Ah, si partía el corazón ver tantos males, canejo! Los perseguíamos de lejos sin poder ni galopiar. Y qué habíamos de alcanzar en unos bichos viejos”.

A imagem representada pela Figura 113, no entanto, não traz melancolia, mas subjugação. O animal está dominado à força. Nesse caso, sucumbe, não pela falta de vigor, pobreza ou velhice, mas se rende de toda forma e será marcado.

Figura 113 - Molina Campos – “P`aplicarle `L Jierro”, maio de 1945



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Poderia ser a própria trajetória de Juê anteriormente, de não mostrar serventia aos donos. Na obra da Figura 111, o *cavalo* não está confinado fisicamente, mas está animicamente. Nesta outra, está confinado fisicamente. Se observarmos, parece que, se não segurado, irá reagir. Não é uma subjugação pacífica. O imaginário, aqui, repercute uma lida tradicional do universo campeiro que é a marcação do animal, a assinatura do dono sobre seu objeto.

Esse modo de proceder não tem nenhuma intenção perversa, embora só pode ser apreendido dessa maneira por aqueles que compartilham do mesmo imaginário e que, portanto, em sua leitura, está o prazer da dominação do animal pelo outro que é o humano.

O senso de virilidade estendido ao mundo do trabalho rotineiro fica mais eloquente porque esse *cavalo* é forte e bem fornido, ao contrário de Juê. A dominação desse, na forma como se apresenta no momento, não faz mais sentido, por isso ele foi sendo preterido. Contudo, o último não, pois três homens o mantêm para marcá-lo. “Quando chegam os dias de marcação, coisa que dava calor a tanto *gaucho* paleador e tiranedor sem berro! Há tempos....de grande beleza” (HERNANDEZ, 2012, p. 33).

O arquétipo é o herói ou guerreiro, na imagem do *cavalo*: “os guerreiros vivem – e, quando necessário, lutam – por seus princípios mesmo quando isso é econômica ou socialmente custoso” (MARK; PEARSON, 1994, p. 117).

3 O ELEMENTO MULHER

Cada fêmea arrancada do meu ventre
 Outra esquecida, nessa luta inglória
 De ser mulher no amanhecer da história
 Escrita pelos homens, simplesmente.
 Fui mulher e fui mãe,
 Fui curandeira.
 Fiz promessas, chorei,
 Benzi tormentas;
 Aprendi rezas pra amansar a morte;
 Cantei cantigas e curei feridas.

(Saga - Colmar Pereira Duarte)

O elemento mulher aparece de modo diferente em Molina e Berega. Das 67 imagens catalogadas como *externas*, apenas em 5 delas a mulher aparece. Das 16 *internas*, também aparece 5 vezes e na categoria *Híbrida* a mulher aparece 27 vezes. Em outras palavras, a relação da casa e seu entorno, em Molina, é o cenário onde a mulher se destaca.

Já em Berega, na categoria *Externa*, a mulher aparece 10 vezes, 12 na *Interna* e 9 na categoria *Híbrida*. Neste caso, há uma equiparação maior entre as categorias do que em Molina. E a mulher, em Berega, ocupa mais o universo interno.

3.1 A MULHER NA CATEGORIA *EXTERNA*, NO PANORAMA *EXTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

O panorama *Extroversão* sugere movimento, no entanto não necessariamente alegria. E neste aspecto encontramos uma imagem apenas em Molina.

Na categoria *Externa*, a única imagem que apareceu em nossa seleção foi a representada pela Figura 114, um casal em fuga. Os olhos esbugalhados da mulher que olha para traz como se esperasse ver um perseguidor. Sentada de lado como convém a uma dama e agarrada a cintura do cavaleiro, não esclarece exatamente se está de livre vontade ou obrigada.

Figura 114 - Molina Campos – “Agata..Como lo puesto”, outubro de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

No entanto, os sinais indicam que a fuga se ajusta com a ideia romanesca de um sequestro combinado, em que a noiva foge tão desatinadamente que perdeu um dos sapatos. “Agata...como eu disse” nos oferece a pista de que esse evento já estava tratado. A rapidez do trote podemos observar nas quatro patas do cavalo que não encostam no solo, sua língua para fora da boca e a saliva voando indicam o esforço que coaduna com uma fuga. O cavaleiro fustiga o cavalo com o relho, imprimindo mais força ao evento. Seus pés descalços subentendem um sujeito sem grandes posses, e mesmo o cavalo sem todos os arreios, nos indicam que pode também ter sido roubado no desespero da fuga.

A mulher, nesse quadro, aparece como frágil e desamparada, o desespero da ação está desenhado em seus olhos, no pé sem sapato, nos braços que agarram o parceiro e na cabeça que se volta para olhar o que não vemos, ao contrário do cavaleiro, cuja expressão de determinação está descrita em seus olhos e no gesto decidido em que domina o animal. Se a leitura deriva por esse viés mesmo relacionado a argentina, diz Sacramento (2006, p. 320)

Ainda no século XIX, de acordo com Gilberto Freyre, ocorriam casamentos após o rapto da donzela, reforçando a tendência de as uniões ocorrerem pura e simplesmente por afeição e não em obediência aos pais. E 'o escolhido' pela noiva era sempre alguém de fora da família ou da oligarquia.

Em termos de imaginário cultural, podemos remeter o tema a uma gama relativamente profícua de imagens que tratam do rapto de mulheres. No “Rapto das Sabinas”, temática a qual se refere a um acontecimento narrado por Livio e Plutarco, autores romanos acerca do evento mítico, onde Rômulo promove um festival em que comparecem os Sabinos com o fim de justamente raptar as mulheres desses. O assunto foi amplamente tratado por diferentes artistas

desde o renascimento, em grande medida talvez porque reproduzia um tipo de imaginário ligado às relações entre homens e mulheres que acabou sendo revertido em representação.

Com exceção do quadro de Jaques Louis David (Figura 115), cujo tema central se concentra em mostrar as mulheres romanas entrando no meio de romanos e sabinos para apaziguar a violência, – o que combina com a afirmação de Livio, em que não houve violência sexual e que as mulheres intervieram para evitar o conflito entre os romanos seus maridos e pais e irmãos sabinos. A maior parte das obras que representam esse tema, trazem um tanto de violência e subjugação como pode ser visto em Pietro de la Cortona (1596–1669), na Figura 116.

Figura 115 - Jaques Louis David – “O Rapto das Sabinas”, 1798



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jacques-louis-david/the-sabine-women-1799>

Figura 116 - Pietro de la Cortona – “Rapto das Sabinas”, 1627-29



Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rapto_das_Sabinas#/media/Ficheiro:Cortona_Rape_of_the_Sabine_Women_01.jpg

Grande parte dessas obras artísticas reflete uma agressividade muito explícita das figuras masculinas, como exemplo a escultura do maneirista Giambologna (1529–1608) (Figura 117). Nesta obra, além da maestria técnica dos diferentes pontos de vista pelos quais a obra pode ser acessada, reflete um comportamento que reverberou no universo masculino, que é o de vigor, agressividade, poder e subjugação.

Figura 117 - Giambologna – “O rapto das Sabinas”, 1582



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maneirismo#/media/Ficheiro:Giambologna_raptodasabina.jpg

Não é o mesmo comportamento agressivo que vemos na figura de Molina, porém a questão do domínio masculino e a submissão feminina ficam evidentes na obra. E em alguma medida reverbera também um tipo de comportamento do gaúcho pampeano. Desta forma o que é perpassado através do tempo, considerando os períodos históricos onde as obras, tanto de Giambologna e Jaques-Louis David foram criadas, e no tempo em que Molina produziu seu trabalho, é o mote, que neste caso é semelhante, embora a técnica os personagens e o tema não coincidam.

Desta forma podemos falar no anacronismo da imagem, no sentido de que o presente de Molina é atravessado pelo passado das diferentes obras no contexto da relação entre o masculino e o feminino. Pesavento (2008, p. 18) coloca que: “as imagens apreendidas pela vista são postas em relação com nosso museu imaginário interior, no arquivo de memória que cada

um carrega consigo. E nesse processo elas recebem uma carga de sentido que as permite perdurar na memória, podendo ser recuperada pelo pensamento“.

Esse museu imaginário é o que define a questão defendida aqui, no sentido de que, mesmo sem ter tido acesso direto a qualquer das obras de arte clássicas, o sentido delas, desde a temática até o comportamental, em alguma medida é repetida e transferida de cultura para cultura independente da forma como esse conteúdo se expressa.

Ha três arquétipos que podem ser identificados aqui. O primeiro é o do *amante*. Esse arquétipo “governa todos os tipos de amor humano, desde o parental e a amizade até o amor espiritual, mas é da maior importância para o amor romântico” (MARK; PEARSON, 2018, p. 186).

O arquétipo do *amante* fica bem evidente na imagem de Molina, quando relaciona a cena a uma questão romântica, pelo modo como o casal está configurado. Já o arquétipo do *herói*, aparece quando “vemos o herói em qualquer paladino de alguma causa ou nos esforços para resgatar a vítima ou defender os pobres-diabos” (MARK; PEARSON, 2018, p. 114). Neste caso, outra inferência que podemos fazer é o do resgate tanto da donzela indefesa quanto de ter havido uma combinação entre ambos para fugir de um pai controlador, por exemplo.

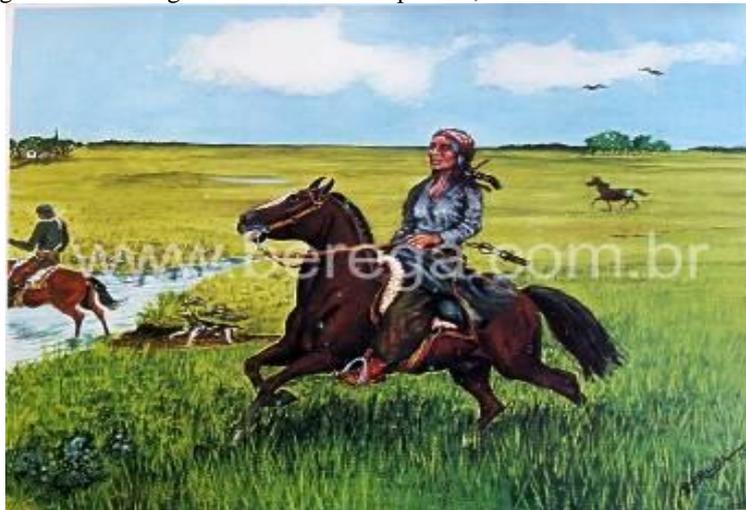
Já o arquétipo do *fora da lei* tem uma parte do *herói*, porém esse pretende ser temido, não admirado. “A raiva do fora da lei tende a ser provocada quando ele se sente desprezado como pessoa. Enquanto o herói se sente identificado com a comunidade o fora da lei se sente profundamente apartado dela” (MARK; PEARSON, 2018, p. 132). Neste sentido, a escolha desse arquétipo se justifica no fato do gaúcho estar de um modo ou outro rompendo com as regras, seja pelo fato de raptar a noiva, ou por estarem fugindo por qualquer outro motivo.

Em Berega, nessa categoria em específico, a *mulher* surge mais vezes do que na mesma categoria, em Molina. Ela, na maioria das imagens, aparece sem protagonismo, apenas fazendo parte ou da família ou do casal, ou até do cenário. A exceção interessante é a obra “Parteira de Campanha” (Figura 118), que coloca na mulher um certo protagonismo.

Neste caso, a figura feminina aparece em primeiro plano, conduzindo um cavalo a galope. Nota-se que existe uma certa discrepância de tamanho, essa mulher é quase tão grande quanto o cavalo que monta. Isso reforça a importância se não dela como sujeito, pelo menos sua função. No dicionário da cultura pampeana, Schlee (2019, p. 696) diz que parteira significa uma “mulher de formação prática e de atividade largamente difundida na campanha”. A imagem sugere um completo domínio do animal assim como domina sua “profissão” de parteira. Mas também há de ressaltarmos que o objetivo da mulher tem relação com os mistérios do universo feminino, ou seja, o parto. O texto de Berega para essa imagem, esclarece que

Diz o ditado “mais conhecido que parteira de campanha”. Porém, não eram apenas as parteiras conhecidas e procuradas, mas principalmente, respeitadas, porque, na solidão desértica do pampa, seu rancho representava um ponto de esperança. Alguém gritava: - Ó de casa! Logo, ela surgia sempre pronta e , após breve conversa, seguia o vaqueano. Vestida com a bombacha sob a longa saia, para melhor montar o cavalo, já encilhado, que a esperava, partia para algum ponto distante perdido no fundo de uma invernada. Trazia amarrada à cintura sua tesoura, símbolo mágico da separação de dois seres e do início de uma nova vida cumprindo seu destino. Mais alguém está para nascer...

Figura 118 - Berega – “Parteira de campanha”, setembro e outubro de 1984



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

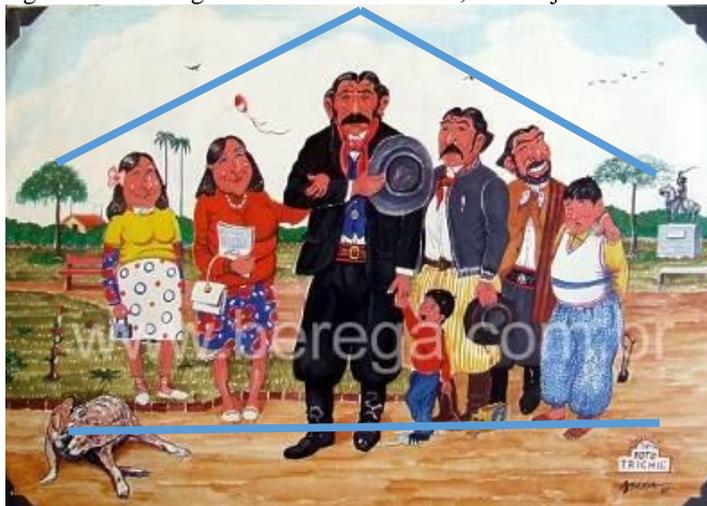
Historicamente essa função tem sido assumida por mulheres. Na imagem (Figura 118) as feições da mulher são mais indígenas ou miscigenadas, característica do gaúcho campeiro. O texto de Berega traz a relação simbólica ligada a essa atividade feminina e reafirmando seu valor. A tesoura amarrada à cintura remete ao mito das *Moiras*, em específico à *Ártropos*, a inevitável, que cortava os fios ligados à vida.

Assim a tesoura das parteiras corta o cordão que liga à mãe, desligando essa simbiose e permitindo “uma nova vida cumprindo seu destino”. A imagem de Berega, além da evidência poderosa da parteira e seu ofício “sagrado”, está a tesoura destacada em um fundo de “solidão desértica”.

As obras “Retrato de família” (Figura 119) e “Prenda” (Figura 121), tem o mesmo mote, qual seja o de apresentar a mulher dentro do contexto familiar ciceroneada pelo homem. Na Figura 119 a família se organiza para “tirar” o retrato. Nela, tanto a imagem quanto o texto recortam um tempo histórico particular que fica mais circunscrito que o tempo de Molina. Berega seria mais “Cronos” e Molina mais “Kairós”. O tempo dessa imagem estabelece o período em que o fotógrafo “lambe-lambe” circulava por praças e feiras. A fotografia é uma

forma de deter o tempo, é um registro mnemônico. A foto de família renova a nostalgia por sua particularidade de rememoração, operando-se uma mudança das referências da memória familiar. “Cada família constrói através da sua fotografia uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão [...] a fotografia torna-se um rito familiar” (SONTAG, 1986, p. 18).

Figura 119 - Berega – “Retrato de família”, maio e junho de 1988⁴⁵



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Foi-se o tempo do fotógrafo “lambe-lambe”, que trouxe a alegria para os jardins das cidades, e parcialmente substituiu a rigidez da fotografia de estúdio, predominante até a primeira década deste século. Para Boris Kossoy (1974, p. 5).

do vestir-se bem para tirar fotografia até o final do processo efetuado pelo fotógrafo dos parques e jardins, restam-nos as imagens envelhecidas de rostos, penteados e trajes, aspirações sérias e meditativas dos retratados, e ainda como resultado final (a foto), valores estéticos embora repetitivos de um modo de ver, precioso documento estético-social.

A foto de família, ao reunir os membros, até mesmo as “ovelhas negras”, tem a função de perpetuar, imortalizar, como diz Berega. A preservação da imagem como forma de imortalidade já era bem conhecida dos egípcios e seguiu adiante de civilização em civilização, de cultura para cultura. É nesse particular que reside o imaginário, como um DNA memético

⁴⁵ Aproveitando estarem reunidos numa das raras idas à cidade, a família vai até a praça posar para o fotógrafo lambe-lambe, usando suas pilchas domingueiras. Ficando, assim, imortalizados numa bela chapa colorida. Compareceu até mesmo o “ovelha negra”, que concordou dar uma folga nos naipes e nas pinguanças e fazer a vontade dos demais, para que a foto fosse completa. Depois, várias cópias serão feitas para distribuir entre os amigos e parentes, com a infalível dedicatória, em troca a família ouvirá, orgulhosa, os elogios de como estão bem e “parecidos”.

que se perpetua pela força da cultura. Jacques Le Goff (1985, p. 466) lembra que “a fotografia [...] revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.

A disposição das pessoas, na imagem de Berega, mostra a funcionalidade de cada membro no clã familiar. A composição flui do progenitor para baixo em linha piramidal. O chefe de família, maior que os outros membros, no centro e ligeiramente à frente do grupo. À esquerda, vemos o grupo das mulheres.

A esposa, atrelada ao braço do marido, e a outra figura feminina, provavelmente a filha (uma vez que a manga da blusa é do mesmo padrão que a saia da outra mulher), sugere uma relação muito próxima entre elas, além de que o rosto e o sorriso se repete de uma para outra. A jovem está posicionada ao lado, ligeiramente atrás da mãe, confirmando sua condição no quadro familiar. A juventude dessa em relação a outra mulher, está indicializada pelos seios menores. A bolsa pequena que carrega, a sapatilha amarrada no tornozelo, lembrando uma sapatilha de bailarina e o laço no cabelo, também conotam uma característica infantil.

Os dois homens à direita mostram uma aparência mais amadurecida, talvez sejam os cunhados, primos ou sobrinhos. A estrutura da fotografia de família, segue uma construção que remete ao sagrado no sentido de que todo o momento de sua criação não deixa de representar um ritual através do qual se fará a perpetuação daquele determinado grupo familiar. “Todos esses usos talismânicos da fotografia exprimem uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica: são tentativas de alcançar ou possuir outra realidade” (SONTAG, 1986, p. 25).

A semelhança entre os três homens sugere parentesco, sendo que o primeiro, à esquerda do homem no centro com o mesmo bigode e o mesmo “pega-rapaz” no cabelo, que o do provável chefe da família. O segundo homem, com barba e bigode, tem o mesmo corte de cabelo e coloca a mão sobre o menino, sorri olhando para o outro a sua direita. A atitude é mais descontraída, um bigode e barba que o diferencia dos outros dois, e portanto, o “mais rebelde”.

Esse pode ser o tal “ovelha negra”. E a conclusão está baseada apenas na suposição de um tipo que o imaginário social nacional construiu. O sujeito que gosta de jogo e bebida é mais relaxado, menos sério e formal. Tem um tanto de preconceito nisso, mas cabe aqui revistarmos o imaginário puro e simples e não discutirmos a ética moral necessariamente envolvida. O sujeito em questão está mais próximo do menino maior, sugerindo uma cumplicidade lúdica que só a infância ou o lado “marginal” da vida oferece.

O menino, por sua vez, claramente descontente ou triste, aparece de cabeça baixa e esconde atrás de si um estilingue. Talvez a brincadeira teve que esperar, a fim de que pudesse

posar para o retrato. Apertado em um colete, também sua liberdade se aperta, cujo estilingue sugere. As duas crianças na cena estão visivelmente contrariadas, também aparecem ao lado dos homens. O menor, atrelado pela mão do pai, chorando e carregando um caminhãozinho que tem a logomarca da Ipiranga, característica que Berega imprimia em seu trabalho nos calendários, cuja alegria dos usuários era procurar no desenho onde ela estava. Muito antes do “Onde está Wally?” o artista trazia essa característica lúdica ao seu ofício. A *logo* aparece no boné do menino (Figura 120), e na lata de lixo (Figura 122).

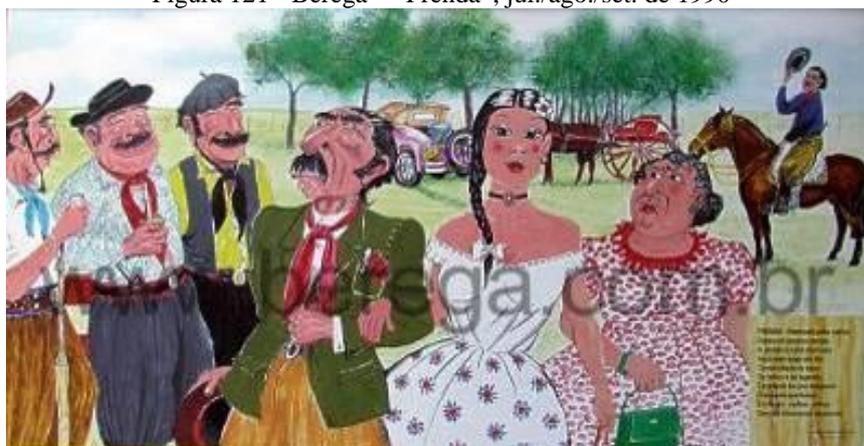
Figura 120 - Berega – “Banho de Sanga”, novembro e dezembro de 1986



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O pequeno caminhão é um dos elementos, junto às vestimentas femininas e à roupa do menino pequeno, o qual localiza um tempo histórico mais definido. E essa característica perpassa muitas das cenas de Berega. O mesmo pode ser visto na Figura 120, “Banho de Sanga”, cuja mulher de costas com um chapéu de palha está usando um maiô. Retiramos essa mulher de cena e o que nos resta na imagem poderia indicar um tempo passado onde as carroças e cavalos dominavam. Da mesma forma, a primeira metade do século XX é firmada no carro da imagem representada pela Figura 121.

Figura 121 - Berega – “Prenda”, jul./ago./set. de 1990



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O limite entre o gaúcho campeiro e aquele que se urbanizou fica claro nas ilustrações de Berega, muito mais que em Molina. A nostalgia dessa transição é bem evidente no primeiro artista. Muito provavelmente porque essa era a realidade em que Berega vivia, considerando que Molina nasceu no final do século XIX e conviveu na infância com esse gaúcho pampeano ainda bem marcado. Assim como acompanhou o processo de um movimento da criação de uma identidade cultural, na qual fizeram parte outros nomes da arte argentina como Cesáreo Bernaldo Quirós, chamado “o pintor da pátria”, por Zaldivar. Oliveira (2017, p. 368) diz

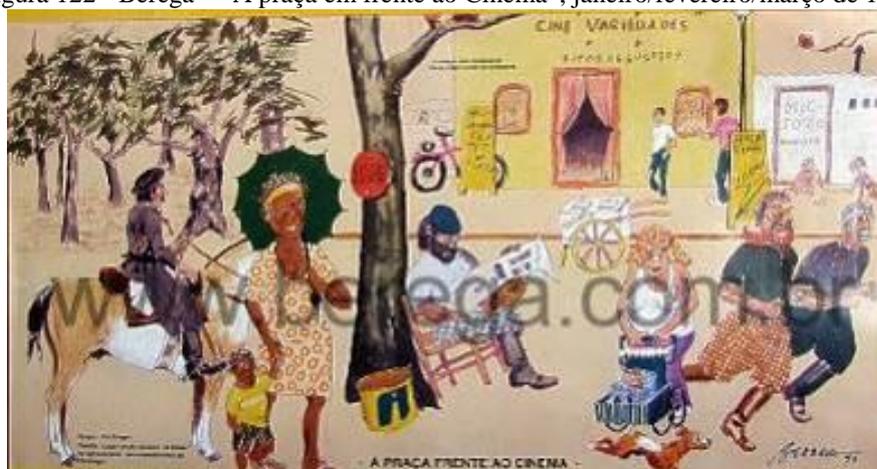
[...] o que se percebe no trabalho desses artistas é, também, o diálogo que travam com as idéias que circulavam pela Buenos Aires do início do século. A sua construção temática, por assim dizer, estava estritamente relacionada com a retomada de assuntos que seriam basilares para a construção nacional e que teria o seu auge, justamente na grande exposição comemorativa de 1910.

A Argentina encarou a incorporação da imagem do *gaucho* como uma questão de identidade nacional, enquanto que Berega se estabelece em um nicho mais reduzido, onde circulou principalmente no meio tradicionalista do Rio Grande do Sul e sequer tem representação no cenário nacional. Isso já cria uma fronteira que, de certa forma, distancia os dois artistas no sentido da valorização e do reconhecimento. Incluindo nesse distanciamento o fato de Molina ter convivido e participado da vida artística nacional argentina, ao menos entre os artistas que trabalhavam com a temática *gaucha*.

Berega, nascido na década de 30, em Uruguaiana, presencia na infância e na adolescência o paulatino processo de urbanização desse gaúcho e isso se evidencia em sua obra. Por outro lado o diálogo entre tempos que se cruzam em suas imagens traz o tom nostálgico da perda desse tempo.

As figuras 122, 123 e 124 mostram essa transição. Os gaúchos pilchados convivendo com outros sujeitos citadinos e mesmo esses incorporaram os hábitos da vida citadina moderna, como a prática do *cooper*, ou a leitura de jornal na praça em frente ao cinema, ao mesmo tempo em que um gaúcho chega a cavalo (Figura 122). O cavalo é substituído pela bicicleta (Figura 123). Em outro momento evidencia-se uma profissão que não existe mais, a do engraxate (Figura 124).

Figura 122 - Berega – “A praça em frente ao Cinema”, janeiro/fevereiro/março de 1997



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Portanto, o olhar de Berega se difere de Molina, até por uma questão temporal, pois o primeiro artista conviveu muito de perto com o gradual desaparecimento da figura do *gaúcho* pampeano, e o segundo quase que se restringiu ao movimento tradicionalista, fixando uma imagem nostálgica desse sujeito que se mescla agora com elementos da modernidade, o carro, a cidade, o ônibus.

Figura 123 - Berega – “A praça em frente à Igreja”, abril/maio/junho de 1997



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 124 - Berega – “Praça em frente à Rodoviária”, out./nov./dez. de 1997



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A mulher nesse contexto todo é vista ou como esposa e/ou filha, como expresso na Figura 121. Neste caso ambas formam um conjunto separado do grupo masculino, em que se nota estar muito mais junto. O fundo dessa imagem também é emblemático, à esquerda, no lado dos homens, uma vez que surge uma escultura equestre de um provável herói e, do lado das mulheres, no fundo, surge uma casa. Os signos sugerem que do lado masculino há a virilidade, a ação, e do lado feminino, o íntimo e caseiro, portanto, interno.

Aqui, no panorama *Extroversão*, indica-se uma ação, um movimento e isso aparece na mulher, a qual Berega traduz por estar em uma cena de movimento, mas ela própria mostra um grau de retraimento, quando usa o braço do marido como apoio, ou quando, na Figura 121, a prenda está no meio do pais que olham feio: o pai para os homens no entorno, e a mãe para a menina, todos circulando a donzela. De todas as imagens dessa categoria, essa é a única da mulher cuja vestimenta combina com o imaginário da prenda.

Além de a palavra “prenda” conotar um “presente”, “objeto”, ou “coisa de utilidade”, também está associada a mulher campeira. Na segunda metade do século XX, segundo Schlee (2019), a prenda passou a ser a mulher integrante de um movimento tradicionalista. O olhar e postura dela indicam uma segurança sobre seu poder de sedução que, no entanto, está fixada no espectador e não nos personagens da cena. Percebemos nesse entorno, que todos os homens a olham, excetuando-se o pai. Ela, coquete, olha para fora da cena, sua relação é com o interlocutor que observa a imagem. Essa ação já foi explorada por artistas clássicos como Diego Velázquez (1599–1660), no quadro “As Meninas” (Figura 125).

Figura 125 - Diego Velazquez – “Las Meninas”, 1656



Disponível em: <https://santhatela.com.br/diego-velazquez/velazquez-as-meninas/>

Na obra em questão, independente das diferentes explicações sobre o que fazem as personagens, o que é comum justamente é a interação entre os atores da cena e quem está fora, observando (estamos nós, os observadores, junto aos reis espanhóis, pais da princesa, que aparecem refletidos no espelho no fundo da cena). Há aqui um movimento em que todos se voltam para fora da tela, as fronteiras, neste caso, se fluidificam entre a cena pintada e o mundo (real) externo.

Assim, em qualquer tempo, se pode interagir com o pintor e a corte espanhola, todos estamos na cena atraídos pela potência dos olhares. Esta cumplicidade de olhares também se observa em Berega, na figura da prenda, em que a jovem é a única personagem que está alheia a cena da qual é protagonista e passa a ser parte do mundo real, no qual se prende pela insistência do olhar.

A relação da figura feminina em todas essas imagens da categoria *Externa*, no panorama *Extroversão*, tem um papel mais ligado aos eventos de família. Mesmo o protagonismo da parteira de campanha (Figura 118), está relacionado ao mundo feminino. As figuras 119, 120 e 121 estão relacionadas ao espaço familiar de alguma maneira. Na Figura 120, as mulheres estão representadas com crianças pela mão ou no berço.

Na Figura 120, a mulher de costas à beira da sanga, está cercada de crianças, as quais podem ter possível parentesco com ela. Na Figura 124, as duas mulheres representadas evidenciam situações sociais diferentes, uma carrega na cabeça um trouxa e está muito próxima às imagens de nosso imaginário brasileiro, criado a partir de Debret, sobre escravas que caracterizavam o mesmo estereótipo.

Ainda na Figura 124, uma mulher apresenta um hibridismo, cujo macacão rosa-choque caracteriza a modernidade, mas carrega na mão o tradicional chimarrão. Ou seja, o hábito permanece mesmo que desaparecidas outras referências do entorno que o originou. Nas imagens representadas pelas figuras 119 e 121, as mulheres estão de braço dado a um companheiro pilchado.

No entanto, a da Figura 123, apresenta uma exuberância que as outras não têm. Além dos cabelos louros e encaracolados, ela é maior que o homem e se destaca na cena, além do seu tamanho, pela cor do vestido e os óculos. Mostra-se uma ambiguidade sobre quem de fato é essa mulher atrelada ao braço de um homem claramente mais velho, sinalizado pelos cabelos brancos.

No entanto, embora a pilcha e os óculos escuros denotam o hibridismo entre o tradicional e o moderno, podemos notar na mulher um colar com um crucifixo e um leque na mão. Como a cena representa a praça em frente à Igreja, o casal pode ter saído da missa e posa na praça (pois estão sobre um estrado, diferentemente das outras personagens).

Ao buscar o arquétipo nessas imagens, dois parecem dominar a cena. Um é arquétipo do *prestativo* “que é altruísta, movido pela compaixão, pela generosidade e pelo desejo de ajudar os outros... em qualquer pai e mãe cuidadosos (MARK; PEARSON, 2018, p. 217).

Esse arquétipo aparece na parteira (Figura 118), na mãe da menina (Figura 119), nas mulheres que cuidam das crianças (Figura 120), na figura da mãe que cuida a prenda (Figura 121), na mulher à beira da sanga (Figura 120) – em que pese estar de costas para as crianças no campo. E mesmo nas duas mulheres da Figura 124.

Por outro lado, o arquétipo do *amante* que apóia o desenvolvimento sexual, tanto romântico como erótico, está presente na ilustração representada pela Figura 121, da prenda, na mulher de braço com o homem mais velho (Figura 123) e mesmo na mulher de macacão rosa (Figura 124), ao mesmo tempo que é prestativa, com a cuia na mão, os signos como o da cor mais vibrante e o modelo do vestuário, sugerem um caráter sedutor.

De igual forma, predomina nessas imagens a mulher prestativa e, em segundo plano, o componente sedutor. Portanto, a ideia da mulher campeira como um alicerce na família predomina quando se fala em um espaço familiar e social, ficando muito periférica a ideia de sedução ou erotismo.

3.2 A MULHER NA CATEGORIA *EXTERNA*, NO PANORAMA *INTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

Este panorama *externo* procura por imagens mais introspectivas cujo movimento é mais comedido e centrado. Neste caso, temos um grupo relacionado à família e outro grupo relacionado ao casal.

A obra de Molina Campos, Figura 126, “*Mama la linda y el tape*” apresenta, sobre um cavalo a passo, uma família em seu melhor estilo, mesmo com alguns remendos nas roupas, estão arrumados para algum evento. Normalmente, como havia apenas um cavalo na família, iam todos juntos para a escola ou ao povoado, uma vez que tudo era distante. Só a mãe e os filhos, não há um pai aqui.

Figura 126 - Molina Campos – “*Mama la linda y el tape*”, setembro de 1932

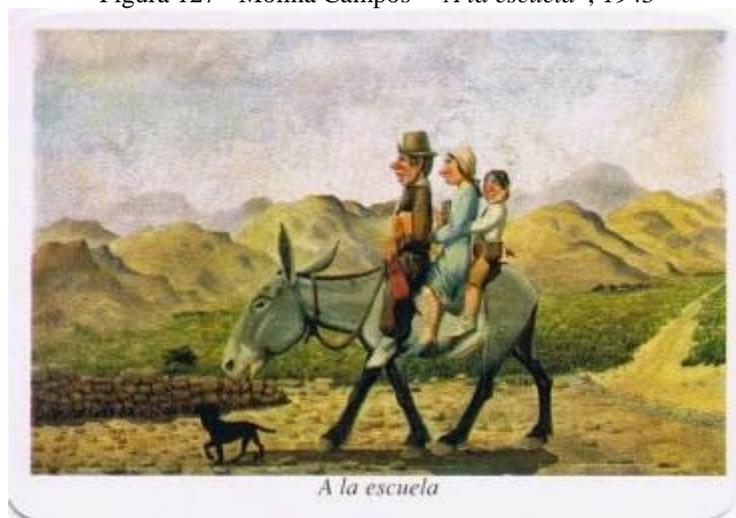


Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

O mesmo artista traz essa relação na Figura 127, cujo tema é a escola. O pai leva os filhos todos sobre o jumento. Embora a paisagem aqui mude e temos as montanhas no lugar da pampa, o mote e a estrutura de composição são as mesmas, significando que esse tipo de situação se repetia por todo o país.

Essa temática também vemos em Berega, na obra “*Coleginho de Campanha*” (Figura 128). As crianças montadas sobre o cavalo, cercadas pelos cachorros, estão indo para a escola municipal, indicada pela placa de madeira pregada a um poste de divisa na cerca. No fundo vemos a escola. Dois meninos e uma menina com os livros sob o braço, o maior com uma sacola atravessada no corpo. Todos com idades diferentes, repetem de alguma maneira a imagem de Molina (Figura 126) e tangencialmente imagem da Figura 127.

Figura 127 - Molina Campos - “A la escuela”, 1943



Disponível em: <http://calendariodebolsollo.blogspot.com/2014/03/pintores-argentinos-argentine-painters.html>

O texto de Berega fala respeitosamente sobre a abnegação da professora, mas também da renúncia que era preciso fazer para estudar, entre elas deixar brincadeiras que aludiam a vida da campanha, os banhos de açude, caçadas de galinhas, entre outras, para aprenderem mais do que já aprendiam com a vida.

No entanto não há alegria nessas crianças, certamente porque o que era aprendido com a vida no campo era muito mais divertido do que se poderia aprender para além disso. O elo de ligação aqui é o cavalo, o qual leva mansamente seus passageiros, à guisa de um ônibus escolar só que muito mais sensível às necessidades dos meninos.

Figura 128 - Berega - “Coleginho de Campanha”, set/out de 1983⁴⁶

Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁴⁶ Texto de Berega: Testemunha muda do heroísmo e abnegação de tua mestra e do sacrifício dos teus alunos. Uma tropa de gado de osso, uma caçada de galinhas com boleadeiras de sabugo, as arapucas de taquara, os banhos e pesacarias no açude, eram as melhores brincadeiras que tinham que ser abandonadas para ir ao colégio. E lá vão eles, aboletados no velho Pilungo, que passou por tantas mãos e ostenta tantas marcas que o chama de “Porta de ferraria” mas tão manso e vaqueano, que mesmo que a gurizada vá meio dormindo, ele os leva à aula para aprenderem algo mais que aprenderam com as plantas, os bichos, o céu e o campo.

A obra “*Que noj ha salido lindo l’rubio!*” (Figura 129) traz uma certa ambiguidade através do título, ou seja, o menino saiu lindo e loiro, esse homem é o pai? Ou alguém conhecido? A carranca do homem talvez anule o comentário sobre a beleza do menino, uma vez que ele é loiro e a mulher com um lenço na cabeça dificulta a identificação do cabelo, porém os traços típicos de Molina sugerem uma mulher pampeana morena. O comentário sobre a beleza e o tom do menino são irônicos e sugerem se não uma outra mãe, seguramente um pai que não é o que se identifica.

Figura 129 - Molina Campos – “*Que noj ha salido lindo l’rubio!*”, outubro de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

A época a qual Molina se refere é o tempo em que as estâncias e seus peões faziam parte do cenário pampeano argentino. Muitas estâncias contavam com um mordomo, que era normalmente inglês, e cuja cor de cabelo era desde o vermelho ao loiro. De modo que a imagem faz alusão a essa situação em que o garoto não é, seguramente, filho do peão. Portanto, podemos subentender através do título algum signo pejorativo com relação à mulher, mas talvez não incomum.

Nas figuras 130 e 131, uma família vai de mudança. Em Molina (Figura 130) a mulher e a criança aparecem em uma nesga da imagem atrás do homem. Neste caso, na carroça vai tudo que a família tem, incluindo as galinhas. Interessante que essa obra feche o ano de 1961. A mudança da família segue o mesmo caminho do fim de um ciclo e começo de um novo. Com a virada do calendário.

Figura 130 - Molina Campos – “*Pa nuevos horizontes*”, dezembro de 1961



Fonte: Acervo particular de Emilio de La fuente- foto Cassiano Del Ré

No entanto, essa imagem não foi escolhida por Molina, ele já havia falecido nesse período e a reedição póstuma utilizou obras inéditas nos calendários. Portanto, inicialmente não foi produzida para esse fim. Ao contrário da imagem anterior, cuja mulher coordena a ação, porque maneja o cavalo, a mulher aqui é meramente mais um dos elementos da mudança. Carrega a criança e seu semblante não demonstra a mesma alegria que vemos no masculino. Talvez essa mudança não fosse de seu agrado, porém, naturalmente, não teve voz na decisão. O que equipara as duas imagens é a simplicidade, com poucas posses materiais, porém, nada nas duas cenas denotam tristeza por isso.

Figura 131 - Berega – “*A mudança*”, março e abril de 1980



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A obra de Berega, “A mudança” (Figura 131), é uma referência à de Molina (Figura 130), o mesmo tema, e as mesmas características compositivas. A carroça de mudança na mesma direção, posses da família empilhadas todas juntas, desde as folhagens até a vaca amarrada e arrastada, o cão e a gaiola, o armário e as panelas. Sabemos que Berega admirava a obra de Molina Campos e buscou, em muitas situações, referenciar esse artista. Esse é um dos casos.

Contudo, não é uma obra que copia simplesmente Molina Campos, traz elementos muito próprios das vivências de Berega e da observação sobre seu meio. Neste caso, Berega teve a influência de seu tempo histórico. A imagem tem sutilezas que se diferenciam da obra de Molina. E uma delas, e muito importante, está na figura feminina. Na mudança, quem dirige a carroça é a mulher. Ela vai sentada sobre a mesa virada e segura nas mãos um retrato de um homem. No texto de Berega, sabemos quem é o retratado.

Carregando os trastes - que não são muitos - gurizada e guachos, lá vai a família se mudando. Mas logo se nota que o cuidado maior é para o objeto mais valioso: aquele retrato tirado depois do casório, que, bem retocado na moldura oval de gosto discutível e cor indefinida, tem para os menos chegados às letras, um valor maior que a certidão de casamento.

Podemos considerar que há um personagem masculino, o qual cavalga ao fundo na direção da carroça. Supomos ser o marido idealizado no retrato, transformado em pai. O marido que preferiu ir a cavalo ao invés de sacolejar com a mudança e a família. As crianças, dentro da carroça, não estão satisfeitas. Um chora agarrado a borda do veículo e o outro segura o armário que ameaça cair. A mulher não parece estar preocupada com o tumulto atrás de si segue, impávida, agarrada ao retrato que lhe é mais significativo.

Talvez a moldura lhe traga recordações de outro momento da vida, mais satisfatório que o atual. Mesmo trazendo a mulher com maior evidência, Berega permanece fiel à estrutura patriarcal, a qual domina o cenário mesmo que considere as interferências sociais da segunda metade do século XX em seu trabalho.

O arquétipo que se sobressai em ambos é do *prestativo*, na medida em que está relacionado ao signo do zelo; esse arquétipo é um altruísta e em ambas as figuras aparece uma atmosfera familiar. Embora a imagem de Molina protagoniza o pai no comando, a figura da mãe está claramente voltada ao cuidado. Todo o corpo direcionado ao bebê, no colo, e mesmo na direção do homem. Os objetos na carroça que inicialmente sugerem uma casa, também são referências do cuidado.

Em Berega, o mesmo ocorre, talvez com maior ênfase já que a mulher tem um papel protagonista na cena. No arquétipo do *prestativo* a maior evidência são nossas relações com os

prestativos primários, nossos primeiros cuidadores, portanto o arquétipo da *grande mãe*, na sua primordial condição de cuidadora, está evidenciado nessa figura.

Figura 132 - Molina Campos – “*Tan mimosa ella!*”, março de 1933



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Nas figuras 132 e 133, o tema muda para o casal. Na primeira, o envolvimento amoroso é bem distinto. O casal está encaixado em harmonia. A mulher se aconchega as costas do homem, o qual demonstra satisfação, anunciado pelo sorriso e o leve movimento da cabeça em direção à parceira, “tão mimosa ela”, cujo olhar lânguido sugere conforto, tranquilidade e carinho.

Figura 133 - Francisco Ayerza - Fotografia ca, 1895



Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vo l=3

Essa cena mimetiza a fotografia de Ayerza (Figura 133), mesmo que não houvesse conhecimento de Molina sobre esse trabalho, o que é improvável, uma vez que Ayerza era bastante conhecido na Argentina. Mas mesmo que não houvesse essa inspiração, o certo é que o evento com certeza era comum no cenário pampeano e incitava não apenas a imaginação, mas

apelava ao imaginário social como um todo. A intimidade dessa cena não é vista na Figura 134, em que o casal, recém casado, cavalga lado a lado, porém a uma distância que não confere intimidade.

Figura 134 - Molina Campos - “*Ricien Casaus*”, janeiro de 1943



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

O noivo olha ostensivamente a noiva que por sua vez se mantém rígida segurando as rédeas com ambas as mãos, conotando desconforto. O noivo segura a rédea firmemente e esse gesto (psicanaliticamente fálico) junto com a postura do cavalo, o qual é ligeiramente maior que o da noiva – com uma pata erguida em um trote firme, em contraste ao da noiva cujos olhos parecem saltar das órbitas, cabeça baixa e cujo trotar também sugere rigidez – permitem construir as emoções que passam pela cena (PERROT, 1993, on-line)

Família ambígua, essa do Século XIX Ninho e nó, refúgio caloroso, centro de intercâmbio afetivo e sexual, barreira contra a agressão exterior, protegida pelo muro espesso da vida privada que ninguém poderia violar - mas também secreta, fechada, exclusiva, normativa, palco de incessantes conflitos que tecem uma interminável intriga, fundamento da literatura romanesca do século.

Embora essa cena não tenha a mesma intimidade que a anterior, antecipa a relação sexual que vai acontecer. Toda a postura do conjunto masculino aponta para isso com signos indiciais explícitos conforme já descrito. A cena anterior é mais idílica, não há pressa, é suave. Ou o casal já provou da intimidade sexual e se permite esse companheirismo ou está na fase do enamoramento, em que a mulher tem confiança no parceiro, nada vai acontecer sem o “casamento”. No entanto, quando o casamento ocorre, não há desculpa para uma noiva virgem.

A cena representada na Figura 134 compreende esses elementos, os quais, por sua vez, também traduzem um tipo de cultura em um tempo cronológico específico. A mulher, entregue

ao marido, cabia em princípio um papel submisso, assustado e conformado. Esse imaginário perpassa não apenas os domínios pampeanos senão toda uma cultura cuja predominância masculina era muito patente. Depois, na constituição da família caberia a mulher o papel de cuidadora dos filhos, conforme se viu em cenas anteriores. Canezin 2004, situa a origem da família e o poder do casamento.

Historicamente pois, a origem da família no mundo ocidental radica na família romana, onde o marido era o chefe, com poder incontestável, sobre todos os membros componentes, desde filhos, filhas, noras e agregados. Nos séculos IX e X as uniões matrimoniais eram freqüentemente combinadas sem o consentimento da mulher, a qual era sempre muito jovem. Na Idade Média, o casamento foi fortemente influenciado pelo Direito Canônico, o qual introduziu alterações jurídicas na estrutura familiar com a indissolubilidade do vínculo matrimonial (CANEZIN, 2004, p. 146).

Os arquétipos que se sobressaem nessa categoria são mais evidentes nas figuras masculinas, cujo papel do *amante* é bem representado. Nas mulheres, por outro, lado cabe melhor o arquétipo do *inocente* “o inocente tem uma qualidade infantil de ingenuidade e uma dependência simples, quase inconsciente” (MARK; PEARSON, 2018, p. 65). Essas características se mostram basicamente na moça da Figura 132 e na noiva, Figura 134; e mesmo na mulher com a criança da Figura 130. Essa condição infantilizada e menos importante percebemos, no entanto, que está a mulher, escondida.

Figura 135 - Berega – “Garupa”, janeiro/fevereiro/março de 1990



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As figuras 135 e 136, ambas de Berega, possuem uma associação com o relacionamento afetivo, a maneira de Molina, especificamente na imagem representada pela Figura 133. Nela, vemos um casal a cavalo, no mesmo andar pacholento da Figura 132 (de Molina). Na cena há um texto de Jayme Caetano Braun cuja parceria notamos em diversos trabalhos de Berega nos calendários da Ipiranga. Diz o texto:

Garupa - é a anca do pingo das cadeiras até a cola, onde o gaúcho pachola levava a china enganchada, no Prata é pouco empregada usavam outra - equivalente “el gaucho” de antigamente levava a china - ENCANADA!

Figura 136 - Berega – “O chimarão do estribo”, maio e junho de 1982



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O texto faz maior referência à anatomia do cavalo do que exatamente a personagem feminina, contudo a garupa servia para levar a china. Aqui enganchada e, no modo do Prata, algo como “acorrentada”. Há ênfase na fonte em caixa alta “ENCANADA!”. Em ambas as imagens, tanto em Molina quanto em Berega, há um sentido de subserviência feminina, que combinam com o imaginário em relação à mulher, não apenas na pampa, mas em praticamente toda cultura global desde o neolítico.

Ela vai enganchada ou acorrentada. Reichel (2006, p. 70) diz que os historiadores tradicionais impulsionados por ideias morais positivistas julgavam os hábitos da população local sob o viés de seus olhares ideologicamente construídos.

Os historiadores tradicionais, influenciados pelas ideias políticas e morais do positivismo, reproduziram, das imagens escritas pelos viajantes, apenas as que interessavam ao projeto liberal e modernizador a que estavam ideologicamente vinculados. Para eles, o gaúcho e sua companheira personificavam a sociedade platina em seu estágio de barbárie e, por isso, julgaram como inadequados os valores e o comportamento moral de ambos. Referiram-se às mulheres apenas para narrar seus hábitos de acompanhar os soldados blendengues em suas incursões pelas fronteiras, de andar a cavalo na garupa do peão, vivendo de forma itinerante e, principalmente, de aceitar vários parceiros sexuais.

Embora ilustre o texto, a imagem tem outros signos que aparecem imediante ao olharmos. A figura feminina de Berega assim como a obra “Prenda” (Figura 121), olha diretamente o interlocutor externo à cena. Tem os mesmos olhos cúmplices, o mesmo sorriso

“monalinesco”, o que cria uma interlocução especial conosco que olhamos a obra. Ela está de fato enganchada no gaúcho, porém não interage com ele, mas sim conosco, ao estilo de Velázquez.

Há uma subversão da ordem, uma vez que estar enganchada também a liberta para flertar com o interlocutor fora da obra. A mulher negra – que configura uma grande parte da população pampeana –, robusta e enfeitada com brincos, pulseiras e bolsa, aparece vibrante no vestido amarelo. É a primeira imagem que vemos ao fixarmos nosso olhar na cena. A referência pode ser a garupa do cavalo, porém, no subtexto, o domínio da cena é a mulher.

Esta particularidade: as figuras femininas que interagem para fora do quadro, nos chama a atenção nas obras de Berega. Essa questão será reafirmada mais adiante, em outras imagens. Na Figura 136, “O chimarrão do estribo”, acompanha o texto de Berega

A visita domingueira, pouca conversa, que os viventes são por natureza tímidos e reservados. Depois vinha o mate até a hora da partida. Na porteira ele toma o mate de despedida, o qual chamam “chimarrão do estribo”, que deixava, na prata da bomba, o sorvo da saudade de uma longa ausência.

O texto reflete um instante melancólico, o tom é choroso, assim como na letra da música de Jayme Caetano Braun. “Chimarrão de estribo”

Quantas vezes te chupei
Junto ao cavalo encilhado,
Tendo a china no costado
Tristonha na despedida,
Sem pensar - velha bebida! -
Que ao te golpear sem reбуços,
Ia bebendo os soluços
Daquela prenda querida!

Nesse caso em particular, a relação afetiva se faz pela intermediação do mate, elemento que faz parte visceral da cultura pampeana, é de certa forma um objeto transicional através do qual o afeto se expressa. Seja na relação de parceria familiar, no sossego da solidão ou como o beijo que trocam os casais. Na imagem, a mulher oferece a cuia ao gaúcho com uma mão e com a outra segura o estribo.

O gaúcho está montando no cavalo ao mesmo tempo em que estende a mão para receber o mate oferecido pela prenda. O significado da relação entre ambos se dá nas palavras de Berega. “Na porteira (na saída) ele toma o mate de despedida... que deixava na prata da bomba, o sorvo da saudade de uma longa ausência”. Só por aqui percebemos a dor da despedida. Os

rostos de ambos estão contraídos, entre um sorriso contido e um esgar sem palavras. Apenas o gesto significa algo da tristeza de uma despedida. Reforçada nas palavras de Braun, metaforizando: ao sorver essa bebida, em especial bebia, também, os soluços do choro da prenda querida.

Essa cena repercute outra de Molina Campos, a qual está em sua obra geral e não no calendário *Alpargatas*, porém dimensiona o mesmo imaginário. O título do trabalho, “*El mate y el amor*” (Figura 137), qualifica a relação do mate com o afeto que estamos tratando neste trabalho e dialoga com a imagem de Berega.

Figura 137 - Molina Campos – “*El mate y el amor*”, s.d.



Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/1b/2a/26/1b2a2651c28ac59644b51dbb880c79f3.jpg>

Na Figura 137 percebemos um tipo de imaginário que está presente na cultura pampeana em geral, e que está relacionada “as poucas palavras” relatadas por Berega, e, também, a um certo grau de conformismo com a solidão e a despedida. Os afetos se mostram na sutileza, na troca de olhares, na troca de mão da cuia de chimarrão, no estar ao lado. O que foi também representado por Juan Manuel Blanes (Figura 138). Desta maneira, um dos critérios de seleção das imagens foi buscarmos no panorama *Introversão* suas justificativas imagéticas. Na obra de Blanes, a cena traduz a questão em tela. O sentimento não pode simplesmente ser traduzido por tristeza, se não por calma, a qual acompanha também a monotonia tranquila da paisagem campestre. Não há muito ruído fora o barulho do vento.

Contudo, é importante salientarmos que existe um subtexto em todas essas imagens, e que percebe a mulher muito mais ativa e protagonista do que os historiadores normalmente associavam a sua imagem e função. Ainda Reichel (1999, p. 85)

Observando a documentação que apresenta elementos sobre a vida da mulher, principalmente os relatos de viajantes do século XIX, constatamos que sua atuação na sociedade platina esteve longe daquele estereótipo construído pelos historiadores tradicionais, ou seja, de uma mulher passiva, indolente, relegada à esfera doméstica ou de china que a colocava no papel de mulher marginalizada da sociedade. Como sujeito da história platina, ela desenvolveu atividades ligadas à administração do lar, participou ativamente na manutenção da propriedade, trabalhando por si ou dando trabalho para outros.

Figura 138 - Juan Manuel Blanes. “*Uno de los tres chiripáes*”, 1881.



Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/2014/12/estudios-de-arte-001.html>

Portanto, os arquétipos encontrados aqui, são dois: o do *amante*, visto sob o plano geral porque ele, segundo Mark e Pearson (2003), governa todos tipos de amor humano. Ao mesmo tempo em que reflete nas expectativas cotidianas sobre o sucesso na vida. E, subjacente aparece o arquétipo do *prestativo*, nas condições do auxílio e suporte.

3.3 A MULHER NA CATEGORIA INTERNA, NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As obras “*Y aquí po pongo a cantar*” (Figura 139) e “*Date Prieso*” (Figura 140), colocam a mulher em segundo plano. Na primeira, ela aparece apenas sentada no fundo como assistente do personagem principal, o qual vai cantar. Na segunda, ela é a mulher que precisa da proteção do companheiro quando ocorre a invasão dos soldados na casa. Nessa, a mulher agarra o parceiro em desespero, ele, por sua vez enfrenta a milícia e cruza um olhar agressivo ao que lidera. Houve um tiro, uma vez que a arma na mão do soldado fumega.

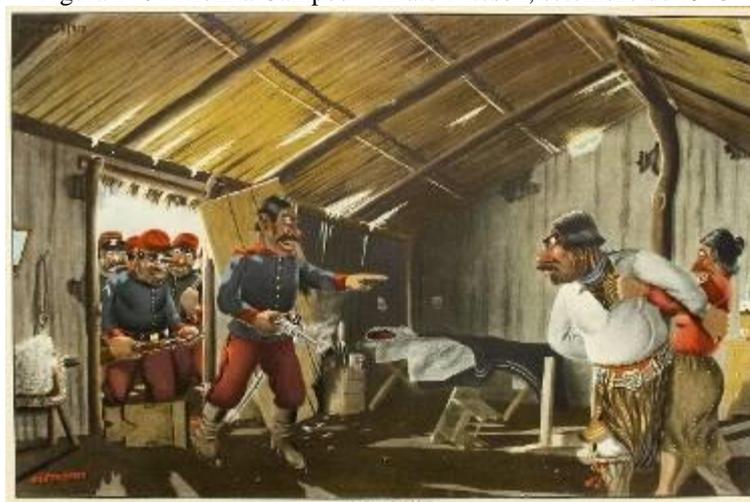
Figura 139 - Molina Campos – “Y aqui po pongo a cantar”, agosto de 1932



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Os objetos dentro da casa apresentam confusão o banco quebrado e a porta arreventada. O panorama *Extroversão* se dá aqui na primeira figura, pelo contexto de divertimento que traz e, na segunda, pela ação de violência. Ambas sugerem ação e não recolhimento. Contudo, nos dois casos, a personagem feminina é lida mais como um acessório à cena do que tendo de fato alguma participação ativa.

Figura 140 - Molina Campos – “Date Prieso”, setembro de 1943



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

“Bem, se você põe os pés no rancho dele e se o alacade sabe disso, ele caça-o a mesma coisa que o pássaro mesmo que a mulher aborte... Não há tempo que não se esgote nem sentimento que não se corte!” (HERNANDEZ, 2012, p. 35)⁴⁷. O imaginário percebido

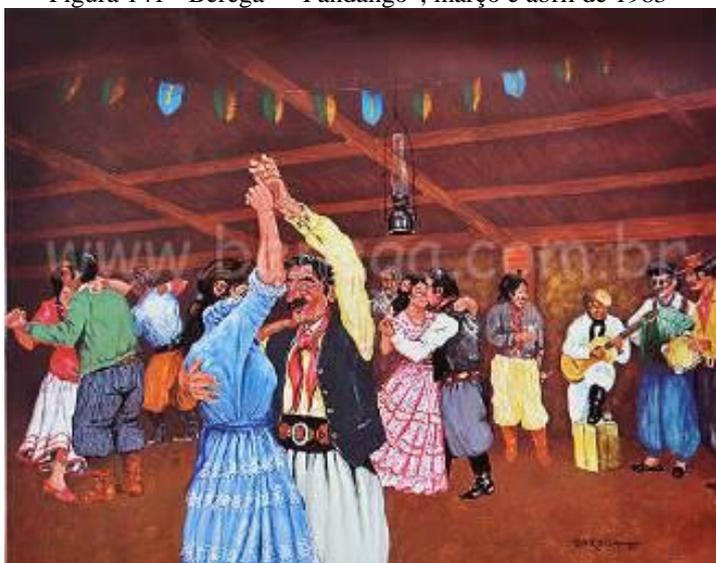
⁴⁷ “Pues si usted pisa en su rancho y si el alacade lo sabe lo caza lo mesmo que ave aunque su mujer aborte... No hay tiempo que no se acabe ni tiento que no se corte!”.

aqui é o mesmo das imagens anteriores a mulher tem uma presença frágil, que precisa do cuidado ou apenas compõe o conjunto. À vista disso, o tipo de arquétipo predominante é o do *homem comum* que não se sobressai, porém é fundamental. As autoras Mark e Person (2003) dizem que o cara comum é aquele sujeito sólido que faz a vida funcionar não deseja ser diferente ou se sobressair, pelo contrario deseja se fundir ao bando. Assim sendo, é como as mulheres que nas imagens aparecem, cidadãs comuns as quais fazem parte, mas não aparecem necessariamente. Já nas próximas imagens o contexto da figura da mulher muda.

A folha do calendário de 1983, ilustrada com a Figura 141, traz uma explicação sobre o título “Fandango”

De origem espanhola, assim era designado o baile campestre em que, ao som do violão, se alternavam canções e danças sapateadas. Na Argentina, em 1743, o Bispo Peralta o proibiu por considerá-lo imoral. Aqui no estado, por volta de 1840, era o principal divertimento, tanto dos estancieiros como dos peões. Hoje, o verdadeiro fandango caiu em desuso, passando o vocabulário a designar, na linguagem popular, um baile onde todos comparecem devidamente “pilchados”, como este, realizado num salão que por ser pintado de branco, por fora, é conhecido por “lambari de algibe” (sic).

Figura 141 - Berega – “Fandango”, março e abril de 1983⁴⁸



Disponível: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A obra mostra o baile com casais dançando e os músicos ao fundo, à direita. As bandeirinhas no teto verdes e vermelhas, intercaladas com as bandeirinhas azuis com a *logo* da

⁴⁸ Texto de Berega: “inda o resto foi mais lindo: tinha a estância muita china; no galpão, fêz-se a faxina, alimpou-se bem o piso; e armou-se ali, num proviso, um baile de relancina. Ninguém contava co’ aquilo, que foi mesmo um refrigerio; a gaita do tio Lautério repinicava e gemia; c’um gosto...que parecia que tinha dentro um mistério. Às tantas, veio o patrão ver co’a família o fandanago, e disse: chega de tango, que aqui a minha senhora, quer que lhe contem agora a história dúm tal Chimango”.

Ipiranga e um candieiro⁴⁹ no centro, pendurado como um lustre. Todos as personagens estão a “rigor”, pilchadas, e o tipo de movimento da dança podemos perceber nas posturas dos dançarinos. A obra de Berega reflete outra no passado histórico, cujo mote é a dança campestre. O quadro de Pieter Bruegel, “A Dança de Casamento” (1525/30-1569).

Figura 142 - Pieter Bruegel - “A Dança de Casamento”, 1566



Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Lista_de_obras_de_Pieter_Bruegel

O importante na obra de Bruegel é a questão da festa, da alegria que a dança proporciona ao mesmo tempo em que dá margem a licenciosidade. Há um casal que se beija no meio dos dançarinos. Essa é uma festa em homenagem a nova família, mas também tem o erotismo que prenuncia o próprio casamento, enquanto faz um contraste entre os casais moralmente ajustados e os que não são.

Questões de ordem moral faziam parte do repertório do artista ao mesmo tempo em que se envolvia com a vida dos camponeses mais pobres. Dessa forma é possível ver um imaginário que se construiu, em que pese as diferenças estilísticas, o objetivo é o mesmo e o espírito também.

Na imagem do calendário, a relação com a figura feminina se faz muito mais pelo texto de Berega: “havia muita china naquela estância”. E, de certa forma, esse era o motivo para se organizar um fandango, poder usufruir de um contato mais próximo abrandado o contexto sexual pelo divertimento em si. Contudo, tanto o texto de Berega quanto o texto de apoio assinado pela Ipiranga trazem a consideração desse tipo de divertimento circunscrever uma aura de imoralidade. Principalmente porque os casais estão abraçados e seus corpos muito próximos.

⁴⁹ Lamparina. Aparelho de iluminação abastecido a óleo ou querosene...utilizada preferencialmente na campanha sul-rio-grandense (SCHLEE, p. 196).

Por outro lado, Schlee (2019) diz que a palavra “china” inicialmente designava a mulher indígena ou com aparência de índia, ou, ainda, mulher da campanha, empregada rural. Mas também passou-se a se designar a “amante”, “a prostituta”.

amor de china é fogo de faxina (passageiro, fogo de palha); a sorte; é velhaca que nem china carboteira (não dá para confiar na sorte, nem em mulher) ser china de casa posta (ser mulher de homem certo); ser china orelhana (ser mulher de ninguém, sem dono); ser china que não se roga (ser mulher à disposição de qualquer um) (SCHLEE, 2019, p. 240).

A Figura 143, na personagem à esquerda, mostra uma mulher de negros cabelos compridos e soltos, lábios vermelhos salientados pela flor entre os lábios, representada aqui em uma fotografia, referida pelas cantoneiras que circulam a imagem. Os cílios longos e os olhos pintados ao mesmo tempo em que a blusa revela ombros e colo. É a mesma personagem que está nos braços do gaúcho na imagem da direita, em um vigoroso movimento de dança. Embora o corpo menos exposto que a “fotografia”, os cabelos e olhos identificam a mesma mulher. O texto de Jayme Caetano Braun diz “oigalê china lindaça morena de toda crina dessas de venta brasina com cheiro de lechiguana que quando ergue uma pestana até a noite se ilumina”.

Figura 143 - Berega – sem título – com poema de Jayme Caetano Braun, julho/agosto/setembro de 1991



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

No texto seguinte segue “eu me grudei na percanta mesmo que carrapato e o gaiteiro era um mulato que até dormindo tocava e a gaita choramingava como namoro de gato”. Esses dois textos e a imagem estão construindo um tipo de mulher que tem características sedutoras, cheiro de mel, que nos olha através das pálpebras pesadas. A sedução é para nós os interlocutores. Na primeira posa encarando diretamente e, na segunda, nos desafia a entrar nessa dança.

O interessante aqui é a representação de um tipo em particular, relacionado a prostituta, que não é evidente na Figura 141, a não ser no texto de Berega que diferencia essas mulheres

da esposa do patrão, por exemplo, quando esse para o baile porque sua senhora quer ouvir uma história. A própria mulher não tem voz, seus desejos se seus, acabam sendo expressos pelo marido.

Essa imagem em particular (Figura 143), tem uma relação com a pintura de Renoir (1841-1919) “Dança no campo” (Figura 144). O homem retratado é Paul Lhôte, amigo do pintor, e a mulher é Aline Charigot, que mais tarde se tornaria a esposa de Renoir. No quadro, a mulher olha para o interlocutor externo (o primeiro olhar é para o pintor), o outro ultrapassa as dimensões temporais e olha para nós. Presentifica constantemente a troca de olhares. Se em Berega é um olhar mais sedutor e conspirador, em Renoir é alegre, cuja conspiração é menos sensual e mais brincalhona.

Embora não seja naturalmente o mesmo objetivo, as duas cenas têm uma forte ligação imagética. No caso de Renoir não é ele que abraça Aline, mas o jogo do corpo dela e o olhar para fora do quadro sugerem outro abraço e outro alguém e, em Berega, o gaúcho que abraça a china deixa bem evidente o que sente, “grudou como carrapato”, enquanto a gaita emulava um namoro de gato.

Contudo, o olhar da mulher em Berega, em ambas as imagens, é para o observador. E nesse caso um claro apelo sedutor a que se alie a ela. Embora o gaúcho na dança represente vigor e desejo, não é a ele que se dirigem as intenções. Esse jogo de sedução para com o observador tem uma relação com Renoir, e o desejo de Aline, capturado pelo artista, assim como Berega deixa evidente o desejo da dama em relação ao observador.

Figura 144 - Auguste Renoir – “Dança no Campo”, 1883



Disponível em: <https://historiacomgosto.blogspot.com/2018/01/renoir-cenas-de-danca-i.html>

Nas imagens de Berega, há já uma distinção bem definida entre a mulher de “família” e a mulher “da vida”. Não que esse estereótipo tenha sido criado pelo artista para constituir um imaginário, mas sim ele detalha esse imaginário que já pré existia na sociedade pampeana em geral. Gutfriend (2006) diz que a historiografia pouco fala da mulher, muito contada pelos olhos de viajantes que consideravam-na pampeana, passiva, indolente e livre sexualmente. Regionalmente denominada “china”, palavra que atravessa de modo temporal e carrega a mesma conotação de prostituta.

As duas imagens de Berega tem como pano de fundo a dança. Diante disso, a liberação social para a confraternização entre homens e mulheres, embora a Figura 141 traga o baile mais contido sem a impetuosidade da Figura 143. A questão da “china” está presente em ambas; e trazem no detalhe da imagem as diferenças que o significado da palavra “mulher” pode conotar em situações diferentes. Não que Berega ou Jayme Caetano Braun desrespeitem a figura da mulher “china”, em absoluto. Ao contrário, ao colocar em evidência um imaginário social o fazem com delicadeza, enaltecendo os valores femininos pela imagem e pelo poema. Contudo, o cenário é uma cultura patriarcal e, em grande medida, discriminadora, o que de fato é recriado no imaginário social. O arquétipo aqui não é outro senão o do *amante*, em sua condição mais pura de sedução.

3.4 A MULHER NA CATEGORIA INTERNA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

A obra “*Las Lechuzas*” (Figura 145) – “As corujas”, tem uma relação direta com a imagem de Berega “A Benzedeira” (Figura 148), também com outra obra do artista, “Velhas mateando” (Figura 150). Na primeira, de Molina, há quatro mulheres em volta do fogo, atentas ao mate que uma delas prepara.

O clima é noturno com sombras projetadas nas paredes de um ambiente doméstico. A luz que ilumina partes dos rostos torna essas mulheres com ares de bruxas, incluindo elementos como o fogo, a vassoura no fundo e as lenhas no chão, que lembram ossos.

Figura 145 - Molina Campos – “*Las Lechuzas*”, junho de 1945



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

A Figura 146, de Goya (1746–1828), traz o mesmo semblante, conquanto, o artista usou o tema da bruxaria em vários trabalhos. Logo, esse tipo de semblante perpassa o imaginário social de uma forma muito aguda, considerando as velhas mulheres muito mais relacionadas aos mistérios sobrenaturais. A atenção que todas prestam ao ato de servir a cuia, aborda um signo de sacralidade que está presente em rituais dos quais os mistérios se fazem presente. E essas representações tornaram-se comuns na arte ocidental em grande medida pelo

O estereótipo da mulher feia, decrépita e velha será a encarnação do vício e da aliança com Satã, despertando medo no Ocidente cristão. Imagens desse tipo serão incessantemente representadas, especialmente, na iconografia europeia do século XVI e podem ser organizadas em três tipos: as alegorias das virtudes e dos vícios, as idades do homem e as representações de bruxas e feiticeiras (CHICANGANA-BAYONA; SAWCZUK, 2009, p. 513).

Figura 146 - Francisco de Goya e Luciantes – “*Velhas mulheres*”, 1820 - detalhe



Disponível em: <https://www.pinturasdoauwe.com.br/2013/03/obras-de-francisco-goya.html#.WNIDTMBEfgM.pinterest>

Para além dessa imagem de Goya, podemos identificar como o imaginário ligado às bruxas específica, em grande medida, um tempo de maturidade da mulher.

Velhice, feiura, canibalismo, poderes especiais, objetos mágicos, dualidade, prática de malvadezas, convivência com animais, habitat em florestas ou lugares pouco

povoados compõem o perfil das bruxas primordiais popularizadas pela tradição oral (JACOBY, 2009, p. 88).

Muito embora não fosse essa a intenção direta do artista, os diversos signos expressos na obra remetem a esse imaginário particular, uma vez que também o título, “As corujas”, identifica essas mulheres com o animal noturno e que também está associado a bruxaria em diversos contextos.

Outro aspecto apresentado na imagem de Molina repercute em uma importante obra de Van Gogh (1853–1890), “Os comedores de batata” (Figura 147). A simplicidade do ambiente onde o candieiro acima das cabeças é a única fonte de luz, tornando o ambiente pesado, projetando sombras, e as pessoas em volta da mesa constituem um mesmo esquema compositivo e com a mesma intensidade nas expressões dos rostos. Em alguma medida o artista aqui também criou uma caricatura da realidade. As duas obras, de Molina e Van Gogh, conversam esteticamente.

Figura 147 - Vincent van Gogh – “Os comedores de batata”, 1885



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Comedores_de_Batata

O arquétipo predominante é o do *magô*. “As primeiras imagens do magô foram as do xamã, do curandeiro e da bruxa ou feiticeiro da aldeia” (MARK; PEARSON, 2018, p. 147). Esse arquétipo expressa o imaginário presente nessas imagens, reforçando a crença relativa às mulheres “corujas” – seres noturnos que se reúnem com algum outro objetivo que não os naturais.

“A Benzedeira”, de Berega, Figura 148, compõe o mesmo tipo de imaginário retratado nas imagens anteriores. “Fêmea inebriante ou velha decrépita, a figura da bruxa exprime alguns conceitos que o pensamento ocidental legou ao que se entende por feminino” (ZORDAN,

2015). O ar sorumbático e dramático da benzedeira cujo tamanho ocupa parte do quadro, envolta em uma capa preta cercada de plantas e ervas, tão concentrada em sua tarefa que o menino consulente segura o cão a fim de que não atrapalhe em nenhum momento o ritual. No quadro, o artista traz um texto explicativo.

Figura 148 - Berega – “A Benzedeira”, janeiro e fevereiro de 1980



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A benzedeira, que geralmente é também parteira, é vista, quase sempre, como alguém estranhamente mística, e seu rancho, externamente misterioso. Seu conhecimento de “jujos” e rezas, aliado a parcas noções de psicologia, é aplicado com as melhores das intenções e funcionaram sempre como verdadeiro lenitivo para a gente simples do campo (BEREGA, 1980).

O texto reforça exatamente o que o imaginário coletivo social multiplica em suas diferentes imagens. As palavras “mística” e “misterioso” estão aqui associados à mulher benzedeira, aquela que conhecia os efeitos de ervas e plantas. Era também parteira, uma vez que o parto pertence a um dos muitos mistérios que diz respeito ao universo feminino e, junto aos conjuros das rezas, fazia o papel de médicos e psicólogos.

Também é possível estabelecermos uma relação direta com a “Bruxa de Haarlem” (Figura 149), de Franz Hals (1591–1666), pintor neerlandês, que se notabilizou pelos retratos. No quadro, o artista barroco usa o retrato para representar uma velha louca e bêbada, que traz no ombro um mocho, animal classicamente associado às bruxas, por seu comportamento noturno. Essa associação da velha e, nesse contexto, bêbada, com a bruxaria, não é novidade e povoa o imaginário ocidental de várias formas.

Figura 149 - Franz Hals – “A Bruxa de Haarlem”, 1633



Fonte: <https://virusdaarte.net/hals-a-bruxa-de-haarlem/>

Na obra de Berega, embora não haja em nenhum momento a relação com a bruxa em seu sentido negativo, está associada à mulher que tem relações com o mundo espiritual através de conjuros, rezas e ervas e, com isso, mesmo praticando o “bem”, ainda é motivo de medo.

Mesmo que a relação fosse “do bem”, há um certo receio em relação à sabedoria dessas mulheres. Na obra de Berega, o rosto do menino e as pernas trançadas indicam sua apreensão, enquanto que o corpo, levemente inclinado para frente, demonstra ansiedade no retorno da benzedeira (ZORDAN, 2005, p. 337).

E é no contexto das inúmeras tarefas do cotidiano feminino que a bruxa é descrita, no século XIX, como “mártir universal” pelo historiador Jules Michelet. Driblando as adversidades financeiras, a fome e o trabalho extenuante, a bruxa acabaria por deixar-se aliciar às forças malignas. Romântico, Michelet nos mostra a imagem da bruxa como exilada, morando sozinha em lugares ermos da natureza, exposta às intempéries, aos ventos fortes e às tempestades. Como uma ameaça à sociedade, muitas vezes expulsa de sua aldeia, a bruxa era isolada, uma fugitiva que, cedo ou tarde, seria procurada para servir como confessor de apaixonados e intermediar os mais diversos prodígios exigidos por aqueles que se arriscavam indo atrás de seus poderes.

Nas figuras 150 e 151, as mesmas relações podem ser estabelecidas. Uma reunião de mulheres velhas em uma atividade de lazer doméstico, porém, com diversos signos relacionados aos mistérios. No centro da imagem, na Figura 150, a chaleira está sobre um braseiro como um caldeirão (o mesmo braseiro que a benzedeira usa na obra anterior, também de Berega), no entorno estão as mulheres, tomando a “poção”, “mate doce”, ou “mate com leite”, acompanhado de “sonhos”.

Figura 150 - Berega - “Velhas mateando”, março e abril de 1986⁵⁰



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Na janela, é possível observar o tempo frio e chuvoso. “tempo de bruxa”. Os vários gatos, a vassoura no canto direito, a ferradura sobre a porta e, no quadro de Cristo ao fundo, na parede, encaixa-se um ramo. As mulheres sentadas envoltas em mantos e vestidos negros, enquanto um quarta, em pé, traz os bolinhos para o “sabá”.

Todos esses elementos remetem à esse imaginário sobre as “mulheres-bruxas”. Um bando de “gralhas” (transformação no animal), e nos versos de Juvenal, “*as velhas de seus pecados cometidos em outras eras no bamburral das taperas ou no fundo dos cercados*”. O anacronismo aqui presente ao atualizar um passado, também expressa uma metalinguagem no canto esquerdo da parede, onde é possível identificar um calendário com a imagem de um ginete e a logo da Ipiranga, sugerem que o calendário é de Berega.

Há uma metalinguagem na obra, no momento em que o artista faz uma autorreferência. Não deixa de ter um “quê” de magia nisso. Também remete a uma outra obra, na qual o artista utiliza um estratagema para se autorrepresentar, refletido no espelho, que é o Casal Arnolfini, de Jan Van Eyck (1390–1441), além da própria frase em latim “*Johannes de Eyck fuit hic*” (“Jan van Eyck esteve aqui”), representado na Figura 151.

⁵⁰ “Lá fora o Mínuano toca por diante uma chuva fria. Aqui dentro, em volta do fogo, as velhas, como um bando de gralhas, conversam abrigadas em seus chales, suas saias compridas, seus carpins de algodão e as alpargatas barbudas. Enquanto charlam, corre o mate doce o o mate com leite acompanhado de sonhos. Um gato - entre tantos - ronrona sonolento num colo amigo, sobre o que conversarão? Reminiscências? Vida alheia? Ou que sabe se Amaro Juvenal não acertou quando escreveu: “as velhas de seus pecados cometidos em outras eras no bamburral das taperas ou no fundo dos cercados” (texto de Berega).

Figura 151 - Jan Van Eyck – “O casal Arnolfini”, 1434



Disponível em: <https://arteartistas.com.br/o-casal-arnolfini-jan-van-eyck/>

A Figura 152 mostra três mulheres dentro de uma sala, cada qual envolvida em uma tarefa que está relacionada a tempestade que desaba lá fora. O cinza transpassado por um raio indica a violência da tempestade que apavora as mulheres. Uma cobre o espelho, pois, de acordo com a crença popular, espelhos atraem os raios, por isso precisa-se cobri-los. Outros objetos de metal como tesouras e facas também atraem os raios, outra corre com uma tesoura na mão. E, uma terceira está sentada diante de uma vela acesa com um ramo na mão.

Figura 152 - Berega – “Santa Bárbara e São Jerônimo”, julho e agosto de 1988



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Também dentro da crença popular é preciso rezar para Santa Bárbara e São Jerônimo para acalmar a tempestade. A imagem de Santa Bárbara está na capelinha sobre o móvel, cuja gaveta aberta pode receber a tesoura. A cena não remete a um grupo de bruxas, como as anteriores, porém está relacionada às crenças e à religiosidade, cujo mote é o mistério e os sortilégios.

Berega, ao trazer toda sorte de crenças, já está constituindo uma tecelagem do imaginário propriamente dito. E importante salientar que nesse imaginário circulam as mulheres velhas com predominância e como atuadoras das ações. Não se nota, porém, a presença do homem a não ser como objeto dos sortilégios. Mesmo que a imagem remeta a um imaginário cristão, como é o caso da referida imagem, ainda assim é eivado de subjetividades que remetem ao sobrenatural.

A Figura 153, subdividida em dois momentos, traz a relação que estamos falando até aqui. “A Cigana” a mulher sorridente, com olhos arregalados, um corpo sinuoso sobre a mesa, uma pele de ovelha e um lampião fumegante e, na mão, uma guampa “com água fria” Os ciganos sempre estiveram ligados ao lado marginal da sociedade.

Figura 153 - Berega - “O Nascimento” e “A Cigana”, abril/maio/junho de 1994



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Na história dos chamados ciganos, também experimentamos e imaginamos uma tradição cultural complexa com base em representações, memórias e impressões cristalizadas em uma consciência coletiva – está o produto de disputas e dissensões no campo das relações interétnicas –, que em muito se assemelham a emblemas entre emblemas constantemente reformulados em um “zodiaco de fantasmas da mente” (FAZITO, 2006, p. 690).

No que tange a parte da cigana, Berega traz em texto o modo como as pessoas dessa cultura eram percebidas pelas pessoas em geral. Deixa claro o tanto de engodo, puro interesse financeiro e principalmente o disfarce traiçoeiro. De modo que o que repercute a imagem chancelada pelo texto é o lado perverso dessa personagem. A sombra que limita a figura da mulher indica um buraco, um vazio e um tanto de ambiguidade que acompanha o fazer da cigana.

Ler a sorte e lançar maldições utilizando rituais que impressionam, como justifica a pele, a guampa e o candeeiro sobre a mesa. Essa, por sinal, decorada com símbolos que

justamente levam o observador a imaginar o mundo obscuro pelo qual circula a mulher. O olhar arregalado junto a um sorriso escancarado sugerem que controla o lado obscuro ou sobrenatural realçado pela expressão de medo do menino.

Franz Hals (Figura 154) produziu o quadro “A cigana” e trata a figura feminina com a sensualidade que a imagem de Berega indica também. Os seios voluptuosos praticamente saindo para fora do corpete, o sorriso vinculado a um olhar quase estrábico em direção ao canto do quadro. Todos esses elementos parecem sugerir que ela sabe de algo e/ou esconde o motivo, por isso sorri; pode ser também uma troca de olhares conspiradores com quem, não sabemos, configurando, assim, um mistério. Esse imaginário, a respeito da cigana, é tão entranhado no inconsciente coletivo que ambas as imagens convergem em vários pontos, tanto no trato das personagens quanto no ar de mistério que as integraliza.

Figura 154 - Franz Hals – “A cigana”, 1628-30



Disponível em: <https://virusdaarte.net/hals-a-garota-cigana/>

Percebemos, então, uma diferença marcante entre a “Bruxa” e a “Cigana” de Franz Hals. Na bruxa, o caráter sedutor inexistente mas na cigana é palpável. Assim como está impregnado no imaginário social a ideia de maldição da bruxa e sedução da cigana e não que isso tenha significado que uma era melhor que a outra, pelo contrário, de ambas se pregava distância e ojeriza.

Portanto nas imagens discutidas anteriormente o foco está na mulher velha ou na mulher que carrega o peso de um tipo de cultura em particular onde o mistério é a linha tênue entre o santo e o pecador, se sobrepõem. O arquétipo não poderia ser outro que não o do *mag*. “O aspecto mais básico do mago é o desejo de procurar as leis fundamentais que governam o funcionamento das coisas e aplicar esses princípios para que as coisas aconteçam” (MARK; PEARSON, 2003, p. 147).

Em nenhum outro momento vemos essa relação tão arraigada com o sobrenatural com o gaúcho/gaúcho, quanto nas imagens que apresentam mulheres. Portanto, o que tanto Molina quanto Berega nos trazem desse universo particular feminino está impregando no imaginário coletivo da sociedade pampeana, mas que também se amarra no imaginário coletivo mais generalizado, comprovado pelas representações artísticas de artistas e períodos diferentes.

3.5 A MULHER NA CATEGORIA HÍBRIDA, NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As duas imagens selecionadas nessa categoria tratam da figura feminina naqueles espaços que se convencionou tratar a mulher. Ou seja, nas atividades que envolvem o cuidado dos seus filhos, compartilhados com as vizinhas, amigas e parentes conforme mostrado na obra representada pela Figura 155, ou no cuidado dos filhos dos outros como mostra a obra da Figura 156.

Figura 155 - Molina Campos – “*Chismiando*”, abril de 1933



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

Mas para além disso a obra “*Chismiando*”, ou “*Fofocando*”, coloca a mulher dentro de uma perspectiva que entra no imaginário sob o aspecto do estereótipo, qual seja fazer a visita para alguém, trazer novidades ou ouvi-las. Por outro lado, o imaginário social é composto de estereótipos que se reproduzem e circulam como um fato dado.

A mulher sentada, de sapato branco, é a visita que deve ter chegado no cavalo encilhado que observamos em segundo plano e olha para a mulher em pé, a qual certamente é a mãe das crianças ao redor, incluindo talvez o pequeno que está no colo da visitante. Essa segura uma cuia na mão e olha atentamente para a visitante com um sorriso no rosto.

A mulher de sapatos brancos tem metade do rosto encoberto pela criança, metaforizando o segredo que compartilha com a mulher da casa. A criança, que está em uma postura estranha (parece ter sido colocada como um recorte que cobre a boca da visitante), serve como um anteparo para o segredo e não pode compartilhar por não entender do que se trata. A inocência é indicada pelo pássaro que está em sua mão, como foco de atenção dessa personagem. A ideia geral repercutida aqui é a questão da fofoca e, em esse ser um dos aspectos da vida feminina que igualmente compõe um imaginário sobre a mulher.

A obra “*Escuelita Crioya*” (Figura 156) traz a imagem da mulher enquanto professora. Esse quadro em particular permite falar sobre as reminiscências de Molina, uma vez que ele criou uma escola em sua propriedade, “Quando Florencio viu os primeiros quarenta alunos entrando no portão, ele só conseguiu exclamar ‘Este é o melhor quadro que eu pintei na minha vida’” (ZALDIVAR, 1996, p. 150, tradução da autora)⁵¹.

Figura 156 - Molina Campos – “*Escuelita Crioya*” janeiro de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina.

De acordo com Zaldivar (1996), Molina, em 1955, inaugura uma escolinha em Moreno junto com Elvirita, sua esposa, para aquelas crianças das famílias de Cascallares. A palavra “*escuelita*” já oferece o tom pelo qual essa instituição era vista na pampa argentina. Uma pequena casa que abrigava todas as crianças em idades diferentes, fato que pode ser observado na pintura: em um mesmo espaço, uma só professora para dar conta de tudo.

Como já mencionado, esse tema era caro a Molina, e representa nessa imagem suas próprias memórias e realizações, assim que teve recursos para tal. Mais adiante, a escola que se chamava “*Gaspar Campos*”, em homenagem a um antepassado que morreu em 1868 durante a

⁵¹ “Al ver Florencio entrar por la tranquera a esso primeros cuarenta alumnos sólo atinó a exclamar ‘Este es el mejor cuadro que he pintado em mi vida’”.

Guerra da Tríplice Aliança, leva o nome de “Florencio Molina Campos” e conta contemporaneamente com um número expressivo de alunos.

A professora é uma personagem que mostra ser mais amadurecida, observamos isso pelo tom do cabelo, no modo como está preso em um coque apertado; sua roupa em tons de azul acinzentado e preto, recebe as crianças que chegam em fila do menor para o maior. A ordem aqui estabelecida pelo tamanho sugere que há uma disciplina, porém, alguns meninos chegam conversando entre si. Portanto não é uma sisudez no conjunto reforçado pelo sorriso da professora e as mãos colocadas como se estivessem batendo as palmas, já chamando para o rito da aula.

A escolinha em si é muito simples. A porta aberta deixa entrever alguns retratos nas paredes e as classes escolares. O sino do lado de fora tem o mesmo sentido que na igreja, qual seja chamar os alunos às suas obrigações de estudo.

O arquétipo definido aqui é o do *prestativo*, que é em si bastante complexo, na mesma medida em que o *prestativo* é “altruista, movido pela compaixão e generosidade e desejo de ajudar os outros” (MARK; PEARSON, 2003, p. 217), também traz em si o oposto da boa mãe que, de acordo com o psicanalista Bruno Bettelheim (2002) a figura materna apresenta os dois polos, o lado bruxa (ou madrasta) e o lado bom, ou a fada madrinha (bruxa boa).

É por esse viés que colocamos o arquétipo aqui quando está representado a fofqueira e a professora. Dois lados de uma mesma moeda feminina no composto do imaginário coletivo social campeiro.

“O Mascate”, obra representada pela Figura 157, mostra as mulheres em diferentes faixas etárias, as quais tanto podem ser aparentadas como não. De fato não importa, porque o que se destaca é a satisfação delas quando sentam em torno das mercadorias trazidas pelo “turco”.

Figura 157 - Berega – “O Mascate”, julho e agosto de 1986⁵²



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Além das “chitas”⁵³ espelhos, grampos e sabonetes, mil e uma “chuchérias” que seriam bugigangas, muito embora a palavra também esteja associada a guloseimas. O texto de Berega separa para a piaçada “chupa-ganso”, caramelo e pastilhas. De modo que as “chuchérias” aqui estão relacionadas aquilo que é tipicamente ligado ao universo feminino. Atentemos também para a palavra “chucha”: “Vulva ou vagina de mulher” (SCHLEE, 2019, p. 245). Que tem uma clara relação com a palavra chucheria. Chucha enquanto vulva é inerente a mulher assim como simbolicamente sob o cunho cultural; as bugigangas também.

Tanto a imagem quanto o texto separam esses produtos daqueles que são dos homens e dos meninos, como as facas de bom aço, poncho bichará⁵⁴ e cigarros prontos, incluindo alpargatas cuja nomeação da marca não deixam dúvidas quanto a qualidade do produto. Esses objetos embora também possam, em grande medida, ser considerados quinquilharias masculinas, não é assim que é apresentado, separando, portanto, o que pertence ao masculino ou ao feminino.

Para essa imagem de Berega há outra similar, em Molina (Figura 158), que embora não esteja nos calendários, faz parte de sua enorme produção, apresentando o mesmo mascate

⁵² Texto de Berega: “Geralmente chamado de “turco”, mesmo que não o era; montando uma mula zaina e cabresteando o cargueiro, de tempos em tempos como um Papai Noel campeiro, pilchado e aculturado, o mascate aparecia. Esvaziava as bruacas e enchia os olhos das mocitas do pago com cortes de chitas, espelhos, grampos, sabonetes, meias de musselina e mais mil e uma chuchérias; maravilhando aqueles que se encontravam tão longe dessas coisas tão simples. Aos homens, oferecia uma faca de bom aço, um poncho bichará, cigarro feito e alpargatas da extinta marca Martinez & Iglesias. Até a piaçada ficava encantada como os caramelos, chupa-gansos, pastilhas, piões e bolitas. Já vão muito longe os velhos mascates, esses vendedores de sonhos, que desapareceram no brete do tempo.”

⁵³ Pano de algodão de baixa qualidade, geralmente estampado em cores vivas e desenhos variados (SCHLEE, 2019, p. 243).

⁵⁴ Lã grossa cardada. O poncho feito com essa lã, geralmente apresenta listras brancas e pretas. (SCHLEE, 2019, p. 147).

expondo suas mercadorias, enquanto mulher e criança estão à volta. Portanto, podemos inferir o tanto que esse personagem circulou pela pampa com as mesmas características perfazendo um imaginário coletivo único.

Figura 158 - Molina Campos – “*El Mercachifle*”, 1946



Disponível em: <http://calendariodebolsollo.blogspot.com/2014/03/pintores-argentinos-argentine-painters.html>

Na obra, o sujeito cheio de mercadorias, a mulher e criança se aproximam. Esse tipo de imaginário é perpetuado na indústria cultural, no momento em que a mercadoria se torna abundante, a propaganda se torna esse sujeito mascate. Uma vez que a própria figura dele e a forma como apresenta o produto “iluminam” os olhos – e aqui esses olhos são subentendidos como os femininos. A publicidade usa do anacronismo como uma forma persuasiva para chegar ao consumidor.

Mulheres e espelhos são temas que se reproduziram na história da arte, quase como se esse tipo de vaidade fosse uma questão puramente feminina, os exemplos vão desde antiguidade até a arte moderna. Ou seja, esse imaginário construído sobre o feminino perpassa mimeticamente geração após geração. Na Figura 157 de Berega, a mulher à esquerda do mascate se olha em um espelho oval. Esse recorte foi grandemente explorado pelo mundo da arte e diferentes artistas, em épocas distintas, os quais se apropriaram do tema majoritariamente relacionado às figuras femininas.

Figura 159 - Mary Cassatt – “*Denise at her dressing table*”, ca. 1908-1909



Disponível em: <https://deniseludwig.blogspot.com/2014/03/pinturas-com-mulheres-e-espelhos-edgar.html>

Figura 160 - Roy Lichtenstein (1923–1997)



Disponível em: <https://deniseludwig.blogspot.com/2014/03/pinturas-com-mulheres-e-espelhos-edgar.html>

Figura 161 - Diego Velazquez – “*The Toilet of Venus (The Rokeby Venus)*”, 1647-51



Disponível em: <http://www.arteeblog.com/2018/11/pinturas-com-espelho.html>

Figura 162 - Norman Rockwell – “*Girl at a mirror*”, 1964



Disponível em: <http://www.arteeblog.com/2018/11/pinturas-com-espelho.html>

Embora os quatro exemplos anteriormente mencionados não contemplem a totalidade das obras cujo tema seja a mulher e o espelho, esses servem como mostra de quanto essa relação seduziu os artistas em torno da representação das questões femininas. E, a partir disso, se pode considerar que esse imaginário onde a vaidade está no foco, fosse percebido como uma característica intrínseca à mulher e não uma construção social que de fato é.

No imaginário cristão, a partir da Idade Média, houve uma catalogação dos pecados por gravidade. Entre os sete pecados capitais, os quais são os “pais” de todos os vícios, está a soberba em que o sujeito se coloca acima dos outros e associado a ela está a vaidade e arrogância, por também comporem um quadro soberbo.

Desse modo, a vaidade associada ao espelho, reflete uma imagem de si, acaba por ser um “defeito” do feminino propagando a ideia de futilidade. Assim, os objetos femininos são chucherias, vaidades sem utilidade, enquanto os masculinos são úteis, como a faca e o poncho.

O exemplo da obra de Norman Rockwell talvez possa ser apreciado neste trabalho de forma especial, uma vez que o artista estava entre as referências de Berega. Na pintura representada pela Figura 162, em particular, Rockwell apresenta a figura feminina no corpo de uma menina em frente ao espelho com a imagem de uma outra mulher no colo, examinando a si mesma em comparação com essa outra imagem de identificação. Ao lado do espelho a boneca jogada, símbolo da infância esquecida, quando o lado mulher emerge.

Da mesma forma que os artistas através dos tempos reproduziram visualmente. O arquétipo representado pelas figuras femininas aqui é o do *amante*, pelo óbvio das referências visuais e textuais dessa composição.

A título de registro, o mascate aqui representado é um sujeito que desapareceu e Berega faz um adendo importante no texto, ressaltado pela imagem quando se refere a essa profissão

como vendedores de sonhos que se perderam no tempo. A nostalgia é uma marca que perpassa muito da obra de Berega que está vinculada à memória. Le Goff (1990, p. 408-410) diz:

Mas toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pela mídia, caminha na direção de um mundo acrescido de memórias coletivas e a história estaria, muito mais que antes ou recentemente, sob a pressão dessas memórias coletivas. [...] A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Berega ressalta a transição de uma sociedade em que determinados agentes capturaram nossas memórias afetivas, que são as que de fato ficam marcadas, como diz Le Goff, e são importantes tanto na identidade pessoal quanto na identificação do outro como parte de si mesmo.

3.6 A MULHER NA CATEGORIA HÍBRIDA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

Nesta categoria selecionamos imagens que definem dois tipos de abordagem do espaço em que a mulher se sobressai de alguma forma. A primeira é sob o viés amoroso, uma contraparte da farra, ou da festa, e a segunda sob a perspectiva do trabalho.

Figura 163 - Molina Campos – “*Pisando...pa loco!*”, setembro de 1931



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Na figura 163, vemos um casal no meio de aves domésticas diante de um poço onde a mulher soca mandioca. Ela está fazendo uma atividade da casa e o *gaucho* observa ligeiramente

atrás dela. Tal cena repercute outra com o mesmo título, de Juan León Pallière (Figura 165), que por sua vez está na base da fotografia de Francisco Ayerza (Figura 166). Podemos observar que a cena de Molina traz alguns signos que indiciam o relacionamento, por exemplo do lado direito do quadro, ao lado do homem, vemos um galo e um peru, do lado esquerdo e próximo a mulher, está uma galinha e um pinto. Existe aí uma referência que não é aleatória e que marca o imaginário feminino e masculino. A postura dos animais repercute o ímpeto e o vigor masculino enquanto a galinha e o pinto referem-se ao papel básico feminino qual seja o de mãe e/ou cuidadora. Sobre o casal, há um joão de barro em cima da casinha, reforçando a cena e seu objetivo final, que seria o de construir um lar. Essas informações também aparecem no quadro de Pallière “*Idilio Crioulo*” (Figura 165).

Figura 164 - Juan León Pallière – “*La pisadora de maíz*”, 1868



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7333/>

Figura 165 - Juan León Pallière - “*Idilio Crioulo*”, 1861



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010/#gallery>

Figura 166 - Francisco Ayerza, ca. 1895



Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles%2Farticle_2.php&obj=110&vol=3

Sobre uma das obras mais emblemáticas de Pallière, pintura que representa o namoro em frente ao rancho, descritivamente mostra o avanço que o paisano faz para a moça, que por sua vez deixou a sombrinha no chão ao passo que ele deixa o violão. Ela mostra dúvida sobre ficar ou entrar no rancho em que se vislumbra as figuras dos pais. Os animais em volta também indiciam esse idílio romântico, as pombas no telhado, o galo e galinha ao chão. Essas referências não são apenas uma homenagem de um artista a outro, senão uma construção imaginária que está na base do processo de sedução entre um homem e uma mulher. Cabe citar Amigo (2007, p. 13)

Quando falamos da influência literária na obra de Pallière nos referimos a um olhar que perde a intenção descritiva, documentalista, para construir uma imagem do gaucho e do rural sustentada em aspectos narrativos e sentimentais para produzir emoção ao espectador.⁵⁵

Da mesma forma, vemos essa construção nas obras de Carlos Montefusco (1964), artista argentino contemporâneo que tem influência de Molina em seu trabalho, representado na Figura 167. Carlos Montefusco, engenheiro zootecnista, é um artista contemporâneo da arte costumbrista e do humor caricatural. Embora tenha sido uma criança urbana que cresceu vendo desenhos animados na televisão, sentiu-se atraído pela arte criolla e se inspirou enormemente

⁵⁵ “Cuando hablamos de la influencia literaria en la obra de Pallière nos referimos a una mirada que pierde la intención descriptiva, documentalista, para construir una imagen del gaucho y de lo rural sostenida en aspectos narrativos y sentimentales para producir emoción al espectador” (AMIGO, 2007, p. 13).

em Rugendas (1802–1858), Quirós (1879–1968) e Molina Campos. Esse artista, que segue os passos de seus mestres, atualmente recria em seus trabalhos o mesmo universo imaginário dos gaúchos pampeanos mantendo esse tipo de tradição viva na mente de seus contemporâneos. A cena, além de fazer referência a Molina, também reverbera de forma muito clara Pallière incluindo aqui a figura da mãe acorada em frente ao rancho com cara de poucos amigos. Montefusco humoriza o que no quadro de Pallière fica mais sutil com a figura materna dentro do rancho, tecendo.

Figura 167 - Carlos Montefusco - “¡m’hija!”, s.d.



Disponível em: <https://br.pinterest.com/jmguti/carlos-montefusco-arte-criollo/>

Na Figura 168, Molina continua com esse mote, mas colocando o *gaucho* pachorrentamente escorado no forno que está diante da mulher, olhando para ela que, envergonhada, baixa a cabeça e brinca com o pano na mão. Segue o mesmo ambiente doméstico, os animais, como as galinhas, reproduzindo o movimento da moça de cabeça baixa enquanto o galo olha em frente, na mesma direção que o homem. A postura do *gaucho* é aberta com os braços em concha, um apoiado sobre o forno, enquanto a da mulher é retraída, as mãos enrolando o lenço e os pés para dentro, claramente constrangida até pelo elogio “*Que habia sido linda*”, ou pela tradução, “como é delicada e fofa ela”.

Figura 168 - Molina Campos - “*Que habia sido linda!*”, setembro de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

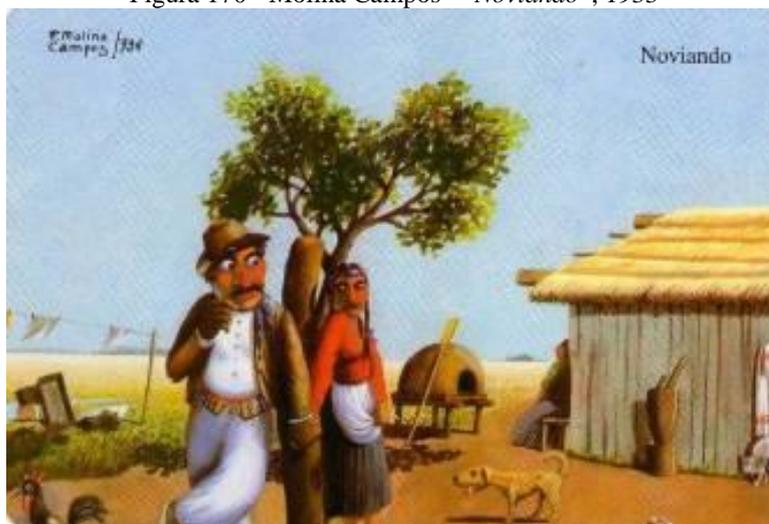
Na realidade, esse imaginário feminino se repete continuamente em Molina, em que pese estar o artista descrevendo esteticamente uma postura conhecida e que tem antecedentes em obras passadas, o certo é que essas imagens estavam no escopo imaginário dos cidadãos argentinos e pelas regiões vizinhas e, portanto, tiveram tanta aderência entre seus contemporâneos. Não é só, embora seja importante, o estilo caricaturesco e o humor acoplado nas imagens que produziram essa cola mental. Aí está o imaginário funcionando, como diz Pesavento, o imaginário ultrapassa o sujeito embrenhado no coletivo. Esse tema é bastante comum em Molina e apareceu em diversos momentos de sua obra para além do calendário (como podemos ver nas figuras 169 e 170).

Figura 169 - Molina campos – “*Tan Mimosa Ella*”, 1944



Disponível em: <https://en.todocoleccion.net/calendars-old/-47705>

Figura 170 - Molina Campos - “Noviando”, 1933



Disponível em: <http://calendariodebolsollo.blogspot.com/2014/03/pintores-argentinos-argentine-painters.html>

Notemos que todas essas cenas trazem uma postura de acanhamento da figura feminina, o homem encontra-se perto, há claramente uma atitude de interesse masculino, porém refreado, contido, ao mesmo tempo em que a mulher, embora de costas ou de lado, entra no jogo, como se um fino cordão estivesse amarrado entre ambos impulsionando um para o outro. Esse tipo de sedução ou “idílio crioulo” como no quadro de Pallière, trazem uma outra circunstância que merece ser tratada aqui: a delicadeza da relação. Não há agressividade, nem destempero, há o enamoramento. Essas mulheres provavelmente são de “família”. Assim sendo, o interesse é mútuo, caracterizando um afeto que muito fala ao imaginário humano em geral. Todos crescemos com histórias de fadas que acabam se atualizando em romances em novelas e filmes.

De certa forma, o que essas imagens sugerem está muito claramente disposto em nossa mente através desse imaginário construído socialmente sobre o romance.

A obra “*Lindo pa ver la chinita y...pa comer torta fria!*” (Figura 171) traz o tom irônico de Molina, o *gaucho* parou no rancho em dia chuvoso para ver a “chinita”⁵⁶, mas aproveitou para comer a torta fria. A chuva pode indicar um dia pachorrento, em que o *gaucho* não tem muito como cumprir com suas obrigações de campo. Então é perfeito como desculpa de ver a moça, ficar esperando para comer a torta, tomando um mate.

⁵⁶ Palavra carinhosa para moça da campanha.

Figura 171 - Molina Campos – “*Lindo pa ver la chinita y...pa comer torta fria!*”, julho de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

O sujeito para, por conta da chuva, com a desculpa de ver a moça, mas seu maior interesse é comer a torta fria que na cena parece estar sendo produzida com a mulher com os braços cheios de farinha demonstra. Outro aspecto desse imaginário ligado ao espaço feminino que é o da comida e que de fato está presente no contexto familiar, em outras palavras cabe a mãe ou outra mulher no lar o compromisso com esse ritual.

Na imagem, não se pode dizer que a mulher está agradada com o fato ou não. Também a mulher não tem nenhum atrativo em particular. Ao contrário do que se vê em Berega, onde as figuras femininas jovens mostram uma aparência mais próxima aos estereótipos de beleza, em Molina isso não acontece, em particular nos calendários, embora possam esses elementos classicamente associados ao feminino ser acessados em outras obras como as das figuras 169 e 170. Nos calendários, como mostra a figura em tela, os rostos são marcados, o nariz protuberante e corpo não delineado. Assim, que na obra, essa mulher tanto pode ser a Chinita ou sua mãe. Essa ideia subliminar na imagem é o atrativo em Molina.

Usar as questões familiares, os ditos populares, as situações rotineiras como foco do trabalho. Nunca são cenas apoteóticas como vemos em grandes obras clássicas, porém esse chocoso, divertido e afetivo universo kitsch nos atrai, porque está circunscrito em nosso mundo imaginário.

A cena “*Namorico contrariado!*” (Figura 172) está também bastante relacionada as outras de Berega a respeito dos relacionamentos amorosos. A imagem em questão está muito próxima da Figura 171, porém, aqui, também se juntam outros elementos. A moça aparece na janela esperando o gaúcho que, garboso, chega no domingo para vê-la. Só que o inconveniente é a tal sogra que está com uma vassoura na mão. Poderíamos fazer um exercício de leitura

baseado no imaginário coletivo a respeito das sogras. Já citamos essa situação anteriormente. Isto posto, a sogra com a vassoura pode estar iconicamente relacionada as figuras clássicas das bruxas, cujo meio de transporte eram as vassouras. Nesse caso ela é como a bruxa má que mantém a princesa presa na torre (casa); e essa espera o príncipe garboso (gaúcho afeitado e cheiroso), a cavalo.

Figura 172 - Berega - “Namorico contrariado!” setembro e outubro de 1979⁵⁷



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Não é a toa que Berega trás essa construção que também está em seu imaginário e reproduz, através de alguns signos expressivos, esse cenário mítico. A cerca que separa a casa da rua (fosso do castelo); a ferradura pedurada na casa; o corno com flores e o gato no telhado, são signos que também remetem a esse imaginário dos contos de fadas e no arsenal das bruxas.

A árvore que esta plantada dentro de uma lata, cuja *logo* da Ipiranga se sobressai, de certa forma, é o elemento que separa a sogra da moça, ou que esconde a bruxa. O anacronismo se formaliza na maneira atualizada de Berega em reinventar esse imaginário infantil e que se presentifica também na beligerância entre sogra e genro. As mulheres aqui estão em dois momentos importantes de vida. Uma encantada com a possibilidade, a outra antevendo as possíveis realidades ordinárias que escapam ao teste da magia e do “felizes para sempre”. Mesmo Adão, sem sogra, perdeu o paraíso.

Os arquétipos mais salientes nessa série são tanto o do amante pelos espaços dedicados à sedução, quando o do inocente no que tange a característica quase infantil das mulheres nestas

⁵⁷ Texto de Berega: Domingo, montado no cavalo de andar do patrão para fazer bonito, lá está o moço, bem afeitado, recendendo à água-de-cheiro e o bolso cheio de pacotes de pastilhas para convidar a morena lindaça, que desde cedo espera indócil na janela. Mas, nem tudo é perfeito. Teria razão quem disse: “Feliz foi Adão que não teve sogra?”.

imagens que pressupõem sedução. É importante dizermos que, neste caso, a inocência e a sedução são duas faces de uma mesma moeda.

As três imagens de Molina Campos (representadas pelas figuras 173, 174 e 175) já se referem a outro aspecto da vida feminina, a que tem relação com o trabalho a fim de viabilizar a vida doméstica. A obra “*Calentando L'Horno!*” mostra duas mulheres e um homem. Uma das mulheres sentada tomando o mate, e o homem na entrada da casa observando. Enquanto que ao fundo uma outra mulher lida com o forno. O objeto, por sua vez, fica fora da casa e aparece em outras obras de Molina.

Figura 173 - Molina Campos - “*Calentando L'Horno!*”, junho de 1933



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 174 - Molina Campos - “*El Telar!*”, abril de 1943



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 175 - Molina Campos – “Acarriando agua!”, outubro de 1945



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

O forno fazia parte da vida cotidiana das famílias, conforme Schlee (2019). É uma construção feita com tijolos ou barro em forma de “iglu” e que se preenche com lenha e alimento botando fogo em tudo, como no detalhe da Figura 177. Embora o churrasco fosse uma atividade masculina, a lida com o forno era basicamente feminina. Essa questão ainda preenche o imaginário onde a preparação dos alimentos da família era uma atribuição da mulher. Mesmo William Cobbett (1763–1835), político e jornalista britânico, o qual influenciou Karl Marx por ter escrito sobre a melhoria das condições dos trabalhadores, não tinha as mesmas disposições sobre as mulheres. Dizia ele, de acordo com Hall (*apud* PERROT, 1991, p. 78) que uma mulher que não souber fazer pão era indigna de confiança, um peso para a comunidade...as covinhas e faces rosadas não bastavam, saber fazer pão e cerveja, desnatar o leite e fazer manteiga é o que permitia que uma mulher fosse digna de respeito.

Obviamente esse pensamento que perpassou em grande medida o século XIX, mas que também se refletiu no século XX, não era evidentemente uma prerrogativa desses períodos, não deixavam de ser também uma reverberação de gerações anteriores. Porém, o que interessa neste trabalho é o tanto de imaginário repassado e que está representado nas imagens de Molina, o que as torna facilmente compreendidas e colocadas em categorias que se ajustam ao cômodo olhar ocidental, qual seja, o da mulher relacionada aos cuidados da família, no preparo da comida e da área privativa familiar.

O quadro “A Padeira”, de Jean-François Millet (1814–1875) corrobora muito com essa ideia, além de se aproximar, em termos de composição visual, ao detalhe de Molina, cujo foco é a mulher que aparece diante do forno.

Figura 176 - Jean-François Millet – “A padeira”, 1854



Disponível em: <https://foxpudding.files.wordpress.com/2011/10/millet-baker.jpg>

Figura 177 - detalhe



A Figura 174, “O tear”, traz uma mulher tecendo a alguns passos da casa. O cão, embaixo do tear, dormindo a *siesta*. Nessa e em outras imagens produzidas a partir de 1941, o autor amplia o espectro temático incluindo outras regiões da Argentina, que não apenas a pampa, neste cenário, o noroeste argentino. A imagem da mulher tecendo não é nova na arte visual e na literatura. O mito de Aracne reporta a essa atividade que se entende como tipicamente feminina. Aracne, a tecelã, a qual desafiou a deusa Atena em uma das atividades caras a essa deidade, tem como castigo, ou benefício, tecer eternamente através das descendentes.

Os contos de fadas também trazem esse mote, como a história de Rumpelstiltskin, em que um ganancioso pai mente que a filha pode tecer palha, a fim de que vire ouro; ou a história da Bela Adormecida, que dorme depois de picar o dedo, ou, dependendo da versão, ter uma

farpa enfiada sob a unha da mão em um fuso ou tear enfeitado. Então, as cenas com teares estão no cerne de movimentos femininos, como se fosse uma tarefa visceralmente ligadas às mulheres assim como um útero ou ovário o são.

No espaço pampeano, tanto da argentina quanto do Brasil, a produção têxtil era uma destacada atividade feminina. O naturalista Saint-Hilaire, de acordo com Gutfreind (apud BOERIA; GOLIN, 2006), diz que as mulheres fiavam lã para fazer ponchos grosseiros para os negros, como também fiavam tecidos com linho produzidos nas terras.

Figura 178 - Fotografia da Rainha Vitória



Disponível em: <https://habetro.typepad.com/habetrot/WindowsLiveWriter/QueenVictoria4.jpg>

A tarefa de fiar estava tão entranhada na vida feminina que a própria rainha Vitória e suas filhas aparecem em fotografias diante de uma roca de fiar (Figura 178). Naturalmente uma rainha não precisa dessa atividade para viver, mas essa, em particular, representou, no século XIX, um conceito sobre feminilidade que estava ligado ao lar à criação dos filhos e a fidelidade ao marido. Ao reproduzir a imagem de mãe e esposa, a rainha emblematicamente recriava continuamente um modelo mental em seus súditos. Como de resto todo e qualquer governante é, enquanto signo, muito mais que a sua singularidade como indivíduo.

Nesse quesito, essa representação tão íntima e caseira da rainha fluía dela para baixo em escala, determinando um modo de ser e de viver da mulher. Sendo assim, fica fácil compreendermos a percepção desse imaginário social.

Porém, ao contrário do que se apresenta na historiografia, a mulher platina participava da produção econômica por meio do seu trabalho, além de exercer papel de liderança na família. Dessa maneira, a cena da Figura 175 se ajusta nesse conceito, onde se vê uma mulher sobre uma mula, puxando um barril de água, provavelmente para as atividades da vida privada. Esse não está catalogado como um trabalho feminino como é fazer o pão ou tecer, mas indica, nos diversos signos dessa cena, o trabalho em diferentes frentes da mulher campesina das pampas.

Assim como na obra de Jean-François Millet (1814–1875), “As respigadoras de trigo” (Figura 179). Nela há um afazer do qual as mulheres pobres precisavam lançar mão a fim de sustentar a família. Embora sejam duas atividades diferentes, a de Molina e a de Millet, o que importa aqui, em termos de construção de imaginário, é a inserção da mulher nesses espaços oriundos da pobreza e da necessidade de sobrevivência.

Figura 179 - Jean-François Millet – “As Respigadoras”, 1857



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-francois-millet/as-respigadoras-1857>

Os arquétipos identificados nessas obras são o do *prestativo* e também do *homem comum*. O *prestativo* pelas questões relacionadas ao fato de realizar tarefas para as outras pessoas, e do *homem comum*, pois essas tarefas não são engrandecidas, fazem parte de um cotidiano que só se percebe que existe quando efetivamente falta.

Da mesma forma, como na sequência anterior, esses dois arquétipos se complementam e se sobrepõem. No momento em que a mulher tem como atividade outras tarefas que não as da casa, ela está no lugar de ajudar, tanto a família como a comunidade em que está inserida. Como são tarefas que não a individualizam, necessariamente entra na questão do arquétipo do

homem comum, ou seja, aquele que não quer se destacar, e sim almeja fazer parte e pertencer tão somente.

A obra “Tomando a Fresca” (Figura 180) fala sobre cidades do interior em que as pessoas se permitem um tempo de conversas e mate, embora o verão seja abrasador. Essa imagem fala das reminiscências. Berega vinha de Uruguaiana, cidade do interior do Rio Grande do Sul em que a situação ilustrada fazia parte de sua história pessoal.

Figura 180 - Berega - “Tomando a Fresca!”, novembro e dezembro de 1982⁵⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Nesta imagem, em particular, assim como outras de Berega, há um distanciamento do modelo de Molina. Nelas, Berega fala sobre um tempo mais próximo dele e de seus contemporâneos, as sobras desse passado campesino e em cujo lugar o gaúcho campeiro reinava vai se desvanecendo, restam detalhes.

A casa não é na campanha, e sim na cidade. As pessoas que tomam a fresca são um casal de velhos, uma mulher branca, a qual serve o mate (esse sim um signo de ligação com esse repertório do passado), porém a chaleira substituída pela garrafa térmica; e uma mulher negra sentada no degrau da entrada. Podemos subentender que o casal idoso seja os pais ou sogros da mulher que serve o mate e a que esta sentada na entrada, uma pessoa que auxilia na lida doméstica.

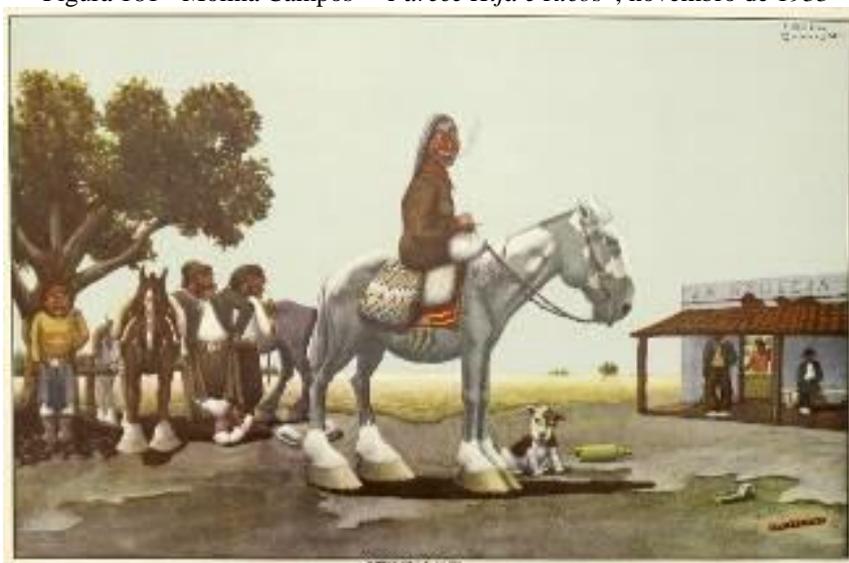
Não é difícil imaginar esse cenário, pois ele está presente em muitas realidades de pequenas cidades. É nesse imaginário que Berega penetra com suas memórias. Na cena há um

⁵⁸ Texto de Berega: “Quando a tarde chega, e com elas as calçadas ficam protegidas do sol abrasador do nosso verão, é comum, nas cidades do interior, ver as pessoas colocarem cadeiras na frente da casa e ficarem sentadas, conversando ou, simplesmente, “tomando a fresca” até altas horas da noite”.

tom melancólico, muito embora a composição siga no estilo charge. Por outro lado, a imagem repercute outra questão ligada a um imaginário de gênero, onde quem toma a fresca são mulheres ou idosos.

Os homens mais jovens estão em atividades que essas cidades oferecem, ou em outros lugares maiores para seu progresso pessoal. A melancolia presente escodida pelo traço burlesco revela o que resta e o que se “moderniza” desses retalhos do passado. O arquétipo novamente o do *homem comum*, não há rebeldia ou heroísmo, e sim, o cotidiano simples compartilhado fraternalmente.

Figura 181 - Molina Campos - “*Parece Hija e Ricos*”, novembro de 1933

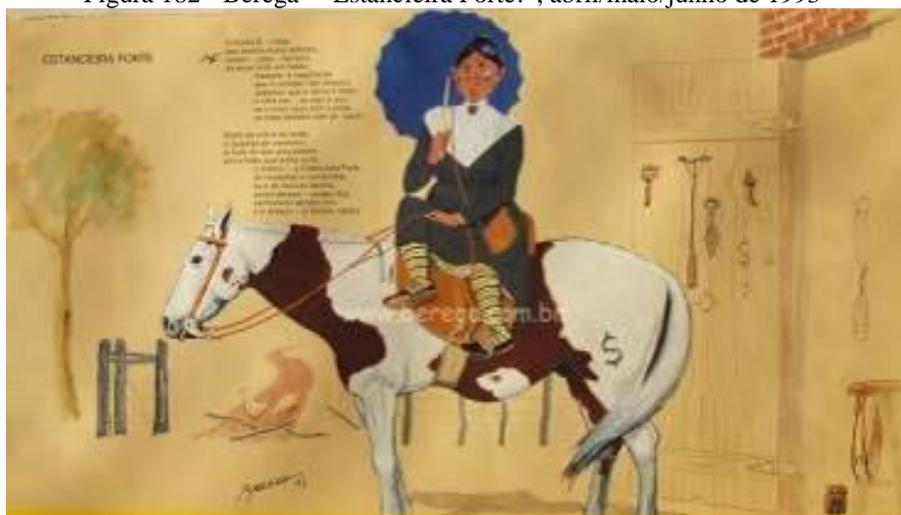


Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Ambas as figuras, tanto de Molina “*Parece Hija e Ricos*” (Figura 181), quanto a de Berega, “*Estancieira Forte*” (Figura 182), apresentam semelhanças estilísticas. Vejamos. Em Molina, a mulher de lado na cela, sobre o cavalo, com um cigarro de lado nos lábios, olhos fechados segurando um fardo. A sua volta, diversos gaúchos a olham, ela é o centro da atenção da cena. E permite ser olhada por todos em volta, incluindo o cão.

Em Berega, o mesmo princípio. A mulher de lado na cela do cavalo, vestida mais formalmente, possui “um medalhão e sombrinha”, com uma bolsinha do lado do corpo. O que a coloca em uma categoria de estancieira com recursos. Os diferentes objetos pregados à porta, atrás da mulher, revelam a extensão de sua fortuna e estão em exposição. “Pobre demais jamais fica”, ao mesmo tempo em que sua beleza está associada ao que possui. “O cifrão lembra dinheiro, cavalo, vaca e terneiro”.

Figura 182 - Berega - “Estancieira Forte!”, abril/maio/junho de 1993⁵⁹



Disponível em <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O texto traz o imaginário que predominava no ambiente campeiro como um todo. Isso vale tanto para a Argentina, quanto para o Rio Grande do Sul, qual seja o da objetificação da mulher. Ela pode parecer rica e filha, ou forte, porém estancieira, trazendo o traço da mercadoria. A marca no cavalo que revela um cifrão identifica o patrimônio que vai junto com a mulher. “É uma uva ou não é uva se o índio casa com a viúva casa também com as “vaca”.

O arquétipo ainda é do *amante*, pela posição de doadora de prazer que as imagens sugerem, mas tem no conjunto subjacente o arquétipo do *governante*, inclusive pela alusão do texto de Berega, “jamais fica, permanece sempre rica – e é sempre a mesma rainha!”. No governante o ponto alto é o controle e o poder, em ambos os casos das figuras acima esse poder é exercido pela fortuna e, mesmo que sirva como moeda de troca onde a mulher é a mercadoria, ainda assim tem na base esse poder.

Em outras palavras, no conjunto, há referência muito clara ao sentido de propriedade, que em larga medida foi aplicado a figura feminina ao longo da história.

⁵⁹ Texto de Berega: “A marca \$ cifrão, que muito lembra dinheiro, cavalo – vaca - terneiro, da viúva linda em botão, trazendo a imaginação que o coração não empaca. Sabemos que a carne é fraca. É uma uva ou não é uva se o índio casa com a viúva casa também com as “vaca”. Gado de cria e de corte e quadros de sesmaria, é mais que uma poesia pra índio que tenha sorte o prêmio- a estancieira forte, de medalhão e sombrinha, se é de faca na bainha, pobre demais - jamais fica, permanece sempre rica – e é sempre a mesma rainha!

4 O GAÚCHO SOZINHO

“Falam muito no destino
 Até nem sei se acredito
 Eu fui criado solito
 Mas sempre bem prevenido
 Índio do queixo torcido
 Que se amansou na experiência
 Eu vou voltar pra querência
 Lugar onde fui parido.”

(Victor Ramil)

O *gaúcho sozinho* (ou *solito*, como mencionado anteriormente) foi um elemento que se destacou muito em Molina, com 51 aparições divididas nas categorias *Externa* e *Híbrida*. Já nas obras de Berega, aparece 12 vezes, também divididas nas categorias *Externa* e *Híbrida*. Chama a atenção, porém, o fato desse elemento, em ambos os artistas, não ter tido representação na categoria *Interna*. Também em Berega não há imagem para o elemento *gaúcho sozinho* na categoria *Híbrida*, no panorama *Introversão*. Em outras palavras, dentro das casas, pulperias ou áreas de trabalho, o *gaucho/gaúcho* sempre aparece acompanhado.

Entretanto, quando na categoria *Externa*, em que a pampa é o cenário, e quando há algum tipo de relação com a casa ou ambiente habitado, o *gaucho/gaúcho* se vê sozinho. E, aqui, não necessariamente implica solidão, de fato não o que se observa no sentido geral da palavra. Não é uma solidão, senão uma solitude. Embora possa parecer sinônimo, a solitude é uma solidão preenchida, não o seu vazio propriamente dito. Por isso, nos pareceu adequado colocar o *gaucho/gaúcho* nessa perspectiva, uma vez que aparece sozinho em grande medida nas imagens estudadas.

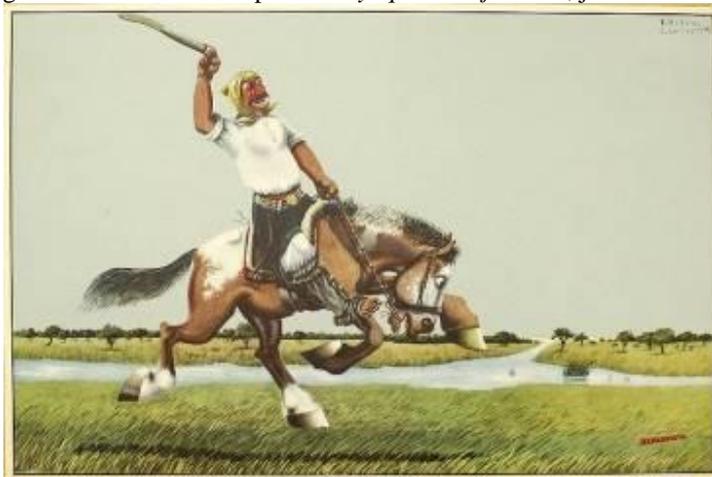
4.1 O GAÚCHO *SOLITO* NA CATEGORIA *EXTERNA*, NO PANORAMA *EXTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

Nesta categoria existe em Molina várias imagens que tem a mesma característica e que, por sua vez, estão relacionadas ao *gaucho* apenas, sem outra pessoa, porém com seu cavalo. São imagens em que aparece interagindo com seu animal. Então, de certa maneira, ele não está

sozinho, porque o cavalo é um ente ativo e afetivo em sua vida. Assim, selecionamos algumas imagens que representam situações típicas e deixamos as demais em anexo.

As obras de Molina Campos, “*Beyaueando juerte!*” (Figura 183) e “*Se puso fiero!*” (Figura 184), mostram o *gaucho solito* diante da paisagem, porém firmemente relacionado ao cavalo. Na primeira, o título se refere a um corcoveado forte do animal, mas o *gaucho* não se intimida, ao contrário, se coloca em uma postura firme de domínio, assim como já foi colocado no elemento *cavalo*, especificamente.

Figura 183 - Molina Campos – “*Beyaueando juerte!*”, janeiro de 1941



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Há uma luta pelo poder, mas também para o homem significa diversão. As quatro patas do cavalo no ar revelam uma das importantes características de Molina. Assim como na Figura 184, em que o cavalo se coloca feroz, e segue em um trote rápido, enquanto o *gaúcho*, envelhecido, ainda muito firme, comanda o animal.

Figura 184 - Molina Campos - “*Se puso fiero!*”, junho de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Essas duas imagens são claras sobre a questão do domínio e asseguram a masculinidade do *gaucho*. Aqui não há solidão e nem mesmo solitude, há vigor e uma interação bem evidente. A paisagem é outra questão a parte que vale ser discutida diante da Figura 183. É um céu azul sem nuvens, a atenção se coloca direto no corcoveado do cavalo e na obstinação do cavaleiro.

Na Figura 184, há um pôr do sol e o *gaucho* correndo nessa paisagem, sob esse momento do dia. O céu, entre vermelho e laranja, faz uma composição ideal com seu poncho tornando ambos elementos da mesma natureza. Aqui, a união da figura com o fundo em termos metafóricos incrementa a imagem mental de poder que emana da natureza em si, mas que também faz parte da “natureza” do *gaucho*. O arquétipo aqui é o do *herói*, o qual triunfa sobre o mal e a adversidade, calvalgando e salvando o dia.

Já na obra “*Lindo mozo!*” (Figura 185) não há o mesmo vigor das imagens anteriores, o trote é tranquilo. Porém a interação das imagens permanece tanto no *gaucho*, quanto no cavalo, ambos estão apumados e mostram uma postura de confiança e poder. Portanto, o imaginário compartilhado aqui é o de virilidade e poder, mesmo o *gaucho* sozinho diante da paisagem aberta e enorme, mostra domínio e controle.

Figura 185 - Molina Campos - “*Lindo mozo!*”, junho de 1941



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A Figura 186, de Berega, é uma clara homenagem a Molina, do qual era franco admirador. A obra “*Lindo moço*” repercute inclusive o título de Molina (Figura 185). Sobre o cavalo, está o *gaucho* sentado muito empertigado, “como um monarca”, essa associação é interessante, pois, mesmo sem ser necessariamente um estancieiro endinheirado, o *gaucho* e os outros do imaginário popular, sentem-se verdadeiros reis. Na imagem, o pala que desce do

braço para a lateral do cavalo é vermelho e subliminarmente sugere o manto real. O amplo sorriso sugere a segurança e o sentimento de valor que esse sujeito se dá.

Figura 186 - Berega - “Lindo moço” janeiro e fevereiro de 1986 ⁶⁰



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O cavalo, por sua vez, também tem a envergadura e a postura de um nobre “mouro”, lhe sugere a pelagem, ele mesmo todo enfeitado com a “cola” erguida e atada. Está esse sujeito no lado mais alto da paisagem em primeiro plano, quase toda a imagem dele contra o céu azul, em um leve contra-plongê, o que coloca o observador abaixo dele. Estamos em menor tamanho diante desse “rei”.

As obras (figuras 187 e 188) marcam o mesmo objetivo, qual seja o de enaltecer o cavaleiro, colocando-o em uma posição de comando e poder. A postura régia que se observa na estátua equestre de Nuno Alvares Pereira, ou Santo Contestável (1360–1431)⁶¹, embora não fosse um rei (apresenta-se como tal), percebemos que a postura do cavalo é semelhante a que vemos em “Lindo Moço”, de Berega, e o mesmo se pode perceber no retrato equestre de Carlos I (Figura 188). Esse rei Inglês, o qual foi decapitado em 1649, acreditava no direito divino dos soberanos e era um colecionador de arte, patrocinou Anton Van Dyck (1599–1641) que se tornou o pintor da corte, representando o rei em diversos momentos.

⁶¹ Foi um nobre general português que teve uma grande influência na crise política entre 1383-85 e serviu como modelo de herói para Camões.

Figura 187 - Estátua equestre de Nuno Alvares Pereira – Batalha – Obra de Leopoldo de Almeida (1966-1968)



Fonte: https://www.voyagevirtuel.com/portugal/photo/batalha_1299.php

Figura 188 - Antoon van Dyck – “Retrato Equestre de Carlos I”, 1637



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antoon_van_Dyck#/media/Ficheiro:Anthony_van_Dyck_-_Charles_I_on_Horseback_. National Gallery em Londres

Nesse quadro em particular, propagandístico, o rei, que era um homem pequeno, torna-se gigante pelos pincéis do artista, elevado também pela estatura e postura do cavalo. Do mesmo modo que em “Lindo moço”, essa obra coloca o observador abaixo do protagonista, elevando, sutilmente, sua estatura, a fim de que essa também fosse a fórmula pela qual os súditos deveriam ver seu rei.

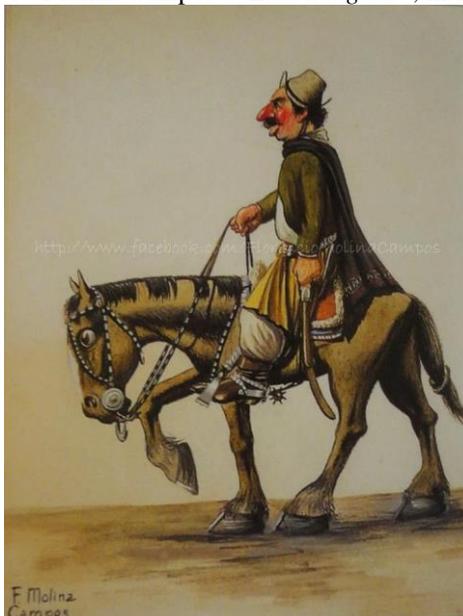
Esse imaginário propagado pelas obras, as quais tratam de imagens equestres, marcou toda uma cultura ocidental e, certamente, encontra repercussão nos trabalhos de Berega, que, por sua vez, repercute em Molina (figuras 189 e 190).

Figura 189 - Molina Campos - “Refugos!”, agosto de 1941



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 190 - Molina Campos - “Endomingado”, maio de 1943

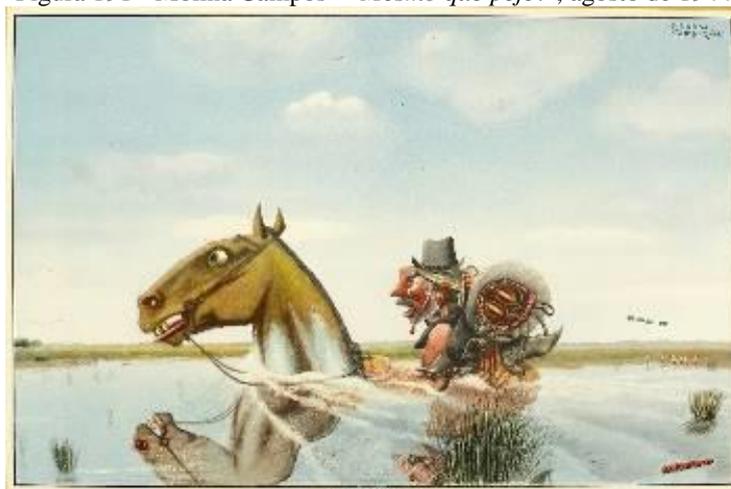


Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

O arquétipo mostrado nesse grupo de imagens está relacionado ao *governante* que tem como base assumir papéis de liderança e controle, e isso é visivelmente expressado nos personagens descritos.

A obra “*Mesmo que peje!*” (Figura 191) mostra a camaradagem que se avista todo o tempo quando se diz do gaúcho e seu cavalo. No quadro, a dupla enfrenta qualquer situação. O *gaucho* tem seus pertences nas costas, o que ele cuida sobre a água. A expressão de ambos, cavalo e cavaleiro, é de igual propósito, obstinados e firmes.

Figura 191 - Molina Campos - “*Mesmo que peje!*”, agosto de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Com as suaves ondas que se fazem na água, podemos “ver” o vigoroso trote e a saída, encharcados, mas com garbo. Isso coloca a imagem diretamente nos quadros mentais que temos sobre esses sujeitos que viviam cavalgando pela pampa. Alguns sem paradeiro certo, de rancho em rancho, seja sob o sol ou sob a chuva inclementes. Às vezes o trabalho tangindo o gado se fazia presente, mas talvez não permanente. Esta imagem em particular está relacionada ao arquétipo do *aventureiro*, que em muito compõe o imaginário coletivo pampeano: o “desejo de por o pé na estrada e percorrer caminhos amplos e selvagens da natureza” (MARK & PERSON, 2003, p. 80).

Figura 192 - Berega - “Orgulho da cabanha”, julho e agosto de 1979⁶²



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁶² Desde guri na lida da Cabanha. Alimentando, cuidando, escovando, ensinando a cabrestear. Por amor à marca e aos bichos, o cabanheiro encontra na Exposição seu grande dia. 1o. prêmio na categoria - campeão da categoria e, finalmente, a roseta tricolor do grande campeonato. E, ao agradecer os aplausos, o coração se derrete e lhe escapa pelos olhos, em sinal de orgulho e trabalho recompensado (texto de Berega).

A Figura 192, de Berega, traz um tema caro ao gaúcho, que é o gado. A introdução desse no continente sul-americano se deveu, basicamente, a Europa, com seus conquistadores. No Rio Grande do Sul, a partir dos jesuítas e também dos paulistas. No Estado, devido às pastagens e à água abundantes, o gado acabou prosperando e se espalhando.

Embora Berega tenha buscado sua inspiração em muitas de suas pinturas em Molina, aqui ele apresenta um aspecto que lhe é particular, o de mostrar esse gaúcho que não está mais inserido no contexto histórico da campanha e da vida que se vivia nesse tempo. O artista se ocupa do gaúcho que fez a transição. Tem um pé no urbanismo e um pé no campo. Essa cena evoca as *Expoinsters* – exposições de produtos agropecuários que existe desde 1901, em Porto Alegre. A premiação, com a roseta tricolor, indica que esse animal é fruto de uma seleção genética feita pelo proprietário, o qual demonstra um caminho acertado e recompensado.

A imagem indica o orgulho do dono em relação ao seu animal, como um apresentador, mostrando sua atração principal. Ergue o chapéu em cumprimento ao público e também ao próprio touro que venceu a grande competição. O que resta aqui desse imaginário gauchesco, é a nostalgia de ligação à terra principalmente a criação de gado. Mesmo sendo um evento moderno (a faixa no touro indica o ano de 1979), há um retorno a essas raízes, ao movimento atávico do gaúcho com a terra e com o gado.

O arquétipo do *governante* cabe nesse caso uma vez que aprecia as organizações hierárquicas, quem você é e que cargo lhe cabe e quem é o chefe. Há uma ordem na forma como o touro é preparado para vencer, nada menos que isso.

4.2 O GAÚCHO *SOLITO* NA CATEGORIA *EXTERNA*, NO PANORAMA *INTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

Esse panorama traz um conceito diferente do anterior, aqui, as imagens devem sugerir uma introspecção, um tempo mais vagaroso, sem vigor, sem intensidade de movimento. Nesse panorama, as ações de lida e diversão se confundem um pouco, assim como foi observado no panorama *Extroversão*.

As imagens que seguem mostram o gaúcho apenas na companhia do cavalo, ou quando muito, do cachorro, que é outro personagem bastante presente na vida do gaúcho campeiro. A Figura 193 tem uma relação mais direta com a questão da diversão, em razão do violão. As outras, de forma geral, espelham tranquilidade, essa, empreendida também no trabalho. O fato de estar sozinho dentro de uma vasta paisagem, não necessariamente significa solidão, por isso, a introspecção como uma medida meditativa, ou contemplativa sirva melhor a essa análise.

O imaginário aqui revelado é bastante expressivo da vida do gaúcho em suas atividades ordinárias. A paisagem pampeana de largas extensões sem obstáculos amplos permite esse senso contemplativo, que faz parte da imagem que se construiu do gaúcho.

A Figura 193 mostra o *gaucho*, não mais jovem, sentado sobre o cavalo. Tudo está parado, o cavalo, o homem, as aves, o lago e a paisagem. O céu sem nuvens oferece essa sensação de mansidão e pachorra. Contudo, há um movimento, o giro da cabeça do cavalo com o olhar esbugalhado, o que se vê adiante? É a única possibilidade de ação que podemos observar.

Figura 193 - Molina Campos - “Lo que Jué`Ndenante”, abril de 1941



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A pouca importância que o gaúcho dá ao cenário atrás dele, evidencia, de certo modo, a tranquilidade que o tempo oferece, ou seja, o velho não se impressiona com o que já viveu. A imensidão do campo, onde os animais silvestres e poucas interferências, como as forquilhas, denotam, colocam um tempo “sem tempo” na própria figura do velho *gaucho*.

A Figura 194 apresenta o *gaucho* sentado, com uma perna cruzada sobre a outra, em cima do cavalo. Observa o gado ao fundo. Essa obra epercuta outra, de Blanes (Figura 195), a qual se volta para o observador com o campo ao fundo. Há uma costura entre essas duas imagens que trazem o *gaucho* em um estado de total interação com o animal que segue o momento de seu cavaleiro. A expectativa aqui é o do *gaucho* campeiro em sua lida cotidiana, mas em posição de relativo descanso sobre sua montaria.

Figura 194 - Molina Campos - “*Por mal nombre- El lion*”, abril de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 195 - Juan Manuel Blanes - “*Aurora (Entre dos luces)*”, 1879–1885



Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/juan-manuel-blanes/aurora-also-known-as-entre-dos-luces>

Então, o completo domínio sobre tudo transparece de modo especial nessas obras. Do mesmo modo, a Figura 196, “*Geya Guey!*”, repercute outra cena no quadro “*Tropa de Carretas*”, de Pallière (Figura 197). À primeira vista, não é uma imagem que traga apenas o *gaucho*, na verdade há outros no mesmo evento. Porém, a forma solitária com que ele realiza seu trabalho, permite encaixá-lo nessa categoria.

Embora a cena mostre um conjunto de outras carretas, a impressão é de individualidade. Em cada uma segue o caminho por si, tendo o *gaucho* como guia nessa situação. De certa forma essa imagem tem uma relação com as anteriores, pois o *gaucho*, efetivamente, se apresenta só na paisagem.

A obra, Figura 198, na verdade, também tem esse mesmo mote embora haja a presença implícita de outros. Em nenhuma das cenas encontramos a melancolia da solidão senão a quase certeza das “formas de fazer” cotidianas, as quais são parte da lida do homem do campo. E, portanto, o arquétipo que sobressai é o do *homem comum*. Aquele que tem presente sua função na comunidade e que precisa cumprir sua tarefa para que tudo continue como sempre.

Figura 196 - Molina Campos - “Geya Guey!”, março de 1932



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 197 - Juan León Pallière - “Tropa de Carretas”



Disponível em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/juan-leon-palliere-1823-1887-82-c-08p9jzw6zw>

Como já foi citado o *gaucho solito*, na categoria *Externa*, aparece muitas vezes, contudo, notadamente sozinho seria modo de dizer, uma vez que tem como companheiro, todo o tempo, o cavalo. Selecionamos algumas imagens que representam momentos significativos da vida do *gaucho* e deixamos de fora outras tantas imagens que, de alguma forma, repetiam essa fórmula.

Guedes (2003, p. 55) diz que

Para o gaúcho, a montaria é como uma segunda natureza: “o gaúcho a pé não é gaúcho” – o cavalo tem, no Imaginário gaúcho, uma importância primordial, pois, na liberdade do pampa, sente-se “um” com o cavalo (vindo daí a metáfora de que o

gaúcho é o ‘centauro do pampa’). Tendo um vínculo muito forte com sua montaria, não raro compara a mulher com a égua que, conforme a tradição oral, lhe “serve como montaria e como mulher”, e sobre a qual possui todo o domínio, servindo esta apenas para lhe obedecer.

As obras representadas pelas figuras 198, 199 e 200 repercutem um imaginário típico: o *gaúcho* e seu cavalo na ampla paisagem pampeana. Ora com o violão, ora sob a inclemência do tempo, ora de rancho em rancho naquela itinerância que se atribuía continuamente a esse personagem. O pensamento de Bourdieu (1999, p. 45), embora não especifique a questão do imaginário, traz o conceito do *habitus* que, em grande medida, diz a a mesma coisa. O “*habitus*”, segundo Bourdieu (1999, p. 64), é a “lei social incorporada”, por meio de inculcações sucessivas, “funcionando como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade [...]”.

Essa “lei social incorporada”, de que fala Bourdieu, são os modelos mentais que um determinado grupo constrói em torno de outros modelos que são passados ordinariamente entre as pessoas, de geração para geração. Isso acaba se convertendo em uma espécie de meme que se alastra no composto da cultura. Deste modo, o *gaúcho* e a paisagem sugerem um clima intimista sem ser depressivo. Além do cavalo, que é um companheiro constante, há ainda a paisagem, a qual, em alguma medida, faz parte da vida ordinária do *gaúcho* da campanha. Essa paisagem aberta, com campos alastrados e imensos vazios.

Dantas de Oliveira (2014) diz que a paisagem é uma parte visual, uma construção imaginária do espaço praticado, ou por ser praticado. Ou seja, a paisagem é um conjunto de espaços transformados pelas relações humanas.

Pesavento (2004) ainda diz que

a paisagem é uma construção da natureza pelo olhar. Para que ela exista, deve haver um ato inaugural, de separação entre o homem e a natureza, implicando um distanciamento. O camponês não vê paisagem, vê a natureza, como meio no qual vive. É preciso que exista um recuo e um estranhamento, para que a natureza, reapropriada pelo olhar daquele que a contempla, se transforme em paisagem. Nesta medida, a natureza é objeto de uma construção estetizada, cujo produto, a paisagem é uma representação daquela natureza.

O autor ainda relata que o artista também recria em seu ateliê uma tradução do que já viu, criando novos signos e valores que guiam sua percepção. Neste caso, Molina trabalha com suas reminiscências resignificando tais valores ao seu modo de produzir. De acordo com Zaldivar (1996), até 1936 as linhas dos horizontes criados por Molina atravessavam a metade da obra, e os céus não recebiam detalhes, deixando aparecer o fundo do papel. A partir de 1939,

os céus começaram a adquirir importância e a linha do horizonte, baixa, chegando a representá-lo quase quatro quintas partes do fundo.

O horizonte mais baixo valoriza a figura dos personagens em primeiro plano e a dimensão de amplitude também se vê marcada. Há uma gradação de tons nos céus das figuras 198 e 200. Elas representam um dia de sol, porém em horários diferentes. Ao contrário da Figura 199, que o gaúcho está embaixo de chuva, com o vento açoitando o cavalo, o cavaleiro e o cão.

Figura 198 - Molina Campos - “*El Rosiyto “Trej Clavej”!*”, janeiro de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 199 - Molina Campos - “*Tamoj Aflojando?*”, julho de 1942



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 200 - Molina Campos - “De Rancho em rancho”, novembro de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Não é uma cena noturna, porém a tonalidade das cores em verde-acinzentado sugere o temporal. Em todo calendário essa é a única cena em que o *gaucho* está sob a inclemência do tempo. Porém não há desespero ou desassossego, é na verdade mais um momento da vida dos *gauchos* pampeanos e levada com estoicismo. Este velho *gaucho* já viveu muitas outras trombas d’água em sua trajetória, certamente.

Figura 201 - Molina Campos - “Mañanita fría”, junho de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Essas cenas mostram o gaúcho completamente inserido na paisagem, ela faz parte dele como a natureza. O recuo do olhar é dado pelo artista quando ressignifica essa natureza transformando-a em paisagem e escolhendo o ângulo e o enquadramento. O jogo de cores e o tratamento estético que leva o espectador a entrar em outro espaço sintônico a esse,

reconstruindo sua própria maneira de olhar. Aí está o imaginário se confirmando. E o arquétipo que observamos é o do *aventureiro* no sentido de estar solto em uma paisagem e não sugerir um destino específico.

A Figura 201, do *gaucho* cevando o mate, talvez seja uma das imagens mais vivamente incorporadas ao imaginário do *gaucho* tanto da Argentina quanto do sul do Brasil.

A imagem de Manuel Blanes, “Tomando mate” (Figura 202), apresenta o *gaucho* com uma cuia na mão, descansadamente escorado, olhando ao longe. O momento do mate é esse em que há o intervalo do trabalho, das ações do dia. O momento do relaxamento.

Figura 202 - Juan Manuel Blanes - “Tomando Mate”,



Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/13249>. Museo Nacional de Bellas Artes | Montevideo - Uruguai

Esse hábito está presente entre os mais conhecidos costumes da região sul do Brasil e dos países vizinhos, como Uruguai e Argentina. Está igualmente enraizado de maneira histórica nessas regiões, vinculado à memória e à identidade dessas culturas.

No Brasil, a erva era usada fragmentada pelos índios que a sugavam em um porongo⁶³, através de um canudo de taquara trançado. “Caá-i (água da erva) era exclusiva para o uso dos pajés, que posteriormente a estenderam para o restante da tribo”. No Uruguai e na Argentina o mate é um hábito que o *gaucho* realiza comumente sozinho, ao contrário no Rio Grande do Sul, onde é coletivo, cuja cuia passa de mão em mão.

Esse ritual foi introduzido nesses países de língua espanhola, a princípio pelo colonizador espanhol e, embora os jesuítas no início tenham sido contrários ao uso por

⁶³ Porongo- cabaça, cuia que esvaziado e seco e com uma abertura superior é utilizado como vasilha e especialmente como cuia de mate (SCHLEE, 2019, p. 739).

considerarem uma erva do diabo, incorporaram, mais adiante, não apenas o hábito entre as reduções jesuíticas, como também passaram a produzir a erva, abastecendo os colonos espanhóis da Bacia do Prata (Paraguai, Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul). É com essa conotação que aparece na imagem de Molina.

O *gaucho* está ali sentado sobre a cela do cavalo, preparando o mate em uma manhã fria. A chaleira no fogo e a cuia meio inclinada à mão mostram o processo ritualístico do preparo do mate. Essa bebida estimulante, a qual atravessou a história do *gaucho*/gaúcho e permaneceu virtualmente incólume, talvez seja um dos elementos mais significativos no processo imaginário, o qual atua tanto nos sujeitos que vivenciam de forma mais próxima a vida do campo, como também aparece em situações urbanas atuais de todos os tipos.

A imagem de Molina mostra que esse sujeito está em uma propriedade. Há uma cerca atrás do cavalo, que pasta tranquilamente. Então podemos inferir que esse *gaucho* está se preparando para seu dia de trabalho, iniciando-o com o ritual de cevar e beber seu mate. Essa cena em particular pode não ter sido vivenciada pela maioria das pessoas que, inclusive, admiraram essa lâmina, mas com certeza o ritual não lhes era estranho e, portanto, é muito possível nos colocarmos no cenário e sentirmos o gosto do mate e o frio da manhã que não apenas o título, mas o poncho do gaúcho, remete.

Essa capacidade que a obra tem de nos colocar nesse lugar ou evocar a cena é um dos importantes atributos do imaginário imagético e que, em grande medida, agrega uma identidade cultural que passa conforto e pertencimento.

Figura 203 - Molina Campos - “Áaaca tambo”, janeiro de 1945



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A Figura 203, de Molina Campos, mostra uma relação de trabalho, em que o cavaleiro conduz um boi de canga e um bezerro. Existe uma aproximação temática e não temporal com a obra de Bruegel (1525/30–1569), a qual trata da volta do rebanho à aldeia, representando o mês de novembro, que era o período onde se recolhia o gado das montanhas.

A pintura flamenga segue o princípio de representar as ações comuns da comunidade pelas atividades cronologicamente organizadas em um “calendário social”. Por que colocar essas duas obras distante no tempo e próximas em tema, nesta pesquisa? Justamente porque, ao tratar o imaginário, é fundamental trabalhar a ideia de reprodução e repercussão de um motivo que estaria em uma origem e se desdobra no tempo e espaço em novas roupagens.

Figura 204 - Pieter Brueghel – “A Volta do Rebanho” e detalhe, 1565



Disponível em: <http://www.ufrgs.br/contatocomaceramica/galeria-1/descricao-de-obras-de-arte-por-artistas/pieter-brueghel>

Como nesse caso: é relativamente simples olhar a obra de Molina e sentir um certo conforto com algo conhecido e antecipado. Mesmo que os contemporâneos do artista argentino não vivessem as realidades do campo, a imagem traduz algo familiar e, portanto, confortável, conseqüentemente agradável.

Essa é a principal relação que queremos estabelecer com o kistch, não pela vertente estética, mas pela evocação emocional que projeta na mesma perspectiva que reflete um imaginário coletivo equivalente ao que Jung chamou de “inconsciente coletivo” – espaço em que se movimentavam os arquétipos. No caso das obras analisadas, estão vinculados ao *homem comum*, aquele que pertence e não se destaca, aquele arquétipo que se fortalece no cotidiano e na identidade e apoio de seus iguais.

Tanto a imagem (Figura 205) quanto o texto de Berega remetem as memórias do pintor quando criança, em Uruguaiana, mas que fazem coro a mesma imagem que as pessoas, de “antes dos saquinhos plásticos”, compartilhavam. O leiteiro trazendo o leite em sua jardineira,

segundo Schlee (2019), era um carro de duas rodas puxado por um cavalo que servia para distribuir pequenas cargas como o leite. Na obra, esse carro está representado no lado esquerdo da imagem.

Figura 205 - Berega - “Batizando”, maio e junho de 1979⁶⁴



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O interessante na imagem, reforçada pelo texto, é a malandragem que a palavra *alarife* conota e que, aqui, deixa claro a intenção de usar a água do poço para aumentar a quantidade de leite. Uma vaca, ao fundo, pasta e três tarros de leite diante do gaúcho serão preenchidos com o líquido “batizado”, quase três para um. Essa prática não era incomum, conforme Berega mesmo relata e que, em alguma medida, faz parte de um *modos operandi* que circulou no Rio Grande do Sul.

O sorriso meio enviesado que podemos ter ao olhar a imagem, mesmo considerando que é uma “má ação” ainda assim pode nos parecer mais uma travessura que uma contravenção, visto que parecia tão pueril a tentativa de trapaça como a possibilidade de um filhote de lambari vir junto com o leite que era entregue, o que acabava confirmando a mutreta.

Por outro lado, não se pode deixar de citar a obra de Molina Campos “*El lechero*” (Figura 206), cujo tema também reflete o mote de Berega. Na obra, Molina apresenta os personagens masculinos com as boinas que recordam a região da Argentina e onde o dono da casa verte o leite em um copo para encher a vasilha da patroa que espera atrás. Os cavalos estão equipados com tarros de leite que serão distribuídos pelo leiteiro aos moradores.

⁶⁴ Texto de Berega: “Antes, bem antes dos saquinhos plásticos, o leite nos era entregue na porta de casa, trazido na “jardineira” do próprio leiteiro. Não raro algum alarife aumentava sua produção na beira do poço ou no vau de algum arroio, deixando no leite comprado um filhote de lambari difícil de explicar no dia seguinte.”

Figura 206 - Molina Campos - “El lechero”, 1945



Disponível em:

<http://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/pintxx/pages/Florencio%20Molina%20Campos%20El%20lecher>

É tão típica essa cena que vemos sua reprodução na prática, na fotografia de 1874, “O entregador de leite” (Figura 207), sendo de fato uma situação corriqueira, presente no cotidiano das pessoas. Essa atividade, a qual ainda se preservou nas pequenas cidades do interior, perdeu sua força com a industrialização. Enquanto Molina ainda representa o *gaucho* do final do século XIX e início do século XX, Berega vai além, mostrando a transição pela qual esse gaúcho campeiro passou.

Figura 207 - Fotografia de um entregador de leite, 1874



Disponível em: <https://mendozantigua.blogspot.com/search/label/antes%20de%201900>

Não podemos negar um sentimento nostálgico, o qual Berega vai construindo ao longo de seu trabalho no calendário *Ipiranga*, trazendo os restos desse modo de vida que foi

paulatinamente se transformando. Não podemos dizer também que Berega tenha tido contato com essa obra específica de Molina, porém podemos sim, afirmar, que esse imaginário não registrou fronteiras geográficas, mas se construiu em nova fronteira imagética que traduzia um comportamento típico de um país como a Argentina e um local regional no Brasil.

A Figura 208 traz o fragmento do conto “Tetéia”, de Simões Lopes Neto (1865–1916), em que o personagem Romualdo conta um “causo” de uma cadela perdigueira chamada Tetéia, a qual cumpriu seu ofício: o de “*amarrar a perdiz*” até que ouvia a voz de comando de seu dono para partir. Tão fiel era esse animal que, como não recebeu a ordem de sair, morreu na posição. Mas não apenas isso. Toda a cena da caça foi congelada sobrando os esqueletos para contar a história. O final do conto de Simões Lopes Neto faz uma comparação com o barão de Münchhausen, que não está nesse fragmento, porém está no conto: “Pois, e então? A cachorra do Münchhausen será acaso superior à Tetéia? Só se for porque ele era um barão, e eu sou apenas... o Romualdo”.

Figura 208 - Berega - “Tetéia”, janeiro/fevereiro/março de 1998 ⁶⁵



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁶⁵ Uma manhã saí a caçar perdizes e levei a TETÉIA. Mal entramos no macegal a TETÉIA amarrou, toquei-lhe com o joelho na anca, ela andou uns passos: a perdiz levantou-se no vô e flechou! Pum! Tiro dado, perdiz em terra, a Tetéia trazendo. E assim foram-se cem cartuchos que eu trazia; Cem perdizes em meia hora. Sentei-me e comecei a atar as perdizes e, distraído, esqueci-me de chamar a perdigueira. E, quando tudo pronto, ia marchar, só então lembrei-me da cachorra. Chamei: Tetéia! Tetéia! E nada de resposta. Com outras distrações e afazeres, passou o tempo, de vez em quando e sempre com pesar e saudade lembrava-me da desaparecida. Tetéia. Dediquei-me então a ensinar um cachorrinho filho dela, o seu retrato escrito. Há dias - levei o cachorrinho ao campo, para exercício e sem dar por tal, fui dar no lugar daquela mal fadada caçada em que se sumiu minha maravilhosa perdigueira. E, eis senão quando, o cachorrinho pára, amarra, levanta a pata, sacudindo o rabo! Chego-me, toco-lhe com o joelho e quando espero que o Totó vá levantar a perdiz, ele volta-se para mim desarrumado, humilde, com os olhos arrasados de lágrimas. Surpreso, estiquei o pescoço e vi: Vi, sim, o esqueleto da Tetéia ainda de coleira, firme, correta, na posição de amarrar; adiante, um esqueleto de perdiz, na posição de preparar o vôo. Cousa notável, foi ainda o faro filial que guiou o cachorrinho e fê-lo descobrir e chorar perante os ossos da mãe!

Ao finalizar com essa colocação já estava Lopes Neto associando seu personagem com o famoso contador de histórias fantásticas alemão e, assim sendo, também traz essa mesma verve para o mundo imaginativo da paisagem campeira do Rio Grande do Sul, na forma de que também temos nossos *causos* fantásticos.

Assim, o que Berega escolhe ilustrar nesse conto é o auge da história quando a cadela, em forma de esqueleto, ainda de coleira, “amarrando” também a finada perdiz. O entristecido caçador com sua espingarda, de cano para baixo, encara a Tetéia, cujo esqueleto congelou a cena na posição que o perdigueiro toma em completa atenção pronta para o aviso de correr para a ave.

Os olhares nessa cena são sugestivos, percorrem uma linha imaginária do cãozinho, para o caçador e para a Tetéia e, finalmente, para o esqueleto da perdiz, a qual também morreu em plena tentativa de voo. Portanto, existem dois momentos na cena. O primeiro, que é o conjunto formado pelos personagens nesta curva de olhar e o outro, que é o conto propriamente dito.

Na cena, a imagem compõe uma tragédia pessoal e no conto uma diabrura exagerada e cômica de Romualdo. Talvez um dado que se deva levantar aqui é a relação que o gaúcho em geral mantém com seu cão, “cusco” ou “guaepeca”, que são as formas de chamar um cachorrinho sem raça definida. O que importa é que, embora não tenha a mesma relevância que o cavalo tem na história do gaúcho, o cachorro aparece muito seguidamente nas obras tanto de Molina quanto de Berega. O animal é um companheiro direto ou um ente que perambula nos mesmos ambientes que o gaúcho.

No caso específico da Tetéia, o fato não apenas de haver um conto relacionado com esse bicho perdigueiro muito apreciado nas caçadas, também temos a relação afetiva que se conota no texto e na imagem. E, portanto, mesmo que possa ficar bastante periférico, o certo é que o imaginário gaúcho não poderia existir sem um cachorro por perto.

Embora existam inúmeras obras de pessoas com seus cães, nos pareceu significativo trazer a pintura do Cardeal infante Ferdinando, obra de Velázquez, por justamente mostrar a relação do homem em um momento de pausa de uma caçada com o cão em atitude de espera. Sendo que a relação de parceria entre ambos ultrapassa as condições sociais e isso fica evidente na imagem que Berega também expressa, e que é perfeitamente compreendida por quem quer que seja.

Figura 209 - Diego Velázquez – “Retrato do Cardeal Infante Ferdinand da Áustria com Arma e Cachorro”, 1632



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/diego-velazquez/portrait-of-cardinal-infante-ferdinand-of-austria-with-gun-and-dog>

O arquétipo expresso aqui é o *bobo da corte*, se levarmos em conta o conto de Simões Lopes Neto, cuja história remete a uma brincadeira com o objetivo de divertir. O arquétipo do *inocente* também se apresenta aqui, pois em um nível acima da qualidade infantil vem o misticismo e, neste caso, o fato de se crer em uma história inverossímil pelo apelo emocional que ela impõe.

4.3 O GAÚCHO *SOLITO* NA CATEGORIA *HÍBRIDA*, NO PANORAMA *EXTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

Essa categoria combina tanto o cenário externo, quanto guarda uma relação com os lugares habitados. Escolhemos a imagem representada pela figura 210, a fim de mostrar um sujeito em pose como que para uma fotografia. Esse *gaucho* está todo arrumado para um dia especial, o dia da Pátria. Usa seu traje mais apumado e com a mão na cintura mostra sua figura. Ao redor, vemos a vila com a venda, os cavalos e a cerca. No chão, há indícios de que cavalos passaram por ali, a partir das marcas dos cascos e, ainda, um detalhe da cancha de bocha, imprimem uma familiaridade ao cenário. As duas cenas não se parecem na construção e sim no conceito.

Figura 210 - Molina Campos – “*Pa um dia patrio!*”, maio de 1931



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Essa obra de Molina lembra duas outras. Uma, de Juan Manoel Blanes (1830–1901), Figura 209; e outra de Bernaldo Cesáreo Quirós (1879–1968), Figura 211. Em que sentido isso é dito aqui? Não é na técnica em nem exatamente na temática, uma vez que Blanes traz a figura de um capataz e Quirós de um patrão de estância.

Figura 211 - Juan Manuel Blanes, “*l Capataz*”, 1865



Disponível em: <https://br.pinterest.com/jmguti/juan-manuel-blanes-arte-criollo/>

Mas a pose e a forma de mostrar o corpo e seus atributos, como a indumentária, é que são os elementos pelos quais podemos dizer que existe uma relação interessante. Neste caso, a tessitura de tempo que cria uma urdidura, em que todos os fios se encontram é que na verdade traduz a questão do imaginário. Oliveira (2019, p. 296) diz que Blanes foi um artista que se

dedicou aos retratos e motivos folclóricos sendo considerado o “Pintor de la Pátria”. Por outro lado

Assim, mesmo que Juan Manuel Blanes pinte para a nação o e tenha seus quadros históricos como os grandes referenciais de seu tempo, seus *gauchos* igualmente cumprem esse papel. De forma mais velada, por certo, eles são o elo de uma sociedade que, em vias de modernizar-se e, ainda, lidando com o fluxo migratório, via sua identidade abalada. Assim, o *gaucho* de Blanes é aquele que, sem uma existência concreta, foi idealizado por ele para cumprir, também, funções específicas no Uruguai do século XIX.

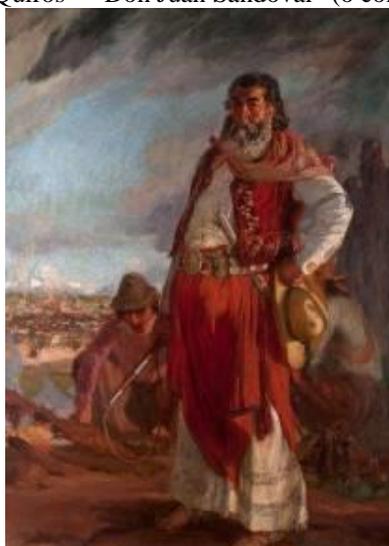
A questão levantada pela autora, no que tange ao idealismo representativo da obra de Blanes, reforça sobretudo o modelo mental relacionado ao imaginário social que repercute nessas imagens. Ao mesmo tempo em que são fontes históricas são também construções imagéticas, reforçadas na fotografia (Figura 212), mostrando um gaúcho e seu cavalo. O significativo retrato, que foi uma das primeiras fotografias da Argentina, traz justamente seu modelo-símbolo.

Figura 212 - O cidadão e seu frete, uma das primeiras fotos tiradas no país. Coleção Witcomb, disponível no portal Educ.ar.



Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/primeras-fotos-tomaron-disponibles-online_0_NycEe-ox-.html

Figura 213 - Cesáreo Bernaldo de Quirós – “Don Juan Sandoval” (o consumidor), Série Los Gauchos, 1926



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7077/>

O trabalho de Molina lembra os gaúchos de Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879–1968). Esse artista argentino, que manteve um vínculo de amizade com Molina Campos, é um dos mais importantes do século XX. Seu trabalho amplamente reconhecido no país e fora dele é uma referência do ponto de vista estético e histórico, a ponto de ser considerado o pintor da nação.

Luciana de Oliveira (2017), em sua tese, cita Quirós quando ele se pronuncia sobre o desejo de retornar à sua terra natal depois de uma temporada na Europa, desejoso de representar o gaúcho histórico, o guerreiro. Ele traz a ideia de alguém que, longe de sua terra, sente a nostalgia de seu lugar, de seu espaço de pertencimento. E quais os signos que ele busca nessa viagem de retorno a si mesmo, se não os símbolos que vagavam pelo espaço do imaginário das pessoas que circulavam nesse mesmo lugar.

Então, a partir desse pensamento, outro surge imediatamente, qual seja o da memória de Maurice Halbwachs (2008). Esse autor ressalta que a memória coletiva se estabelece a partir de uma relação entre a memória individual e o contexto social, pois sendo as lembranças uma parte do coletivo, elas estão sempre interagindo com a sociedade. Ou seja, parte da nossa memória individual é um ponto de vista da memória social.

Mesmo que uma memória individual não envolva diretamente outra pessoa, de toda forma, está inserida no mesmo espaço de outras memórias e que são construídas de forma social, materializadas na linguagem, sendo, portanto, igualmente outra construção social. Neste ponto, podemos associar ao pensamento de Jung sobre o inconsciente coletivo. Muito embora o autor não tenha necessariamente formalizado um conceito sobre essa memória social, os arquétipos são sua parte imagética construída.

Portanto, a memória individual, a qual foi vivida e repassada e que diz respeito a um grupo, vai se tornando um patrimônio daquele grupo e também vai se adaptando aos modelos mentais que são importantes para ele. Sendo assim, a idealização parte de um real que vai sofrendo alterações para pode abarcar necessidades, anseios, desejos, afugentar os medos e assim por diante. Por isso, essa memória coletiva tende a idealizar o passado.

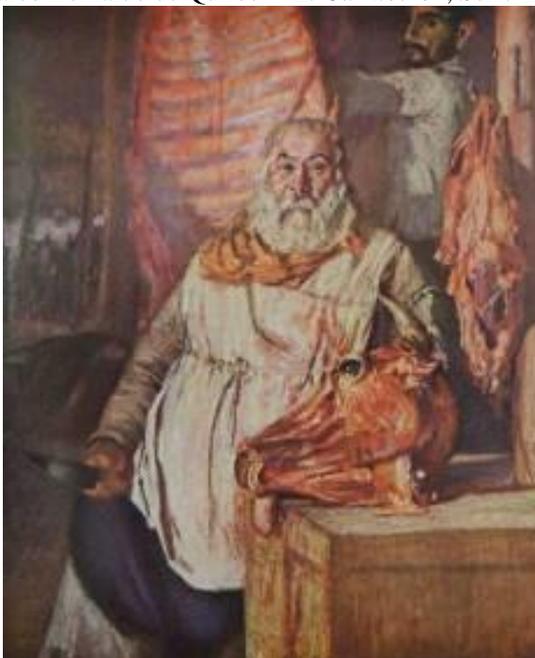
E na memória também existe o esquecimento. Em Freud, o esquecimento tinha uma função protetora do ego, no que tange a memória seletiva. Mas na construção histórica o processo de esquecimento produz os ideais que vemos nas linguagens visuais por exemplo, que é o tópico de estudo nesta pesquisa. Os artistas Molina e Berega trazem o aspecto jocoso desse ideário, e, com isso, carregam um toque de conforto nos corações dos sujeitos que absorvem

seus trabalhos. Sorrimos com eles nos “lembrando” desse passado interiorizado pela memória coletiva.

Como isso fica patente nesse diálogo de imagens a seguir. Ao mesmo tempo em que Blanes idealiza um gaúcho que é retirado tanto de sua memória pessoal quanto construída pela imaginação social, em um outro tempo e, também, outro espaço, o Uruguaio Quirós traz o *gaucho* lembrado pelos seus contemporâneos, constrói esses personagens tanto de sua memória individual quanto da memória coletiva de seus contemporâneos, constituindo os “lugares de memória”, que são esse espaço importante da memória coletiva, lugares oficiais, os quais vão consolidar essas narrativas mnemônicas. “As imagens portam símbolos que colaboram para a construção de elementos formadores de uma ideia de nação, por meio de cenas históricas ou de retratos de personalidades fabricadas, com o objetivo de construir os ‘heróis’ de uma pátria. (FOCHESATTO, 2017, p. 5)”.

A imagem de Molina, a qual repercute em outras aqui apresentadas, traz novamente o arquétipo do *governante*, não apenas na individualização do personagem, mas também na postura, e que revela o imaginário discutido. Essa mesma relação aparece na obra de Quirós, “Carniceria” (Figura 215), e Luciana Oliveira traz essa teia relacional de tempo e memória.

Figura 214 - Cesáreo Bernaldo de Quirós - “*El Carnicero*”, Série Los Gauchos, 1926



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7082/>

Se percebe que na pintura de Bernaldo de Quirós os diferentes tempos são entremeados por narrativas do passado e conjugadas junto as experiências do presente. Além disso, na mescla de tipos de posses e de tipos mais populares, o *gaucho* é exaltado e serve de modelo aos discursos nacionalistas de seu tempo. Por outro lado,

nas pinturas de Molina Campos, os os mesmos diferentes tempos que se relacionam junto as experiências do artista. Assim, sua busca não foi de cunho histórico como fez, de certa forma, Quirós, mas foi com base na sua memória e nas experiências e vivências junto a esses homens. ..., por assim dizer, o *gaucho* popular que Molina Campos traz ao observador (OLIVEIRA, 2019, p. 429).

Figura 215 - Molina Campos - “*Carniceria de campaña!*”, julho de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

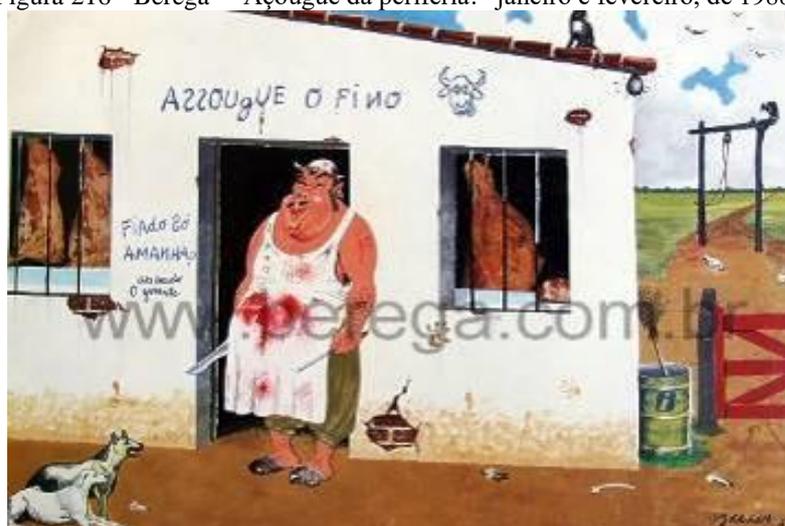
A Figura 215, de Molina, traz uma representação jocosa do açougueiro, plantado diante da carniceria, sujo de sangue no avental e nas alpargatas. Usa a típica boina e olha fixamente o espectador com os olhos esbugalhados e com uma faca na mão. Esse olhar fixo e a postura com uma rigidez forçada, parece querer saltar do lugar onde está.

Ao lado do estabelecimento, que também vende verduras, há uma meia-água colada à parede que contém as diversas carnes a serem vendidas. À exposição estão atentos os cães que aproveitam os ossos que sobram. Os gatos circulam sobre o telhado. Ao fundo vemos um trilito com uma corda que era usada provavelmente para pendurar o boi para descarná-lo.

O carnicheiro de Molina faz coro com o carnicheiro de Quirós (Figura 214), o avental e a faca na mão são os elementos que levam de um a outro. Quirós trouxe essas memórias de que ressaltávamos anteriormente, do *gaucho* pampeano, o qual criou seu negócio a partir das relações que já tinha estabelecido em seu entorno. A cabeça cortada de animal, em cima da mesa, em primeiro plano, se repete em Molina, porém dentro do cercado.

Na obra de Molina, a cabeça parece viva e olha o carnicheiro, embora esteja pendurada e com a língua de fora, do mesmo modo como está a cabeça reproduzida por Quirós. A diferença reside justamente no olhar. O de Quirós está parado e morto e o de Molina vivo e provocativo, portanto popular e menos histórica.

Figura 216 - Berega - “Açougue da periferia!” janeiro e fevereiro, de 1988⁶⁶



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Este é o ponto de virada que faz com que o estilo jocoso de Molina converse com o imaginário, em outro ângulo, de Quirós. Enquanto esse último tenha dedicado seu esforço estético em reproduzir um tipo de imagem que construía uma ideia mais heroica e ideal do gaúcho, Molina tende a fazer isso não pela idealização e sim pela irreverência, que, afinal, leva em última instância ao ideal. Esse tema se repete também em Berega (Figura 216).

O autor traz a mesma cena que vemos no artista argentino. Neste caso, a imagem guarda uma semelhança plástica evidente com a Figura 216. O diálogo que Berega estabelece aqui, pela coincidência temática e de elementos que se repetem, como o trilito e o gato no telhado, evidenciam o contato de Berega com a obra de Molina.

Algumas diferenças são importantes de serem evidenciadas. Primeiro que o texto, cujo papel é acompanhar a imagem, fala de um açougueiro mais contemporâneo. Esse não se preocupa diretamente com a fiscalização, que não é, com certeza, o problema do personagem de Molina. A lata ao lado do estabelecimento, com a *logo* da Ipiranga, remete diretamente à época onde os carros são muito mais realidade que os cavalos, além, obviamente, de se referir à empresa dona do calendário.

O texto de Berega, desse modo, tem uma força própria quando nos permite construir uma história paralela à imagem. Podemos imaginar a carroça frigorífica chegando com as carnes que foram carneadas em outro lugar; os pobres que chegavam e levavam os miúdos

⁶⁶ Texto de Berega: “Carneando no próprio local, sem se preocupar com a Fiscalização, ou recebendo a carne do matadouro em carroça “freigorífica” revestida de folha de zinco, o açougueiro ia desempenhando seu honrado ofício. Os “miúdos” eram geralmente levados pelo pobrerio, de graça ou quase. E nunca faltava um guri pedindo a bexiga da vaca para transformá-la em flamante bola de futebol. Mas, enquanto aguardava a freguesia, convinha não facilitar os cuscos que, podendo, na certa “descarnariam” a microempresa que, embora um pouco xucra, possuía até logotipo”.

praticamente de graça; os meninos que jogavam com a bola de bexiga de vaca, culminando com a cena do açougueiro, de faca na mão, diante de seu “fino” estabelecimento, recebendo a clientela e cuidando para que os “cuscos” não levem a melhor.

Embora estejamos vendo uma cena muito parecida com a de Molina, essa ocupa outro tempo e outro espaço e conversa com seus contemporâneos, incluindo agora essas outras “modernidades” que em Molina não tinham tanta evidência como a trazida em Berega. Por outro lado dialoga diretamente com essa outra época onde o artista argentino reproduziu a cena “*Carniceria de campanha*”. O título da obra, em Berega, é “Açougue de periferia”.

Muito embora a porteira vermelha à direita nos leve para um cenário campesino, aqui se trata muito mais de um contexto urbano, mas com o contato direto com o campo. Esse personagem, ao contrário do de Molina, é menos assustador, está posicionado quase em três quartos, seus olhos estão mais fechados. Uma sombrancelha se ergue dando ao rosto um ar galhofeiro. Está com uma camiseta sob o avental sujo de sangue e, na cabeça, leva um lenço amarrado nas pontas. A bombacha e a alpargata indicam os traços que estão relacionados ao gaúcho. O gato no telhado, o trilite ao fundo e a postura do personagem diante de seu estabelecimento, além dos cachorros, nos levam a Molina.

Essa cena que Berega produziu não era apenas uma aproximação a Molina, era também uma representação do mesmo imaginário, produto dessa memória coletiva que ultrapassou a fronteira política, temporal e geográfica e se formatou em uma fronteira cultural que compartilhamos com a Argentina e o Uruguai. O diálogo, em Berega, se dá em uma tempo-espaco em que o marketing começa a fazer parte das relações de consumo de forma mais ativa.

O açougue em questão tem um nome “Açougue *O Fino*” com uma logomarca na figura de cabeça de boi, tudo produzido de forma amadora, provavelmente pelo dono do estabelecimento. Está escrito de forma errada com dois ‘s’ invertidos. Assim como está invertido o ‘s’ de “fiado só amanhã” / “acinado o gerente”. Vejamos que o açougue *O Fino* tenta emular uma casa de carnes mais sofisticada, o nome, porém, mantém essa “candura” kitsch da imitação de um outro panorama social.

Assim, o que Berega faz é trazer Molina para esse tempo, reconfigura o cenário do artista argentino para um onde esse *gaucho* se urbaniza. Embora os elementos se misturem como uma imagem única, o contexto e as pequenas alterações de Berega fazem com que esse imaginário pampeano se mescle com as novas demandas da modernidade. O arquétipo é o do *homem comum* praticando uma atividade que o coloca no cenário cotidiano, sem nome além da personificação do estabelecimento.

4.4 O GAÚCHO *SOLITO* NA CATEGORIA *HÍBRIDA*, NO PANORAMA *INTROVERSÃO*, EM MOLINA

Dois momentos registram duas formas de o gaúcho aparecer em um panorama de *Introversão*, os quais envolve um estado mais meditativo. No primeiro, representado pela Figura 217, o gaúcho se apresenta diante de uma porteira. Sua postura ereta e tranquila sobre o cavalo em atitude de espera, com uma mão sobre a outra segurando os arreios. A imagem mostra o sujeito que passeia, que não é, nesse momento, de um lugar específico. Ao contrário da Figura 219, em que o gaúcho está à sombra de uma árvore tomando seu mate durante um meio-dia.

Figura 217 - Molina Campos - “*Pasiandero Él!*”, maio de 1933



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

Figura 218 - 1890's *Tropero*, fines del siglo XIX



Disponível em: <https://despiertacordoba.wordpress.com/2014/07/08/fotos-antiguas-de-argent/>

Figura 219 - Molina Campos - “Era um medio dia!”, março de 1940



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

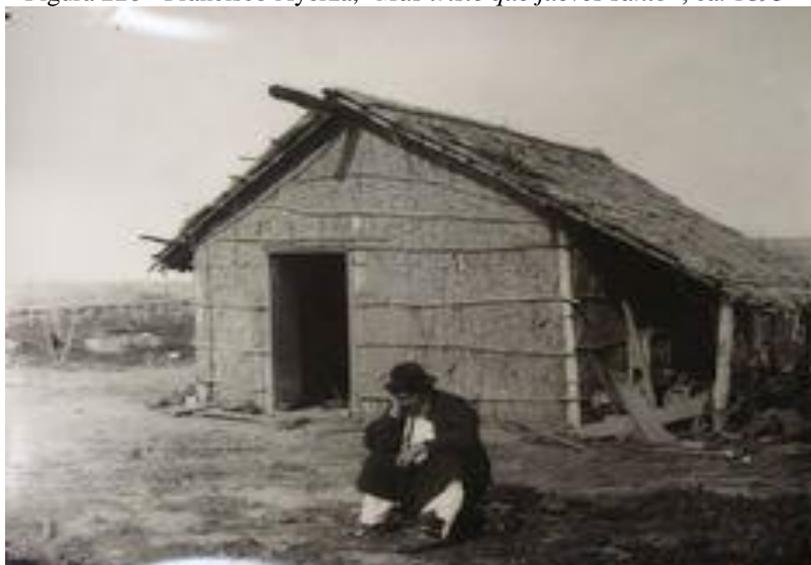
Estes dois momentos estão no imaginário do homem dos pampas: o andarilho e o aquerenciado em seu rancho. Um está de passagem e encontra a possibilidade de um rancho e, o outro, em uma casa simples, com um peru em volta, e o cavalo amarrado a um galho pastando, já pertence a esse lugar.

O “lugar” do mate já tem uma história pessoal, é um momento de pausa na lida cotidiana, a tranquilidade do sujeito aproveitando um prazer coletivamente aceito e entendido pela comunidade pampeana. O momento do mate traz à memória uma lembrança mesmo de quem não participe do ritual sagrado. Sozinho como é próprio do *gaucho* argentino, mas também facilmente compreendido pelo gaúcho sul rio-grandense, embora seu ritual seja mais coletivo.

A representação do *gaucho* sozinho, à sombra, diante do seu rancho no vazio tranquilo dessa paisagem típica do sul do continente é muito expressiva. A cena evoca exatamente o meio-dia, quando a sombra do Umbu se faz na vertical com o sol a pique. Nesse instante do dia, mesmo que o sol esteja inclemente, o mate se faz presente na condição de companheiro tão constante quanto o cavalo que, amarrado à árvore, pasta tranquilamente.

O imaginário que reproduz esse momento não é apenas nostálgico, há cerca de um tempo em que o tempo corria em outra dimensão, mas também traz a representação do *gaucho* em seu sentido contemplativo que é outra imagem forte no imaginário pampeano.

Figura 220 - Francisco Ayerza, “*Más triste que jueves santo*”, ca. 1895⁶⁷



Fonte: caiana.caia.org.ar

A obra a qual dialoga com essa de Molina, embora em outra perspectiva situacional em termos de sentimento, mas que encontra relação compositiva, é a fotografia de Francisco Ayerza para o tema de Martín Fierro, Figura 220. Nela, o *gaucho* está cabisbaixo, porém o contexto da imagem, a casa de duas águas e a postura do gaúcho, muito direciona para Molina.

Tanto é assim que o *gaúcho sozinho*, seja no espaço *Externo* seja no *Híbrido* é o que aparece mais vezes no conjunto de imagens de Molina. Se considerarmos as três categorias juntas a imagem do *gaúcho sozinho* aparece 51 vezes entre as 147 pertencentes ao calendário. Porém, se consideramos que no elemento *cavalo*, o qual é um dos que mais tem registro (entre as três categorias perfaz 106 vezes), também aparece muito, mas raramente sozinho, isso significa que esses dois elementos, *gaucho* sozinho e/ou com seu cavalo é o de maior relevância nas imagens.

De modo que podemos, sem medo de errar, afirmar que essa imagem do *gaucho* pampeano solito em pessoa, porém acompanhado de seu cavalo, é de fato a que está na imaginação quando se fala do gaúcho e, portanto, se constitui nesse imaginário, que vai compreender não apenas a Argentina como um todo, mas também o Uruguai e o Rio Grande do Sul.

⁶⁷ Fotografia reproduzida na La Revista Moderna (agosto-setembro de 1897) com a epígrafe “Ayerza Francisco (ilustrações fotográficas para Martín Fierro de José Hernández)” com o texto “—... Quem não vai sentir o mesmo / Quando sofre tanto ansiosa / Posso garantir que o choro / Como mulher eu saí / Ai meu Deus, se eu ficasse / Mais triste que Quinta-Feira Santa!”. Reproduzida em Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada (2 de outubro de 1898).

Figura 221 - Molina Campos - “Estancia antigua!”, fevereiro de 1944



Fonte: Acervo Museu Las Lilas, Arecco/Argentina

A obra “Estancia antigua!” (Figura 221) traz a imagem do gaucho embaixo da árvore, assim como na Figura 219. Ele também está perto de sua casa, porém, nessa, está com seu violão e não com o mate. Também as sombras projetam desenhos no chão e no corpo do personagem e do violão. O cavalo amarrado pasta tranquilo. Nessa obra, percebemos outro detalhe, na lateral esquerda da casa há uma *logo* que remete ao próprio artista, dois estribos.

A alma dos paisanos entrou em seu espírito com força; também a de seus animais. Talvez em criança começou a captar um dos pormenores mais significativos da sua obra: os seus cavalos iriam levar a marca indelével com dois estribos, uma orgulhosa herança da família Molina. Tanto que chegaria com o tempo a se gabar de ser "o argentino de sua época que mais marcou os animais com seu ferro". Esta marca é composta por dois estribos apoiados, um sobre o outro na posição oposta e verticalmente. Pertenceu originalmente a seu avô Don Juan Angel Molina, vizinho de Arrecifes, passando posteriormente a seu pai, Florencio Molina Salas, em 1882, para ser registrado novamente muitos anos depois e após a morte de seu pai, pelo próprio Florencio Molina Campos 6 outubro de 1915, pagando a soma de 25 m / n. O artista usou para perpetuar a tradição familiar em suas obras (ZALDIVAR, 1996, p. 24, tradução nossa).⁶⁸

Conforme podemos observar, essa marca aparece em várias representações que Molina faz ao longo de seu trabalho. Não só cumpre o papel de mostrar uma referência importante no

⁶⁸ “Se adentró com fuerza em su espíritu el alma de los pisanos; también el de sus animales. Quizá ya desde chico comienza a plasmar uno de los detalles más significativos de su obra: sus caballos habrían de llevar la indeleble marca con dos estibos, orgullosa herencia de los Molina. Tanto que llegaría con el tempo a jactarse de ser “el argentin de su época que más animales habia marcado con su hierro”. Esta marca consiste em dos estribos apoyados uno sobre otro em setido contraro y em forma vertical. Pertenció originalmente a su abuelo don Juan Angel Molina, vecino de Arrecifes, passando luego a su padre, Florencio Molina Salas, em 1882, para ser nuevamente registrada muchos años después y tras la muerte de su progenitor, por el próprio Florencio Molina Campos em 6 de octubre de 1915, pagando la suma de 25 m/n. El artista la usó para perpetuar em sus obras la tradición familiar”.

que tange a marcação do gado, como também cumpre com o legado familiar e, nesse caso, mantém na história cotetiva a sua memória particular. O mesmo tipo de cena ainda pode ser visto na fotografia de Francisco Ayerza, a qual traz um *gaucho* entristecido diante de seu rancho e, mais contemporaneamente, na obra de Montefusco (Figura 222), em que o homem embaixo da árvore é indicado para o visitante que chega).⁶⁹

Figura 222 - Carlos Montefusco - “ALLÁ BAJO LA PLANTA”, 2020



Disponível em: <https://www.facebook.com/Carlos-Montefusco-117641191606159/photos/a>.

Portanto, temos aqui uma sequência de cenas que tratam de um mesmo mote, bebem na mesma fonte entre si e no repertório social de onde foi gerado. Imagens que percorreram o final do século XIX, o XX e, agora, o XXI. Então, se essas imagens, com suas particularidades perfazem uma costura em que uma pode ser reconhecida na outra, estamos sim diante de um imaginário construído e consolidado.

⁶⁹ Texto retirado do facebook de Montefusco que adicionou a imagem ao álbum “*obras viejonas 15 de outubro de 2020 “Alla bajo la planta”*. Don Ignacio tras años de trabajar en la Rural, e incontables yerras y arreos, ha comprado unas quince hectáreas cerca del pueblo donde levantó su casa. Retirado de los trabajos de a caballo no deja de estar siempre activo. Despunta el gusto por los pingos mimando a un parejero que sueña presentar en las cuadreras. Pero la principal tarea que lo ocupa casi todo el día es el trabajo en sogas. Comparte su vida con Dora su mujer y sus cuatro chancletas que son la luz de sus ojos, pero con tanto femenino alrededor necesita por lo menos ver a sus amigos en el boliche La Rosada y hablar cosas de hombres. Es allí, al entrar en contacto con el vecindario donde recibe encargos de algún jueguito, de unas riendas encanutadas fuertonas, o de reparar unas estriberas. Don Ignacio se ha hecho fama de buen soguero, por su buena técnica, su buen gusto, y por cobrar lo justo. Elije el mismo los cueros, casi todos de los novillos talquinos criados en la estancia EL REJUCILO del doctor Martínez Jeréz. De ahí lo llaman cuando hay disponibilidad, y lo tienen en cuenta por su simpatía y recta conducta. Antes de ayer mientras descarnaba una soga a la sombra de una frondosa higuera le ha caído gente. Es un mozo que quiere encargarle algo. Parece que es el nuevo encargado de SAN JACINTO, que anoticiado por el personal de la existencia de Don Ignacio tuvo la idea de hacerse de un lindo juego trenzado digno de su cargo. Juana la hija mayor conduce al hombre hasta el patio y le indica donde se halla su padre, allá bajo la planta”.

O arquétipo predominante aqui, em todas as imagens, é o do *homem comum*, o que faz parte de um lugar, e não pretende a divulgação. O gaúcho que toca o violão embaixo da árvore e que toma mate; o que está ensimesmado em frente à casa, ou o que está em uma atividade simples, quieto, embaixo da árvore. Estão todos misturados à paisagem e seu ambiente familiar. O que dá o tom dos valores para os gaúchos de geração após geração.

5 A PARCERIA

“Y verlos al cair la noche en la cocina riunidos, com el juego bien prendido y mil cosas que contar platicar muy divertidos hasta después de cenar”.

Martin Fierro
(José Hernández)

Este elemento, a *parceria*, assim como o *cavalo* e o *gaúcho sozinho/solito*, são bem expressivos nas obras de Molina e de Berega. Ambos os artistas aparecem nas três categorias, o que demonstra que esses elementos são caros ao *gaucho/gaúcho*.

A *parceria*, como um dos elementos que levantamos para entender o imaginário do *gaucho/gaúcho* pampeano, ocorreu basicamente em função do tipo de imagens que acabaram surgindo e que fizeram essa questão ser estudada. Entre as três categorias observadas em Molina, é na *Híbrida* que os parceiros *gauchos* mais vezes se representam. Em seguida, aparece mais na categoria *Interna* e na *Externa* menos vezes, ao contrário do elemento *solito*, em que na categoria *Externa* aparece três vezes mais que em *parceria*.

O mesmo ocorre em Berega. A *parceria* aparece mais vezes que o elemento *solito*, na categoria *Externa*; muito semelhante a Molina na categoria *Interna*, porém a *parceria* aparece muito pouco na *Híbrida*. Contudo, muito disso se dá por conta que em Berega o tipo de cenário produzido, em grande medida, se distancia de Molina, uma vez que o tipo de composição no artista brasileiro é mais justaposto, ou seja, mais de uma cena na mesma composição e ênfase no personagem e menos na paisagem. Isso acabou por não enquadrar dentro das categorias gerais, mas por outro lado gerou uma categoria específica para Berega, a chamamos de *Didática* e será tratada neste capítulo.

5.1 A PARCERIA NA CATEGORIA EXTERNA, NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As obras representadas pelas figuras 223 e 224 mostram uma aproximação temática e compositiva, embora consideremos dez anos entre uma e outra. Elas não são imagens incomuns em Molina. As cenas que envolvem *gauchos* músicos, tanto no ambiente externo como dentro de *pulperias* é bastante tratada pelo pintor argentino em sua carreira artística.

As obras “*Aparceros*” e “*Los músicos*” têm em comum a alegria de “estar junto”. Os personagens conversam entre si enquanto seguem andando, ou por irem a uma festa ou por estarem voltando. Na primeira, são quatro *gauchos*. A cena indica uma parceria tranquila. Enquanto dois conversam, um bebe e outro simplesmente acompanha no mesmo ritmo o passo. Os cavalos também não se distanciam, a confusão de patas demonstra que são quatro animais. O trote se dá pelo campo, ao longe outros cavalos soltos e um revoa de pássaros no fundo da cena. O céu ocupa três quartos da imagem, colocando a distância do horizonte e aproximando os personagens dos espectadores.

Figura 223 - Molina Campos - “*Aparceros*”, julho de 1931



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

A figura 224 também traz personagens a cavalo, aqui são três *gauchos*, dois carregam violões e um deles, negro, olha e conversa com o companheiro. Os cavalos seguem os mesmos ritmos. Zaldivar (1996, p. 213, tradução nossa) fala sobre esse gaúcho payador que depois de seu trabalho, troca a roupa e segue com seu violão para uma pulperia, a fim de um desafio, já que não se podia fazer isso em casa, “simplesmente porque não é usual a construção de uma casa de família; o pulperia é o local do combate...”⁷⁰. Na imagem, os cavalos seguem a passo e:

[...] apresentamos o cavalo do que não tem ofício recomendável; o cantor de boliche. Ele é o “menestrel” de eras passadas; o trovador popular que aparece em todos os locais de diversão é que vai de ponta a ponta com seu inseparável violão, cavalgando seu cavalo que não sabe de mais trabalho do que levar seu dono. É por isso que ele é

⁷⁰ “simplesmente porque no es habitual que se haga e uma casa de familia; la pulperia es el sitio del combate...” (ZALDIVAR, 1996, p. 213).

visto com seu andar gracioso, talvez orgulhoso da importância relativa do homem (ZALDIVAR, 1996, p. 211- 212, tradução nossa).⁷¹

Figura 224 - Molina Campos - “*Los músicos*”, dezembro de 1941



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

As duas imagens de Molina fazem eco à fotografia de Ayerza (Figura 225), mesmo que ela tenha sido especificamente construída para uma personalidade “real” chegar a uma personalidade “ideal” do *gaucho* argentino, tendo como norteadora a literatura de Hernandez e seu *Martin Fierro*. Essa imagem, em particular, fala sobre esse sujeito que leva a música não só no violão, mas na alma também.

Figura 225 - Una foto de Francisco Ayerza tomada en 1890 para una serie retratando a Martín Fierro, por Gentileza CIFHA



Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/digitalizan-fotos-historicas-preservar-patrimonio-visual-argentino-nid2311017>

⁷¹ “[...] presentamos al caballo del que no tiene oficio recomendable; el cantor de boliche. Es el “juglar” de las edades pretéritas; el trovero popular que aparece en todos los lugares de diversión, es que va de punta a otra con su inseparable guitarra, montando su caballo que no sabe de más trabajo que llevar a su dueño. Por eso se le ve con su andar garboso, ufano tal vez de la relativa importancia del hombre”.

As próximas obras têm uma característica especial. Inicialmente foram produzidas por Berega para o calendário de 1977. Embora as provas tenham ido para a gráfica, acabaram não sendo publicadas por uma determinação da empresa. Nessa época, no Brasil, o Presidente general Geisel fechava o congresso e impunha um conjunto de medidas conhecidas como “Pacote de Abril”, com base no AI 5. Já em 1978, iniciava um processo de abrandamento da censura e da lei de segurança nacional, e, em 1979, era revogado o AI 5. Contudo, a pressão com relação a imprensa se acirrou, incluindo atos de terrorismo contra redações.

Portanto, ainda em um período tenso, no qual Berega estava começando sua parceria com a Ipiranga. E por conta desse clima, o marketing da empresa, através da agência MPM propaganda, a qual atendia a conta da Ipiranga na época, entendeu por bem que a cena que o artista propunha não seria viável. Decidiu-se, então, evitar qualquer risco de censura à empresa, vetando a publicação do quadro “Patrulha”.

Na obra estão representados três personagens uniformizados, os quais, se vistos dentro do contexto em que o país vivia, poderiam gerar algum tipo de dificuldade para a imagem da marca da empresa.

Figura 226 - Berega - “Patrulha”, 1979 – Não publicado



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Os personagens, juntos, eram o fruto de três estudos individuais de Berega vistos nas figuras 227, 228 e 229. Um trabalho rico em detalhes, em que os personagens caricaturizados por expressões próprias trazem a marca do artista e os cavalos, realistas, sem os exageros típicos do traço caricaturesco. Os personagens, em suas posturas rígidas e formais, conduzem animais que proporcionalmente são pequenos pôneis, porém com a envergadura de grandes garanhões.

Figura 227 - Berega - “Patrulha” – Não publicado (detalhe)



Fonte: foto do acervo particular de Rodrigo Beheregaray

Figura 228 - Berega - “Patrulha” – Não publicado (detalhe)



Fonte: foto do acervo particular de Rodrigo Beheregaray

Figura 229 - Berega - “Patrulha” – Não publicado (detalhe)



Fonte: acervo particular de Rodrigo Beheregaray

Que possa ter havido uma interlocução metafórica com o momento político, não podemos afirmar com certeza, embora a cena tenha como título “Patrulha” e cada personagem

representar um tipo particular de personalidade, não significou necessariamente uma crítica política velada. Esse parecer nos foi colocado pela família do artista.

De acordo com Rodrigo Beheregaray, o pai nunca teve intenção de traduzir em sua arte qualquer viés político, inclusive recebeu mérito por ter colaborado com o Regimento Osório por doação de obras de arte e na produção de um quadro na saída do Gal Boscacci Guedes, do Comando Militar do Sul com a encomenda do quartel general de um quadro pintado em couro. Isso depois das saída do Gal Figueiredo da presidência e, portanto, no período de transição política no país.

O detalhe é que essas figuras militares, estabelecem um diálogo não exatamente, ou apenas, com os militares dos anos 70 no Brasil, mas também com os militares do passado histórico do Rio Grande do Sul em seus momentos de beligerância política. Portanto, a imagem faz eco com homens do passado histórico e, nos parece provável, que adentre nesse imaginário construído.

Desta maneira, Berega refez os mesmos personagens trocando seus objetos e vestimentas por outro mote, que foi publicado então como “Os músicos” (Figura 230).

Figura 230 - Berega - “Os músicos”, janeiro e fevereiro de 1979 ⁷²



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Podemos observar que a postura dos personagens e suas feições continuam as mesmas, mas agora o ar empertigado que colaborava na construção dos personagens na primeira obra

⁷² Texto de Berega: Os músicos estão chegando com o "maestro" à frente, sério e com ar competente. Já seus companheiros, não nos parecem tão compenetrados e sim bastante chegados aos licores. Mas a fama do trio é grande: só tocam "limpa-banco". E, em salão de piso de tábua lustrada a sebo de vela, os bailongos varam a noite ao som de milongas, polcas, bugios e outros ritmos campesinos.

mudam radicalmente. Não se pode ver mais, nessa imagem dos *músicos*, o mesmo vigor e energia da original.

A rudeza do primeiro personagem fica mitigada com o acréscimo de um bigode e cabelos brancos; a altivez do segundo – que inclusive porta óculos escuros – fica muito menos arrogante em seu “alter ego”, que, com a barba, bigode e o violão na mão, sugere displicência e, por último, o personagem negro o qual na imagem original trazia uma espada na mão e uma espingarda nas costas, fica muito mais reduzido não apenas no tamanho mas também no efeito, mantendo os pés descalços, transportando, ao invés de armas, instrumentos musicais.

Figura 231 - Juan Manuel Blanes - “*Lancero de la época de Rivera*”, séc. XIX



Disponível em: <https://br.pinterest.com/jmguti/juan-manuel-blanes-arte-criollo/>

Por outro lado, devemos atentar também para esse personagem e, ao mesmo tempo, trazer a obra realizada pelo uruguaio Juan Manuel Blanes (1830–1901), entre os anos de 1860 e 1870, a qual foi intitulada “*Lancero de la Época de Rivera*”. Embora, de acordo com Oliveira, a pintura não tenha necessariamente uma relação direta com os negros que lutaram no Rio Grande do Sul, ela faz parte dessa estrutura imaginária que percorre o Estado, assim como toda a região cultural que estamos falando neste trabalho. Oliveira (2017, p. 31-34), a respeito de exposição inaugurada em Porto Alegre, na Semana Farroupilha, em que o quadro de Blanes se salientava, diz:

a não ser pela presença do negro e da lança, em nada se assemelha ao grupo de soldados do Rio Grande do Sul. Assim, em função da *proximidade visual* que se estabeleceu entre o lanceiro elaborado por Blanes e os lanceiros sulinos que lutaram

no conflito, a apropriação da imagem por seu viés ilustrativo acabou por eclipsar sua significação e sentido. Essa mesma pintura, vale dizer, não foi utilizada unicamente na exposição citada. Com uma circulação bastante grande no Estado, desde muitos anos ela ocupa capas de publicações e ilustra, ainda hoje, diversos *sites* de internet que tratam da Revolução Farroupilha e dos Lanceiros Negros. A permanência dessa imagem nos meios digitais, bem como a sua relevante difusão, foi o que proporcionou o questionamento inicial de uma pesquisa que, afora ter ampliado posteriormente o seu objeto de estudo, centrou-se, sobretudo, na investigação da construção da imagem do gaúcho no sul no Brasil, mas igualmente na Argentina e no Uruguai.

Então o que aparece aqui é um imaginário que se consolida, em grande medida, pela intervenção midiática. Ou seja, quanto mais essa imagem é revisitada, mesmo no que tange anacronicamente ao evento no Rio Grande do Sul, ela constrói uma identidade, força uma referência importante para a figura heróica que se pretende quando se fala da coragem do gaúcho brasileiro.

Portanto, não é à toa que a pintura de Blanes, originalmente relacionada a um evento em particular, ganhe a imaginação do gaúcho deste lado da fronteira, porque “cabe” confortavelmente na caixa do arquétipo do *herói*, responde como se tivesse sido encomendada para esse fim no propósito desse imaginário. E aqui pensamos que reside a beleza de um significante que gera outros tantos significados. Esses significados se ajustam ou são ajustados ao espectro da cultura que, por sua vez, permite a identidade. Oferece esse continente de segurança psicológica tão cara a espécie humana.

Figura 232 - Berega - Cartaz publicitário da 33ª Califórnia da Canção nativa do Rio Grande do Sul, em homenagem a Luiz Pont Beheregaray, 2003



Fonte: foto do acervo particular de Rodrigo Beheregaray

O trabalho de Berega, o qual acabou sendo levado a público no calendário de 1979, foi mais adiante reproduzido no cartaz de divulgação da 33ª Califórnia da Canção de Uruguaiana, terra natal de Berega. E neste caso, ela, inversamente ao tema original, produz um novo

imaginário agora ligado às tradições musicais do gaúcho e, portanto, tendo como elo arquetípico tanto o *bobo da corte* quanto o *inocente*, no que tange a essa imagem mais alegre, mais feliz, menos belicosa do gaúcho.

A imagem é reforçada pelo próprio texto de Berega, em que o trio era “limpa-banco”, ou seja não deixava ninguém sentado, eles próprios chegados aos “*licores*” entusiasmavam tanto que “varam a noite ao som de milongas, polcas, bugios e outros ritmos campesinos”. E o interessante neste caso é vermos que mesmo sem mudar substancialmente as figuras, mas modificando sutilmente, já se estrutura uma outra cadeia de significados imaginários que também são perfeitamente encaixados nos fenômenos culturais reforçando essa identidade. Moraes (1997, p. 94) ressalta que

o imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Trata-se de uma produção coletiva, já que é depositário da memória que a família e os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano. Nessa dimensão, identificamos as diferentes percepções dos atores em relação a si mesmos e de uns em relação aos outros, ou seja, como eles se visualizam como parte de uma coletividade.

Os dois próximos trabalhos fazem referência a um tempo que passou e que deixou “saudades”, essa palavra que por si, já expressa o imaginário. A saudade é uma emoção que tenta recuperar na memória algo que passou, mas que foi agradável, feliz, prazerosa, ou triste, que tenha tido algum grau de afetividade.

Figura 233 - Berega - “Sacando Peludo”, julho e agosto 1980⁷³



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁷³ Texto de Berega: “Hoje, atolar em estrada real é muito difícil. Estórias de “peludos” tirados, até que nos despertam uma pontinha de saudade... Como aquele casal, que por sorte conseguiu dois voluntários para uma cinchada. Mas, para aliviar o peso, a madame teve que abandonar seu conforto, sem, no entanto, pisar no barro, graças à ajuda do cavaleiro; espontânea ou não, quem poderá saber?”

A obra de Molina, “*Afirmarte Zurdo*” (Figura 234) e de Berega “*Sacando Peludo*” (Figura 233), fazem uma interlocução, mesmo que exista um hiato de tempo entre uma e outra, observado justamente pelo veículo de locomoção. Em Molina é uma carruagem e em Berega, um carro. “Peludo”, de acordo com Schlee (2019, p. 712), significa “lodaçal, atoladouro. *Tirar um peludo* (ficar atolado um veículo)”.

Figura 234 - Molina Campos - “*Afirmarte Zurdo*”, julho de 1932



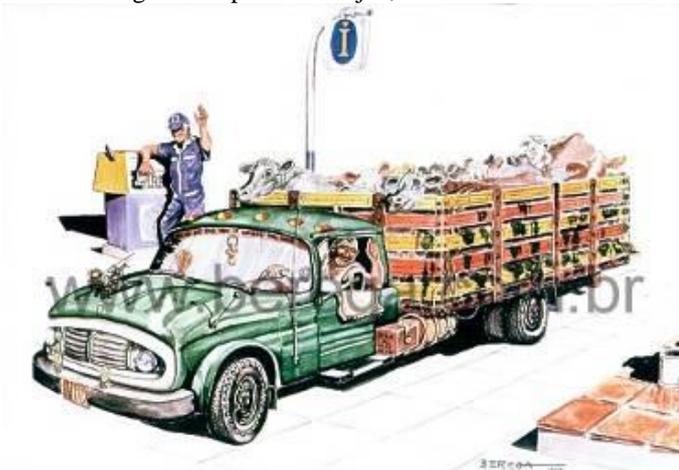
Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Porém, observemos que ambas as imagens mostram uma mesma conjuntura, que é o valor do cavalo e do gaúcho sobre outro meio de tração. Em Berega esse ponto traz ainda uma informação hilária, quando o homem urbano carrega nas costas a mulher enfeitada. Ele próprio serve de “cavalo” de tração que “desatola” essa mulher. Ambos com cara de poucos amigos.

Novamente, Berega faz referência a um tempo passado que deixou “saudades” com as histórias de *peludos* tirados, que hoje não se veem mais. Essa fala de saudade, junto a imagem que mostra essa situação, é mais um elo que reforça a questão que estamos abordando, acerca do imaginário. No momento em que o artista traz de forma ilustrativa e até jocosa um determinado evento que fez parte de um cotidiano passado, está problematizando o imaginário como “...a própria realidade é vista como tendo sido instituída pelo imaginário. Entretanto, este não pode ser considerado apenas como conservador da realidade social, já que pode contribuir igualmente para a alteração de uma ordem vigente” (ESPIG, 2004, p. 53).

Ambas as imagens estão relacionadas, mas com o hiato do tempo, o qual configura signos de um passado, como a carruagem, em Molina, e o carro, em Berega. O elo que entrelaça ambas é o espírito jocoso em que, mesmo com a vantagem da modernidade, há coisas no campo que não se pode prescindir do passado, neste caso, a força motriz do cavalo.

Figura 235 - Berega - “Tropeiro de Hoje”, novembro e dezembro de 1979⁷⁴



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A figura 234 traz um caminhão carregado de gado, e um motorista sorridente vestido com uma camiseta e um lenço na cabeça. Os signos kitsch se fazem nesse lenço, na chupeta pendurada no espelho e até na figura de um cavaleiro sobre o capô do caminhão, como carrancas nas proas de navios.

Faz um sinal positivo para o o espectador, tanto quanto responde ao aceno do frentista do posto Ipiranga do qual está acabando de sair. A postura amigável do frentista encostado a bomba de gasolina responde a qualquer outra campanha publicitária da Ipiranga, inclusive agora, em pleno século XXI. Todo o componente emocional, de certa forma exagerado da propaganda, se faz presente na imagem e se contrapõe ao tom do texto, mais melancólico e saudosista.

A imagem foi produzida na segunda metade do século XX, em 1979, mas contém o mesmo mote. Qual seja, o posto Ipiranga “com você em todas as situações”. A mensagem, a qual se dá a partir da obra de Berega implica em apelar ao imaginário gaúcho e suas reminiscências. Por outro lado, o texto do artista apresenta um tom de nostálgica tristeza. “Onde estão os tropeiros, suas tropilhas, suas éguas madrinhas batendo cincerro?”, ou seja, essas atividades e esses movimentos que tinham um significado profundo na condição do gaúcho campeiro, se foram. E em seguida, Berega faz uma crítica ao progresso, em que o tropeiro de hoje “não tem mais história e poesia”.

Essa afirmação é forte em si mesma e se interconecta com a importância do imaginário na constituição de uma identidade social, o qual é o valor da história como ponto de prova da

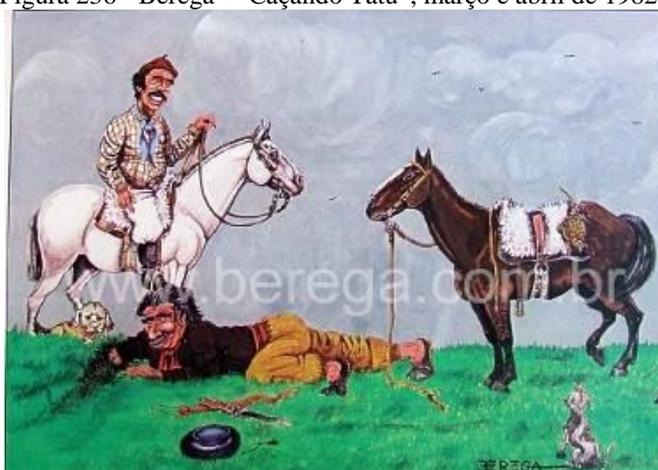
⁷⁴ Texto de Berega: Onde estão os tropeiros, suas tropilhas, suas éguas madrinhas batendo cincerro? O progresso não permite nada disso, apenas rapidez. E o tropeiro de hoje, embora sem história e sem poesia, é tão valoroso e necessário como foram os lentos e enponchados tropeiros do passado.

existência, e da poesia como elemento parceiro da estética que vincula o sujeito a uma emoção, e essa, por sua vez, estabelece uma memória, a qual queima no contato, assim como afirma Didi-Huberman (2012, p. 210)

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação.

A imagem do caminhão estacionado diante do posto e o próprio texto de Berega formam, no conjunto, como diz Didi-Huberman (2012), um tesouro de memórias em si mesmos. O pano de fundo da imagem e do texto beiram “o canto do cisne”. Ainda que a modernidade tenha transformado o sujeito e seu entorno, a imagem segue viva na memória coletiva. O arquétipo do *homem comum* sombreia um pouco outro arquétipo, o do *órfão*, o qual não foi detalhado nos doze trabalhos apresentados, mas que neste caso faz fundo à imagem por meio do texto.

Figura 236 - Berega - “Caçando Tatu”, março e abril de 1982⁷⁵



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁷⁵ Texto de Berega: “Depois da chuva, quando as tocas enchem de água e a mulita sai ao campo, é a melhor ocasião para caçá-la. Procurar desentocá-la não é fácil, embora muitos conheçam jeitos e truques para fazê-lo. Segundo antigo costume, só se deve comer a mulita assada na casca, pois o tipo chamado “peludo” carrega a pecha de necrófago por frequentar os velhos cemitérios da campanha.”

Seguindo dentro desse mesmo raciocínio saudosista, a Figura 236, “Caçando Tatu”, reporta a uma prática comum na campanha, a caça da mulita, uma espécie de tatu pequeno muito apreciado pelo sabor da carne que se come na própria casca e que, por apresentar orelhas que se assemelham na postura e na forma a uma mula, recebe o apelido de mulita (uma mula pequenina).

A imagem traduz essa prática. Um gaúcho deitado no chão com a mão na toca da mulita, seu cavalo esperando junto ao companheiro do que está no chão e dois cães. Ela traz a memória de algo lúdico e prazeroso, a qual fez parte de um tempo e de um espaço. Tem um tanto de inocência infantil, expressada pelo arquétipo do “bobo da corte”, nessa imagem.

Há um prazer do compartilhamento de um brincadeira, há uma leveza tanto nas expressões quanto na ação. Não é uma caçada brutal, não há morte explícita, mesmo que seja uma espécie de “trabalho”, a caçada ao tatu também é divertida, justamente pela habilidade que propõe: “procurar desentocá-lo não é fácil”. É aí que reside o sentido e a graça. A emoção nostálgica busca sua memória.

Figura 237 - Vincent van Gogh - “Campo de trigo com ciprestes”, 1889



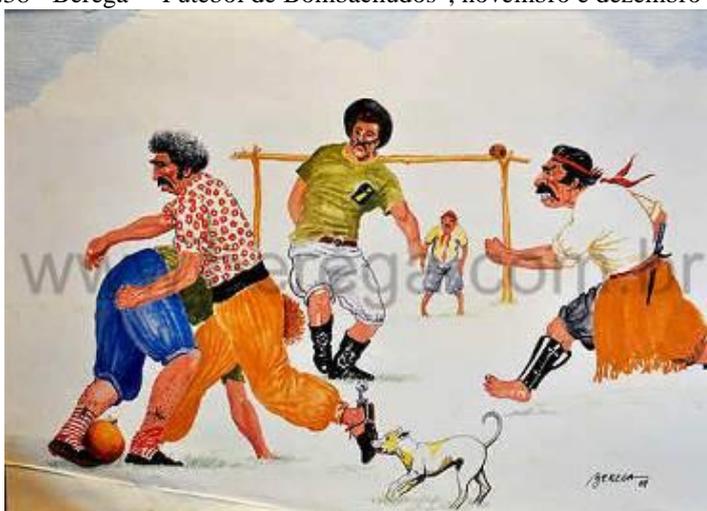
Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/436535>

Dois terços da imagem são ocupados por um céu cujas nuvens trazem à memória outro quadro da história da arte universal. Vincent van Gogh (1853–1890), cuja obra “Campo de trigo com ciprestes”, de 1889, por meio de seus acentos vigorosos e circulares também se repetem em Berega.

Há um casamento de imagens, como diz Didi-Huberman (2012, p. 215), “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”.

O lugar onde a cinza não esfriou está nesse detalhe de compatibilidade nas duas imagens e que também é um lugar do imaginário universal. Daquele estado onde tudo, ao fim e ao cabo, é compartilhado pelos sujeitos humanos. A Figura 238, “Futebol de Bombachudos”, apresenta um anacronismo interessante no momento em que coloca no campo de futebol um time cujas vestimentas são totalmente impróprias para o esporte. Nesse futebol, a aparência é mais de uma luta em que entram adagas na cintura, botas e esporas⁷⁶.

Figura 238 - Berega - “Futebol de Bombachudos”, novembro e dezembro de 1988⁷⁷



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A costura que o texto traz entre o passado “glorioso” da Brigada Militar e o esporte propriamente dito, subjaz na imagem que também evidencia essa intersecção do tempo. Entre a bola de bexiga de vaca aludindo uma brincadeira e também na “dispensa de regras e regulamentos”, em que a falta só é considerada se “sangrar”, embute o conceito arraigado no gaúcho da valentia e da briga, considerando o fato de os jogadores usarem perneiras e botas. Tudo isso reflete o imaginário do gaúcho heroico peleador. A evidência está tanto na disputa da bola quanto na postura do personagem à direita, o qual corre ameaçador e cujo rosto lembra os mesmo *rictus* que os personagens de Molina apresentam.

Até um cão faz parte desse jogo, onde tudo é movimento. Um dos personagens veste uma camiseta com o logotipo da Ipiranga e está no centro da imagem em uma postura que tanto

⁷⁶ Instrumento que, preso nos calcanhares, é utilizado pelos ginetes campeiros para picar o cavalo, incitando a movimentar-se com mais rapidez (SCHLEE, 2019, p. 393).

⁷⁷ Futebol entre bombachudos: Do esporte bretão a esta “pelada” de fim de tarde, sabemos que a diferença é enorme, mas, o que falta em técnica, sobra em entusiasmo. Aqui, em vez de jogar com bola de marca famosa, chuta-se uma modesta bexiga de vaca convenientemente seca e inflada. Regras e regulamentos estão dispensados. Falta, só é considerada da testa para cima e assim mesmo se sangrar. E, para proteger as canelas, nada melhor que jogar de botas ou com um velho e útil par de perneiras que compunha o antigo uniforme da gloriosa Brigada Militar.

reporta a uma dança quanto um manejo de futebol. A cena acaba sendo anacrônica em seu contexto. Mas também revela o tanto de hibridismo cultural que ocorreu com o gaúcho em seu processo de urbanização e a aquisição de novos hábitos, sem querer se desfazer de uma identidade que vai ficando para trás. Mencionamos anteriormente que na obra de Berega essa passagem é muito mais evidente que em Molina.

O artista brasileiro transita, em seus desenhos, entre os dois mundos, quais sejam o da campanha, representativo de um modo de vida e uma identidade, e o outro urbano e conseqüentemente afastado dos elementos mais comuns da vida campeira, mas que luta bravamente para manter; mesmo que isso possa não ser exatamente confortável, como correr de bota e espora nesse aspecto embora a cena reporte a um momento de alegria. Por isso, o arquétipo presente é o do “bobo da corte”, também tem por traz um tanto de nostálgica melancolia, cujos rostos rudes e aguerridos ainda se voltam a esse passado de heróicas batalhas míticas, repercutindo o arquétipo do *herói*.

5.2 PARCERIA, NA CATEGORIA EXTERNA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As Figuras 239 e 240 dialogam entre si, não na forma mas no conteúdo emocional. Por que é dito isso? Simplesmente pois há uma constante entre ambas as figuras, que é um outro personagem não dito: o silêncio. Esse circula tranquilamente entre os dois homens na imagem de Molina e entre os dois homens, na imagem de Berega. Não é um silêncio constrangido, senão de parceria mesmo.

Figura 239 - Molina Campos - “La Ronda”, dezembro de 1945



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Um tem a noite como fundo – ou a última hora da noite e o início da madrugada, – e o outro o amanhecer, “madrugadita”. Momentos do dia em que o silêncio tem predominância. Na Figura “*La Ronda*”, o *gaucho* a cavalo acende um cigarro, assim como o tipo “indiático” de Berega. Ambos com “muita calma”, para o autor, “próprio da raça”, mas que conecta esses dois homens a um mesmo fazer, em um mesmo cenário. Os outros dois homens estão ali presentes como parceiros a espera. Todos estão na mesma empreitada de trabalho, portanto a origem étnica de verdade não é importante nesse momento, fazem todos parte de um mesmo espaço e tempo.

Figura 240 - Berega - “Na hora de pegar”, março e abril de 1979⁷⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O imaginário levantado aqui, da parceria silenciosa e cúmplice na imensidão da pampa, é uma tônica, principalmente na obra de Molina, mas que muito se repete em Berega. Contudo, a nostalgia por um estilo de vida campesino, de largas paisagens e campos abertos, não é uma prerrogativa do sul do Brasil ou da Argentina e Uruguai, mas se espalha por outros espaços geográficos e outras culturas.

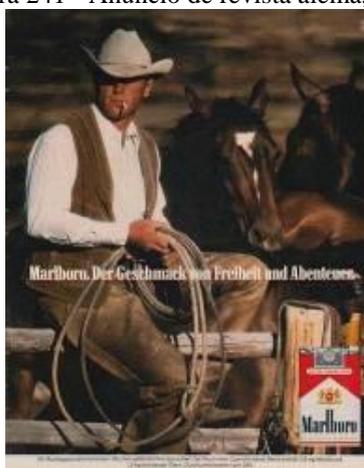
Recorremos à história da propaganda para trazer um exemplo que justifica esse imaginário capturado pela mídia, em pleno século XX. A famosa propaganda da Marlboro, da Philip Morris. Em fins da década de 50, a empresa focou no público masculino, principalmente porque uma pesquisa mercadológica demonstrou que os sujeitos de grandes cidades

⁷⁸ Texto de Berega: “Madrugadita, estância grande, talvez dia de parar rodeio. Assado gordo, café com “galleta”, os cavalos na “forma”. Um já pegou e o outro, tipo indiático, jeito de domador e ginete, sem muita pressa, com aquela calma própria da raça, acende um cigarro. Quantos “causos” seriam capazes de contar esses dois? Basta olhá-los.”

especialmente os que ocupavam cargos gerenciais tinham nostalgia da vida campesina, do ambiente rural e do espírito aventureiro ligado à natureza traduzido em liberdade.

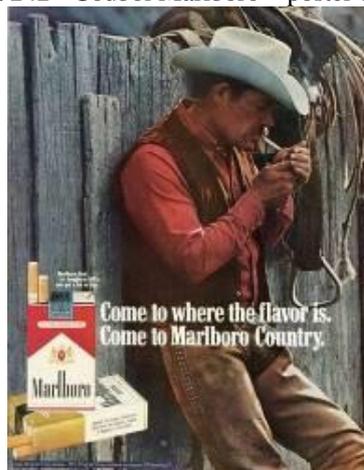
Então, em 1955, a Marlboro foi reintroduzida no mercado com a campanha *Tattooed Man*, usando a imagem de atletas, pilotos, velejadores tatuados e caubóis. E muito rapidamente essa imagem passou a se integrar aos imaginários coletivos desse nicho de mercado, em que através da fumaça, se viam homens solitários, corajosos, livres em meio a uma pradaria ou grandes cânions (figuras 241 e 242). Ou seja, mesmo espremidos em congestionamentos e prédios se poderia evadir para esse universo imaginário proporcionado de forma subjacente pela marca.

Figura 241 - Anúncio de revista alemã, 1981



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/798474208907388304/>

Figura 242 - Coubói Marlboro – poster de 1971



Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/358810295289871042/>

O caubói da marca tornou-se o mais popular garoto-propaganda dos anos 80 e 90. E, novamente, não é à toa que esse imaginário, tanto das grandes pradarias, ou grandes cânions em momentos de silêncio junto da natureza aberta é um desejo que está impregnado

visceralmente no ser humano. As imagens da propaganda, as quais trazem virilidade, solidão, campos abertos e a representação de homens do campo, também se fazem potencialmente presentes nas imagens de Molina e Berega. Além de terem sido popularizadas no cinema. Entretanto, um bom exemplo talvez seja o de Clint Eastwood (Figura 243), o qual protagonizou uma trilogia clássica de *Western*, dirigida por Sérgio Leone, no que se consolidou como um gênero na história do cinema em meados dos anos 60.

Por outro lado, a marca fabricou um anti-herói campeiro que estimulava a imaginação das moças e a inspiração nos rapazes. A questão subjacente do cigarro, tanto em uma como em outra figura, e que se vê também no caubói da Marlboro, apenas criam um elo entre imagens, porém é um elo do universo masculino, como uma irmandade de meninos. Essa mesma irmandade se vê nas figuras 241 e 242. Então o arquétipo do “aventureiro” se faz presente nesta conotação, mas o forte das imagens se traduz pelo do “homem comum” compartilhando um espaço comum entrelaçado pela fumaça. O Silêncio.

Figura 243 - Clint Eastwood em “Três homens em Conflito”, 1966



Disponível em: <https://www.cinemarden.com.br/2017/02/tres-homens-em-conflito-2.html>

A Figura 244 traz um cenário que pode ser compartilhado com as figuras já tratadas nas imagens anteriores, sobre a parceria entre os homens. Neste caso, o tema da cena é sobre o contrabando. Na obra, a fronteira demarcada pelo rio e a maneira como os personagens se apresentam tem a nota do escondido. O primeiro, de cabeça baixa, com o rosto sob o chapéu; o segundo olhando por sobre o ombro em um cenário noturno. A atmosfera é escusa, porém o texto de Berega torna essa atividade, a qual grassava na fronteira no passado menos contraventora e mais “aventureiro do que lesa-pátria”. Ou seja, há uma ideia romanesca sobre esses personagens e até podemos compará-los os atuais, apenas mudando as mercadorias.

Figura 244 - Berega - “Atravessando a Fronteira”, julho e agosto de 1982⁷⁹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Embora o tema tratado por Berega seja, em alguma medida, de contravenção, ainda assim é percebido como algo relativamente inocente flertando com o lado lúdico dos homens-meninos. Novamente podemos deduzir o arquétipo do “inocente” aqui, nada heroico, porém na contramão da lei há uma pirraça infantil. Mas também tangencialmente o arquétipo do “aventureiro” ou “explorador” se faz notar “o explorador sai em busca de um mundo melhor” (MARK; PEARSON, 2003. p 78).

Figura 245 - Molina Campos – “Matando l’ Venao”, agosto de 1961

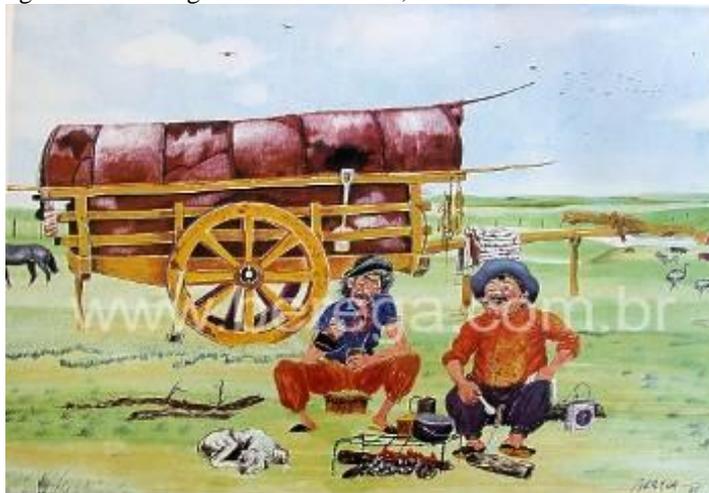


Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

⁷⁹ “Aquele que nasceu numa cidade fronteiriça habituou-se, desde cedo, às histórias sobre contrabandos, e seu julgamento, quanto aos fatos, é geralmente visto mais pelo lado aventureiro do que pelo lesa-pátria. Hoje, embora nossos personagens, talvez pelo romantismo, se pareçam com os antigos contrabandistas, levarão, provavelmente, em seus alforjes, barbeadores elétricos e televisores a cores.”

As figuras 245 e 246 configuram o mesmo tema, o qual faz eco à fotografia de Ayerza (Figura 247), cujo foco é a carreta.

Figura 246 - Berega – “O Carreteiro”, setembro e outubro de 1986⁸⁰



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Zaldivar (1996) cita Xavier Marmier (1850) o qual diz o seguinte:

Para fazer carroça - e estamos em meados do século XIX, “usam uma árvore inteira na sua construção, uma viga inteira para a lança, outra viga para o eixo e não sei quantos galhos grossos para pneus e raios para as rodas, que têm três metros de diâmetro. No eixo é colocada uma espécie de arca gigante de modo a recolher todas as espécies animais em caso de naufrágio; A arca é coberta com peles de vaca e fechada em três lados, exceto pela frente, como um grande tanque. Lá dentro, o carroceiro empilha toda a carga que foi confiada a ele. A este pesado comboio estão amarrados a uma grande distância várias outras canchas de bois. O carroceiro senta-se no meio da última junta, sobre o jogo, com as pernas cruzadas e armado com uma vara com o qual pode incitar todos os animais... (tradução nossa).⁸¹

O texto ratifica uma parte do outro, o qual acompanha a imagem de Berega quando se refere à carreta como um grande barco que singra o grande e verde mar que é a pampa. Na

⁸⁰ Texto de Berega: “A viagem vem decorrendo sem acidentes e o tempo ajudando. Os bois, soltos pastam pachorrentos próximo à aguada. Os carreteiros mateiam, enquanto preparam a comida junto à velha carreta que com sua parafernália de objetos, avios e cargas, se destaca na planura do campo. O carreteiro é um paciente; para ele, a roda do tempo gira na velocidade do lento girar das rodas de seu veículo. A carreta é como um grande barco que, chorando as rodas e rangendo o cordame, vai ligando, mui lentamente, os portos das estâncias, num imenso e verde mar chamado - Pampa!”

⁸¹ “*para hacer una carreta - ya estamos a mediados del XIX, “emplean todo um árbol em su construcción, una viga entera para lanza, otra viga para el eje y no se cuántas ramas gruesas para llants y rayos de las ruedas, que tienen diez pies de diámetro. Sobre el eje va colocada una especie de arca gigante como para recoger todas las especies animales em caso de naufrágio; el arca va cubierta com cueros de vaca y cerrada por três lados, menos por delante, como una gran cuba. Adentro, el carreteiro amontona toda la carga que se le há confinado. A este pesado convoy se atan- a gran distancia una de outra- três yutas de bueyes. El carreteiro se sienta em médio de la última yunta, sobre el yogo, com las piernas cruzadas y armado de una cãacon la que puede aguijonear a todos los animales...*”.

afirmação apresentada por Zaldivar, a correlação da carreta com a arca de Noé já significa por si só uma construção imaginária que percorre o ocidente cristão e também parte do oriente médio nas imagens dos judeus por onde, de fato, as histórias míticas do universo cristão circularam primeiro.

Figura 247 - Gaúchos e seu carrinho. Fotografia de Francisco Ayerza (ca. 1890)



Disponível em: http://www.coleccionwitcomb.educ.ar/sitios/galeriawitcomb/inicio/que_es

Portanto há um outro grande imaginário coletivo que se estrutura nas diferentes roupagens pelas quais os signos se ressignificam. Para além dessa questão, também observamos outras possibilidades de leitura imaginária dentro da imagética que considera a carreta como barco, no texto proposto por Berega, o qual se refere a Giuseppe Maria Garibaldi (1807–1882).

Um de seus feitos enquanto combatente na Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul, ocorreu pelo fato de atravessar 80 quilômetros por terra lamacenta pelas chuvas de inverno, com seus dois lanchões, o Seival e o Farroupilha. Fez isso por ter recebido a missão de tomar Laguna, em Santa Catarina, estabelecendo um porto nessa cidade.

Ocorreu que, encontrando-se na Lagoa dos Patos e sem saída para o oceano Atlântico, Garibaldi entrou pelo rio Capivari rumo à barra do rio Tramandaí. Só que para isso precisava vencer esse trecho de terra. Então mandou construir duas enormes e reforçadas carretas puxadas por juntas de bois para que carregassem seus lanchões.

A imagem mental que podemos elaborar de duas embarcações atravessando o pampa carregadas por carretas puxadas por bois torna-se poderosa como de fato deve ter sido para quem, por ventura, pôde ver de fato. Como de resto, a representação pictórica de Lucílio de Albuquerque (1887–1939), Figura 248, inspirou a cena da minissérie *A casa das Sete mulheres*, da escritora gaúcha Letícia Wierzchowski (1974–), Figura 249.

Assim que “A carreta é como um grande barco que, chorando as rodas e rangendo o cordame, vai ligando, mui lentamente, os portos das estâncias, num imenso e verde mar chamado - Pampa!”. A frase de Berega nos dirige o olhar para essa imagem representada pela Figura 247, em que a carreta de fato ocupa grande parte da composição no sentido horizontal, como um grande barco atravessado na paisagem. Andando lentamente, rangendo os cordames, essa imagem verbal gera, certamente, uma imagem mental náutica.

Figura 248 - Lucílio de Albuquerque – “Expedição à Laguna”, 1916 (detalhe)



Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%A9lio_de_Albuquerque_-_Expedi%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_Laguna_\(detalhe\),_1916.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%A9lio_de_Albuquerque_-_Expedi%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_Laguna_(detalhe),_1916.jpg)

Figura 249 - Cena da minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, na TV Globo, 2003



Disponível em:

<http://redeglobo.globo.com/videos/t/tudo-da-globo/v/webdoc-miniserie-a-casa-das-sete-mulheres>

À frente, dois gaúchos na pausa de uma viagem pachorrenta mateiam e preparam sua comida. Essa imagem replica a de Molina, a qual foi selecionada de seu acervo em uma calendário póstumo. Portanto essa não era uma imagem feita a propósito para o calendário *Alpargatas*. Contudo, toda obra de Molina traduz sua motivação quanto a reproduzir os eventos e situações da vida cotidiana do *gaúcho* pampeano. Da mesma forma a fotografia de Francisco Ayerza “Gaúchos e seu carrinho”, de 1890, flagra o mesmo evento que vemos em Molina e Berega, isso corrobora a construção desse imaginário que se repete em diferentes formas expressivas artísticas.

A arte e suas correlações com a publicidade, por exemplo, acabam por se tornar um canal de acesso a esse imaginário social. A imagem dos grandes barcos atravessando “o imenso verde mar – a pampa” não deixa de atualizar o mito da arca de Noé e esse está solidamente presente no imaginário ocidental independente de o sujeito, enquanto indivíduo, se ligar a uma religião especificamente. O mito vai além. Souza e Rocha (2009, p. 201), colocam que:

a verdade do mito não obedece à lógica nem da verdade empírica, nem da verdade científica. Ela é intuída, não necessita de provas para ser aceita e diz a realidade. O mito não é uma mentira, pois é verdadeiro para quem vive e é uma forma espontânea do homem situar-se no mundo, elevá-lo a outra esfera, ao transcendente, oferecendo valores absolutos e paradigmas às atividades humanas, ocupando-se de tudo.

Assim, as carretas “navegam” pelos campos e inconscientemente levam formas vitais em seu corpo que, ao fim e ao cabo, permitem que a vida prospere.

Outro aspecto a considerarmos ainda, que as três imagens reportam, é a parada do tempo. Tudo em volta parece estacionar junto às carretas. Os cavalos pastam, os cachorros dormem, os homens sentam. Mesmo o homem em pé, na obra de Molina, está parado observando o assado.

Essa pausa, a qual acompanha muitas cenas, especialmente no panorama *Introversão*, tem também ecos no “Extroversão” e ocorre nas três categorias. Portanto, embora não seja um elemento visível, está presente na “atmosfera” das cenas em ambos os artistas. Esse aspecto do silêncio é significativo na medida em que faz parte do contexto do gaúcho.

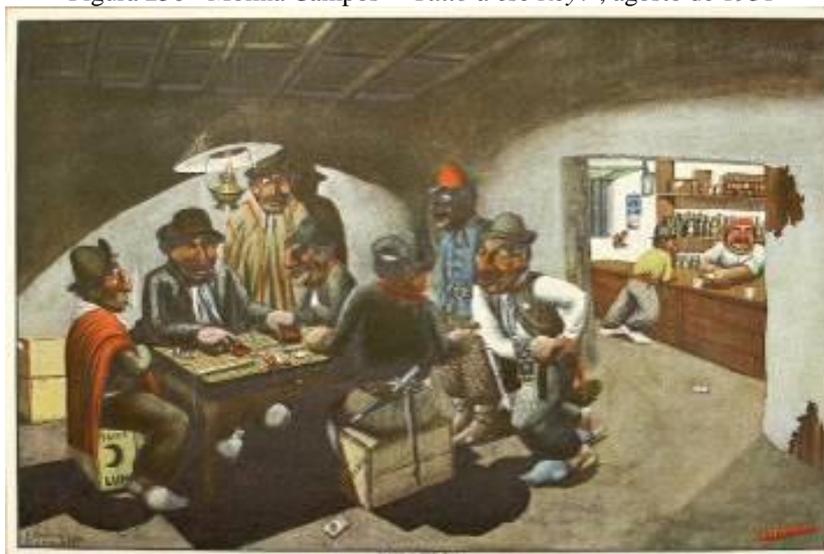
As grandes dimensões da paisagem e o dia a dia em convívio com os animais de campo traz uma dimensão de tempo que se estende. A vida não permite a pressa, é tudo mais pachorrento sem ser descansado. E isso contribui para que se construa um personagem mítico em torno do gaúcho, qual seja, o de ser sujeito da liberdade. Por esse viés essas imagens se associam ao arquétipo do “aventureiro”, “uma expressão do explorador é o simples desejo de pôr o pé na estrada e percorrer os caminhos amplos e selvagens da natureza” (MARK & PEARSON, 2003, p. 80).

5.3 PARCERIA, NA CATEGORIA INTERNA, NO PANORAMA EXTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

Essa categoria é a que apresenta menos imagem de Molina. São 16 no total, sendo que a maioria está no elemento *parceria* e as outras ficam com o elemento *mulher*.

Já em Berega, essa categoria é mais expressiva, sendo que nos elementos *mulher* e *parceria* apresentam o mesmo número de imagens, 12 para cada e 3 no elemento *cavalo* para cada e, ainda, o elemento *cavalo* também aparece em três delas. Isso significa que, contanto as três categorias analisadas, o gaúcho em ambiente interno tem menos expressão. Podemos considerar que a vida do gaúcho ocorre predominantemente no lado de fora da casa.

Figura 250 - Molina Campos - “*Tuito a ese Rey!*”, agosto de 1931



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Nas figuras 250, “*Em Tuito a esse Rey*”, de Molina, e 251, intitulada “*Retruco*”, de Berega podemos observar em que situações esse espaço mais confinado foi utilizado pelos gaúcho. O tema é o mesmo, o jogo de truco, praticado principalmente por países mais ibéricos. Foi trazido para o Brasil por espanhóis, italianos e portugueses. Como diz o texto de Berega “Herança ibérica de tão grande aceitação, principalmente na fronteira, o Truco permanece ao longo dos anos, com as mesmas regras, senhas e expressões”.

Na primeira figura vemos os jogadores em torno da mesa, mas também os observadores em volta. A cena se dá no interior de uma pulperia, como se pode observar pela abertura ao lado direito, com um balcão. O bodegueiro servindo um personagem debruçado sobre ele. Já na segunda, de Berega, o interior tanto pode ser uma pulperia, ou bolicho, quanto uma casa ou mesmo um galpão. O que se pode observar é que há uma espécie de lareira no interior, a qual está esquentando uma chaleira.

Quatro jogadores em torno da mesa e um quarto personagem mais afastado, tomando seu mate. Dois cães, um perto da mesa e outro apenas com a cabeça dentro da cena compõem o cenário junto com os apetrechos do cavalo, cela e bastos. Essa cena é alegre como se pode notar pelos rostos dos personagens. O vencedor ergue o braço logo antes de bater com a carta vencedora sobre a mesa. O da esquerda ainda olha suas cartas como se não acreditasse em sua má sorte.

Figura 251 - Berega - “Retruco”, maio e junho de 1980⁸²

Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A cena de Molina é menos intensa que a de Berega, porém igualmente harmônica. Há uma camaradagem entre os personagens. Um momento de descontração. Notemos também que a sala onde esses jogam é mais escura que o local do bolicho em si, porque está iluminado por uma lamparina de querosene que cria uma redoma de luz em volta dos personagens na mesa. Podemos perceber que há um oficial negro na sala que também observa o jogo.

O jogo em si tem na tradição da pintura, várias representações, o que por si só já constitui um continente em que o imaginário se estabelece com tranquilidade, porém há outras representações que calam mais fundo na percepção humana, como, por exemplo, as da Santa Ceia.

Em diversas dessas representações artísticas a cena se constitui em um ambiente íntimo, onde predominam as figuras masculinas em torno da mesa em um momento de compartilhamento. E neste caso a atmosfera mostra a parceria em sua mais pura expressão. Vejamos a obra de Caravaggio (1571–1610), “A cena de Emaús” (Figura 252).

A pintura de Caravaggio mostra esse movimento em torno da mesa, onde se reúnem os parceiros. Estão em torno de um impasse: “*Um de vós há de me trair*”; e os movimentos que os apóstolos fazem de indignação promovem esse toque de ação na cena. Então, nas duas obras de Molina e Berega esse mesmo movimento também aparece. Há uma cumplicidade entre todos, e é exatamente essa camaradagem que vemos aqui em todas essas obras. O famoso “clube dos meninos” novamente, e quem vai *trair* nesse jogo?

⁸² Texto de Berega: “Malícia e mentira no jogo do Truco são requisitos de um bom jogador. Herança ibérica de tão grande aceitação, principalmente na fronteira, o Truco permanece ao longo dos anos, com as mesmas regras, senhas e expressões. Botar TRUCO, folherito e sorridente, nem sempre é ganhar. Principalmente contra um ÁS e um 7 de ESPADAS, que quer dizer: RETRUCO... e parada ganha.”

Figura 252 - Caravaggio - “A Cena em Emaús”, 1601



Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caravaggio#/media/Ficheiro:Caravaggio_-_Cena_in_Emmaus.jpg

Na obra de Molina a luz dirigida também reverbera a obra de Caravaggio, atuando como um personagem que dá ênfase à cena, dramatiza a ação e põe a caminho nossa capacidade de empatia com o tema. Aí reside o imaginário coletivo onde o arquétipo do *homem comum* se consagra. Aquele que busca a parceria “o valor subjacente é que todos são importantes, tais como são. Seu credo é que as coisas boas da vida pertencem a todos como direito de nascença, anão apenas a uma aristocracia ou mesmo a uma meritocracia” (MARK & PEARSON, 2003, p. 172).

Figura 253 - Molina Campos - “*Despuntando L Vicio*”, outubro de 1933

Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Esse mesmo mote de solidariedade entre parceiros é possível de observarmos na Figura 253, de Molina, cujo título “*Despuntando L Vicio*”, mostra os rapazes se reunindo desde cedo para beber, matear, tocar e ouvir música. A pulperia é o espaço desses encontros e espaço para desfrutar e relaxar, o espaço do “vício”. Certamente encontra eco nas mentes dos gaúchos

pampeanos que se veem aí representados e de alguma maneira chancelados em uma atividade que poderia ser considerada moralmente danosa.

No entanto o que se vê é um clube onde a camaradagem escolhe os irmãos, e, com isso, cria o vínculo de relacionamento tão importante para que uma comunidade sinta e viva seu pertencimento.

Outro modo de ver o elemento *parceria* na música é a *Califórnia da Canção Nativa*, um evento cultural que nasceu em Uruguaiana nos idos de 1971, usando as mais diversas variações de manifestações musicais nativistas. A Figura 254, de Berega, faz exatamente referência a esse evento. A imagem mostra um grupo musical, cada qual com seu instrumento, os microfones que referem ao evento, o grupo lança mão da tecnologia para conversar com seu público. Em segundo plano há as imagens de três cavaleiros cavalgando em cavalos fantasmas, todos seguram lanças com bandeirolas referentes ao Rio Grande do Sul no conjunto de cores.

Figura 254 - Berega - “Califórnia da Canção Nativa”, novembro e dezembro de 1983



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

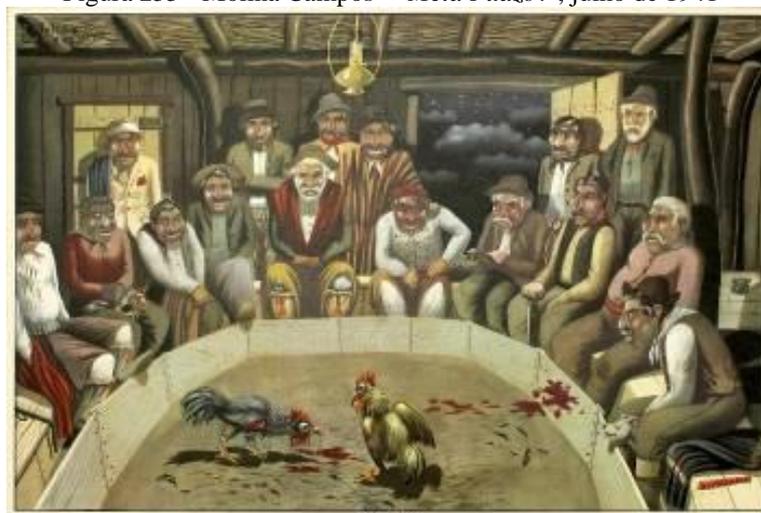
A imagem traz ainda uma faixa que acompanha os cavaleiros fantasmas com o nome e a *logo* da Ipiranga. Ao mesmo tempo em que reporta um evento cultural significativo do estado, também referencia as temáticas das músicas que participam e que ganham o troféu *Calhandra de ouro*. Esse troféu reproduz um pássaro, o qual, apesar de ficar perto das casas, não suporta o cativo e reproduz o canto de outros pássaros. A cena de Berega transporta ao imaginário que as canções da *Califórnia* falam, sobre feitos heróicos de homens e, neste caso em particular, alude a liberdade pela qual tanto brigaram os gaúchos em diversas ocasiões de sua história.

Portanto, o que Berega ressalta, ao trazer um evento moderno, mas que trata de lembrar pelas músicas os tempos passados e enaltecer momentos ou pessoas em suas glórias, é um imaginário construído e reproduzido na música. E a firme determinação que o festival tem de não permitir que esse imaginário se perca.

Por outro lado, no momento em que veicula a Ipiranga a esse mundo mítico e glorioso, estabelece uma íntima e poderosa ligação da marca com o que existe de mais essencial nos sujeitos dessa cultura. Mesmo não sendo um publicitário de formação, Berega usa as principais estratégias da publicidade no sentido persuasivo da questão. E ao mesmo tempo, através da publicidade, chega a mais sujeitos pela reprodução massiva do calendário. E esse, por sua vez, se onera de carregar o imaginário construído e repercutido, contribuindo assim como a *Califórnia* para manter esse tipo de tradição imagética.

Também, a imagem de Berega é metalinguagem no tocante à sua construção. É o artista plástico falando de outra arte, a musical, e essa, por sua vez, falando da literatura e das histórias construídas que perduram no imaginário coletivo.

Figura 255 - Molina Campos - “*Meta Puazo!*”, julho de 1941



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Outro viés de *parceria* encontramos na Figura 255, que traz o tema da rinha de galo. A domesticação desse animal ocorreu provavelmente a 5000 a.C., ou seja, na formação das primeiras estruturas urbanas do Planeta, no sul e no sudeste da Ásia. Corrêa (2014, p. 200), diz que: “através de paleontologia consegue-se ter alguns rastros e produzir interpretações, como também através da pictografia é possível observar que muitos animais foram representados, dentre eles também os galos”.

Esse tipo de galináceo, usado em brigas, de acordo com o autor, ocorreu em razão do caráter belicoso do macho da espécie, e que, portanto, não fora utilizado necessariamente para comer, se não para o esporte.

Após sua domesticação, os galos transpuseram algumas fronteiras através do contato de povos hindus e chineses com os persas e foram difundidos pelo Oriente Próximo.

A partir dessa região, no primeiro milênio antes de Cristo, os galos combatentes foram introduzidos na Europa por fenícios, gregos e romanos, cabendo a estes últimos a disseminação por todo seu Império e até mesmo além de suas fronteiras. Na Bretanha, consta que César, quando partiu para a sua conquista, lá encontrou criações de galos de briga, onde há muito tempo já constituíam um velho passatempo entre os habitantes (CORRÊA, 2014, p. 202).

As rinhas de galo se popularizaram em praticamente todas as culturas. E isso por si só cria um imaginário coletivo que se reproduz memeticamente, gerações após gerações. Na obra de Molina, um grupo de homens está em torno de uma pequena arena onde dois galos brigam.

Figura 256 - Alto relevo em Angkor Wat, Camboja, representando uma briga de galos



Disponível em: <http://www.oldworldwandering.com/2012/08/12/angkor-temples/>

Figura 257 - Mosaico da briga de galos encontrado em Pompeia - Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália



Disponível em: <https://www.trekearth.com/gallery/Europe/Italy/Campania/Naples/Naples/photo625199.htm>

O movimento da cena se concentra na própria briga dos animais, o sangue salpica a arena e as penas pelo chão dão conta do duelo, porém as pessoas em volta estão em relativa passividade. O que conta aqui na verdade, é a posição ocupada por um tipo de esporte, que, em que pese a questão moral que envolve a briga, tem um valor cultural indiscutível. Nesse aspecto o ponto alto a ser discutido é o significado desse esporte e porque tem tanto apelo humano.

Como dito anteriormente, esse tipo de prática remonta a antiguidade. Podemos observar tal questão nas figuras 256 e 257, as quais comprovam o quanto introduzida na memória cultural essas cenas estão.

Mas o que pretendemos trazer aqui é a dimensão simbólica que a imagem de Molina corrobora. Teixeira (1997) traz um estudo de Geerts sobre o tema, publicado em 1972, *Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa*, em que o autor trata o assunto muito particularmente e, na crítica a esse autor, Teixeira (1997, p. 225) diz que o trabalho: “voltado exclusivamente para uma manifestação particular de um fenômeno social de larga difusão, ele, simplesmente, é omissivo em considerar o que tal fenômeno apresenta de essencial”.

O autor segue dizendo que, na contra mão do estudo de Geertz, há uma variedade de estudos que tratam o tema de forma geral, no que tange entender a briga de galo não em um contexto particular mas na extensão de todas as culturas em que aparece.

Há ainda uma explicação psicanalítica freudiana, referida por Dundes em um artigo citado por Teixeira (1997), em “*Gallus as phallus: a psychoanalytic cross-cultural consideration of the cockfight as fowl play*” em que todo o contexto simbólico e inconsciente do esporte reporta a:

uma estrutura simbólica que pudesse esclarecer a briga de galos não somente numa cultura particular, mas possivelmente em alguma extensão em todas as culturas em que a briga de galos existe” (DUNDES, 1994a, p. 241, tradução minha). Isto porque ele percebe as brigas de galos como uma variação dos jogos/esportes em que os competidores expressam “sua virilidade, sua masculinidade, *às expensas de um oponente masculino*” (grifo dele). Neste caso, a “vitória acarreta [...] penetração”. Com isto ele também está dizendo que tais jogos/esportes, possibilitam que, simbolicamente, desejos sexuais inconscientes sejam manifestados e concretizados. Mais adiante apresenta sua hipótese: “a briga de galos é um duelo fálico, masturbatório, homoerótico, simbólico, mal dissimulado, com o vencedor emasculando o perdedor, através da castração ou feminilização” (DUNDES, 1994, p. 250-251 *apud* TEIXEIRA, 1997, p. 226).

Retirando um contexto psicanalítico mais rígido, do qual os galistas certamente não concordariam, exatamente porque há uma estrutura inconsciente, temos também ainda, em Teixeira (1997, p. 227), um outro olhar.

Em oposição ao fundamento inconsciente das rinhadas, que traz à cena expressões simbólicas de sensualidade mal dissimuladas apresentadas por Dundes, apresento um fundamento fortemente ancorado no consciente e que põe em evidência certos atributos largamente pensados como definidores da masculinidade moral, celebrando-a. Refiro-me a *brio, coragem, estoicismo, dignidade* e coisas no gênero, que os aficionados também atribuem aos galos e que, por princípio, são sempre exibidas pelos *homens verdadeiros* em situações de adversidade e pelos galos em combate.

Neste caso, concordamos com o autor no que se refere ao fato do fundamento estar ancorado a atributos de masculinidade, porém ao contrário do que diz sobre esses valores não estarem ancorados no inconsciente, por serem de base cultural, entendemos que sim, está. Em outras palavras, mesmo sendo atributos que configurem um modelo cultural masculino, na base desses estão valores inconscientes sim, muito embora vinculados à uma constituição cultural.

A briga de galos sem dúvida, assim como afirma o autor, tem uma correlação junto a essas atribuições masculinas culturalmente construídas, mas elas configuram um imaginário em que esses valores se expressam muito fortemente, quanto mais arraigados forem determinados atributos valorativos de moral ou de gênero.

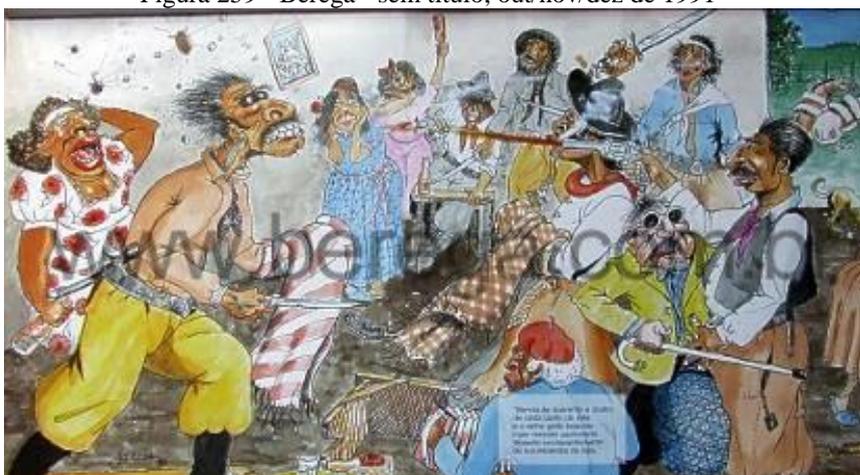
Figura 258 - Berega - “Terciando o Ferro”, março e abril de 1984⁸³



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

E estamos falando nisso porque outras imagens podem igualmente estarem atreladas a esse mesmo conteúdo. Como as figuras 258 e 259, cujo contexto é praticamente o mesmo, uma briga. Em “Terciando o Ferro”, “dois muchachos” entram em peleia, como escudos, apenas pala e poncho se confrontam. É uma briga de “touro onde terneiro não bate aspas”.

⁸³ Texto de Berega: “De repente, estranham-se os ‘muchachos’ e estava armado o salseiro. Os tauras, que não eram lerdos, usando poncho e pala como escudos, pelaram os ferros e saíram abrindo cancha. De assustado no mais, o moreno manoteou um tição, mas o velho, mais sábio e experiente, tirou-o do rolo dizendo: ‘Em briga de touro, terneiro não bate aspas’”.

Figura 259 - Berega - sem título, out/nov/dez de 1991⁸⁴

Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Tanto a imagem quanto o texto de Berega, levam para um momento de afirmação cultural da masculinidade, incluindo aí as metáforas textuais referentes ao touro, o qual é o animal não castrado, sendo portanto, o reprodutor. Na briga, entram os reprodutores, aqueles que tem a virilidade plena, exercendo esse poder através da competição belicosa. Um terneiro ainda não é touro, ainda não tem aspas, portanto não tem toda a virilidade construída, sendo então, ainda menino.

Na cena, um velho entra para, sabiamente, impedir o menino de adentrar onde não tem como sair. Aqui, também simbolicamente, a figura arquetípica do velho como *o sábio*, talvez não tenha a virilidade física a vapor, mas tem a potencialidade do conhecimento, atributo que o mantém culturalmente na ativa. Um elemento que conserva a memória e a comunidade unidas.

E nos voltando à cena de Molina (Figura 253), a briga de galos que ocorre ali, reverbera a da cena, em Berega. Parte do texto de Jayme Caetano Braun (1979) “Galo de rinha”, já traduz exatamente esse conceito.

Valente galo de rinha,
guasca vestido de penas!
Quando arrastas as chilenas
No tambor de um rinhadeiro,
No teu ímpeto guerreiro
Vejo um gaúcho avançando
Ensangüentado, peleando,
No calor do entreveiro!

⁸⁴ Texto de Jayme Caetano Braun: “Berros de quarenta e quatro de cada canto da sala e a velha gaita baguala num vanerão pacholento fazendo acompanhamento do turumbamba de bala”.

Assim como Berega usa metaforicamente as figuras linguísticas do touro para referir esse poder viril, Braun usa o galo de rinha a fim de comparar com o gaúcho peleador, valente e guerreiro. Neste caso, nos cabe a afirmação de Teixeira (1997, p. 270)

A propósito da equiparação de comportamentos masculinos com a marca de coragem, destemor, dignidade, percebidos como próprios dos *homens de verdade* à bravura dos galos, entendo oportuno referir que isto é uma tendência geral no mundo. No Brasil, expressões do tipo *cantar de galo; no meu terreiro só eu canto; ele pensa que é galo; deu uma (demonstração) de galo; fulano é metido a galo*, são usuais e ilustram adequadamente a afirmação. Mesmo que na mente da maioria das pessoas ao proferirem tais sentenças não surja a figura do galo de briga, sem dúvida que sua origem vincula-se a ele. De fato, só ele exhibe, sempre, a disposição para lutar, de buscar a vitória por si mesma.

Nessa construção cultural, tem um tanto da perspectiva inconsciente do imaginário no que tange a explicitação de um modelo masculino, o qual tem a base biológica do reprodutor, mas que se consolida no campo cultural através do que Chartier (1991), na sua história cultural, identifica o modo como em diferentes lugares e momentos uma certa realidade social é constituída e pensada, como ela é lida.

E, ainda de acordo com o autor, essa história cultural pode tomar como objetivo os interesses pelos quais os grupos sociais forjam as suas representações. Sendo assim, as representações tem duas possibilidades de sentido. A primeira “exibe um objeto ausente e que é substituído por uma imagem capaz de o reconstituir na memória; 2) a representação exhibe uma presença, como a apresentação pública de algo ou alguém” (CHARTIER, 1991).

Carvalho (2005, p. 151) reforça que “as representações não se opõem ao real; elas se constituem através de várias determinações sociais para, em seguida, tornarem-se matrizes de classificação e ordenação do próprio mundo social”. Tornar presente o ausente. Neste caso, na briga de galo, tornar presente o próprio sentido de poder do masculino e, na obra “Terciando o ferro”, o poder reprodutor do touro.

Vemos esse mesmo modelo de representação na Figura 257, a qual se conforma ao modelo cultural patriarcal em que a sociedade sul-rio-grandense se firmou. Baseado em um trecho do poema “Bolicho”, de Jayme Caetano Braun, vemos o ponto culminante da história em que o gaúcho entra em um baile e se põe a dançar grudado numa “china”. Acontece que o dono do bochincho não gostou do que via e

E foi ele que se veio
 Pois era dele a pinguancha
 Bufando e abrindo cancha
 Como dono de rodeio
 Quis me partir pelo meio

Num talonaço de adaga
 Que se me pega, me estraga
 Chegou levantar um cisco
 Mas não é a toa chomisco!
 Que sou de São Luiz Gonzaga!

Na cena, a briga é sangrenta, todo mundo corre e “berros de quarenta e quatro de cada canto da sala e a velha gaita baguala num vanerão pacholento fazendo acompanhamento do turumbamba de bala”. Esse é o trecho ilustrado por Berega. O tumulto armado, os dois combatentes no meio da cena, os olhos estrilados de um e as mulheres gritando atrás. O gaiteiro seguindo o baile e um cego tentando sair do entrevero.

Essa cena também tem relação com as duas anteriores. Há um exercício de poder masculino que obviamente não é prerrogativa da cultura pampeana. O que diferencia são as peculiaridades da cultura em questão, mas a matriz do poder masculino exercido pelo confronto é o mesmo.

Cenas em que ocorre luta entre os homens, encontram eco em várias expressões de obras de arte como a de Francisco de Goya e Lucientes (1746–1828). A obra “Duelo a garrotazos”, ou “Dois estranhos”, pertence a um conjunto de quatorze cenas que se popularizaram como pinturas negras, tanto pela cor como pela atmosfera sombria da cena. De resto, o que temos é um combate agressivo entre dois sujeitos masculinos. Então o mesmo mote se estabelece aqui, como nas outras obras, “Rinha de galo”, “Terciando o ferro” e “Bochincho”.

Figura 260 - Francisco de Goya e Lucientes – “Duelo a garrotazos” (1820-23)



Disponível em <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf>

A masculinidade, neste contexto, não se dá necessariamente pela biologia. E a antropologia e a psicologia estão para justificar essa questão. A primeira fala em rituais de passagem, Ceccarelli (1988) diz que “a antropologia é rica em observações e conclusões que mostram que o trajeto em direção à masculinidade deve ser construído, o que é feito através de rituais próprios a cada cultura, e também que o risco de perder esta masculinidade está sempre presente”.

Ser homem infere não ser mulher, portanto seu oposto. Para ser um, há que ser contrário ao outro. E se as culturas entenderam que a legitimação da masculinidade necessitava de uma prova além da biologia, então, é certo concluirmos que a masculinidade e feminilidade são construções simbólicas socialmente modeladas.

Por este viés, entender as relações de confronto e luta como um modo de significar o masculino, ajuda também a compreender o imaginário que vemos nas representações imagéticas.

Segundo Nolasco (1993, p. 74), os meninos serão alimentados por fantasias de onipotência e senhorialidade, que deixaram de serem apenas traços de subjetividade masculina para tornarem-se, posteriormente, cenas do cotidiano. O autor ainda ressalta que a guerra é um lugar onde os homens podem expressar seu emocional.

As guerras, em última instância, significariam esse lugar onde a irracionalidade ganha razão. A biologia por si só não pode explicar o desejo da violência, mas se pensarmos que essa permite a emocionalidade – que de outro modo não acha vazão na sociedade, – então a representação da violência, seja na guerra, seja no confronto simples, permite que o masculino, além de poder expressar emoção, ao mesmo tempo funcione como identificador de um modelo.

Portanto, o imaginário acolhe essas imagens como autóctones quando, de fato, são construídas e significativamente colocadas no lugar de alguma coisa. Nesse aspecto em particular, falando apenas das imagens estudadas neste trabalho, o fator imaginário é bem explícito e explica a forma e o método cultural pampeano nesse quesito.

O arquétipo em questão, oscila entre o *herói* e o *fora da lei*. Dois lados de uma mesma moeda. Os heróis são os protetores dos que consideram mais fracos, já os fora da lei, tem a sedução do proibido, mas a máxima vale: quanto mais comportados somos, mais ansiamos por um fora da lei. Está aí o positivo e negativo do mesmo objeto.

5.4 PARCERIA, NA CATEGORIA INTERNA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREÇA

Neste subcapítulo, as imagens foram separadas a fim de que representassem o gaúcho/*gaucho* em um ambiente interno, seja ele qual for: uma casa, uma pulperia, um galpão ou uma tenda. Um lugar onde os companheiros se fazem presentes de alguma forma. Na obra de Molina, “*Ta lindo el asadito...!*” (Figura 261), vemos um dos mais tradicionais exemplos de gastronomia pampeana que é o churrasco. Quase não há diferença no modo de preparo desse alimento de um lado ou outro da fronteira.

Figura 261 - Molina Campos - “*Ta lindo el asadito.....!*”, abril de 1932

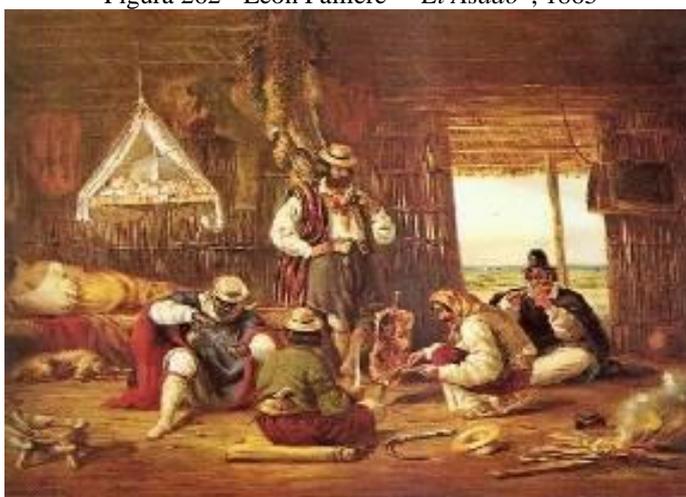


Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

O assado já era conhecido dos indígenas que habitavam a costa das Três Américas na pampa. Com a criação de gado, o qual acabou ficando solto depois da guerra guaraníca no século XVII, e com a vinda dos tropeiros, a prática se ampliou, uma vez que usavam o suor do lombo do cavalo para salgar a carne que depois seria assada.

O churrasco tradicional, com fogo de chão ainda amplamente cultivado no sul do Brasil, Argentina e Uruguai, mantém-se como um ponto significativo da gastronomia cultural. E o assado, para o gaúcho, é um momento de compartilhamento, não é uma refeição solitária e o processo em volta do fogo passa a ser quase mais importante que a refeição propriamente dita.

Figura 262 - Leon Pallière - “*El Asado*”, 1865



Disponível em: <http://lolamorabiargentino.blogspot.com/2014/07/palliere-jean-leon.html>

A cena reproduzida por Molina ecoa em Pallière (Figura 262), em grande medida. Del Carril (1978) chamou de uma certa promiscuidade o que ocorria dentro do rancho do gaúcho. Na cena em questão, há um grupo em torno do assado, talvez até um

forasteiro. Ao fundo, a mulher dorme e, sobre ela, há uma criança em um berço suspenso. A casa do gaúcho, portanto, comportava os que ali chegavam e a convivência, como se observa na obra, acontecia pacificamente.

A cena intimista de Molina, representada pela Figura 261, mostra quatro gaúchos em torno de uma carne que está espetada no chão. Um braseiro do lado vai assando e alguns vão comendo com as mãos enquanto um deles ainda mateia. A iluminação vem do fogo, o qual projeta sombra atrás do assador e do sujeito próximo à parede.

Os personagens estão sentados em banquinhos e caixotes, o que sugere um ambiente simples, onde o violão e a corda, além do copo de corno pendurado, oferecem ao espectador o cenário minimalista da vida do *gaucho* pampeano. Esse momento em torno do assado é um dos prazeres que o homem campesino encontra ao se reunir com os parceiros.

Esses encontros, a *charla*⁸⁵, se estendiam. Portanto, o tempo do assado lento e degustado com igual vagar oferecia o espaço do companheirismo da troca de ideias mesmo que desiguais, e que até poderia degenerar para uma discussão mais acalorada, era sempre repetida. Por isso essa cena em torno do churrasco é uma das mais presentes no imaginário pampeano.

O imaginário, segundo Tonin (2016, p. 4-5),

emana. É sentido. É parte. É todo. Holograma. Retroativo. Recursivo. Autônomo e Dependente. Dialógico. Recondutor... Na essência do imaginário não há relação de poder, há equivalência, imersão e potência... O imaginário está entre os sujeitos. Não são necessários fenômenos específicos, muito diferenciados, para visualizá-lo.

Uma outra cena, de Berega (Figura 263), configura o mesmo tipo de cenário, a mesma noção de parceria, o mesmo ambiente iluminado pelo fogo. No entanto, a circunstância aqui é outra, temos na obra um contador de causos, e, de fato, só falta o churrasco sendo assado lentamente enquanto o contador vai estimulando o imaginário dos outros personagens da cena com o conto da Teniaguá. Ela, surge na imagem para nós – os espectadores dos espectadores da cena, – de traz do contador, no negro infinito da imaginação: “tecia com rara argúcia a teia da fantasia onde adultos e crianças ficavam irremediavelmente presos”.

⁸⁵ Conversa.

Figura 263 - Berega - “O contador de ‘causos’”, maio e junho de 1984⁸⁶



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

O texto de Berega, relativo a essa imagem, é nostálgico. Relembra o tempo onde o progresso da comunicação ainda não afetava a audiência e o contador era uma referência importante dessa memória da terra. O artista reforça, tanto pelo texto como pela forma como produziu sua imagem, a importância do imaginário na identificação de um grupo, de uma cultura, do pertencimento, “onde andaré o narrador das coisas simples e ingênuas como sua própria gente”. Em outras palavras, os causos falavam de si para si, reconfiguravam esse espaço e fortaleciam os laços entre os sujeitos.

Mas por outro lado também traziam as grandes façanhas, os atos heroicos, os imponderáveis lumes da imaginação. Berega ainda faz uma costura em relação a contadores que marcaram o imaginário de várias gerações, na figura de Esopo (620 a.C.–564 a.C.), escritor grego ao qual são atribuídas diversas fábulas populares que povoam o imaginário ocidental. Em outras palavras, o artista fala da força e significado dos contos pampeanos da mesma forma que as fábulas de Esopo atravessaram os tempos e povoaram tanto a imaginação quanto o imaginário de milhares de pessoas ao longo da história.

Ainda poderíamos acrescentar outro elemento na história dessa imagem e que fica submersa, mas não escondida: a grande semelhança que o personagem do contador guarda com o escritor tradicionalista e folclorista gaúcho, Paixão Côrtes (1927–2018), e que podemos

⁸⁶ Texto de Berega: “Como um maravilhoso Esopo, aquele velho contador de “causos” tecia com rara argúcia a teia da fantasia onde adultos e crianças ficavam irremediavelmente presos. Num lugar e numa época em que os chamados progressos das comunicações ainda não haviam penetrado, suas histórias de peleias e assombrações, degolas e “enterros” de libras e patações encantavam a todos. Que silêncio quando falava da Salamanca, como se fosse o próprio Blau Nunes que encontrasse a princesa moura transformada em teniaguá, nas furnas do Jarau. Onde andaré o narrador das coisas simples e ingênuas como sua própria gente, mas que era também o perpetuador da gesta pampeana?”.

observar na Figura 264. Dado o tema que Berega trabalhou e sua aproximação com figuras significativas do folclore tradicional gaúcho, essa alusão podemos certamente fazer.

Figura 264 – João Carlos D'Ávila “Paixão” Côrtes (1927–2018)



Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/08/> acesso 4/6/2020

Paixão Côrtes foi um dos fundadores do primeiro CTG (Centro de Tradições Gaúchas), o famoso “CTG 35”. A sua importância reside justamente em ter buscado pesquisar e juntar os dados de hábitos e costumes do gaúcho sul-rio-grandense e incorporar em um ambiente cujas regras pretendiam que esses costumes fossem mantidos. Independente dos CTGs de fato formarem uma legítima imagem do gaúcho, o que interessa é a questão de que o folclorista e compositor teve uma importância capital nesse sentido, sendo inclusive o modelo da estátua do laçador, em Porto Alegre. Escultura que incorpora o espírito gaúcho e que inspira diferentes gerações.

Por isso, vemos no contador de causos, “o Esopo” dos pampas, a imagem de Paixão Côrtes, e que pode ser reconhecido pelo mais aguerrido gaúcho tradicionalista, não parece uma coincidência. De igual modo, Côrtes é reconhecido divulgador do folclore gaúcho e portanto, nesse aspecto, é também um contador de “causos”, um bardo pampeano que, igual ao bardo da imagem, se assegura de dar continuidade a um modelo de cultura e a um aspecto da vida do gaúcho.

Outro espaço muito peculiar e que pertence a esse universo do encontro do *gaúcho*/gaúcho pampeano é a pulperia/bolicho. Esse local de movimentação preferencialmente masculina não é uma prerrogativa do gaúcho. Ali, onde os homens se reúnem para beber, cantar e tocar e, ao mesmo tempo encontrar artigos de necessidade cotidiana, faz parte da cultura humana.

O estabelecimento representado por Molina nas Figuras 265, 266 e 267, tem o mesmo mote. Em todas vemos o *gaúcho* com o copo de bebida. Ocorre o mesmo na Figura 270, de

Berega. Esse hábito se perpetuou tanto de um, quanto de outro lado da fronteira, praticamente com os mesmos signos.

A Figura 265 apresenta o *gaucho* sorridente com um copo na mão, saudando o novo ano, mas o interessante nessa imagem é a metalinguagem em uma autorreferência artística. Na parede está pendurada uma folha do calendário *Alpargatas* do próprio Molina. Na cena, essa alusão reforça o que já falamos anteriormente sobre a importância do calendário na vida comum das pessoas.

Figura 265 - Molina Campos - “Feliz año”, janeiro de de 1931

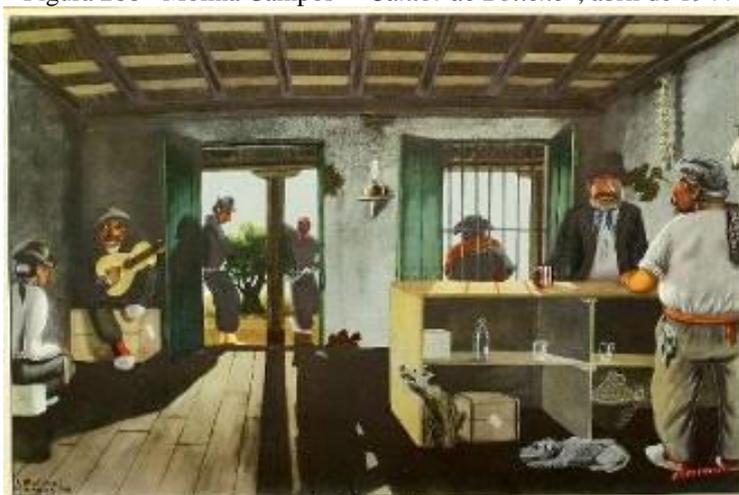


Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

O calendário, que é simultaneamente o organizador de um tempo, firma-se como um objeto social, conforme disse Le Goff (1990), pois trança um tempo ordinário em um outro subjetivo, sendo, portanto, um objeto cultural. Por outro lado, os calendários, em particular o *Alpargatas* e mesmo o *Ipiranga*, se construíram também como legitimadores de um imaginário social em que as relações, os eventos e as marcas de tempo, eram mostradas pelas imagens caricaturais, porém próximas da emocionalidade dos sujeitos, tanto que em Molina foram chamadas de a “pinacoteca dos pobres”.

Na parede da pulperia, ainda na Figura 265, para além de mostrar o *gaucho* que saúda o novo ano dentro de um local de prazer, entretenimento e de comércio geral, também há o prazer da fruição desse mesmo modo de vida enquadrado em um local de privilégio. Na parede, a imagem de si mesmo alçado ao nível estético de um quadro feliz e que em essência veicula o prazer simples e pueril do kitsch.

Figura 266 - Molina Campos - “*Cantor de Boliche*”, abril de 1944



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

No século XII, de forma oral e no XIII, de forma escrita, na França, correu popularmente um conto que falava de um lugar maravilhoso, terra da abundância, dos prazeres sexuais, da harmonia social, e eterna juventude. Esse era o país imaginário da Cocanha que, ao ser perdida, é lamentada pelo jovem personagem narrador, o qual, ao final, dá o tom moral ao dizer que se o indivíduo está bem, fique onde está porque pode não mais achar esse nirvana pessoal.

Esse texto, incluído nas gestas medievais, reflete o que Freud analisou como o princípio do prazer, em negação ao princípio da realidade.

Essa negação não pretendia destruir os fundamentos da sociedade ocidental e sim reformá-la ou restaurá-la, eliminando as ameaças de um cotidiano inóspito ou das incertezas provenientes de um mundo novo em franca ascensão no século XIII: o mundo urbano, com as suas tendências laicas e liberalizantes, que tentavam quebrar as resistências do mundo rural, aristocrático e religioso (MACHADO, 1999, p. 43).

A história da bebida é tão antiga quanto a humanidade, o uso do álcool nasceu praticamente junto à civilização. E a motivação para o encontro em torno da bebida provavelmente segue o mesmo princípio.

O país da Cocanha se presta a relação de várias imagens, desde a mais popular ligada à comida, que o próprio nome “cocanha” refere, em latim *coquere* = cozinhar; até no rio onde não corre água, mas vinho tinto e branco. Na realidade, essa ideia utópica da cocanha acaba sendo reproduzida em outros textos e em outros contextos históricos e mesmo nos contos infantis como é o caso de João e Maria, ao encontrarem a casinha feita de doces no meio da floresta.

E foi reproduzido na arte em diferentes momentos, mas um em particular nos parece bastante expressivo desse imaginário que é o quadro de Pieter Bruegel, O Velho, “O País da Cocanha” (Figura 267). Na obra, todos os tipos de iguarias estão dispostos pelo quadro.

Ao redor da mesa encontram-se três personagens que dormem depois de se fartarem, eles representam diferentes categorias sociais e estão dispostos como aros de uma roda como um ciclo sem fim. No quadro, a relação com a comida é evidente, mas principalmente relacionado a um dos prazeres e um dos pecados capitais, que é a gula. Por conseguinte, o País da Cocanha fica paradoxalmente associado a dois outros pecados capitais, a preguiça e a luxúria. Portanto, o que dá prazer passou a ser associado também no imaginário coletivo ocidental ao pecado que gera culpa e crítica.

Figura 267 - Pieter Bruegel - “O País da Cocanha”, 1563-1569



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-o-velho/land-of-cockaigne-1567> acesso 11/06/2020

O foco que queremos ressaltar neste trabalho é o aspecto hedonista da taberna que representa o espaço onde o prazer se apresenta como um recorte do cotidiano duro da vida, assim chamada “real”, mas que traz a alegria e “o pecado”. Esses espaços de liberação do prazer, que moralmente estão associados ao “vício”, encontram grande apelo no imaginário humano. Independente desses locais estarem genericamente afeito ao universo masculino, há um componente social excludente. Contudo, não vamos entrar nessa discussão nesse momento.

A pulperia, a qual é a contraparte da taberna, será analisada levando em conta esse imaginário social coletivo a partir da metáfora da terra da cocanha em sua repaginação na forma pampeana. Zaldivar coloca que, desde muito tempo tem se pretendido criar uma imagem do *gaucho* calado, até aborrecido e, por vezes, rancoroso, mas Molina rompe com essa prédica quando traz o *gaucho* da fala de Alejandro Magariños Cervantes.

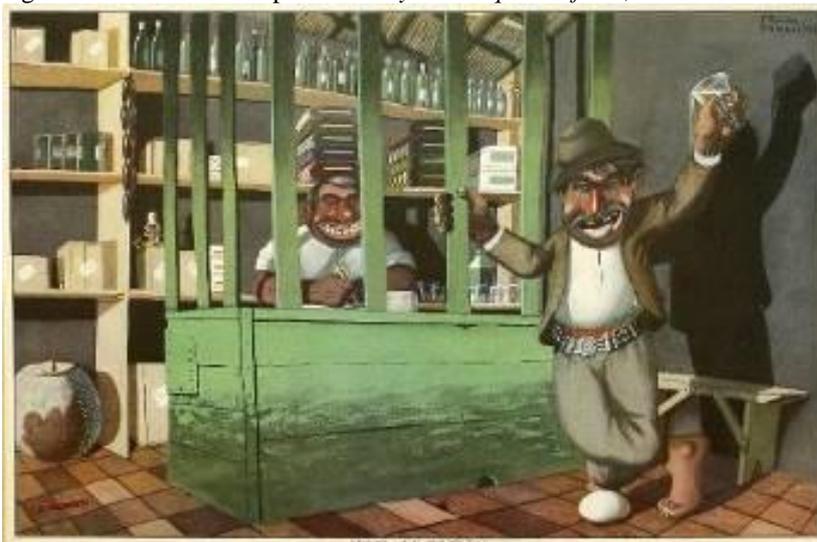
Zaldivar (1996, p. 187) diz que

Como tendo uma inclinação muito regular para o dulce farniente e esse tipo de vida a desenvolve com força, pois precisa de algum tempo para se consumir de tédio, procura no vinho, na brincadeira, no trato com os seus iguais, um meio de recreação e relaxamento. A pulperia atende a todos esses requisitos.⁸⁷

De certa forma, o autor traz a contraparte da vida do *gaucho* que tem sim o tanto de melancolia e um repetitivo cotidiano; mas a válvula de escape, “a cocanha”, está também e muito fortemente na pulperia, onde o “pecado” anda de mãos dadas com o cotidiano através das outras mercadorias postas a venda igualmente. Segue Zaldivar (1996, p. 187 apud MCCANN, 1847)

A pulperia é uma combinação de taberna e armazém para onde vão as pessoas do campo. A parte de trás da casa dava para a estrada e tinha uma abertura na parede, protegida por grades de madeira, por onde o proprietário despachava seus clientes. Estes eram protegidos por uma cobertura. A treliça de madeira era fechada por meio de uma janela à noite...⁸⁸

Figura 268 - Molina Campos - “Viva yo...e el que me fia!”, dezembro de 1940



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Essa questão se traduz na Figura 268, de Molina. O pulpero, atrás do balcão com gradil, que anota à mão o fiado do gaucho já bastante embalado pelo álcool, cujo pé de alpargatas nem aparece. Esse ergue um brinde a si e ao homem que o fia. O rosto expressa a alegria embriagada

⁸⁷ “como tiene una inclinación muy regular al dulce farniente y aquel género de vida la desarrolla poderosamente, como necessita emplear em algo el tiempo para consumirse de tedio, busca em el vino, em el juego, en el trato de sus iguales, un médio de recreacion y de solaz. La pulperia llena todos estos requisitos”.

⁸⁸ “La pulperia es una combinacion de taberna y almacén donde acude la gente de campo. La parte posterior de la casa daba sobre el camincho y tenia un cuadrado abierto el la pared, protegido por barras de madera, a través del cual el propietario despachaba a sus clientes. Estos quedaban protegidos por um cobertizo. El enrejado de madera cerrábase por médio de una contaventana durante la noche...”

do sujeito que se firma nas grades. Também podemos ver que além das garrafas atrás do dono do estabelecimento, há caixas e tecidos que eram outras tantas coisas igualmente vendidas nas pulperias.

Imagem que fica mais evidente na Figura 270 de Berega, onde a pulperia argentina se torna o bolicho sul-rio-grandense com as mesmas características. Na cena vemos vários sacos no chão com grãos, além de panelas, chaleiras, arreios, candeeiros, cestas e até fogão à lenha, capa espanhola e brinquedos, além de guloseimas que fazem a alegria da gurizada junto a avios e munição. Ou seja, o lugar do abastecimento geral e principalmente o lugar do “trago largo” como o do crioulo que já está “gordo” e “delgado”.

Clara alusão ao estado de embriaguez do dito. Portanto, esse imaginário cristão se conjuga extraordinário em certa medida, porque alberga o pecado prazeroso da cocanha, mas também o lar e o comedimento nos artigos ordinários. Essa dualidade que torna o imaginário pampeano forte e apelativo.

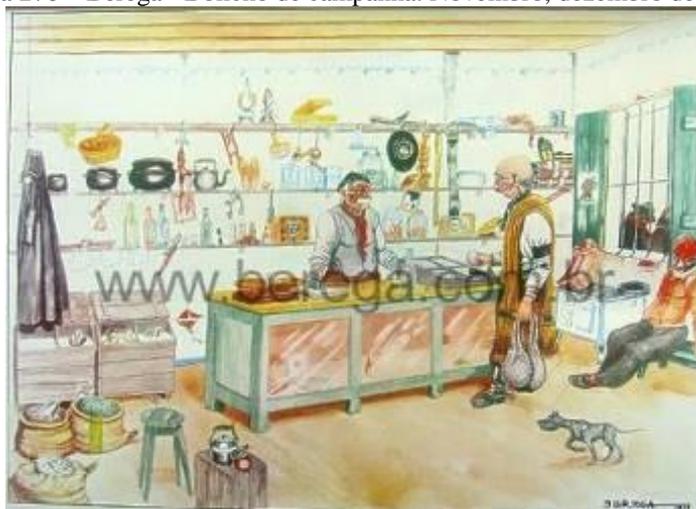
Figura 269 - Jean Léon Pallière - “Encontro”, 1864/1865



Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8166/>

Em Molina, o lado do prazer é mais evidente e, em Berega, o lado familiar é maior que o vício. Esse emaranhado de vida, conjugando as tarefas do cotidiano com o prazer, perpassa a obra de Pallière (Figura 269) construindo esse espaço visual cuja gênese se perde no tempo, mas que está profundamente entranhada na memória social do *gaúcho*/gaúcho de ambas as fronteiras.

Figura 270 – Berega - Bolicho de campanha. Novembro, dezembro de 1980⁸⁹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Esse lugar basicamente se apresenta na obra de Molina, como o espaço da alegria do canto, da bebida, do jogo. A terra da cocanha do gaúcho. E isso se torna especial porque, como já sinalizamos, coloca o sujeito no espaço de vida fora da realidade vivida, mas dentro da realidade sonhada e que é um dos grandes paradoxos da humanidade. Poder se evadir no tempo e espaço para o passado ou futuro com igual facilidade. Projetar-se em outro lugar, esse imaginário da cocanha que acaba sendo compartilhado pela humanidade como um todo. O prazer pelo prazer que de fato gera a emoção estética do kistch.

E o arquétipo que abarcaria esse conjunto, não pode ser outro se não o do *bobo da corte*, com o seu perfil da alegria descomprometida “o bobo da corte tem com hábito nativo o parque de diversões, o barzinho das vizinhanças, o salão de festas e qualquer lugar onde as pessoas possam se divertir” (MARK & PEARSON, 2003, p. 204). Portanto, o lado da alegria e da evasão do cotidiano chato passa a ser o alter ego do *gaucho* nesses espaços da pulperia.

Já as figuras 271 e 273 trazem outro aspecto dentro da categoria *Interna*, no elemento *parceria*, que é o do gaúcho com seu grupo, reforçando o mesmo imaginário discutido anteriormente e, portanto, trazendo o arquétipo do *bobo da corte* nesse inconsciente coletivo. A primeira imagem, de Berega, mostra um grupo de homens posando provavelmente para uma fotografia coletiva. Diferentes tipos que dividem o mesmo prazer, “A sociedade cultural e recreativa Flor e Truco”. Embora a pose reserve uma certa seriedade que poderia representar o

⁸⁹ Bilboquê, bolita, chupa-ganso, gaita-de-boca Melodia e Sonhadora, bombacha, capa espanhola, aquela com duas cabeças de leão e correntinha. Um espetáculo para os olhos da gurizada... Ponto de abastecimento de munição de arma e de boca, de "avios" e "preparos", e de encontro, com truco e tava, cancha reta e trago "largo" como o do crioulo que já está "gordo" e "delgado".

aspecto cultural do grupo, mas que, em um gracejo verbal, o próprio Berega chamou de uma sociedade “mais recreativa que cultural”.

Figura 271 - Berega - “Posando para a posteridade”, janeiro e fevereiro de 1983⁹⁰



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Contudo, observamos na postura dos personagens uma tentativa de manter “a pose” quando, no fundo, a reunião do grupo se fazia na sede do clube que era justamente atrás do Bolicho “*El sapo milongueiro do basco Etcheveray*”. Significa que o prazer devia estar atrelado ao aspecto mais sério e erudito que as palavras “sociedade cultural” pretendiam evocar.

Notemos a forma como a dita sociedade está registrada na parte alta da imagem. O nome escrito à mão sobre uma fotografia, identificando o lugar e o propósito do grupo. O “s” de sociedade, bem como o “r” de recreativa e de truco, estão invertidas oferecendo o tom do grau de instrução de quem escreveu e, por sua vez, sugerindo toda a picardia que o artista construiu em sua imagem. No fundo, é uma sociedade pelo prazer disfarçada de cultural, para dar esse tom que vemos na imagem.

No sentido de o grupo se reunir para outros fins mais próximos da competição através do jogo de truco, bocha e rinha, que foram ganhos no rodeio literário, desportivo e recreativo. Ou seja, por si só uma alegre contradição, onde rodeio e literatura parecem parceiros pouco prováveis. Assim é que o artista traz essa questão sobre o ponto de vista jocoso, colocando no texto ainda um detalhe: “A Sociedade, na verdade, é bem mais recreativa que cultural, mas quem sabe se entre seus componentes não estará um futuro membro de alguma insigne

⁹⁰ “Campeões de Truco e Rinha, vice de Tava e menção honrosa de Bocha, foi a premiação que a “Flor e Truco”, obteve no último “Rodeio Literário, Desportivo e Recreativo”. A sede social funciona provisoriamente nos fundos do bolicho “El Sapo Milonguero”, do basco Etcheveray. A Sociedade, na verdade, é bem mais recreativa que cultural, mas quem sabe se entre seus componentes não estará um futuro membro de alguma insigne Academia de Letras, um político de renome ou um distinto presidente do Clube Comercial. Quem viver, verá!”

Academia de Letras, um político de renome ou um distinto presidente do Clube Comercial. Quem viver, verá!”.

O texto de Berega levanta uma questão que se aproxima muito do próprio processo de construção de uma elite fundada na esbornia e que representou e representa a face mais “ilibada” da sociedade gaúcha, podendo sair da confraria da bocha e do truco um futuro imortal, um político ou até um presidente de um clube social. A fala do artista, assim como já vimos em várias obras de arte e em textos literários em diferentes tempos históricos, parece muito atual, portanto, quem viver verá!

Por outro lado, a composição da imagem por si só evoca outra grande obra de arte do barroco, o quadro de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669), “Os síndicos fabricantes de tecido”, 1662 (Figura 272). Essa obra representa uma guilda de fabricantes de tecidos holandeses, cujos representantes estão em torno de uma mesa.

Figura 272 - Rembrandt van Rijn - “Os Síndicos da Corporação de Tecelões de Amsterdã”, (1661-62)



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/rembrandt/the-syndics> acesso 11/06/2020

Da mesma forma que em Berega esses sujeitos posam para o artista de dentro de seu espaço de ação. Não é a única obra, obviamente, em que vemos um grupo ou uma sociedade de qualquer coisa que posa para a posteridade. Mas esse quadro, em particular, nos parece fazer uma costura importante, não apenas nas poses e nos olhares diretos que travam com o artista e adiante com que olha a obra, quanto no contexto em que os homens se reúnem em torno de um objetivo comum e perpetuam esse instante.

Em Berega, há um misto de prazer e erudição e, na obra de Rembrandt, uma afirmação de uma elite burguesa, deixando marcada através da obra a importância de seus afazeres produtivos. Também dessa sociedade quem sabe saíram líderes políticos, literatos ou donos de alguma taberna.

Figura 273 - Molina Campos - “Atracaous al mostrador”, julho de 1943



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Ainda dentro dessa mesma estrutura, a Figura 273, de Molina, segue similar disposição. Nela, os sujeitos estão atrás do balcão do pulpero e todos posam, cada um a seu modo, atracados ao balcão. O espectador está no mesmo lugar do dono da pulperia e, ao mesmo tempo, no lugar do artista. Portanto, vemos o que esses homens não conseguem, que são as bebidas e copos. Tanto esses homens podem estar posando quanto intimando o bolicheiro a servir o que vieram buscar.

Naturalmente o tom caricaturesco e burlesco da situação coloca a cena nesse espaço imaginário que já foi aludido do prazer e do divertimento, delimitando a fronteira simbólica entre o trabalho e a casa.

As duas próximas cenas, representadas pelas figuras 274 e 275, de Berega, mostram um cotidiano interno, não visto em Molina. O artista brasileiro traz detalhes que ultrapassam o campo e as funções básicas do homem do pampa. Práticas que esse vivenciou e que se mantêm na atualidade. A marca de Berega no calendário *Ipiranga* nos mostrou uma tônica, a transição do *gaucho* campeiro de Molina para o gaúcho cidadão.

Nesse quesito, Berega traz um tom nostálgico na temática e nos textos que acompanham as imagens. Mas o importante é que ele trata dessa transição e o esforço em manter na mente dos conterrâneos o imaginário do gaúcho de outros tempos, e que caracterizaram um estado político como um todo.

Suas próximas obras mostram exatamente essa problemática, mesmo que tratada em tom leve, pois é caricato de duas profissões que se glamourizaram na contemporaneidade, mas

que no trato de Berega são um prolongamento do trabalho campestre, “Barbearia de campanha” e “Dentista de campanha”.

Na primeira, o barbeiro é um gaúcho que mantém o estabelecimento muito parecido com o bolicho, seus apetrechos junto à cuia de chimarrão. O espelho não existe, o que poderia significar uma vaidade pouco valorada pelo gaúcho viril. Os cachorros pelo aposento e o outro freguês que, em pé, espera paciente sua vez. Não vemos nada que identifique um salão de cabelereiro como os que estamos acostumados na vida urbana contemporânea, por isso o ofício é chamado “barbearia de campanha” e não salão de beleza.

A proposta é direta. Esse gaúcho, de profissão barbeiro, que corta os cabelos da freguesia “nada vaidosa” que poderia confundir a clássica posição de macho do gaúcho campeiro, é “vaqueano na lida”, ou seja, mesmo lidando com uma profissão menos embrutecida que a lida campeira, esse barbeiro é igualmente macho e o texto põe claramente essa evidência à luz. Por outro lado, Berega brinca com essa duplicidade ao trazer para o palco uma profissão que transita entre o campo e a cidade. Contrariamente à Molina cuja temática não chegou a esse ponto.

Figura 274 - Berega - “Barbearia de campanha”, janeiro e fevereiro de 1984⁹¹



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

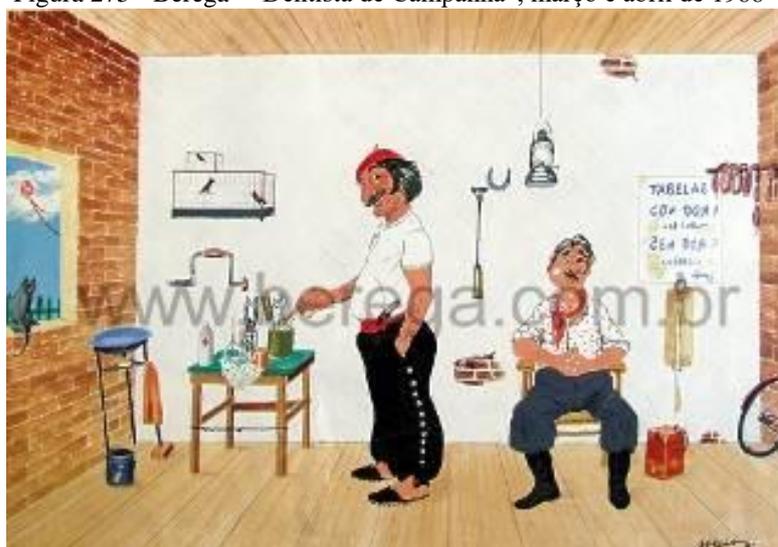
A outra figura que faz o mesmo trajeto é o “dentista de campanha” (Figura 275), cujo consultório é em um puxado da casa, onde tem até linguças penduradas; uma roda ao lado sugere uma bicicleta, substituta moderna do cavalo.

⁹¹ “Embora a freguesia não seja nada vaidosa, seu oficial é competente, vaqueano na lida que escolheu e buenaço no manejo dos avios do ofício. Costuma transformar as mais rebeldes melenas no caprichado corte denominado “meia cabeleira” e se luzir ao “afeitar” barbas de muitos dias, onde a velha navalha deixa a cara dos bacudos “mais lisa que santo de louça”.”

O olhar e o meio sorriso do dentista, uma mão no bolso da bombacha e outra que escolhe o instrumento, trocam cumplicidade com o espectador, construindo uma ligação emocional baseada no humor. Quase podemos ler os pensamentos do “doutor”, que sustenta um ar um tanto sádico. O paciente também troca um olhar enviesado e tenso com o homem, o qual não é lá muito sofisticado na lida, visto seu equipo. Esse dentista só faz extração e que pode ser um pouco dolorida, como observamos pela bochecha inchada do incauto paciente. O doutor passa a ser a última opção depois que a “benzedura” ou os “bochechos de malva” não fizeram efeito.

Novamente, nessa imagem como na anterior, a profissão apresentada mostra essa transição do gaúcho, mas a gênese é mantida no modo de ocupar-se nos ambiente de trabalho, como a nos dizer no clássico jargão gaudério “podemos sair da pampa, porém a pampa não sai de nós”.

Figura 275 - Berega - “Dentista de Campanha”, março e abril de 1988⁹²



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Nessas duas imagens o arquétipo predominante é o do *homem comum*, mesmo que as profissões tenham se transformado ao longo do processo de modernização da vida, em espaços profissionais de *status* social. Neste caso, visam colocar os fazeres dentro do espectro ordinário sem glamourização e sim como algo que precisa ser feito. Fazer o cabelo e a barba, bem como tirar um dente dolorido, estão no mesmo lugar de tosquiar uma ovelha ou ferrar um cavalo.

⁹² “Num puxado da casa o “Dr” instalou seu consultório, que, na verdade, é pouco sofisticado e serve para outros fins. O “equipo” parece ser proporcional ao talento e ao preparo do facultativo. Dentista de campanha, só faz extração, e assim mesmo um pouco dolorida; mas, quando a benzedura da negra velha falhou, o bochecho de malva não resolveu e o queixal continua incomodando, o recurso é encilhar o cavalo e tocar à meia rédea. E, mesmo sabendo que o “Dr” não trabalha com convênios nem requisições, só à vista, com sorte e muita reza talvez o problema seja resolvido.”

Esses sujeitos, mesmo exercendo profissões que não tenham afeição com a vida do gaúcho pampeano, ainda assim mantêm o trato e o estilo desse tipo campeiro. Em outras palavras, a transição para esse novo momento histórico da vida do gaúcho conserva ferrenhamente embutido os modelos mentais de outras épocas.

5.5 PARCERIA, NA CATEGORIA *HÍBRIDA*, NO PANORAMA *EXTROVERSÃO*, EM MOLINA E BEREGA

Na categoria *Híbrida*, tanto o espaço *interno* quanto o *externo* se complementam. Nas figuras 276 e 277, de Molina, são apresentados dois universos que se opõem e se acrescentam. No primeiro, “*El velorio d l’angelito*”, a cena reproduz um velório com características especiais, uma vez que se refere a uma criança ou a um anjo.

Figura 276 - Molina Campos - “*El velorio e l’angelito*”, novembro de 1931



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

A concepção da morte no espaço campesino tem algumas variações de outros grupos. A cena de Molina, a qual apresenta um período de dor pela morte de uma criança, se transforma em um momento a ser festejado, como um consolo de que a criança foi abençoada por Deus e, por consequência, terá um lugar reservado junto a ele podendo interceder pelos seus.

Pode-se dizer que esse tipo de cerimônia incorpora cultos positivos, que remetem à festas, oferendas e ao recebimento de elementos que se revelam sagrados, pois, segundo Durkheim (1993), renovam o indivíduo e o próprio grupo. Por isso, é importante perceber que muitas vezes o olhar dado a essas cerimônias deve estar pautado no que são, tradições baseadas nos costumes de cada povo, onde se tornam parte fundamental da identidade de um setor e buscam deixar de lado os olhares moralistas, para compreender o pano de fundo do ritual, aquele que nos leva a descobrir e compreender como agem certas comunidades, porque no caso específico

do Velorio de Angelito ambos os pais, cantores e amigos nada mais fazem do que festejar que o pequeno anjo encontrou outra vida e que a partir daí vai cuidar da sua, pois como diz Santos Rubio (2008) é uma forma de sagrar o anjinho e deixá-lo sair em paz, pois “a santidade de uma coisa reside no sentimento coletivo de que é o objeto, que se manifesta principalmente no rito”(Segalen, 1998: 17). A existência desses ritos alude à estrutura da vida social, a forma como são organizados, suas crenças, sua visão de mundo, etc. (GUZMÁN, 2011, p. 24)⁹³.

Figura 277 - Molina Campos - “Va...caendo gente al baile...”, março de 1941



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

O texto de Guzmán diz muito do que viajantes já haviam percebido em suas viagens pela América Latina, onde o costume ditava que em velórios de crianças elas seriam consideradas anjinhos, pois iam direto ao céu. Assim como se colocavam mensagens dos parentes junto delas para que igualmente fossem levadas ao paraíso. Ao mesmo tempo se festejava ao seu redor porque esse anjo alcançaria a glória sem passar por provações. Mesmo as que morriam sem o batismo e que por conta disso estariam condenadas ao purgatório, uma espécie de antessala do céu, eram batizadas pós-morte e igualmente alcançariam os mesmos direitos dos que foram batizados em vida. Essa prática

⁹³ “se puede decir que este tipo de ceremonia incorpora los cultos positivos, los cuales hacen alusión a las fiestas, a las ofrendas y a la ingesta de elementos que resultan ser sagrados, ya que según Durkheim (1993) renuevan al individuo y al grupo en sí. Por eso, es importante apreciar que muchas veces la mirada que se le da a estas ceremonias debe ser a partir de lo que son, tradiciones basadas en las costumbres propias de cada pueblo, donde pasan a ser parte fundamental de la identidad de un sector e intentar dejar las miradas moralistas de lado, para comprender el trasfondo del ritual, ése que nos lleva a descubrir y comprender cómo actúan ciertas comunidades, pues en el caso específico del Velorio de Angelito tanto los padres, cantores y amigos no hacen más que celebrar que el angelito ha encontrado otra vida y que desde allá cuidará a los suyos, pues como dice Santos Rubio (2008) es una forma de sacralizar al angelito y permitir que se vaya en paz, porque “la santidad de una cosa reside en el sentimiento colectivo del que es objeto, que se manifiesta especialmente en el rito” (Segalen, 1998: 17). La existencia de estos ritos alude a la estructura de la vida social, de la manera en cómo se organizan, sus creencias, su cosmovisión, etc.”.

diz respeito a uma crença no papel de intermediária que a criança morta ocupa entre os vivos e as autoridades celestes. Essa função se assentava no estado de pureza com a qual ela era caracterizada e que já garantia prerrogativas especiais à criança quando viva. Encontrando-se morta, estava em contato mais direto com os santos e, por conseguinte, esse poder de intermediação entre os homens e as entidades celestiais era potencializado (VAILATI, 2002, p. 372).

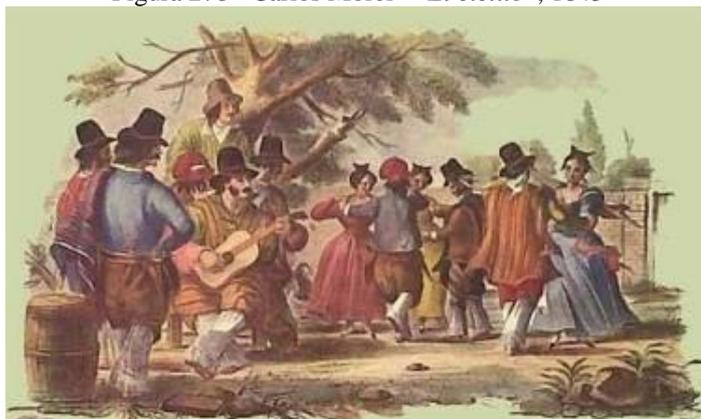
A cena de Molina mostra esse evento potencialmente triste, porém, de um forma leve e com os mesmos contornos de suas outras produções. Há dança, música e bandeirolas que enfeitam o local do velório. Na realidade, são eventos enfrentados durante a vida que Molina traz sem pejo. Ou seja, embora o tema possa em princípio se mostrar discordante das cenas caricatas e leves, predominantes em seu trabalho, neste caso se integra perfeitamente. Notemos que, na obra, a criança não aparece. Sabemos de seu destino apenas pelo título. Essa é uma delicadeza de Molina ao tratar o tema.

E, conforme os relatos, podemos ver o tanto que estava incorporada essa prática na vida do campesino. A temática da morte aparece em Molina sem esse peso, pois faz parte do cotidiano e é percebido filosoficamente como tal. Essa cena faz eco à Figura 277, “*Va...caendo gente al baile*”, a qual mostra efetivamente uma festa com os músicos. No estrado, alguns casais dançando e outros sujeitos observando. Aqui a festa e a alegria se fazem de outra forma, festejar a vida propriamente dita. Tem música, dança e bandeirolas. Um rojão emula um sol no canto direito.

Os mesmos atores dessa cena podem ter feito parte da anterior. O mesmo céu diurno. Ou seja, há um senso de continuidade da vida, que diz muito sobre o *gaucho* pampeano, suas lutas diárias e seus prazeres simples. A parceria se faz em momentos de alegria e tristeza e, neste cenário, a comunidade como um todo está presente, homens, mulheres, crianças e cães. Esse mote tão entranhado no imaginário *gaucho* nos permite perceber a maneira como os sujeitos encaravam a vicissitudes da vida tanto em seus bons, quanto tristes momentos.

A Figura 278 de Carlos Morel (1813–1894), traduz a beleza simples e festiva de um baile campeiro, em uma série que representava os usos e costumes do *gaucho*. E por essas imagens podemos configurar um modelo imaginário que regeu a vida dos homens pampeanos de fronteira a fronteira.

Figura 278 - Carlos Morel - “El cielito”, 1845



Disponível em: <http://chaverias.com/historia/no-habia-fotos-pero-estaba-carlos-morel/2>

O modo de encarar a morte, com um toque de festividade, não é uma apropriação apenas dessa cultura, é possível ver-se reproduzir o modelo com roupagens diferentes ao longo da diferentes culturas, não apenas latinas, mas sobretudo universais. Ou seja, há uma costura cultural que amarra os sujeitos em uma mesma trama imagética imaginária.

As duas cenas representadas pelas figuras 279 e 280 já trazem outra forma de lida ao qual os pampeanos estavam afeitos: a tosquia da ovelha. Ambas fazem referência a essa tradição que ainda se mantém.

Figura 279 - Molina Campos - “Rimeido y lata!”, outubro de 1932



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

As ovelhas são animais que fazem parte da cultura humana desde a sedentarização e, portanto, essa parceria está enraizada no modelo mental humano. Assim como o homem precisa do animal, o animal precisa do homem. A tosquia é essa troca. A ovelha domesticada há milhares de anos não tem o processo de troca de pelagem como os gatos e cachorros, por exemplo. A lã é a mesma e continua crescendo, sem a tosquia o animal sofre com o

superaquecimento e perda da capacidade de regular a sua temperatura corporal no verão. Há também dificuldade de mobilidade pelo excesso de peso, além do desconforto da sujeira e da atração de insetos.

Desta forma, o oferecimento da lã, do leite e mesmo da carne é um troca justa ao humano que a libera anualmente da lã que também a atrapalha. Essa parceria de muitas eras, mantém-se virtualmente intacta. O método de tosquia é que modernizou-se mas não o evento. Nas duas cenas, tanto de Molina quanto de Berega, aparece a tesoura de tosquia. Em Molina (Figura 279), está sutilmente na mão de uma trabalhadora no fundo da cena e, em Berega, está no chão, à esquerda, bem visível. Embora a cena de Berega não mostre uma tosquia e sim o cuidado no acabamento do animal para uma exposição, ainda assim elas estão em cena.

Figura 280 - Carlos Montefusco - “*Esquilando los pesados*”, 2013



Disponível em: <https://www.facebook.com/Carlos-Montefusco-> acesso em janeiro 2021

Lembrando a música de Telmo de Lima Freitas (1933–), “Esquilador”, independentemente de ser uma canção do repertório rio-grandense, ele cabe perfeitamente na obras de Molina, e este entrecruzamento que supera a questão temporal é um exemplo cabal do imaginário recortado e entrelaçado nessa fronteira cultural, que perpassou pelo tempo presentificada na obra contemporânea de Montefusco, “*Esquilando los pesados*” (Figura 280). Em que as mesmas relações se estabelecem e outro tempo e lugar amparados pela tecnologia e pelo jeans.

Quando é tempo de tosquia já clareia o dia com outro sabor
As tesouras cortam em um só compasso enrijecendo o braço do esquilador
Nesta vida guapa vivendo de inhapa, vai voltar aos pagos para remoçar
Quem vendeu tesouras na ilusão povoeira, volte pra fronteira para se encontrar

Em contrapartida, a tosquia não apenas faz parte intrínseca do trabalho do ser humano como também tem sua importância imortalizada na arte acadêmica. Jean-François Millet (1814–

1875), artista do Realismo francês, recorta essa experiência do campo e do trabalhador anônimo (Figura 281).

Figura 281 - Jean-François Millet - “*Sheepshearing* Debaixo de uma árvoreca”, 1854



Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/>.

Nesse período histórico da arte, em que a realidade se impunha à imaginação do Romantismo, e em que o trabalho do homem comum e suas vicissitudes se sobrepunham às grandes cenas históricas e/ou mitológicas, o que prevalece na arte é o cotidiano nu e cru. Da mesma forma como Molina nos apresenta. Mesmo que o tom leve e caricaturesco coloque a cena de Molina “fora da realidade”, o tema e o realismo do modelo representado seguem a mesma metodologia realista de Millet e outros artistas do período.

Figura 282 - Jean Leon Pallière - “*La esquila*”, 1855-1866



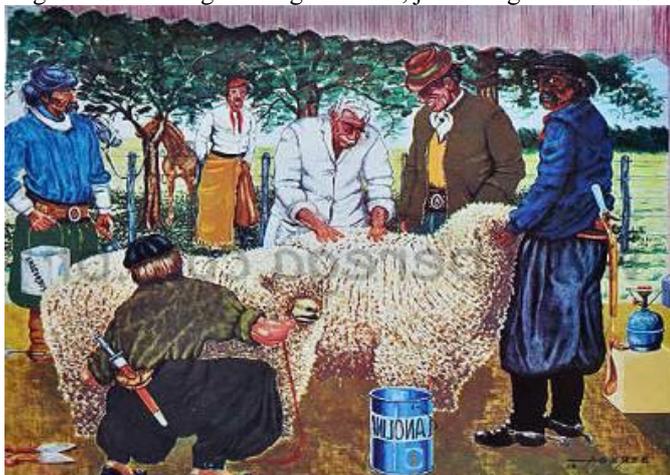
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Leon_Palliere_-_La_esquila.png

Oliveira (2017, p. 117-118), ao analisar a obra “*La Esquila*”, de Jean Pallière, diz: “em *La esquila*, uma das mais tradicionais atividades campeiras é apresentada por Pallière. A cena,

que se passa dentro de um espaço fechado, evidencia a profusão de pessoas envolvidas na atividade, com destaque à participação das mulheres”.

Essa obra, da qual também existe uma litografia, evidencia a atividade cujo mote se repete em Molina, considerando que no artista argentino há uma mulher no fundo da cena tosquiando e ainda um homem negro em primeiro plano. Em Pallière, o trabalho é quase só feminino com a presença de dois homens seminus caracterizando a etnia indígena, e que contribuiu para a formação do gaúcho pampeano.

Figura 283 - Berega - “Engraxando”, julho e agosto de 1983⁹⁴



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

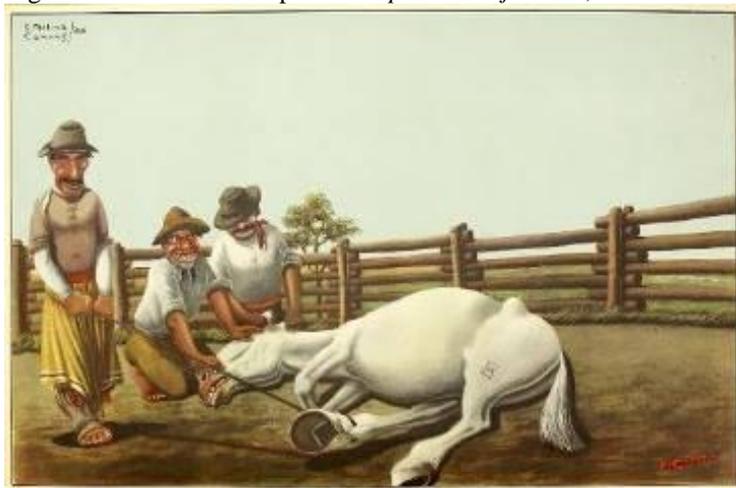
Já a Figura 283, de Berega, traz praticamente a mesma composição estética, no entanto a cena se refere ao preparo e embelezamento da ovelha para a participação em feira exclusiva. Na cena, os gaúchos aparecem engraxando e aparando a lã, a fim de deixar o animal mais vistoso para vencer um campeonato. O texto de Berega alude a um componente mágico, ritualístico do qual fazem parte os homens. Ali, como em um sabá das bruxas, há também uma “mágica” que produziria um resultado espetacular. Mesmo que, no fim, Berega tire a ilusão da cena mística, trazendo para uma realidade menos impactante e mais cotidiana e, por isso, “chata”, é na verdade o bom gene do reprodutor quem faz a *mágica* funcionar.

O gaúcho à direita, que segura a cabeça do animal, olha diretamente o interlocutor. Vemos, novamente, a quebra da parede que relaciona as figuras com seus afazeres dentro da obra. Esse mesmo jogo de olhares é observado em Pallière, na mulher em primeiro plano, que

⁹⁴ Texto de Berega: “São muitos os segredos utilizados pelo cabanheiro no preparo de seus animais que serão apresentados em uma exposição. Só mesmo os iniciados nesse ritual conhecem as fórmulas secretas e as misteriosas alquimias que melhorarão os aspectos de seus carneiros. Mas ninguém melhor que o próprio criador para saber que toda “química”, “trabalho”, “vaquia” e dedicação nesse mister só compensam quando coexistem a boa origem e a qualidade do reprodutor. Se não é o mesmo que queimar pólvora em chimango.”

senta sobre a ovelha segurando a tesoura nas mãos. Assim como o homem negro na imagem de Molina, que além do olhar, troca um sorriso satisfeito sobre a ovelha tosquiada e meio retalhada, deitada a sua frente. O restante do grupo, nos três artistas, se ocupa ou do trabalho em si ou de observar quem o faz.

Figura 284 - Molina Campos - “P’aplicarle l’ jierro!”, maio de 1945



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

As figuras 284, “P’aplicarle l’ jierro!” e 284, “Marca, Sinal e Tarca” mostram uma mesma situação: o fato de marcar o animal. Esse eco pode ser lido no canto II de *Martin Fierro* (HERNANDÉZ, 2012, tradução nossa), o verso

quando chegam as “yerras”
 coisa que dava calor.
 Tanto gaucho pialador
 e tiraniador sem ele.
 Há tempos... mas sem ele
 se vê tanta beleza⁹⁵

“Yerras” (ou “jerra”) refere-se ao acontecimento típico das tarefas rurais durante o qual se marca, em algum momento da história, a ferro e a fogo, o gado. Requer várias pessoas que ali mostram suas habilidades podendo durar vários dias. O pialador, aquele que tomba e enlaça as patas do animal e o tironiador, aquele que dá o tirão no momento exato para que o laço se feche nas patas do bicho. O poema fala sobre uma atividade primordial do cotidiano pampeano, e esse texto está plenamente expresso na imagem que Molina nos apresenta.

⁹⁵ “cuando llegaan las yerras, / Cosa que daba calo r/ Tanto gaucho pialador / Y tironiador sin yel / Ah tiempos...pero si en él / Se ha visto tanto primor!” (HERNÁNDEZ, 2012).

Nessa imagem a marca que se observa na anca do cavalo, a dupla ferradura, é um emblema do próprio Molina, como logo da estância “*Los Estribos*”, do artista. Não só fala do *gaucho*, mas fala de sim mesmo. Essa lida campeira, bastante comum nos países sulinos Argentina e Uruguai, também foi no Rio Grande do Sul.

A marca no animal chancela a propriedade, é um emblema que na realidade se perpetua na modernidade com o significado cultural e comercial de uma marca que é “quase artístico, simbólico, do que é inimitável e sem equivalente”. E sua produção torna-se “o ramo mais florido e lucrativo da indústria do imaterial” (GORZ, 2005, p. 44).

Aquilo que conecta o cliente à empresa tem um apelo emocional enorme sendo que seu valor é significativamente maior que o próprio patrimônio material. Semioticamente, na teoria de Peirce, a marca é um signo que representa algo funcionando como seu substituto, gerando por sua vez um efeito interpretativo na mente do intérprete. Nesta concepção há três modos de o signo se relacionar com o objeto que está fora dele.

O “ícone”, aquele que representa seu objeto por similaridade; o “índice”, que o faz por conexão existencial, e o “símbolo” que “extraí seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto” (SANTAELLA, 1983, p. 67). Sendo, portanto, arbitrário e conectado com o campo cultural no qual está inserido. “As figuras se tornam símbolos quando seu significado só pode ser interpretado a partir das convenções culturais” (CARDOSO, 2007, p. 13).

Figura 285 - Berega - “Marca, Sinal e Tarca”, julho e agosto de 1984⁹⁶



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

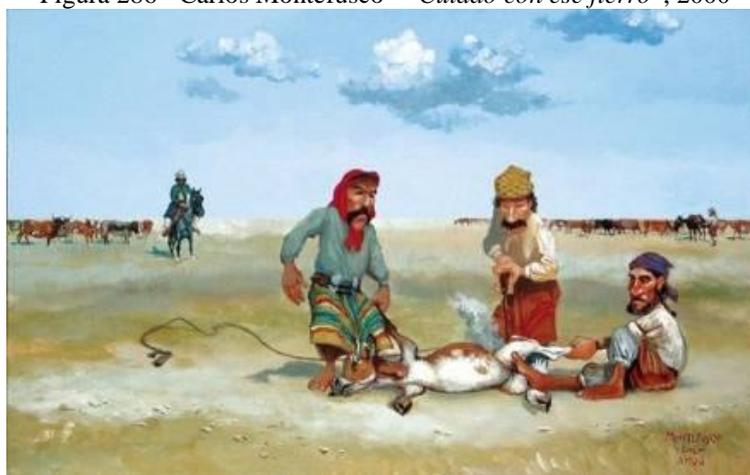
⁹⁶ “Movimento de gado e gente, redemoinhando. Zumbido de laço ferindo o ar e o seu som característico, correndo pela argola. Pealo certo, o baque surdo do terneiro caindo e a gritaria alegre da peonada. Gritos fortes, espontâneos e atávicos, manifestação viva de liberdade no espaço e no tempo. “Marca, marqueiro!” Fumaça azul subindo e espalhando o cheiro acre de pêlo e couro queimado. O assinalador, agachado, furando e cortando a orelha, completa, para sempre, a identificação numa baguala heráldica. Um orelhano a menos e, na tarca, um sinal a mais.”

O que queremos dizer com isso é que o poder do símbolo no campo cultural é inegável e ele acaba por inserir-se em sua forma representativa no imaginário social constituindo-se em uma memória construída expressiva, a qual assume um valor. Assim como são simbólicas as relações que os sujeitos que pertencem a essa fronteira cultural delimitada pelas memórias do *gaucho*/gaúcho construíram.

A marca que é calcada no animal a ferro e fogo. Deixa registrado no corpo a quem esse animal pertence, mas também qual significado representacional essa marca faz referência. Assim como no texto que Berega escreve para sua obra (Figura 285), “Marca, Sinal e Tarca”⁹⁷, “completa, para sempre, a identificação numa baguala heráldica.”

A relação simbólica que Berega estabelece entre a marca do gado e a hieráldica é interessante, pois coloca essa marca em particular, par e passo com as identificações de brasões que também identificam um tipo de família e poder. E essa, por sua vez, também é uma identificação significativa no campo das marcas contemporâneas que estabelecem um território familiar próprio, as distinguindo de outros grupos concorrentes ao modo dos guerreiros medievais, os quais eram diferenciados por seus escudos e cores hieráldicas.

Figura 286 - Carlos Montefusco - “*Cuidao con ese fierro*”, 2000



Disponível em: <https://br.pinterest.com/jmguti/carlos-montefusco-arte-criollo/>

Na obra de Montefusco (Figura 286), mostra o mesmo tipo de lida que tanto Molina quanto Berega apresentaram em tela. A questão que traz o artista é o interesse que a arte dessa natureza ainda tem na mente das pessoas. Com mais de 40.000 seguidores em sua página do *Facebook*, atualmente Montefusco representa para um seguimento particular, em termos de

⁹⁷ Tarca - pedaço de madeira ou de couro que recebe cortes identificadores dos números obtidos numa contagem campeira (SCHLEE, 2019, p. 855).

mídia, um exemplo bastante significativo e que evidencia o caráter do imaginário social sobre o tema do *gaucho* pampeano na mente dos cidadãos contemporâneos.

O arquétipo que melhor se ajusta a todas essas imagens analisadas é o do *homem comum*, embora possa haver traços de habilidades excepcionais em um ou outro gaúcho que lida com o animal, no entanto, o que conta é o trabalho em parceria e em conjunto, mesmo a habilidade específica de um, sem a colaboração dos outros, não se efetivaria. De modo que esse arquétipo, o qual não pretende se distinguir e sim contribuir, nos parece o mais eficaz para representar esse contexto.

Figura 287 - Berega - “Cidade de Lona”, novembro e dezembro de 1984⁹⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As próximas figuras representam outro modo de vida para além da lida: a diversão, a qual, neste cenário, se dá tanto na música quanto no jogo. Na Figura 287, “Cidade de Lona”, de Berega, a alusão é a Califórnia da Canção.

Desde a 2ª Califórnia, muitos participantes passaram a acampar em barracas, primeiro na sede do CTG Sinuelo do Pago e depois no Parque da Associação Rural de Uruguaiana, num espaço que ficou conhecido como “Cidade de Lona”. Neste local, os acampados realizavam as chamadas “tertúlias livres”, feitas por artistas que nem sempre estavam participando do festival, mas que desejavam compartilhar suas produções. “A partir de 1983, a fim de possibilitar o acesso de um número maior de pessoas ao festival, este passou a ocorrer num palco montado ao ar livre, junto à Cidade de Lona. A mudança foi um sucesso”, escreve Santi. O festival foi realizado

⁹⁸ Texto de Berega: um espetáculo inesquecível ver-se centenas de "carpas", ouvir-se o entrevero de vozes e gritos, guitarras e cordeonas, fumaça e odores. Sente-se à distância o cheiro de carne assada, do sopão, do carreteiro e do puchero. Durante o dia o acampamento é calmo, os últimos ensaios são feitos procurando uma melhor harmonia, um melhor desempenho para as apresentações no Festival. Mas, à noite, o movimento parece camoatim coleado por lagarto. Ali são realizadas as Tertúlias, com manifestações livres, improvisadas, não só por artistas profissionais, mas também por amadores que "pedem a bolada" e sempre se saem bem, pois o objetivo maior é manter viva essa chama que é a tradição pampeana.

ininterruptamente de 1971 a 1999. Depois, de 2001 a 2005, quando houve novo hiato. Realizou-se, depois disso, nos anos de 2007, 2009, 2013, 2014 e 2015. A interrupção em alguns anos, segundo Stabile, foi devido, “quase invariavelmente, a problemas de ordem financeira”. Mas sempre houve o desejo de não deixar o festival desaparecer: “A Califórnia continua a ter grande importância. É ainda considerada a ‘mãe dos festivais nativistas’”, reforça seu presidente (GARCIA, 2016).

A imagem traz um projeto que se tornou Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul, através da Lei 12.226/2005, da Assembleia Legislativa. A *Califórnia da Canção Nativa*, de Uruguaiana. Para além das questões que envolvem os conceitos do nativismo e/ou tradicionalismo, esse evento prima pela manutenção de ecos dessa ancestralidade gauchesca no Rio Grande do Sul.

Nessa imagem em particular, o que vemos é muito mais a reunião das pessoas em um acampamento que juntava um espectro relativamente ampliado do público, sentados em volta de uma mesa baixa onde restos da refeição ainda estão presentes, latas de cerveja e chimarrão. Por outro lado, isso pode ser tangibilizado pela canção “Pelos cidades de Lona”, de Silvio Genro, na XXI *Califórnia da canção Nativa*

Certa feita, anos setenta, entre coca-cola e chimarrão,
a febre dos Festivais fazia moda no rincão...
Nossos êxodos rurais eram recantados pago afora,
por nós burgueses disfarçados em Chicobuarques de esporas...
E as nossas milongas sociais de outrora tão bem comportada rebeldia,
hoje são “jingles” da “Udeérre” e hinos das oligarquias...
E PELAS CIDADES DE LONA, O POVO NÃO TAVA NEM AÍ...
E MISTURAVA PINK FLOYD COM NOEL GUARANY!!!
Mas tinha um Silvarrilo aqui, um Sérgionapp acolá...
Um Gerônimogêniojardim, um Máriomestrebarbará...
Hoje os festivais de chatice nativa são tudo uma mesmice só,
onde o que se canta de novo é mais velho que a minh'avó!
E a pobre música campeira que atualmente a gente faz,
Pedro Raimundo já fazia e bem melhor, anos atrás...
A tal vanguarda nativista, fora o “Tambo” não dá pra ouvir...
tá mais pra Gildo e Teixeira que pra Kleiton e Kledir!
- E PELAS CIDADES DE LONA, O POVO NÃO TAVA NEM AÍ...
E O NATIVISMO DESBOTAVA JUNTO COM AS BOMBACHAS “LEE”!!!
E agora que o sonho nativo acabou nesse pesadelo infeliz,
sem democratizar os campos nem agauchar o país...
Foi na alienação das Cidades de Lona que finalmente eu aprendi,
que o melhor dos Festivais não foram os Festivais em si...
E hoje nos dói na consciência ver que tudo o que se fez,
foi tão somente perpetuar o “Status-Quo” dos Cetegês...
-E PELA CIDADES DE LONA, O POVO NÃO TAVA NEM AÍ...
E DÊ-LHE QUE DÊ-LHE “VELHO BARREIRO” COM ABACAXI!!!

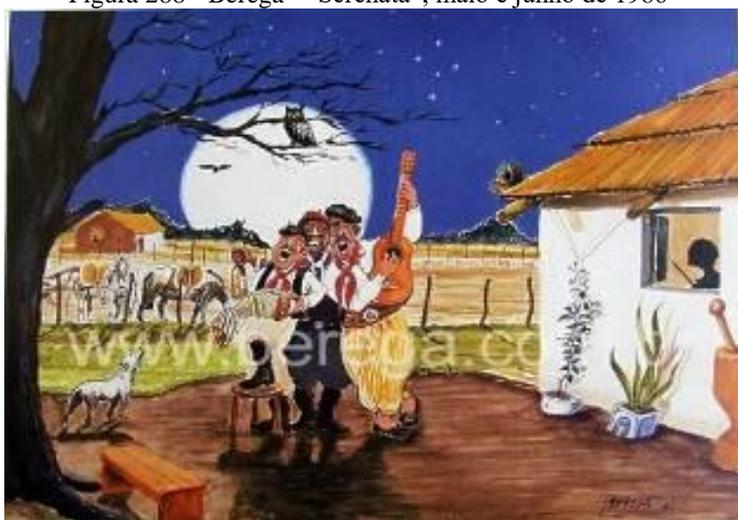
Essa música traz um contexto histórico contemporâneo do qual os participantes do festival faziam parte intrínseca, ou seja a época da Coca-Cola, do Pink Floyd e das agremiações de estudantes. Das bombachas de jeans e do abacaxi como a cuia alternativa e o velho barreiro

na substituição à erva tradicional. Mas o que a letra de Silvio Genro mostra é uma dicotomia interessante sobre os atravessamentos pelos quais passam os modelos mentais relacionados a um passado em particular. Não há efetivamente um retorno ao que era senão uma apropriação e uma releitura desse passado.

Sugerindo uma aparente contradição ao próprio texto de Berega, ao se referir a sua imagem, cujo “objetivo maior é manter viva essa chama que é a tradição pampeana”. O cenário das barracas, os banquinhos e redes, os fogões de acampamento e as camisetas dos personagens já sugerem essa mescla quase anacrônica onde, de fato, o próprio viver pampeano não está de todo preservado incólume. Por outro lado, Berega mesmo que a contragosto, apresenta esse hibridismo histórico com relação à cultura pampeana. Houve um reposicionamento desse produto original dentro das novas exigências da contemporaneidade e ele, artista, percebe isso.

Ao reproduzir uma imagem de um momento particular, em um tempo histórico também particular, o da *Califórnia da Canção* em suas casas de lona, Berega confere esse novo tempo através de um evento que pretendia, em sua origem, manter os modelos tradicionais. Nesse caso, a cultura é algo vivo que se move entre o passado e o presente, para se mesclar e forjar algo dinâmico. Mira (2016, p. 428), ressalta que “noções como sincretismo, hibridismo ou multiculturalismo, entre outras, surgiram ou ressurgiram para explicar o novo cenário cultural, ao mesmo tempo global e culturalmente heterogêneo”.

Figura 288 - Berega - “Serenata”, maio e junho de 1986⁹⁹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

⁹⁹ Texto de Berega: “Uma lua cheia e lindaça clareia o campo como se fosse dia. E os seresteiros, já meio “tocados”, foram chegando, apeando, floreando os instrumentos num intróito meio desafinado e atacaram uma milonga que, chorosa e bonita, subiu pelos ares. Na quietude da noite campeira, a música se espalhou longe, não faltando um cusco que se agachou a uivar num grotesco contracanto. A parede do rancho ficou ainda mais branca pelos raios da lua e, pela janela entreaberta, um vulto se assoma: será a prenda homenageada ou sua mãe de vassoura em punho, ou ainda, pior, o pai armado de uma escopeta pica-pau?”

Essa imagem de Berega, assim como outras tantas do artista, tratam desse espaço-tempo onde o passado nostalgicamente retorna em novos formatos com o anseio de manter na memória coletiva um outro espaço-tempo. A “Cidade de lona” pretendia prender esse tempo em uma lógica atualizada pela estrutura, mas forçando ou fortalecendo (dependendo do ângulo que se veja) um outro tempo.

A Figura 288 já trata desse outro tempo, ao menos um, que fica entre o passado e um presente, ainda não *corrompido pela modernidade* (grifo nosso). Os seresteiros pilchados “já meio tocados” apeiam de seus cavalos que pachorrentamente esperam ao fundo e se atacam em uma serenata na janela, onde a sombra que se projeta é ambígua. Neste caso, o cenário sugere um local campesino com as casas em alguma distância uma da outra, uma lua enorme serve de fundo para um mocho na árvore.

Na verdade, a cena lembra qualquer serenata em qualquer tempo, porém aqui, ao contrário da cena da “Cidade de lona”, os elementos da modernidade não se sobrepõem e onde a seresta feita e a moça nos conduzem em um contexto que flerta com o kitsch.

O pano de fundo da cena é um momento idílico, que está no quadrante do cômico. Os personagens um tanto bêbados resolvem protagonizar uma cena romântica sob a janela da moça em questão. O inaudito da cena está na postura ébria dos três personagens e na possibilidade de serem enxotados pelos pais da moça. Outro aspecto igualmente kitsch é o uivo do cão que, ou acompanha o canto, ou mostra seu incomodo diante da performance musical dos três. Embora kitsch, o evento apresenta a si mesmo como “emocionante”. Raramente esses qualificativos são adquiridos por características intrínsecas ao objeto, e muito mais pelas associações que os sujeitos estabelecem como experiência com o objeto estético propriamente dito.

Figura 289 - Heitor dos Prazeres - “Serenata”, s.d.



Disponível em: revistaprosaversoearte.com/a-arte-de-heitor-dos-prazeres

O quadro “Serenata” (Figura 289), de Heitor dos Prazeres (1898–1966), compositor e pintor, faz essa relação de uma forma que também tem uma referência ao trabalho de Berega. Há algo jocoso nas figuras dos músicos que se relacionam entre si, e da figura da moça na janela em uma construção bidimensional quase como um quadro na parede da casa. Essa obra tem uma composição ingênua no que concerne aos critérios clássicos observados pelas relações de tamanho e de perspectiva, mas, ao mesmo tempo, mantém a conexão da experiência emocional da serenata com o espectador.

De acordo com Del Carril (1978), depois do cavalo, o gaúcho pensou na “china” e, o primeiro artista que trabalhou o tema, foi Carlos Enrique Pellegrini, em 1830. Nascido na França (CHAMBERY; SAVOY, 1800) e falecido em Buenos Aires, 1875, foi um litógrafo, engenheiro e pintor. Chegou na cidade argentina em 1828 para projetar sistemas hidráulicos, porém esses planos foram frustrados por questões políticas e ele então passou a se dedicar à pintura.

Figura 290 - Carlos E. Pellegrini - “Cielito, Cielito que sí”, 1830 (detalhe)



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/549017010803097450/>

Mais tarde, um de seus filhos, com o mesmo nome, tornar-se-ia Presidente da República. O tema da pintura em questão (Figura 299) é romantizado. O *gaúcho*, em que pese usar um chapéu do tempo de Rosas, trata na verdade de um homem que canta para a prenda e um outro agachado oferece um mate.

Notemos que Pallière, na obra “*El Payador*” (Figura 291), traz a mesma configuração que Pellegrini. Além do tema, porém, o cenário troca. Ao invés de embaixo do umbu, temos aqui o grupo à porta do rancho.

Figura 291 - Jean Leon Pallière - “*El Payador*”, 1865



Disponível em: <http://www.tradiciongaucha.com.ar/10/07/2020>

E nesta configuração não podemos deixar de sinalizar a sutileza da relação com as cenas de balcão e mesmo as serenatas, enfim, independente dessas particularidades, o que marca de fato é o contexto e esse, sim, faz parte da imagem imaginária básica que é o da sedução romântica, a qual está em toda e qualquer cultura humana. Desta forma, ao falarmos da experiência emocional, a qual constrói o imaginário de um povo, as obras citadas mostram essa relação através do mote do romantismo sugerido pela imagem de Berega.

Figura 292 - Ford Madox Brown - “*Romeu e Julieta*”, 1870



Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ford-madox-brown/romeo-and-juliet-1871>

Outra referência que poderíamos aludir é do artista da escola pré-rafaelita do Romantismo, Ford Madox Brown (1821–1893), Figura 292. Ele representou a clássica cena do balcão de Romeu e Julieta, conjurando a relação da moça que espera na janela a homenagem do amado. Igualmente ecoa essa imagem à cena da animação de Rapunzel (Figura 293), da Disney, mesmo que tangencialmente ao mote romântico da serenata à janela.

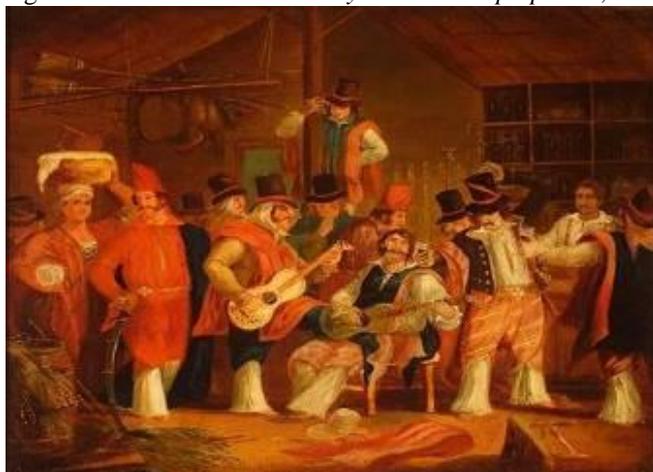
Figura 293 - Cena da animação de “Enrolados”, da Disney, 2011



Disponível em: <https://filme-trailer.com/cartaz-do-filme-tangled/>

Em outras palavras, esse tipo de imaginário romântico, kitsch, clássico dos amantes, está no centro através do qual ondulam suas reverberações, as quais Berega, ao trazê-las para seu espaço pampeano, ao mesmo tempo as universaliza.

Figura 294 - Carlos Morel - “Payada em uma pulperia”, 1840



Disponível em: <https://www.wikiwand.com/es/Payada>

Já as figuras 295 e 296, de Molina, mostram os *gauchos* em par, em um momento de descontração promovido pela música. Em ambas imagens percebemos os parceiros em primeiro plano e a mulher, no fundo da cena, fazendo uma atividade doméstica. Sugere uma “payada” tão cara ao *gaucho* tanto da Argentina quanto do Uruguai e do Brasil. Esse tema é abordado em diferentes trabalhos artísticos, porém Morel (Figura 295), mostra essa relação de uma forma muito esclarecedora que vai repercutir em outros momentos da obra de Molina, em particular.

Figura 295 - Molina Campos - “Pa tizón del infierno...!”, agosto de 1933



Fonte Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Nestes casos em que a obra de Molina mostra esse recorte, percebemos a cumplicidade entre os homens, ao contrário do observado acima, onde o propósito da música estava no romance, aqui a mulher fica alijada do processo e esse momento é dos homens.

Figura 296 - Molina Campos - “Cantando pa entretenición”, agosto de 1940



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Del Carril (1978, p. 78, tradução nossa) diz que “O *gaucho* como um menestrel da Idade Média, diz Moussy - tocava a gruitata e se trançava em intermináveis pajadas de contraponto quando aparecia outro *gaucho* cantor, mas era pouco dotado para a música e a dança”¹⁰⁰. Então

¹⁰⁰ “el *gaucho* - como el menestrel de la Edad Media, dice Moussy - tocaba la guitarra y se trenzava en interminables payadas de contapunto cuando aparecia otro *gaucho* cantor, pero era poco dotado para la música y el baile” (DEL CARRIL, 1978, p. 78).

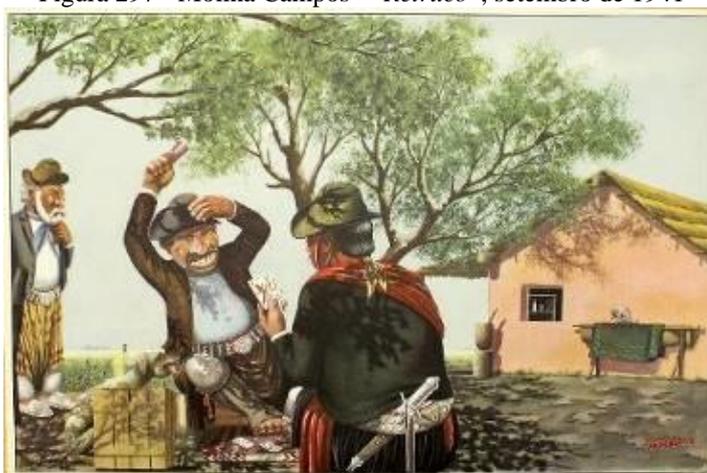
essa característica entre os parceiros é bastante visualizada pela arte que representa um tipo em particular como já foi visto nas imagens anteriores.

A “*payada*” entendida assim tanto na Argentina, Uruguai, sul do Brasil e parte do Paraguai, ou “*paya*”, no Chile, é uma arte musical que tem sua fonte na cultura hispânica e ganhou relevância no sul da América. O payador segue de improviso uma rima acompanhada pelo violão.

Contudo, quando é um dueto, assume a forma de um duelo cantado onde cada payador responde às perguntas do oponente. Não podemos afirmar que Molina interpretou uma payada em ambas as imagens, porém na Figura 295, há duas pessoas com violão. Se confrontam pelos olhares como se elas se desafiassem. O título envolve algo como “maldição ou praga do inferno” que também intensifica essa relação mais intensa.

Por outro lado, a Figura 296 apresenta uma das pessoas com o violão e cantando enquanto que o companheiro mais velho apenas escuta. E o título sugere uma canção para entretenimento, que tanto pode ser uma payada individual quanto uma canção. Nessa não se observa a disputa e sim a escuta. E o *gaúcho*, com o violão, mostra uma concentração em sua ação. Cada qual olha em uma direção, envolvidos com os próprios pensamentos enquanto no fundo da cena uma mulher usa um pilão, alheia ao que ocorre no primeiro plano. Essas duas imagens tem uma relação direta com a próxima figura (Figura 297) onde o mote da disputa igualmente se desenvolve.

Figura 297 - Molina Campos - “*Retruco*”, setembro de 1941



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

O “*Retruco*”, de Molina (Figura 297), traz em cena três personagens, sendo que dois deles disputam enquanto um terceiro fica à margem, mais ao fundo. Do lado direito, o rancho, o qual localiza a cena dentro do espaço doméstico e não da pulperia, por exemplo. Os

contendores, embaixo de uma árvore, se divertem jogando ao modo dos payadores, como uma forma de descontrair do cotidiano de trabalho.

Essa cena, embora em outro cenário de jogo, também foi igualmente reproduzida pelo pintor espanhol que migrou para a Argentina, Juan L. Camaña (1800–1877), em um óleo dedicado a Manuelita Rosas em 1852. A cena (Figura 299) reproduz, além dos soldados de Rosas, através das cores vermelhas, também a divisão em dois grupos de jogadores de três em três, jogando o que Del Carril chamou “*o truco do gallo*”.

Figura 298 - Juan Manuel de Rosas - “*Soldiers*”, 1852



Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Soldiers_of_Juan_Manuel_de_Rosas_1852.jpg

A mulher que aparece na cena é a única que olha para o interlocutor da obra, podemos observar uma intertextualidade das imagens entre Molina e Camaña, no que se refere ao objetivo do jogo. Embora esse momento não fique restrito à cultura pampeana apenas podemos abranger imagetivamente outros momentos e estilos, que no fundo, dizem sobre o mesmo tema e sugerem a mesma emoção.

Figura 299 - Paul Cézane - “*Os jogadores de Cartas*”, 1890



Disponível em: <https://virusdaarte.net/cezanne-os-jogadores-de-cartas-ii/>

Paul Cézanne (1839–1906), por sua vez, produziu uma série com essa temática, um pouco antes de falecer, sendo ao todo, cinco telas com o mesmo título. A obra (Figura 299), possivelmente foi inspirada pela pintura “Os jogadores de cartas”, dos irmãos Le Nain (Figura 300). Já aqui a costura desse tecido imaginário se esgarça.

Os irmãos Le Nain, Antoine (1588–1644), Louis (1593–1644) e Mathieu (1603–1677), foram de uma família de pintores franceses do século XVII, conhecida pelo trabalho na pintura de gênero e na produção de retratos. Seus estilos tendem a confundir-se, o que gera sempre dúvidas sobre a atribuição exata de autoria aos seus quadros e cujas obras influenciaram artistas do século XIX. Eles trazem a temática que Molina explora e que, por sua vez, apareceu outras vezes tanto nas obras do artista argentino, quanto em Berega.

O certo é que o contexto do jogo de cartas faz parte de praticamente todas as culturas em que pese as diferenças individuais. Provavelmente sua origem remonte à civilização chinesa, nascendo junto com o papel, e mais tarde, ainda na Idade Média, migra para a Europa com a consequente vinda para as Américas sendo, transformada e adequada às peculiaridades de cada povo.

O que se nota na obra “*Retruco*”, em Molina, é um tipo de jogo que é disputado entre dois jogadores. Nas regras, os pontos obtidos dizem que o “truco” é a disputa para aumentar o valor da “mão” para 2; e “re-truco”, a disputa para aumentar o valor da “mão” para 3.

Então, todo jogo tem um significado de combate e confronto sem a belicosidade de uma disputa de guerra, por exemplo, porém, mantém o espírito. Assim, podemos dizer que, ao manter aceso esse espírito, o truco em si e na forma como os competidores se colocam corporalmente diante um do outro, também subjaz um modelo cultural masculino, que mantém, mesmo na ludicidade, essa relação, qual seja, a da competição. Contudo, não é essa configuração que se observa nas obras de Cézanne ou dos irmãos Le Nain.

Em Cézanne os competidores estão mais concentrados no próprio jogo enquanto nas obras dos irmãos Le Nain mostram surpresa e onde nenhum dos personagens olha para o mesmo lugar, cada olhar busca o outro sem ter o retorno e, por fim, o jogador da esquerda se conecta com o espectador. Novamente há quebra da parede no sentido de colocar o espectador de fora para dentro da cena. Esse jogador pede, pelo olhar, a cumplicidade do espectador. Embora nos três exemplos haja uma disputa, é no “*Retruco*” que esse senso de competitividade mais confrontadora aparece. E aqui poderíamos afirmar que o imaginário coletivo pampeano recortado sobre um poder masculino de fato se efetiva.

Figura 300 - Irmãos Le Nain – “Os jogadores de Cartas”, 1635



Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/2546>

O arquétipo mais evidente nessas imagens que se referem à música, tanto em seu aspecto puramente fruidor quanto competidor, assim como as imagens relacionadas a jogo, sugerem o *bobo da corte*, justamente pela porção fruidora, despreocupada e lúdica, embora um subtexto possa trazer tangencialmente o arquétipo do *herói* no que tange ao elementos de competição e manutenção da ideia de uma masculinidade competitiva. Esse espírito fica margeado, porém não esquecido.

5.6 PARCERIA, NA CATEGORIA HÍBRIDA, NO PANORAMA INTROVERSÃO, EM MOLINA E BEREGA

As próximas imagens estão entrelaçadas pelo formato. As figuras 301 e 303 apresentam um grupo que posa diretamente para o interlocutor. Na Figura 302, há o grupo que está em posição de sentido e, outra parte apenas divertindo-se especialmente os dois personagens do detalhe (Figura 302). O gaúcho, com a camisa branca, é o único que sorri e o companheiro do lado mostra os olhos que se diferenciam dos demais.

Figura 301 - Molina Campos - “Sudiadanoj!”, março de 1943



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Figura 302 - detalhe



É um grupo de cidadãos “Sudiadanoj”, que, através desse título e da própria imagem, não é um grupo homogêneo. Há um policial fardado, em posição de sentido, sendo seguido por uns e outros. Mas claramente, aparecem diferentes tipos de sujeitos, aqueles que de fato configuraram a mescla que originou o grupo social dos pampas, especialmente da Argentina. O recorte fotográfico da cena, coloca o grupo quase fora da composição, a fim de que apareça um detalhe da construção à esquerda, o qual lembra o tipo de recorte que era dado às composições impressionistas no momento em que a fotografia estava em sua primeira infância.

É visível a influência exercida pela fotografia nas composições de Degas. Seus desenhos rápidos e precisos revelam sua rara habilidade para romper o imobilismo de um quadro. Suas imagens são sempre abruptamente cortadas nas bordas do quadro, como se fixasse a cena de um instantâneo mal enquadrado com uma câmera fotográfica. E o sentido de casualidade daí resultante encobre o trabalhoso processo de elaboração de suas obras (PAULA, 1999, p. 68).

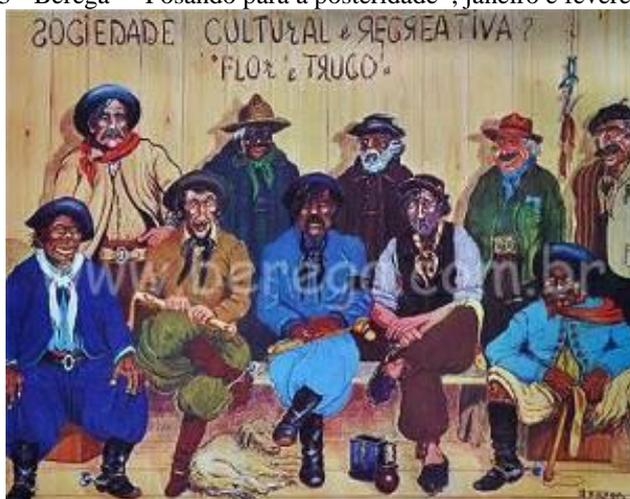
Essa relação do enquadramento casual, que lembra a tentativa do fotógrafo em colocar as informações em tela, fazem dessa imagem de Molina uma interlocução em que o artista se coloca no lugar do fotógrafo e, por consequência, nos coloca como espectadores na mesma posição, forçando uma comunicação muito direta entre quem olha o quadro e os personagens da cena.

Neste sentido, necessariamente nos colocamos em contato com esses sujeitos e os colocamos, em contrapartida, dentro de nosso estado-tempo. Aqui, o reforço do imaginário é construído pelo artista a partir da imagem e, ao fazer essa intercomunicação, torna esse tempo-espço que a imagem evoca, uma realidade para o interlocutor. De acordo com Coelho (1997, p. 100)

Não se trata, portanto, de um conjunto de fantasias no sentido de irrealidades, mas de um substrato simbólico ou conjunto psicocultural (presente tanto no pensamento “primitivo” quanto no civilizado, no racional como no poético, no normal e no patológico), de ampla natureza, que se manifesta sob diferentes formas e cuja função específica é promover o equilíbrio psicossocial ameaçado pela consciência da morte.

Portanto, o esforço dito aqui é justamente a força que a imagem criada por Molina se ajusta a essa questão de afastar simbolicamente a ameaça de morte de um tipo cultural, de um modo de vida. A obra de Molina também dialoga fortemente com outra, de Berega, Figura 304, já analisada anteriormente por estar em outra categoria, a *Interna*. Porém, chamamos novamente essa imagem pela conexão de composição e incluindo a temática no sentido de igualmente aparecerem as diferenças biotípicas dos personagens.

Figura 303 - Berega - “Posando para a posteridade”, janeiro e fevereiro de 1983



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Olhando na perspectiva do imaginário, a partir de outras representações artísticas, podemos trazer o retrato coletivo de Frans Hals (1580-85-1666), Figura 304, a qual representa

uma companhia militar. Esse tipo de trabalho tornou-se relativamente comum no período barroco, especialmente nos países baixos. Nessa obra em particular houve um desentendimento entre o pintor Franz Hals e alguns guardas, o qual acabou por fazer com que o artista abandonasse o projeto, sendo concluído por Pieter Codde (1599-1678). Esse último tentou manter o estilo do mestre, porém obviamente há distinções que estão nos sete personagens da direita.

Figura 304 - Companhia das Milícias do Distrito XI sob o Comando do Capitão Reynier Reael, conhecida como 'A Empresa Escassa', Frans Hals e Pieter Codde, 1637



Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-374>

Ao observarmos os três modos de representar esse coletivo, parece fazer sentido o fato de o grupo ter um poder e, neste caso, está justamente na diferença dos traços. É nesse aspecto que está a força e conseqüentemente o que precisa ficar no imaginário coletivo para se manter. Por outro lado, não apenas a composição permite essa aproximação, mas o significado do grupo em torno de um ideal social, contribuindo em parte para formar esse clube de meninos.

Talvez, neste ponto, resida a força maior desse imaginário ao compor uma “desculpa” para a reunião que, em última instância, significa a força que o grupo detém sobre o particular e individual. Novamente o arquétipo que se apresenta nessas imagens é o do *homem comum*, aquele que se entrelaça com os outros em um conjunto onde cada um fortalece o outro formando um grupo coeso e poderoso.

Já as figuras 305 e 306 trazem um outro aspecto, porém o mesmo arquétipo, que tem a ver com um tempo de parada, um momento estacionário. Na primeira obra, “*Haciendo tiempo*”, de Molina, diversos personagens estão em um tempo de parada. Um está com os cavalos, outros dois observam, enquanto um terceiro se conecta com um bodegueiro e apenas o cão e o personagem em primeiro plano (que olha algo em sua mão), estão consigo mesmo.

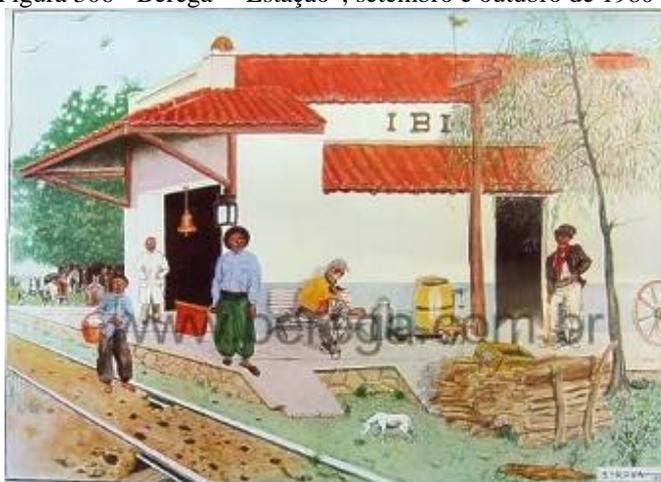
Figura 305 - Molina Campos - “*Haciendo tiempo*”, março de 1945



Fonte: Acervo Museu LasLilas, Arecco, Argentina

Embora as figuras anteriores mostrassem também os personagens em um momento parado, a diferença está em que nelas há uma conexão especial com o espectador externo. Já as imagens citadas, de Molina e Berega, não têm essa mesma conexão. Na Figura 306 essa conexão com o externo não existe. Na Figura 307 existe um momento de parada, mas no sentido da expectativa. Ela traz uma outra questão: a espera.

Figura 306 - Berega - “Estação”, setembro e outubro de 1980¹⁰¹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Há um sentido diferente da figura anterior de Molina, porque ali não há exatamente algo que está para acontecer, é um tempo entre uma coisa e outra, exatamente “fazendo hora”. Já em

¹⁰¹ Texto de Berega: “Estaçãozinha do IBI ... que tanto poderia ser de IBICUY como do IBIROCAY, qualquer outro nome guarani de IBI... não mais existe... não conviveu com húngaros, nem minuanos, contemporânea da velha Maria Fumaça, onde esta, às vezes, parava, para alegria do guri do pastel e do cego com gaita, desembarcando algum estancieiro, cujo peão, desde cedo, esperava com um cavalo encilhado.”

Berega o tempo de parada é a espera do trem, há uma relação entre as imagens, tanto na composição quanto no sentido, mas na obra do artista brasileiro está claro o que se espera.

O mundo viu pela primeira vez as máquinas a vapor, a partir da Revolução Industrial, no século XIX, na Inglaterra. No Brasil, ficou conhecida por “Maria Fumaça”, em razão do denso vapor e fuligem que saía de sua chaminé. Na Figura 306, o nome todo da estação não aparece porque uma fina árvore inclina e esconde o restante do nome

Contudo, o texto de Berega já sugere que pode ser qualquer nome guarani, uma vez que *Ibi*, significa terra em tupi-guarani e é usado como sufixo de outras palavras como *tibi*, “sepultura”. Esse jogo que o artista estabelece com o espectador é desafiador, porque ele sabe que nome tem a estação, ele criou a cena, mas se coloca como um segundo falando de si e, nesse momento, ele também é espectador.

No entanto, é significativa a palavra que aparece, porque é uma estação da *ibi* “terra” e vai receber o imenso “cavalo mecânico” que pode transportar muitas coisas e pessoas. É a modernidade que chega e que vai tornar o cavalo obsoleto, sendo a *tibi*, “sepultura” desse outro meio de transporte. O “cavalo mecânico” não aparece na cena, mas o feixe de lenha diante de uma rampa indica o trem. Os sujeitos que circulam por ali, como o guri do pastel, o cego da gaita, o funcionário com a bandeira vermelha na mão, todos com algum tipo de vestimenta que remete a um outro tempo e espaço.

O sujeito na porta da estação, com um casaco branco, quase se confunde com o próprio local, é o único que não está pilchado. Esse, embora mais ao fundo, está diretamente relacionado com a Maria Fumaça e a estação em si, ele é “moderno” como elas. Há uma convergência de culturas e tempos na cena de Berega. Um pouco diferente de Molina, o artista rio-grandense se vê em um tempo histórico no qual a cultura do campo e os sentidos de vida dessas pessoas já estava em desaparecimento, como tanto já foi frisado. Então, há um clima de nostalgia em seus trabalhos, como a imagem representa.

O imaginário que o artista retrata fica imbricado nessa fresta entre o passado que ele próprio viveu, em parte, quando criança, e sua memória presente. A fronteira aqui se estabelece no sentido da fluidez entre as lembranças e restos do passado com a emergência do presente. A Figura 307 reflete tal questão quando as estações de trem passaram a ser construídas no país, em específico no Rio Grande do Sul, e serve de inspiração para o artista.

Figura 307 - A estação de Bella Vista, em 1929, “TIARAJU” (antiga “BELLA VISTA”). Município de São Gabriel, RS - Acervo Ralph M. Giesbrecht



Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_bage_riogrande/tiaraju.htm

O modelo arquitetônico é o mesmo que a imagem de Berega reproduz. Um lugar de espera e passagem com rampas (elas sugerem um movimento deslizante e rapidez), segue a linha do trilho por onde também “desliza” a modernidade, a qual vem da direita (futuro) para à esquerda (passado). A *Introversão* aparece, portanto, nesse caldo nostálgico. Toda cena é silenciosa, incluindo os cavalos à espera do “patrão” que vem na locomotiva. Esses estão simbolicamente no fundo e pequenos, estão já em um tempo passado; o futuro vem chegando, ainda não apareceu, mas as pessoas estão ali nessa fresta, todas olhando para esse futuro que vem vindo e o compasso é o da espera.

Não encontramos, necessariamente, um arquétipo específico dentre os doze escolhidos, porém, há figuras míticas que se encaixam aqui, quais sejam: Cronos e Kairós. Cronos, na personificação do tempo estabelecido, cronológico, representado na imagem de Berega pelos sujeitos pilchados de alguma forma e, Kairós, como a emergência do tempo não linear, ou um momento oportuno com a chegada da locomotiva e, portanto, do futuro, que é um tempo que não pode ser medido porque ainda não existe, e quando passa a existir, torna-se Cronos. Nessa perspectiva é interessante a cena porque está inserida em um calendário e, com isso, medidor de tempo linear.

Para além desse ponto de vista, em alguma medida, essa imagem nostálgica não ocorre apenas pela cena que reproduz, mas também, como diz De Carril, o desaparecimento do gaúcho como se entendia, deveu-se a diferentes fatores, contudo, as contrapartes imaginárias ainda se escondem nos recônditos da mente dos *gauchos/gaúchos* que comungam de uma mesma fronteira cultural.

Mas o tempo não passa em vão. Se tem escrito muito sobre quando e porque desapareceu o gaúcho. O mais cômodo é dizer que o gaúcho como um personagem da

tragédia antiga, se retirou discretamente de cena. Mas não foi assim. A cerca foi desde o início um fator. O trem outro, bem importante por certo. A carroça e a carruagem haviam desaparecido. As diligências desapareceram também. E com elas as pousadas do caminho. Se desenvolveu a imigração e se estendeu a exploração agrícola. A psicologia e o modo de viver do homem do campo mudou necessariamente, como mudou com o tempo a psicologia e o modo de viver do homem da cidade (CARRIL, 1978, p. 81, tradução nossa)¹⁰².

As imagens apresentadas por ambos os artistas são impregnadas de ausências e não de esquecimentos, porque o esquecido desaparece, mas o ausente existe. São essas ausências que implicam em presenças no grande museu imaginário mental dos sujeitos que se privam desse momento de encontro. O que existe nas imagens que povoam nosso imaginário? De fato, a arte se faz do que não está. Essa questão subjetiva nos conecta com todos humanos, nos lembra que somos, na verdade, uma espécie única dividida por conceitos culturais diferentes, mas que na gênese identifica o mesmo signo.

É importante considerar, para isso, os dois conceitos básicos na obra de Warburg, sempre a partir de A imagem sobrevivente: o de *nachleben*, a sobrevivência da imagem, e o de *pathosformel*, as fórmulas de *páthos*, de emoções das imagens.... A *nachleben* é a persistência de determinadas formas, com seus movimentos e à revelia de preceitos.... As “fórmulas de *páthos*” (de paixão, de emoção) lidam com os gestos formais análogos, com a corporeidade similar das imagens, mas não apenas em seu senso formalista... Juntamente com a *nachleben*, a *pathosformel* faz que uma imagem transmute-se não só em tempos como também em territórios muito distantes, mesmo, em princípio, isolados uns dos outros, como no caso do Laocoonte da Grécia Antiga e do ritual indígena com as serpentes presenciado por Warburg na América (MIYOSHI, 2020, p. 204).

Ou seja, ficamos diante da imagem, como diante de um tempo complexo, onde a arte precede o retrato, ou o conceito renascentista e se abre quando a incorporação de um signo se presentifica em diferentes obras e em diferentes tempos. De certa forma, isso constitui o imaginário universal e os arquétipos revestidos em cada cultura por elementos próprios representam como um todo essa trama de tecidos subjetivos, emocionais e formais. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 35),

as imagens para Warburg “viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, [...], destruídas pelo tempo”. Daí a busca por constatar que determinados

¹⁰² “*Pero el tempo no passa em vano. Se há escrito mucho sobre cuándo y por qué desapareció el gaucho. Lo más cómodo es decir que el gaucho, como un personaje de la tragedia antigua, se retiró discretamente por el foro. Pero no fue simplemente así. El alambrado fue, desde luego, un factor. El ferrocarril otro, bien importante por cierto. La carreta y la galera habían desaparecido. Las diligencias desaparecieron también. Y con ellas las postas del camino. Se desarrolló la inmigración y se extendió la explotación agrícola. La psicología y el modo de vivir del hombre de campo cambió necesariamente, como cambió con el tiempo a psicología y el modo de vivir del hombre de ciudad*”.

elementos são transportados pelo tempo e, desta maneira, possam ter sido claramente ou indiretamente influenciados por períodos antecessores (OLIVEIRA; PERES, 2014, p. 54).



Qual o guasca que não venha
Dessa raiz ancestral
Que foi o ponto inicial
Brasa da primeira lenha?
A senha e a contra-senha
De negro, de bugre e gringo
Gaúcho de pampa e pingo
Tenha a mistura que tenha!

Tronco e Raízes de Uma Estirpe
(Jayme Caetano Braun)

6 O KITSCH ENTRE A CRUZ E A ESPADA

“Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza e serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes, uma arte que possa ser para todo trabalhador mental, seja ele um homem de negócios ou um escritor, como que uma influência apaziguadora, um sedativo mental, algo como uma boa poltrona onde repousar da fadiga física segundo”.

(Henry Matisse)

Este capítulo pretende trabalhar com um recorte específico da obra veiculada aos calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*, respectivamente, tendo em conta o que se desvelou no capítulo II, acerca de um imaginário particular, que se percebeu nas obras citadas.

Nesta parte, a discussão é levada a cabo sobre as questões emocionais que envolveram tanto a criação das imagens, quanto o que se capturou por fazer parte de um imaginário pampeano. Para tanto, será usada a estética kitsch em sua expressão mais direta, honesta e completamente humana que é o sentimentalismo.

O sentimentalismo, aqui, é tratado como aquela parte da emoção mais simples e aguda, a pura manifestação instintiva humana. Ao contrário do que se diz sobre ele, uma distorção da realidade e que interfere no pensamento racional, o conceito está associado, em grande medida, com aquelas emoções mais ternas em que a profundidade não entra e, portanto, vinculada com o kitsch, cuja estética é considerada rasa e superficial. O sentimentalismo reforça a conexão identitária que dá sentido à incorporação das imagens nessa pinacoteca particular.

Trombetta (2015, p. 445) diz que “o kitsch é um depositário importante de anseios, referências de identidade e conexões com a coletividade” e, a partir disso, entendemos que a questão do sentimentalismo como emoção simples e pura, bem como o kitsch enquanto estética, igualmente conectado ao mais puro, estão em sintonia.

Desta forma, trataremos um grupo de imagens de ambos os artistas, por meio dessa leitura que, efetivamente, construiu todo o imaginário emocional em volta das imagens. Em Molina Campos serão usadas as que compõem o calendário *Alpargatas* dos anos 1934, 1935 e 1936, as quais contam a história de Tiléforo Areco, um personagem inspirado em um capataz conforme confirma o site oficial do museu Las Lilas <https://museolasLilas.org/> “Tiléforo Areco” era o nome do capataz da estância paterna “Los Angeles”, em Tuyú (hoje General

Madriaga, onde a família passava o verão. Tiléforo Areco, uma personagem da vida real, seria o protagonista de muitas obras de Molina Campos, bem como de breves histórias escritas pelo pintor, reproduzidas nos calendários de Alpargatas, publicados entre 1934 e 1936. Durante esses três anos, Florêncio narra a vida de Tiléforo, já conhecida pelos selos, cartazes, anúncios e cartões comemorativos emitidos pela empresa.

A história do personagem aparece também escrita em texto de apoio de autoria do próprio Molina Campos. O calendário *Alpargatas* logrou um êxito enorme para a empresa e também para o artista, o qual passou a ser conhecido de lado a lado da Argentina conforme nos fala Zaldivar (1996, tradução nossa), tanto assim que na sobrecapa que envolvia os calendários, a partir de 1935, traziam a advertência: “Este calendário é uma obra de arte e portanto será daqui a alguns anos de muito valor, cuide-o e não dobre-o de nenhum modo”¹⁰³.

Os comerciantes também passaram a ver nos calendários um negócio, desfazendo folha a folha. Colocando uma tonalidade mate, os vendiam por 10 ou 12 dólares. Tiléforo Areco teve tamanha repercussão que Molina o levou ao rádio, sendo o locutor das falas do personagem entre novembro de 1934 e fevereiro de 1935.

O certo é que, ao modo das novelas, as pessoas esperavam ansiosamente pela entrega do novo calendário para saber como seguia a saga do personagem. Assim, é muito possível vermos o quanto de emocionalidade Molina conseguia catapultar com sua criação, a qual falava desse *gaucho* pampeano e simples.

O sentimentalismo se expressa, aqui, no desenvolvimento de um tipo novelesco e que poderia ser a história de qualquer um que tenha vivido nesse tempo ou que remetesse a uma lembrança de família.

Já para Berega, selecionamos uma série de imagens que compreenderam uma categoria adicional, a qual chamamos de *Didática*, uma vez que apresenta, através das imagens e textos, um formato educativo. Neste caso, a sentimentalismo está na pretensão em manter clara e viva um modo de vida especial que, em grande medida, estava desaparecendo. Berega também logrou sucesso tanto como artista, quanto a empresa, como estratégia de marketing. Porém, como já foi dito anteriormente, Berega não teve o mesmo alcance que Molina em todo o território nacional. Seu trabalho, incluindo o calendário, ficou restrito ao Rio Grande do Sul. Contudo, as altas tiragens demonstraram o interesse dos consumidores por esse produto da empresa Ipiranga. Atualmente, a obra completa dos calendários pode ser vista através do *website* <http://www.berega.com.br>.

¹⁰³ “este calendario es una obra de arte y por tanto será de aqui algunos años de mucho valor, cuídelo, no doblándolo de ningún modo” (Zaldivar, 1996).

Para abrigar essa temática partiremos das questões relacionadas ao kitsch em sua trajetória histórica até a tematização da relação com o sentimentalismo.

6.1 TRANSITANDO PELO KITSCH

A palavra kitsch traz à lembrança geralmente aqueles produtos considerados como decoração de mau gosto. Uma coleção de gesso que vai desde um anão de jardim até a imitação do Davi, de Michelangelo. Mas também se amplia para situações mais abstratas como roupas coloridas em padrões diversificados, vasos de pimenteirinhas de plástico enfeitando balcões das casas e escritórios, coleções de todo tipo. O exagero brilhante dos *souvenirs* de praias turísticas. Em suma, uma coleção caótica de bugigangas destinadas a colaborar com o gosto (ou mau gosto) do cliente.

Mas também pode referir-se ao desejo de um grupo de “baixo nível cultural” em ascender a um *status* hierárquico superior, por meio da apropriação de bens culturais dessa determinada classe social, nem que seja por aproximação, proporcionada pela imitação. Os membros de uma chamada classe alta sempre desconsideraram os gostos das classes populares, e claro, isso esteve ligado a uma questão econômica relacionada ao caro e/ou ao bom gosto.

Contudo, como acentua Umberto Eco, a questão econômica nem sempre responde pela discriminação, uma vez que o novo rico ultrapassa os limites do “bom gosto” usando a riqueza como ostentação. Em outras palavras, para ter a aparência da educação e cultura ao qual o grupo a que se deseja ascender, destaca-se pela vulgaridade e exagero.

Essa diferenciação depende dos especialistas no campo da arte, por exemplo, mas também dos anunciantes que simulam esse conhecimento e partem para a comercialização sob o verniz da “alta cultura”. Entretanto, não poucas vezes o sujeito que tem uma gravura da Santa Ceia nem sabe que foi Leonardo da Vinci quem pintou a original. Muitas vezes essa estampa está lá nos domínios dessa pessoa porque dá a ela um conforto conhecido, uma aderência ao seu *status* religioso, por exemplo, mas também porque é considerado bonito ou uma mitificação do sagrado.

Embora o kitsch tenha um período específico de nascimento, no século XIX, o grande divulgador foi efetivamente a indústria cultural, a qual reproduzia, em série, obras ao gosto burguês, perdendo com isso a questão da sua autenticidade. Assim, apoiado pelos meios de comunicação, o kitsch chega à sociedade de consumo de massa, e claro, passou a ser tema de teóricos sobre a indústria cultural, como Theodor Adorno (1909–1969) e Max Horkheimer (1895–1973), entre outros, os quais criticaram veementemente esse tipo de apropriação estética,

liberando o cinema e a fotografia do desafeto. Essa evidência se percebe principalmente na fala de Walter Benjamin (1892–1940) porque essas manifestações de reprodutibilidade técnica são inerentes ao objeto.

Figura 308 - Alexander Cabanel - “O nascimento de Vênus”, 1863



Disponível em: <http://artesteves.blogspot.com/2010/05/alexandre-cabanel.html>

Figura 309 - William-Adolphe Bouguereau - “Cupido molhado”, 1891



Disponível em: <https://santhatela.com.br/william-bouguereau/bouguereau-o-cupido-molhado/>

Porém é certo localizar seus antecedentes muito antes, incluindo a questão até mesmo controvertida de que obras cuja produção não tinham intenção e nem mesmo eram consideradas kitsch, passaram a ser, a partir do momento em que se cria um conceito que abarca algumas qualidades do estilo. Por exemplo as obras de William-Adolphe Bouguereau ou de Alexander Cabanel (figuras 308 e 309) que em seu tempo foram muito exaltados, mas que com a entrada

do Modernismo passaram a representar uma arte duvidosa, até praticamente caírem no esquecimento, por serem considerados pelos artistas do século XX como representantes de uma arte *pompier*¹⁰⁴.

Essas obras são, no espaço da contemporaneidade, consideradas kitsch. De forma que definir o que é esteticamente aceitável passa pelo crivo de artistas e de pessoas consideradas, naquele momento, “cultas”. No entanto, esse é, sem dúvida, um conceito volátil, devido à premência de colocar em algum tipo de categoria o que nos acossa, neste caso, a categoria do mau gosto e até do mal feito.

Contudo, como tudo que é visto de forma rápida ou que contraria um modelo estabelecido, corre o risco de ser também mal interpretado, precisa de uma “olhada” mais demorada. Principalmente porque o ranço do academismo torna essa discussão bastante pedante, no sentido de definir o que seria o bom e ruim, o que deve ser fruído por uma mente elevada em relação a todo o resto, e o que não cabe nessa caixinha. Neste quesito, o kitsch dever ser revisitado.

A experiência kitsch está nas formas de manipulação emocional bem básicas um tanto piegas, como diz Kundera (1985), a forma kitsch dever ser compartilhada pelo maior número de pessoas e através daquilo que está profundamente enraizado em suas memória.

Eco (2007) diz que os cultores de uma arte “cultas” consideram o kitsch, kitsch, mas não desprezam a arte dos grandes museus; ao contrário, elevam essa arte ao mesmo espaço das chamadas grandes artes, ou reconhecidas como tal.

se uma das definições do kitsch o vê como algo que visa provocar um efeito passional em vez de permitir uma contemplação desinteressada, outra considera o kitsch a prática artística que, para nobilitar-se e nobilitar o comprador, imita e cita a arte dos museus (ECO, 2007, p. 397).

O autor usa o exemplo do pintor Giovanni Boldini (1842–1931), Figura 310, o qual viveu entre os séculos XIX e XX e pintava “senhoras” usando o que Eco chama “o efeito kitsch”, consumível nos rostos e colos de suas retratadas e as roupas que emulavam a arte impressionista como “contempláveis”. Ou seja, o cliente frui um “gozo” superior ao que o autor chama de usuário *Midcult*, referindo-se a cultura pequeno-burguesa em oposição ao *Masscult*, cultura de massa.

¹⁰⁴ Estilo artístico francês que cultivava tanto o neoclassicismo quanto o romantismo, muito bem sucedido entre o gosto burguês, cai em desuso e passa a ser desconsiderado pela arte moderna.

Figura 310 - Giovanni Boldini - “*Fuoco d'artificio*”, 1890

Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_boldini,_fuoco_d%27artificio,_1890_ca._01.jpg

Abrahm Moles (1972) inicia o livro *Kitsch: a arte da felicidade*, abordando a questão do significado do termo que teria sido criado em 1860, em Munique, derivado da palavra alemã *kitschen*, a qual significa remodelar móveis velhos para que parecessem novos, e ainda, da palavra *verkitschen* que significa trapacear, ludibriar.

De toda forma, o termo kitsch já está laureado com um significado pejorativo, com a pecha do ordinário relacionado à difusão rápida das coisas e sua consequente baixa qualidade artística. O principal apelo do kitsch está em agradar e até em popularizar, fato que, aliás, também está ligado ao mundo da chamada “grande arte”, uma vez que não poucos artistas também almejavam agradar. Porém, para além de ser um produto de uma época, é um estado de espírito diante dos objetos.

O começo histórico do kitsch está relacionado ao momento sócio-político vivido pela Alemanha naquela ocasião, em 1870-71, quando ocorreu a Guerra Franco-Prussiana, um conflito envolvendo interesses entre o Império Francês, liderado por Napoleão III (1808–1883) e o poderoso Reino da Prússia, liderado pelo chanceler Otto Von Bismark (1815–1898). A provocação seria a disputa pelo trono da Espanha, vago desde 1868, e que mexia com os interesses europeus em geral.

Assim, a candidatura de um familiar da nobreza germânica enfureceu a França sendo o que precisava para que essa declarasse a guerra. No entanto, o despreparo francês causou a

derrota do país, que acabou destronando seu imperador e ainda pagando pesada indenização financeira, além de perder os territórios de Alsácia e o norte de Lorena.

Nas consequências da guerra, há um acirramento do sentimento nacionalista na França, além de um colonialismo gerado pelo crescimento industrial que acentuava os conflitos de interesses econômicos e políticos entre as nações industrializadas. Por outro lado, todo esse contexto também estava patrocinando um novo tipo de sujeito social burguês, diferente do burguês renascentista que queria e podia comprar objetos e, com isso, um verniz que emulasse a nobreza.

Logo o século XIX, agitado por importantes mudanças sociais, políticas e culturais na esteira da Revolução Industrial, gerou um aumento de produção e uma divisão de trabalho. Antes, a Revolução Francesa, a qual abordou os direitos individuais, formou o caldo de um novo modelo de pensamento e de posicionamento dos sujeitos. A Revolução Industrial, a qual foi o processo de transição do produto artesanal para o manufaturado, viabilizou o surgimento de uma economia capitalista que, por sua vez, se moldava ao consumo de massa.

Nesse interim, o Romantismo, situado historicamente entre 1820 e 1850, nasceu como um estilo literário na Alemanha, a partir do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Baseou-se na emocionalidade mais popular em oposição ao racionalismo acadêmico do Neoclássico, o qual era uma representação da nobreza.

Olalquiaga (2007) afirma que durante o século XIX houve a grande multiplicação de técnicas de reprodução que proporcionou o desenvolvimento de uma sensibilidade específica baseada no olhar e na coleção. Além da popularização da fotografia, a qual gerou os álbuns e a reorganização das ruas como locais de intercâmbio mercantil da classe média. Ou seja, a vertiginosa proliferação das imagens e o incremento das vitrines traduziram um novo modo de ver. Assim, a nova cultura industrial trocou a antiguidade pela novidade e pela quantidade.

Os sofrimentos do jovem Werther, publicado por Goethe (1749–1832), em 1774, na Alemanha, já deixa claro esse emocionalismo que reverberará em todo o romantismo.

É fundamental notar o novo espírito crítico reinante no romance, a nova sensibilidade que aqui se insinua, iniciada sem dúvida com Rousseau na França e que logo a seguir será denominada de romântica na Alemanha. Aliás, a palavra “romântico” surge nessa obra, sendo atribuída ora à natureza ora ao estado de ânimo de Werther, ou seja, ora aparece como algo objetivo ora como algo subjetivo (WERLE, 2007, p. 41).

O romance, como estilo literário, se desenvolve sendo obviamente um gênero tipicamente burguês. Deste modo, o Romantismo é uma estética burguesa por princípio. Espalha-se pela França rapidamente, assim como pela Europa como um todo, especialmente na

Inglaterra. O grande personagem que é o burguês ganhou um espaço importante após a Revolução Francesa que eleva esse grupo ao poder. Portanto, a visão da nobreza como uma categoria formal, intelectualizada e fria (emocionalmente falando), é atropelada pelo furacão emocional, tempestivo, selvagem, valorando a subjetividade e a individualidade.

Na arquitetura, por exemplo, há a inspiração em uma época anterior também bastante emocional que é o gótico medieval. O apelo do gótico tem outras raízes, que em essência pretendia se distanciar o máximo do racionalismo romano e grego pontuado pelo valor material da carne para aproximar-se de um ideal espiritual mais subjetivo, cristão.

Na arquitetura romântica a inspiração estava menos no ideal cristão e mais na quebra dos modelos clássicos baseados na simetria e harmonia, sendo que os arquitetos românticos preferiam as irregularidades, geometrias mais complexas, os efeitos luminosos e o pitoresco na decoração. O novo edifício do parlamento inglês, que tomou lugar do antigo Palácio de Westminster, destruído por um incêndio em 1834, é um testemunho de revivalismo gótico e do entusiasmo dos ingleses por esse estilo.

Figura 311 - Castelo de Neuschwanstein



Disponível em: <https://lufthansacc.com/blog/conheca-o-incrivel-castelo-de-neuschwanstein-na-alemanha/>

O Castelo de Neuschwanstein (Figura 311), na Baviera, foi inspirado na obra do grande amigo e protegido de Luís II da Baviera (1845–1886), o compositor Richard Wagner (1813–1883). Foi desenhado por um desenhista de cenários teatrais e não por um arquiteto. A decoração de algumas salas é inspirada nas obras de Wagner, uma delas, no meio dos aposentos reais, reproduz uma gruta com muitas estalagmites.

Moles diz que muito do espírito kitsch provém de Munique em sua efervescência burguesa do século XIX, mas muito também vinha de cima da própria realeza na figura do excêntrico rei Luiz II da Baviera, filho dileto do Romantismo. A vida e a morte misteriosa desse

rei se mesclam ao mesmo tempo a uma natureza trágica que combina com o período do Romantismo, mas também, em larga medida, altamente sentimental como a música de Wagner da qual Luiz era notoriamente um fã ardoroso.

Perdido em dívidas para construir palácios de contos de fadas, deixa paradoxalmente uma herança de arte que é o principal atrativo e subsistência financeira do país porque atrai os visitantes sedentos de fruir, inclusive através de *souvenirs* desse encantamento kitsch. Toda essa efervescência e esses furacões visuais, musicais e literários, mesmo que situados na nobreza, são os indícios da essência kitsch em formação.

Tomas Kulka (2011) afirma que os estudiosos não têm se colocado de acordo quando se referem a etimologia da palavra kitsch. Alguns acreditam que venha da expressão inglesa *skech*, um esboço, enquanto outros, como Moles, relacionou a palavra ao *kitschen*, termo bem conhecido do alemão do sul e que significa “atranscar”, “fazer móveis novos com velhos”. A mesma palavra é raiz de um outro verbo, *verkitschen*, o quer dizer “trapacear”, “receptar”, “vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado”. Ainda dito que vem do alemão “*etwas verkitschen*” algo como “vender barato”. Humberto Eco ressalta que o kitsch é algo de impuro.

Greenberg (1939) diz que o kitsch é um produto da Revolução Industrial que urbanizou as massas da Europa Ocidental e da América e estabeleceu o que é chamado de alfabetização universal. É mecânico e opera por fórmulas. Kitsch é experiência vicária e sensações falsas, muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. Kitsch é o epítome de tudo o que é espúrio na vida dos nossos tempos.

Broch (*apud* KULKA, 2011), diz que todas as artes tem um efeito kitsch. Afirma que todo kitsch é uma fuga do racional e um sistema de imitação e, portanto, imita a arte. O autor diz também que a tendência de pensar só no “belo” confere uma falsidade ao kitsch, uma fuga da morte que não é o mesmo que a superação da morte e constitui um “mal” ético.

Segundo ele, quem produz o kitsch não produz uma arte pior ou é pouco dotado tecnicamente; esteticamente não há crítica, mas eticamente é um sujeito abjeto, um malvado. Na realidade se coloca o kitsch como um problema de caráter (ético) não de estética. Broch afirma também que todos os períodos históricos de desagregação são de grande florescimento do kitsch. Como a fase final do Império Romano, a época atual que está em processo de dissolução da concepção medieval (BROCH *apud* KULKA, 2011, p. 38).

Kulka (2011) salienta o caráter negativo do kitsch embora tenha atrativo estético. O autor considera duas características importantes: 1) que tem um apelo popular, e 2) se considera

por parte da elite “cultivada” uma arte ruim. O autor ressalta que uma obra kitsch basicamente se prende ao tema e a forma.

Assim, toda sorte de motivos emocionais se ajusta, como mães e bebês chorando, bichinhos, paisagens, moças sensuais, temas pastoris, povoados, bosques com cervos e assim por diante. O que agruparia todos os temas é a carga emocional que despertam. Embora não sejam características apenas do kitsch, estão visceralmente ligadas a ele. Existe um tanto de beleza nisso, já que outros objetos, como uma chaminé, podem resultar em um trabalho de arte, porém não kitsch assim como uma obra abstrata também não se enquadra por não produzir esse tipo básico e simples de emoção.

Outro ponto que o autor levanta é que a imagem produzida deve deixar confortável o observador, mesmo que seja uma cena de um garoto chorando. Esse deve ser bonito e o choro apresentar uma doçura e não um berreiro desagradável e desconfortável. Neste caso a simplicidade da provocação emocional não é uma resposta individual senão uma reação coletiva compartilhada. Em outras palavras, o kitsch “representa o belo e suscita emoções comuns” (KULKA, 2011, p. 15).

O outro passo na construção dessa obra é o realismo da forma. Dificilmente uma representação cubista poderia ser percebida como kitsch. Mesmo que o menino chorando, por exemplo, tenha olhos muito grandes ou lágrimas imensas, assim mesmo essa imagem é facilmente entendida e apreendida. É uma linguagem compreensível a todos.

Claro está, que toda arte de vanguarda só se formalizou por contrariar os cânones tradicionais e isso causou fúria não apenas na população fruidora como nos intelectuais que criticavam abundantemente os “erros” clássicos das composições e cores dos artistas. Neste caso, o kitsch permaneceu nos espaços convencionais; não almejava transgredir as convenções e, para Kulka (2011), o kitsch representa o caráter altamente conservador e estilisticamente reacionário, sendo considerado por ele como aborrecido e pouco emocionante sob o ponto de vista da não provocação intelectual.

Paradoxalmente, hoje se poderia produzir uma peça com características impressionistas que seria facilmente deglutível, uma vez que esse estilo já passou a ser incorporado no imaginário coletivo, coisa que em 1870, quando foi criticado pelo não realismo, jamais seria. Assim, sobre o como deve ser uma obra kitsch, está na facilidade como é reconhecida.

O terceiro ponto está no fato de não haver um enriquecimento pessoal associado aos objetos kitsch, apontados por Kulka (2011). Uma vez que inúmeras obras de arte não consideradas kitsch também apresentam um belo modelo e são facilmente reconhecidas como

a “Maja”, de Goya, por exemplo. O que a distancia do estilo é a transcendência, ou seja, não está baseada em representar a beleza em si, mas o quadro cria a própria beleza.

Obras de arte como as impressionistas, por exemplo, elevam a perspectiva do observador ao provocar uma outra forma de olhar para a cor; portanto, para o autor, o kitsch só se presentifica pelo estereótipo, não propõe nenhuma enlevação espiritual. Não enriquece nem transforma de nenhuma forma relevante as informações já armazenadas.

No kitsch não há um acréscimo de significações mais elevadas. Comprar um *souvenir*, por exemplo, representa um monumento que foi visto, pode evocar a memória do momento de prazer, mas não se aproxima da experiência estética de ter vivido o momento com esse monumento. Miguel (2011, p. 185), traz a questão do kitsch político, visto em Kundera:

Entre as noções mais elaboradas do *Kitsch* político, a mais difundida foi criada pelo romancista tcheco Milan Kundera, em seu *best-seller* da guerra fria, *A insustentável leveza do ser*. Refere-se à criação de um espaço imaginário em que crenças e certezas são mantidas a salvo do contágio por uma realidade que nem sempre (ou quase nunca) se adequa a elas. Como categoria geral, o *Kitsch* ”é a negação absoluta da merda, no sentido literal como no figurado: o *Kitsch* exclui de seu campo de visão tudo o que a existência humana possui de essencialmente inaceitável.

Norbert Elias (2004) diz que o temo kitsch expressava a tensão entre o desenvolvido gosto dos especialistas e o gosto duvidoso da sociedade de massa. Já na própria origem do nome, que está imbricado à venda de objetos duvidosos, se mostra o desprezo dos chamados especialistas pelo gosto inculto do povo. Por outro lado, esses mesmos especialistas, sejam editores artistas ou *marchants*, também por motivos econômicos, acabam produzindo e vendendo o que eles desprezam. Com o tempo um acabou incidindo sobre o outro gerando uma mútua dependência.

O autor ressalta que a sociedade trabalhadora vê na expressão estética um símbolo de ócio e, em buscar nesse ócio, uma descarga emocional de desejos frustrados pelas exigências do trabalho cotidiano. Assim, o kitsch no sentido mais negativo da palavra, seria o reflexo do estado de espírito da sociedade industrial, e, portanto, volúvel. Abraham Moles (1971, p. 25) distingue dois grandes períodos no kitsch: o primeiro ligado à ascensão da sociedade burguesa e outro que está se desenvolvendo diante de nós que é o *neokitsch*, do consumível, do objeto como produto.

O kitsch, para o autor, opõe-se a simplicidade e é uma arte, pois adorna a vida cotidiana ornamentando-a. O estilo nasceu com uma pecha negativa no século XIX, mas depois do *Pop*

*art*¹⁰⁵ ganhou uma dimensão menos pesada e tornou-se divertido, ligado a uma arte de viver e, portanto, autêntico nesse sentido, pois o kitsch está perto do homem comum como as grandes obras de arte jamais poderiam estar. “Há, portanto uma arte kitsch, ou melhor, um kitsch da arte que se associa tanto a objetos de arte no sentido clássico do termo como a uma coleção de objetos de arte em um ambiente e em suas relações” (MOLES, 1971, p. 27).

Esse estilo está presente em quase todos os períodos de arte como um prazer banal. Mesmo sendo “contaminado”, os artistas acabam aderindo ao fazer concessões ao público, como uma arte adaptada à vida. “O kitsch é uma relação do homem com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais do um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente” (MOLES, 1971, p. 32).

Moles define cinco princípios do kitsch. O primeiro é o princípio da inadequação: quando há um desvio de qualquer aspecto ou objeto. O objeto está sempre bem e mal situado bem na realização e mal na concepção distorcida; o segundo, princípio de acumulação: no sentido do atravancamento do excesso “povoar o vazio com um exagero de meios” (MOLES, 1971, p. 72). O terceiro, princípio de percepção sinestésica: assolar ao máximo os canais sensoriais simultaneamente ou de forma justaposta. O quarto princípio, segundo Moles, é o princípio do meio termo: fica a um passo do novo e permanecendo uma arte de massa; e o quinto, princípio de conforto; sentir-se em harmonia.

O kitsch fornece uma função de prazer ao indivíduo, ou no dizer do autor, espontaneidade no prazer, indo além do belo e do feio. Também tem uma função pedagógica no sentido de que, ao passar pelo kitsch, se pode acessar o que o autor chama de autêntico. Ele “dá prazer aos membros da sociedade de massa e, por esta via, lhes permite o acesso a exigências suplementares e a passar da sentimentalidade à sensação” (MOLES, 1971, p.77).

Cristina Maria Pedrazza Sêga (2010, p. 55), classifica o kitsch nas seguintes categorias: 1) imitação (de uma obra de arte ou de um outro objeto); 2) exagero na linguagem visual ou na linguagem verbal); 3) ocupação do espaço errado (um carrinho de pedreiro usado como jardineira em um canteiro de jardim); e 4) perda da função original (uma garrafa de vinho usada como castiçal). O detalhe importante da emocionalidade não é discutido exatamente pela autora, que se dedica mais a relacionar o kitsch ao espaço da indústria cultural.

Moles completa que “não existe no Kitsch bem ou mal, apenas universalização ou particularização... se o Kitsch não é arte, ele é pelo menos o modo estético da vida cotidiana,

Esse é um termo em inglês que significa "arte popular" e surgiu durante a década de 1950, na Inglaterra. Utilizava temas relacionados à sociedade de consumo.

ele rejeita a transcendência e se estabelece na maioria, na média, na repetição mais provável. Como diríamos, o kitsch é como a felicidade, serve para todos os dias” (1971, p. 223-24).

Calinescu (1999) contextualiza que o fenômeno kitsch só pode ser plenamente entendido se considerarmos o papel do consumidor que ele chama de “homem-kitsch”. E o que caracteriza esse homem é o comportamento hedonista diante do objeto artístico, ou seja, o desejo desse sujeito é o de encher amplamente seu tempo com muita emoção em troca de pouco esforço. Isto significa, em contrapartida, que o que seria considerado a verdadeira arte exigiria muito mais esforço do sujeito além de não oferecer esse caráter hedonístico para o contemplador.

Um ponto nevrálgico aqui, para Calinescu (1999), é o que estabelece a relação do kitsch não apenas com o compromisso estético, mas inclusive com o compromisso ético. Nesse sentido, o estilo seria a arte da mentira, segundo o autor, e secundado por Umberto Eco, não é uma mentira com a intenção de enganar uma vez que o artista desse estilo, pode não ter a intenção de “produzir uma obra kitsch” em razão de sua produção pretender um êxito econômico.

Ocorre que Calinescu (1999) refere que o artista kitsch recorre à beleza da mesma maneira que o mentiroso recorre à credibilidade. Eticamente há uma “maldade” no propósito kitsch. Por outro lado, sugere também que como tal o sedutor emprega métodos que “obrigam” a vítima, há uma relação de cumplicidade entre ambos, ou seja, a suposta vítima deseja ser enganada, e com essa metáfora o autor pretende comunicar que o fruidor dessa “mentira estética” é também um sujeito pouco desenvolvido, flertando com o equivalente satânico do pecado.

Eco (1998, p. 76) trata o kitsch na sua relação com a sociedade de massa e de consumo, definindo-o como uma “comunicação que tende a provocação do efeito”. E por esse viés, a proposta é de que a indústria cultural seja levada a vender os efeitos, uma vez que a identificação do kitsch com a cultura de massa se contrapõe a “cultura superior” Eco trata o kitsch muito pontualmente na sua relação com a vanguarda artística que, de acordo com Greenberg, imitava a arte de imitar. O kitsch imita o efeito e, portanto, é de baixo valor estético.

A vanguarda, nas palavras do autor, coloca em evidência o processo que leva até a arte, enquanto o kitsch atua no sentido de evidenciar as reações que a obra deve provocar, cuja finalidade é a reação emocional do fruidor. Eco (2007, p. 404) em a *História da feiura*, despende um capítulo ao kitsch afirmando que o termo não designa necessariamente uma arte que provoca os sentidos, porque outras formas de arte também o fazem, “Kitsch é a obra que, para justificar

a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem restrições”.

Nesta afirmação tem um tanto de sugestão ao aspecto perverso da arte kitsch como uma mentira contada de forma malévola. Contudo, talvez um olhar menos preconceituoso possa mostrar exatamente o oposto, o estilo não pretende a mentira, o engano, e também não pretende em si uma discussão conceitual com profundidade filosófica. O kitsch, por encontrar no sujeito fruidor, um ente de relações emocionais muito humanas, talvez seja o que tem de mais honesto na realidade.

A arte de Thomas Kinkade (1958–2012), Figura 312, é o protótipo do artista kitsch com suas cenas bucólicas de cabanas e luz. Foi um dos artistas vivos mais colecionados, em meados da década de 90. Vendeu mais que muitos conhecidos como Manet, Renoir e até Picasso. Ele próprio dizia que pintava não o mundo vivido, mas o mundo que se desejava viver. Ou seja, entrava tanto no desejo quanto no imaginário dos sujeitos. Visto como um artista simples, sem profundidade, mas que agradava enormemente ao público.

Figura 312 - Thomas Kinkade - “Bênçãos da Primavera”, 2002



Disponível em: <https://www.parkwestgallery.com/artist/thomas-kinkade>

Mesmo sendo considerado habilidoso e tecnicamente competente, suas pinturas sempre evocaram emoções rápidas, sem maiores reflexões, justamente o que é criticado pelos teóricos que rejeitam o kitsch. Contudo, embora o estilo proporcione emoções baratas e fáceis a pergunta é: Isso é ruim? Solomon (1991) considera que o kitsch até pode ser uma arte ruim, porém não imoral.

O autor ressalta o que faz o kitsch doce, com seus cãezinhos fofos e crianças de olhos grandes, e até os flamingos de gesso ou mesas de pé de búfalo, muitas vezes considerados, enquanto arte, uma arte ruim, cuja essência é a “maldade”. Talvez seja exatamente isso o que faça do kitsch um estilo interessante. Justamente o que faz o estilo doce é o que de pior pode

ocorrer com a arte. Porque esteticamente se entende que esse tipo de emoção simples e barata não é evocado pela arte “legítima”.

A questão que segue neste trabalho é: O que há de errado nas emoções simples? O autor defende que essa discussão sobre emoção e sentimentalismo encontra no campo da filosofia e da arte um entrave, uma vez que a grande arte deve provocar efeitos de profundidade de pensamento e não uma sensação de leveza ou de “falsidade” em relação a “verdade” do mundo.

O problema sobre a questão do mau gosto parece que deixou de ser o foco de contraposição entre a grande arte e o kitsch, isso porque a arte contemporânea apresenta muitas manifestações cuja questão do gosto é posta a prova. O fato do kitsch se expressar através de um sentimentalismo intenso, mas relativamente simples e que altera a consciência das pessoas, afastando-as da realidade (normalmente muito chata e sem graça) ainda é, talvez, o valor que mais se mantém. “A questão a ser posta, então, é se tais críticas são procedentes ou se o kitsch, pelo contrário, é um depositário importante de anseios, referências de identidade e conexões com a coletividade” (TROMBETTA, 2015, p. 445).

Em contrapartida, ainda por esse viés, contrariamente ao que se expôs até agora, o kitsch apresenta um valor importante nessa emocionalidade que compreende o humano em sua real dimensão. Porque independente do grau de sofisticação, o sujeito é um ser emocional, sendo o kitsch não uma mentira ou uma falsidade mas um escape psicologicamente necessário à crueza da vida. Sêga (2010, p. 58) afirma que

Tratando-se de imitação, o kitsch serve tanto à arte como aos objetos não artísticos. A satisfação em ter aquele objeto, mesmo sabendo muitas vezes que se trata de uma imitação, torna-se imensa por ele estar próximo ao objeto real. Com a aquisição desse objeto, o indivíduo percebe que estabeleceu uma relação de aproximação e de interação entre ele e a sociedade de consumo ou sociedade de massa. A relação de aproximação acaba adquirindo uma característica real para o seu usuário ao notar que estabeleceu uma aproximação consigo mesmo, satisfaz seu ego e elevou sua autoestima, diminuindo sua insatisfação e até mesmo suas “neuroses”, lembrando aqui o pensamento de Morin (1987) sobre a sociedade de consumo. Por fim, tal aproximação integra o usuário à sociedade de consumo, também conhecida como sociedade de massa.

Celeste Olalquiaga (2007), por sua vez, traça um panorama interessante de ser apreciado em *El Reino artificial*, sobre a experiência kitsch, oferecendo um olhar meditativo sobre o real e o artificial, o antigo e moderno, a melancolia e a nostalgia. Aqui vale um aparte, no que diz respeito ao kitsch representar, em alguma medida, a busca pelo que se perdeu mesmo que nunca se tivesse tido na realidade. O passo disso é o imaginário que reina soberano, porque o desejo de colecionar ou apreciar algo que seja simples, doce, tranquilo e confortável, promove uma

familiaridade que é, de certa forma, essencial para a saúde mental. Olalquiaga (2007, p. 94) afirma que

uma vez estática e glorificada, a experiência da perda é substituída pelo símbolo do que foi perdido. Essa carência permite a evocação do que deve ser distinguido como kitsch nostálgico, frequentemente encontrado nas reformulações do império greco-romano (por exemplo, no neoclassicismo), bem como nas descrições de uma Atlântida antediluviana e utópica.¹⁰⁶

Em seguida, ela traça a relação entre o kitsch nostálgico e kitsch melancólico.

O kitsch nostálgico é estático, simplesmente oscila entre uma experiência glorificada e seu sujeito, sem nenhuma transformação. Para o kitsch melancólico, pelo contrário, a passagem do tempo é fundamental, justamente porque o que seduz essa sensibilidade é a transitoriedade das coisas, a corrida contínua da vida para a morte. Consequentemente, para o kitsch melancólico, a dimensão temporal, representada narrativamente, dá à dimensão espacial uma forma de cenário tridimensional - diorama, "flocos de neve", aquário ou civilização submersa - onde o tempo, mesmo em suspensão, é o motivo subjacente (OLALQUIAGA, 2007, p. 95).¹⁰⁷

O kitsch melancólico, de acordo com a autora, se processa em equivalência ao *souvenir*, no sentido de alegorização. Significa que a memória de um tempo ou de uma situação se presentifica no objeto ressignificado. A autora salienta que a dissolução alegórica do símbolo no kitsch nostálgico se diferencia do melancólico, pois naquele há uma exclusão de alguns significados, enquanto no outro o símbolo é mantido como referência.

A impossibilidade de recuperar o perdido transforma o perdido em busca constante pelo alegórico, por sua vez transformado em bem de consumo, substituindo a perda real pelo representante, livros, coleções, calendários, etc. O símbolo depende da alegoria para subsistir, ao passo que a alegoria é devedora do símbolo como texto fundador.

Finalmente, então, a grande questão posta não é a qualidade técnica ou até mesmo o próprio estilo em si, e sim naquilo que Solomon (1991) chama de sentimentalismo, o expresso por “doces emoções” que no fundo são as mais humanas. No entendimento do autor o kitsch e

¹⁰⁶ “una vez estática y glorificada, la experiencia de la pérdida es reemplazada por el símbolo de lo que se perdió. Esta carencia permite lá evocación propia de lo que debiera ser distinguido como el kitsch nostálgico, el cual halla com frecuencia em las reelaboraciones del imperio grecoromano (por ejemplo, em el neoclassicismo), asi como en las descripciones de una Atlantida antediluviana y utópica” (OLALQUIAGA, 2007, p. 94).

¹⁰⁷ “El kitsch nostálgico es estático, simplemente oscila hacia delante atrás entre una experiencia glorificada y su sujeto, sin transforción alguna. Para el kitsch melancólico, al contrario, ele paso del tiempo es fundamental, precisamente porque lo que seduce a esta sensibilidad es la transitoriedad de las cosas, el continuo precipitarse de la vida hacia la muerte. Em consecuencia, para el kitsch melancólico la dimensión temporal, representada narrativamente, da a la dimensión espacial una forma de escenografía tridimensional-diorama, pisapaeles “copos de nieve”, acuario o civilizaciónsumergida-donde el tiempo, aun em suspensión, es el motivo subyacente” (OLALQUIAGA, 2007, p. 95).

o sentimentalismo têm sido acusados não apenas como uma questão de mau gosto, mas também de mau caráter. Sendo que o que está por trás é uma emoção terna que no fundo é a mais pura das emoções.

Mas o que há de errado com o sentimentalismo, e o sentimentalismo na arte em particular? Acreditamos que o cerne do problema está em nossa opinião pobre das emoções em geral e em particular dos sentimentos “mais suaves”. Esses passaram por conceituações diferentes filosoficamente falando, especialmente no século XIX onde foram o mote de discussões tanto no campo da filosofia quanto da arte. Assim que o sentimentalista passa a ser um sujeito baixo, no sentido moral e intelectual, conotando vulgaridade e pieguismo.

Mas Solomon (1991) diz também que devemos suspeitar da profundidade dos preconceitos das classes ditas mais esclarecidas e elevadas intelectualmente e até que ponto a acusação de “sentimentalismo” é na verdade um ataque ao gosto não sofisticado. Embora muito do que se fala depreciativamente sobre o kistch tenha a ver com o modelo e material como plástico e gesso, por exemplo, há também aquilo que o autor chama de “alto kistch” muito bem produzido como as obras de artistas acadêmicos profusamente reconhecidos em seu tempo e que ninguém lembra ou sabe que existiram como Greuze, MESSONIER e BOUGUEREAU, cujas obras academicamente rigorosas na execução e “belas” como mandava a estética do período, foram delegadas aos fundos da arte (CORDEIRO, 2018, p. 115-16).

Pergunte a qualquer pessoa na fila de um museu qual artista do século 19 ela veio ver, de qual gosta mais. Nada de Ary Scheffer, com certeza. Nem Bouguereau, Cabanel, Gérôme, Vernet, Weerts, Delaroche, Meissonier, Neuville, Papety ou qualquer outro mestre de estilo clássico que, apesar de sua técnica perfeita, praticamente desapareceu dos livros mais populares de história da arte. O mais provável é que esses espectadores tenham na ponta da língua nomes como Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Lautrec — enfim, os impressionistas (além dos chamados neo ou pós-impressionistas).

E por esse viés de que a arte facilmente compreendida e que suscitava emoções fáceis sem a ambiguidade da arte moderna e contemporânea passa a ser rotulada embora intimamente pudesse até ser admirada. O equivalente hoje de alguém que faz um comentário sobre um personagem de novela ou programa de televisão popular, “eu não assisto mas me disseram que... ou passando pelo canal vi que...”.

Como se ter um prazer simples e descomprometido sem o compromisso com o pensamento mais elaborado deixasse uma marca de incompetência ou ignorância no sujeito, mas também porque de certa forma a crítica está no campo político. Quando essas obras esteticamente edificantes estavam representando um estilo de vida em uma classe social

especial no século XIX, mas também porque colocavam o observador em uma categoria emocional inferior. Solomon (1991, p. 264, tradução nossa) diz

Muito do desprezo pelo kistch é ideado não pela questão do gosto pessoal ou erudito e sim por ser facilmente reconhecido e simpático e isso seria inaceitável, porque estaria ligado a uma sentimento “barato” pouco elevado assim como o próprio produto kistch. De certa forma isso contrasta com uma sociedade que pretende a igualdade. Há uma certa hipocrisia nesse esnobismo.¹⁰⁸

6.2 O KISTCH E O SENTIMENTALISMO, EM MOLINA E BEREGA

Os calendários pretendem recuperar um sentido da história e do pertencimento a uma cultura específica que está desaparecendo. Como diz Olalquiaga (2007), a modernidade é um tempo deslocado – porque ela mesma produz a perda que tenta recuperar. Assim, as imagens apresentadas durante tantos anos nos dois calendários estão implicitamente relacionadas ao kitsch melancólico, como uma alegoria, metamorfoseada pelo humor da caricatura.

O símbolo do gaúcho/*gaucho*, neste caso, fica desmistificado e recolocado nesse lugar popular e familiar, onde os sujeitos que os penduravam nas paredes podiam sentir o prazer e o conforto de um tempo e de uma identidade que não os deixa perecer. Portanto, o kitsch seria “A intenção de reviver uma experiência de intensidade e imediatismo através de um objeto”¹⁰⁹ (OLALQUIAGA, 2007, p. 207).

Por outro lado, não se pode simplesmente discutir o kitsch como uma relação de classes onde os menos favorecidos economicamente estariam mais propensos a assimilar essa cultura, conforme Bordieu (2007, p. 348) que diz, “as classes populares, por sua submissão às necessidades, se prendem a uma “estética” pragmática e funcionalista, recusando-se a gratuidade e futilidade dos exercícios formais e a toda espécie de arte pela arte”.

Em outras palavras, para o autor, o apego ao kitsch não é tanto uma relação psicológica quanto econômica que se traduz entre classes concorrentes em que uma por restrições se apega a parcimônia estética através de um gosto óbvio e sentimental e outra cuja liberdade econômica permite a um grupo desapego do convencional. Na realidade não é bem isso que se observa; o “gosto pelo agradável” passa ao largo de uma relação econômica a grosso modo.

¹⁰⁸ “Indeed, much of the contempt for kitsch, I would suggest, is not the product of personal or cultivated taste at all but rather the “superficial” criterion that teaches us that kitsch immediately recognizable by its play on the tender sentiments-is unacceptable. Those sentiments are “cheap” not just because kitsch is cheap but because the person who feels them is, emotionally speaking, cheap as well. In a society that strives for political equality, can we afford to tolerate such snobbery? (Some of my best leftist friends ...)” (SOLOMON, 1991, p. 264).

¹⁰⁹ “El intento de revivir una experiencia de intensidad e inmediatez a través de un objeto” (OLALQUIAGA, 2007, p. 207).

Da mesma forma não se pode colocar o impasse kitsch como uma proposta perversa e pobre ligada a uma arte parasitariamente derivativa como coloca Greenberg e, ao mesmo tempo, ficar na discussão sobre falsidade imputada a esse estilo; Calinescu (1999) afirma que a falsidade estética do kitsch não deve ser confundida com a falsificação, uma vez que essa pretende o engano de explorar o gosto elitista pela raridade; o kitsch ao contrário, não pretende enganar o usuário com a falsificação e sim oferecer ao consumidor o mesmo sentimento de fruição da obra original sem pretensão se dizer-se original, ainda que ele “fingiria” ter a mesma relação estética em sua imitação e a imitação da imitação, num gesto antielitista. Porém aqui concordamos com Binkley (2014, p. 9) quando esse diz que:

A cópia do kitsch não é simplesmente um atalho para uma experiência estética idêntica (um atalho que não convence, no caso da maioria dos críticos), é uma transvaloração de insinceridade em sinceridade, de imitação em repetição intencional e, portanto, de falsificação em um gesto demasiadamente sincero de boa vontade humana.

O autor ainda classifica três características repetitivas do kitsch. Primeiro a emulação dele e de outros produtos culturais; em segundo a estetização do cotidiano, como a decoração de casas e escritórios – o que torna o espaço de vivência confortável e apetecível; e, o terceiro e mais importante, o amor do kitsch a todo grau de sentimentalismo

Como um sentimento pelo sentimento, o sentimentalismo kitsch é entendido como fundamentalmente imitativo, e, como dito anteriormente, este sentimentalismo eleva a própria imitação a um valor universal, emulando, de forma banal, a estética universal da alta cultura (BINKLEY, 2014, p. 10).

De certa maneira repete-se a rotina da vida tornando-a familiar e acolhendo-nos em um lar de pertencimento e até de garantias, as quais é um conjunto ilusório, mas de fundamental importância no âmbito da saúde mental, A rotina pode ser insossa, porém implica em organização mental. O banal, por vezes, organiza a vida humana.

O sentimentalismo próprio que os calendários oferecem é um importante elo de relação ao universo imagético das pessoas no espaço da Argentina, Uruguai e do Rio Grande do Sul, a partir do enraizamento percebido; sendo uma condição da vida cotidiana em que as incertezas são suportadas pelos hábitos tranquilizantes que as imagens oferecem e que penetram nos veios mais profundos dos sujeitos cotidianos, em contrapartida a uma realidade incerta e algumas vezes assustadora.

Por isso não é difícil imaginar porque o sentimentalismo aparece em períodos históricos em que as incertezas e a turbulência social é mais evidente, como por exemplo o helenismo grego, a decadência do Império Romano na antiguidade, o gótico medieval e as mudanças proporcionadas pela revoluções Francesa e Industrial – as quais geram, no século XX, a Indústria Cultural, e que acaba no mundo contemporâneo criando o kitsch como estilo controvertido, mas que, ao final, o transforma em *cult*.

Em diversos momentos os pensadores colocam a arte no campo do desejo, do conforto e do prazer, como salienta o psicólogo evolucionista Steve Pinker (2004, p. 547)

Outros, como eu, acreditam que a arte (exceto a narrativa) é um subproduto de outras três adaptações: a ânsia por status, o prazer estético de vivenciar objetos e ambientes adaptativos e a habilidade de elaborar artefatos para atingir os fins desejados. Desta perspectiva, a arte é uma tecnologia de prazer, como as drogas, o erotismo e a culinária refinada - um modo de purificar e concentrar estímulos prazerosos e enviá-los aos nossos sentidos.

Finalmente “o kitsch veio para ficar por tempo indeterminado. Passou a ser considerado cult e chic, ao mesmo tempo em que é uma panaceia para os problemas sociais, econômicos e culturais da sociedade de consumo” (SÊGA, 2010, p. 65).

Neste caso seguiremos com Binkley (2014, p. 18) quando defende “que o kitsch responde às necessidades que são irredutivelmente pessoais- que dizem respeito a um senso interior de segurança ontológica-uma crise que é parte integrante das condições da própria vida social moderna”.

O autor trabalha a tese de que justamente a rotina convencional, a inserção na cadência ordinária da vida, atua como um potencializador das raízes dos consumidores proporcionando a segurança ontológica. Exatamente onde o kitsch tem seu apelo básico, que é o sentimentalismo, esse enraíza novamente o consumidor em seu aspecto mais pessoal e íntimo, porque a repetição longe da disrupção que a arte em si provoca, garante que o mundo vai girar sempre como foi, é seguro e confortável, garantindo a segurança de que tudo continua como sempre. Seguros e salvos na rotina de algo aventureiro e desconfortável.

6.2.1 Critérios de análise - segunda parte dos calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*

Para efeito de estudo, dividimos em dois momentos os calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*. Na primeira parte, selecionamos grandes categorias que foram a *Externa*, a *Interna* e a *Híbrida*. Dentro dessas, criamos subcategorias de recorte que se salientaram ao longo dos

calendários, quais sejam a *mulher*, o *cavalo*, o *gaúcho* em parceria e sozinho. Isso tudo dentro de dois panoramas, de *Introversão* e de *Extroversão*, encaixando essa expressão emocional dentro de doze arquétipos junguianos.

Na segunda parte, ainda considerando esse primeiro momento, separamos três anos do calendário *Alpargatas*, os quais contam a história de um personagem que, de certa forma, é um símbolo de Molina assim como o Mickey foi para Walt Disney, Tiléforo Areco. E no calendário *Ipiranga* separamos as imagens que tinham um caráter didático, ou seja, aquelas que tinham como objetivo explicar as peculiaridades do universo gaúchesco.

Como processo metodológico essa segunda parte passa a ser lida considerando o sentimentalismo, o qual é um dos motes de maior relevância quando se leva em conta a estética kitsch. Portanto, em que pese existir alguns critérios nas obras de Molina e Berega, que flertam com esse estilo, ainda assim não podem ser considerados kitsch tão simplesmente. Assim, criamos aqui um outro veio dentro do kitsch, apenas considerando o sentimentalismo como categoria macro e que tangencializa o própria questão do imaginário social.

Retomando o que os autores consideraram sobre o kitsch de forma geral, temos em Kulka (2011) o que ele considerava negativo nessa estética, que seria o apelo popular e ser considerada uma arte ruim pela elite cultivada. Nesse ponto, as imagens dos calendários têm sim um apelo popular tanto pela forma como pelo tema, contudo o realismo apresentado não é exatamente o que se vê nas paisagens de Kinkade, por exemplo.

As obras, claro, não são uma abstração, mas também por serem pinturas em que o estilo *charge* se sobressai, há uma deformação desse realismo, não tem a preocupação de falar da arte, pela arte, e nesse caso é que em grande medida não são artistas considerados como pertencentes ao grupo da arte propriamente dita.

Por outro lado, as obras mencionadas deixam o observador confortável sem suscitar emoções profundas se não, ternas e doces. O que no olhar de Kulka (2011) seria kitsch por natureza. Da mesma forma que Kundera salientou que o kitsch elimina a “merda” do mundo, ou seja, deixa mais ingênuo e puro em contrapartida a grande arte que teria como mote exatamente mostrar essa “merda” ao mundo.

Entre os princípios que Moles ajusta ao kitsch o que caberia aqui seria a discussão que o autor traz sobre o estilo ser uma arte que ornamenta e que por isso traz conforto. De fato, os calendários possuem esse propósito, e se pensarmos em Berega, com sua narrativa didática também se ajusta a um critério de Moles, no qual diz ser a relação didática uma forma do kitsch de acessar o autêntico.

Já em Sêga (2010), a partir de suas quatro categorias, apenas a segunda se ajustaria a Molina e a Berega, sobre o exagero da linguagem visual. Neste caso, se formos considerar que os rasgos mais exacerbados dos personagens que os colocam nos moldes de charge e cartum poderiam ser entendidos como tal, porém deveríamos também considerar cartuns, charges e caricaturas como processos kitsch, o que não é o caso.

Já Calinescu (1999) pondera sobre o papel do consumidor nesse aspecto. O chamado homem-kistch que mostra um comportamento hedonista diante do objeto. Não é a obra em si que é kitsch, e sim o modo de ver que o observador traz para o trabalho. Por essa via, sim, vemos que o comportamento prazeroso que as pessoas usualmente tinham diante das folhinhas era de um prazer prático, simples, feliz. Então há um comportamento kistch e não necessariamente uma obra.

Sêga (2010) também soma quando diz que a satisfação de ter o objeto, mesmo que imitação, (neste caso a reprodução) torna-se imensa por estar próxima do objeto real, neste caso o objeto real é a situação criada nas obras e não a obra original propriamente dita.

Olalquiaga (2007) traz duas dimensões emocionais que são a nostalgia e a melancolia e aqui esses conceitos não analisados sob o aspecto psicanalítico diretamente, mas, mais filosófico. O kistch melancólico se diferencia do nostálgico por trazer uma alegoria que está presente no símbolo e coloca a dimensão temporal na fórmula. O observador através da alegoria toca esse tempo perdido e o ressignifica.

A perda ou a transformação de um estilo de vida, de um tipo particular de identidade como a do gaúcho que também foi por sua vez ressignificado em sua origem, opera sentido nos calendários. Em paralelo aos *souvenirs*, são formas de reintegração de um tempo e de uma memória. “A perda insere um novo significado - tempo e morte, ou seja, história” (OLALQUIAGA, 2007, p. 95, tradução nossa)¹¹⁰.

A apropriação alegórica do símbolo não o substitui, mas o reintegra em uma nova relação dialética porque desmistifica o símbolo. E a alegoria é um mecanismo operativo do kitsch melancólico, pois ao esvaziar o sentido original mítico, atua na memória inconsciente emergindo em novos significados. As palavras de Molina Campos reforçam esse mecanismo.

Eu diria a escritores, músicos, pintores; vá aos pampas, às montanhas, às montanhas e colete nosso imenso fluxo disperso que ainda está em tempo de salvar o folclore nativo. Triste será que nossa geração nos peça contas! Triste será que não possamos

¹¹⁰ “*La pérdida inserta un nuevo significado – tiempo e muerte, es decir, historia*” (OLALQUIAGA, 2007, p. 95).

contar o que aconteceu com o gaúcho e o que temos feito para manter a Tradição Nacional! (CAMPOS *apud* ZALDÍVAR, 1996 ,tradução nossa).¹¹¹

Binkley (2014) e Solomon (1991), cada um a seu modo, trazem o aspecto do sentimentalismo como um dos critérios que coloca o kitsch em uma categoria estética importante no que concerne à sua relação com o próprio sujeito, feito de ossos, sangue, carne e emoção.

Nesse particular, o uso do kitsch na perspectiva das obras analisadas dos artistas Molina e Berega, está no detalhe relacionado ao conforto proporcionado aos consumidores dos calendários. A começar pelos próprios calendários que fazem parte de um cotidiano simples, sendo um meio barato até porque muitas vezes é um presente, um mimo da empresa aos seus “fiéis” consumidores.

Aqui está o elemento que o kitsch trabalha, além da repetição pela impressão de milhares iguais. Depois porque o próprio calendário marca um ritmo de vida uma sucessão contínua e segura de dias que se sucedem e continuarão se sucedendo. Isso oferece às pessoas uma rotina tranquila de vida que não se acaba, muito embora ilusória. Mas a ilusão da ilusão permite que os sujeitos não se acabem dentro da realidade de finitude da vida.

O outro aspecto diz respeito à própria ilustração que os artistas repercutem que é sobre uma época, um tempo que se quer permanente, uma ligação com o que define uma identidade e um pertencimento. As imagens capturam de um modo alegre, lúdico, a vida que não se quer desaparecida, que oferece conforto, que lembra a família, a terra, os costumes, tudo aquilo que, em suma, não desagrega, não aventura, não quebra.

E também não se poderia colocar na categoria do não criativo e repetitivo as imagens em si, o que tecnicamente as afastam do kitsch clássico. Portanto, a questão posta aqui faz um recorte bem definido do que se chamaria kitsch no conjunto calendário e imagens dos objetos estudados.

Logo, esse estilo pode ser observado no veículo de disseminação das imagens, o calendário. Esse se transforma no meio massivo através do qual os sentimentos nostálgicos e ternos da melancolia evidenciada por Olalquiaga, encontram espaço e acabam por fazer parte do cotidiano dos sujeitos que ou o adquirem ou o recebem como um presente.

¹¹¹ “Yo le diría a los escritores, a los músicos, a los pintores; vayan a la pampa, a los montes, a las sierras y recojan nuestro inmenso caudal disperso que aún están a tiempo para salvar el folklore nativo ¡Triste será que nuestra generación nos pida cuentas! ¡Triste será que no podamos decirles qué fue del gaucho y qué hemos hecho para mantener la Tradición Nacional!” (CAMPOS *apud* ZALDÍVAR, 1996).

No momento em que as folhinhas deixam de fazer seu papel de contadores do tempo e marcadores de ritos e passam a ser os “quadros” nas paredes das casas e pulperias, entram na subcategoria do kitsch em que, segundo Trombetta (2020, p. 157), “a tríade; ver, desejar, possuir”, possibilitada pela produção em massa de objetos (neste caso os calendários) permite que uma parcela da população decore seus estabelecimentos com o kitsch (calendário).

Não estamos colocando aqui as imagens em si de ambos os artistas, uma vez que não se enquadram no kitsch clássico. São obras conhecida como *outsiders*, aquelas não se entendem como “obras de arte” pelos critérios mais formais, os quais enquadram o que é arte do que não é. Porém esse não será o ponto deste estudo, o assunto em si daria uma outra tese. Contudo, tanto Molina quanto Berega, embora reconhecidos como artistas, não encontraram nos espaços tradicionais da arte um acolhimento. Sendo assim, esse tipo de trabalho artístico flutua em uma fronteira nebulosa da arte.

Mas as emoções deflagradas pelas obras de ambos, sim, geram o sentimentalismo próprio da fruição kitsch, que é o da ternura, afeto, nostalgia, riso. Trombetta (2020) traz ainda uma síntese que pode nos ajudar a entender o flerte das obras de Molina e Berega com o estilo, sem serem em si mesmas obras kitsch.

Primeiro é a clareza e a simplicidade que as imagens figurativas de ambos têm, que aproxima o público da obra, uma vez que não exige um complexo de conceitos estéticos para serem fruídas. Segundo, a nostalgia que as imagens provocam – neste caso de um passado que foi desvanecendo (o que Olalquiaga chama de melancolia). Terceiro, a repetição, não das imagens em si, mas da reprodução proporcionada pela tiragem dos calendários. Além de popularizar os artistas, os tornava acessíveis ao público. Quarto, “o kitsch mimetiza elementos da cultura popular. Isto o conecta diretamente com o imaginário coletivo já existente em um tempo e em um espaço determinado” (TROMBETTA, 2020, p. 164).

Esse, talvez, seja o ponto mais importante, porque as obras dos artistas mimetizam a cultura popular, elas de fato reproduzem, em grande medida jocosamente, essa cultura. Estão proporcionalmente ligadas a qualquer outra criação artística quando trazem a cultura do campo da mesma forma que Monet reproduzia, em tela, os jardins, em Giverny.

Mas o calendário, esse produto industrial que servia de suporte para a veiculação das obras, cabe bem dentro do kitsch. O quinto ponto, que seria o apelo erótico que muitas obras kitsch apresentam, não se confirma nas obras, nem no veículo de divulgação. O sexto item, que tem relação com o sentimentalismo é o que mais fortemente se aproxima e encaixa com as obras e com a veiculação. Porque o fato de as imagens apresentarem características caricatas próximas da charge e do cartum desperta no espectador emoções doces ou suaves, prazerosas, divertidas.

No entanto também causam emoções mais profundas como uma melancolia pela perda de um tempo e de uma atividade. Assim que há dois deslocamentos, o primeiro diz respeito ao espectador contemporâneo dos artistas que se refletem e se divertem com os “causos imagéticos” reproduzidos ali. O segundo, que é o espectador separado pelo tempo que vê a obra com uma expectativa pitoresca de um tempo e lugar que ele não viveu, mas que reconhece pela mímese cultural.

E embora muitos autores se debrucem sobre as questões da arte e reflitam que esse tipo de emoção gerada por imagens de um kitsch doce ou de imagens como as dos artistas aqui analisados, as quais ficam na margem da arte por se dedicarem ao riso e a leveza, sejam emoções falsas. Neste caso o fato de o retrato da realidade não configurar exatamente um componente trágico nas obras analisadas, as marginaliza tanto por não estarem no circuito tradicional da arte e, conseqüentemente, não apelarem à percepção do sublime.

Por outro lado, Solomon (1991) monta uma argumentação para demonstrar que a sensibilidade emocional é uma virtude ética, valiosa em si mesma e essencial para qualquer significado da existência humana. Embora reconheça que o sentimentalismo passou por maus bocados tanto na ética quanto na estética o certo é que não há nada de errado com as emoções mais ternas, e a má fama se deve muito mais a uma espécie de preconceito acadêmico às emoções em geral.

Conforme Trombetta (2020, p. 165-166) “ignorar o sentimentalismo teve, no entanto um preço: de um lado separou a arte da vida e, ao mesmo tempo, negou uma oportunidade de colocar no horizonte das preocupações artísticas e críticas aspectos que movem o ser humano”. As obras reproduzidas pelos calendários *Alpargatas* e *Ipiranga* não têm o intuito de levar ao espectador a alta reflexão, mas trazer a experiência do lúdico.

Como o autor reforça, as diferenças que conceitualmente se atribuem a um tipo de arte é outro exemplo da alta literatura, cuja justificativa é dar o que pensar, capturar a imaginação sem apelos emocionais mais vulgares. Esse apelo é o que diferencia por exemplo a chamada “alta literatura” e um *best seller* de entretenimento. O mesmo se pode dizer das artes em geral. No momento em que, independentemente da qualidade técnica, uma obra passa a ser vista como “fácil” de outra mais hermética. De forma que a obra hermética tem mais probabilidades de ser vista como grande arte em detrimento daquela cuja percepção se faz mais direta, mais simples e que gere emoções mais ternas.

Por isso o kitsch, ele não exige esse esforço cognitivo e sim provoca estímulos emocionais, entendidos pela gama erudita como de baixo nível estético e até moral. E acaba por sofrer preconceito. Esse é o tópico a ser discutido aqui em diante, ou seja, a provocação

emocional direta e simples que as obras de Molina e Berega estimulam estão proporcionalmente relacionadas com esse sentimentalismo que também se assiste em obras consideradas kistch, muito embora as obras em si de ambos os artistas analisados, não possam conceitualmente serem consideradas nessa categoria estética.

Por outro lado, devemos considerar as questões relacionadas às emoções, as quais foram e são objeto de discussão entre os teóricos que tratam da arte. De maneira geral, as emoções consideradas leves ou fáceis estão fora do que se entende por emoções puras derivadas da arte legítima ou verdadeira em detrimento ao que entendemos por arte de massa.

Entretanto outros pesquisadores trabalham a hipótese de que de fato não existam emoções fáceis ou menores e outras profundas e mais comprometidas, o que existe, de fato, são emoções, pura e simplesmente. E neste aspecto que advoga Solomon (1991) e Noël (1988, tradução nossa)

A arte de massas não tem um tratamento especial com as emoções. Todas as obras de arte têm a ver com emoções. Mas a arte de massa, por causa do que chamamos de considerações de propósito, tem um interesse especial, embora não único, nas capacidades emocionais básicas ou quase universais que os espectadores, ouvintes e leitores possuem como parte de seu equipamento operacional. Pressupõe a existência de tais equipamentos para ter sucesso (para conseguir uma compreensão rápida), não só ao nível de cenas específicas e grandes estruturas narrativas, mas também ao nível da estruturação em pequena escala, como na montagem do ponto de Visão. A arte de massa não envolve emoções de maneira diferente do que outras práticas artísticas, mas tem uma afinidade notável com emoções básicas (e emoções amplamente distribuídas).¹¹²

No entanto, o entrelaçamento que encontramos no imaginário construído e analisado anteriormente desvenda o fecho nesse sentimentalismo que as obras kitsch demandam. Então vamos considerar aqui não o kitsch no seu conjunto, pois já se provou que as imagens não preenchem todos os requisitos da estética. Ficaremos no critério do sentimentalismo, o qual permeia o kitsch e que de fato pode ser totalmente incluído nas obras de Molina e Berega.

Há que se falar em uma democratização da arte que se expressa pela postura kitsch, uma vez que a arte se afasta dos processos emocionais básicos e se foca em um conceitualismo

¹¹² “El arte de masas no tiene un trato especial con las emociones. Todas las obras de arte tienen que ver con las emociones. Pero el arte de masas, debido a lo que llamamos consideraciones de propósito, tiene un interés especial, aunque no único, en las capacidades emocionales básicas o casi universales que poseen los espectadores, oyentes y lectores, como parte de su equipamiento operativo. Presupone la existencia de tal equipamiento para tener éxito (para lograr una rápida comprensión), no sólo al nivel de las escenas específicas y de las grandes estructuras narrativas, sino también al nivel de la estructuración a pequeña escala, como en el montaje del punto de vista. El arte de masas no implica emociones de manera diferente a como lo hacen otras prácticas artísticas, pero tiene una afinidad digna de mención con las emociones básicas (y con emociones de amplia distribución)” (NOËL, 1988).

cognitivo, deixa uma brecha no ponto onde o humano estetiza a emoção. E esse espaço acaba por ser ocupado por outros mecanismos que também atuam esteticamente, como a Publicidade e o Design.

A cultura do *massmidia* incorpora essa brecha e não por necessariamente estar interessada em uma nova postura estética senão em responder as demandas do público. Portanto ocupar-nos de pensar esse comportamento torna-se fundamental em termos artísticos e históricos. O kitsch responde a essa demanda de beleza, em que pese o tipo de beleza em si. Também coloca essa questão ao lado de outro conhecimento em que parece não haver correlação que é a o Darwinismo. Charles Darwin (1809–1882) teórico da evolução das espécies levantou também a questão da beleza, impulsionado por um incômodo na observação completamente desnecessária para a sobrevivência da espécie pelo uso “perigoso” das penas ostensivas do rabo do pavão.

Enquanto a seleção natural explica a evolução fisiológica, a seleção sexual explica outros fatores evolutivos que, em alguma medida, até são contra a seleção natural, e neste caso por aproximação, explica o fenômeno da beleza como processo também evolutivo. Tecnicamente o pavão ao abrir sua flamejante cauda se tornaria um alvo muito fácil para predadores. Sua bela cauda não teria funcionalidade na sobrevivência natural, pelo contrário coloca o animal em evidência aos predadores, contudo o instinto de procriação e, portanto, a relevância de chamar a atenção da fêmea e se tornar mais atrativo a ela, torna a possibilidade de ser devorado de menor importância.

Denis Dutton (1944–2010), filósofo americano, trouxe essa discussão no campo da arte argumentando que o gosto estético era um produto evolutivo e não “socialmente construído”. Maia (2013, on-line), ao analisar a obra de Denis Dutton, diz que:

Nenhuma filosofia da arte pode prosperar, se ignora as fontes naturais da arte ou seu caráter cultural”. Para Dutton, a origem de certas preferências estéticas e artísticas pode ser localizada em nossa história evolutiva, em traços que foram se conformando através da seleção natural e que passaram a ser inatos ao homem. A própria necessidade criativa de realização de obras de caráter artístico já seria, em si, um “universal humano” que, apesar de manifestar-se de forma variada em lugares, épocas e civilizações diferentes, aparece, de alguma maneira, em todas as culturas humanas, pois a arte, assim como a linguagem, é resultado de uma estrutura psicológica – modelada pelo processo evolutivo – comum a todos os seres humanos.

Dominguez (2013) também ressalta que, renunciando aos limites do belo, o kitsch se coloca nesse lugar impulsionado pela necessidade humana da beleza traduzida na ornamentação dos objetos acolhidos na cultura popular e rechaçados pela alta cultura. Por isso se fala em

“estilo kitsch”, “modo de ser kistch” e, inclusive, uma “atitude kitsch”. E Calinescu (1999) diz sobre a kistchificação da cultura.

Segundo a autora (CALINESCU, 1999), no momento em que a arte renuncia ao seu papel clássico de propagador da beleza, ela ressurge no corpo da cultura de massa popular colocando-a a serviço do grande público e das leis de mercado. Desta forma temos um outro modo de perceber a estética kitsch, pelo exercício da beleza em seu aspecto figurativo relativamente simples na compreensão da imagem e prazerosamente sedutor a um cérebro que entende a beleza a partir de padrões e harmonias.

Não se trata aqui de discutir uma teoria da beleza ou da arte e muito menos invalidar os pressupostos filosóficos e históricos sobre a estética, mas sim justificar um tipo particular de mostra estética que encontra eco na estrutura psicológica da mente. Sendo assim, forma as questões emocionais discutidas e o sentimentalismo parece fazer muito sentido sob esse ponto de vista. E, dentro do sentimentalismo, traremos como subcategorias o componente de ternura e melancolia nas alegorias.

6.3 A HISTÓRIA DE TÍLEFORO ARECO

“Soy gaucho, y entiéndanlo como mi lengua lo explica: para mi la tierra es chica y pudiera ser mayor; ni la víbora me pica ni quema mi frente el sol”.

Martin Fierro
(José Hernández)

Os calendários *Alpargatas*, dos anos 1934 a 1936, trouxeram uma perspectiva diferente em termos de narrativa. Aqui sobressai um personagem já famoso em Molina, Tíleforo Areco, e em torno do qual girou uma história de vida.

Nesta pesquisa, cabe-nos costurar a argumentação do kistch enquanto proposta estética e o sentimentalismo enquanto elemento emocional que envolve-o e que, ao fim e ao cabo, é uma emoção pura e simplesmente humana. O personagem foi inspirado em uma pessoa com a qual o artista conviveu e se converteu em uma espécie de personagem-emblema.

Nele estão presentes os paisanos, os lugares, as situações em que as pessoas do campo conviviam. É nesse território emocional que faremos o recorte. Esse território cultural e emocional por excelência é também uma fronteira que abraça diferentes outros territórios geográficos como o Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, especialmente.

Colocamos também um gráfico quantitativo sobre os elementos que analisamos no capítulo anterior. Porém, a questão a ser discutida diz respeito ao sentimentalismo que também se vê presente no *kistch* e, conseqüentemente, torna-o a estética mais próxima da simples humanidade. Contudo, a quantidade de vezes em que determinado elemento apareceu no decorrer dessa narrativa também alberga uma interpretação emocional.

Mesmo aqui não foge a regra do que já foi analisado no capítulo anterior e o *cavalo* e a *parceria* são os elementos que se sobressaem, ficando inclusive muito próximos. O cavalo é um personagem por si só que faz parte quase simbioticamente ao gaúcho. A *mulher*, nesse recorte, em Molina, também tem sua presença mais robusta que no gráfico anterior, talvez porque esse anos do calendário a vida pessoal do personagem tenha sido mais detalhada.

De toda forma o elemento *sozinho*, é o menos expressivo nessa vida que se recortou, todos os outros elementos estão mais parelhos em aparições. Se confrontarmos o gráfico geral de Molina, veremos que o *cavalo* apareceu 116 vezes, a *mulher* 37, o *gaucho sozinho* 51 e, em *parceria*, 54.

Portanto já podemos ter uma visão do imaginário do *gaucho* no curso da vida ordinária, em que o cavalo obviamente faz parte da família e a mulher está no âmbito da vida doméstica, mas, principalmente, que a parceria fazia parte ativa da vida desse *gaucho/gaúcho*, desmontando um pouco a ideia de que a solidão nos campos e a introspecção fossem um dos principais aspectos inerantes ao homem pampeano.

Tabela 3 - Elementos no calendário Alpargatas - 1934/1936

História de Tiléforo Areco - 36 imagens			
CAVALO	MULHER	SOZINHO	PARCERIA
28	12	9	22

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 4 - Os Elementos em Molina Campos (geral)

ELEMENTOS				
CATEGORIAS	CAVALO	MULHER	SOLITO	PARCERIA
EXTERNA-67	65	5	40	18
INTERNA-16	0	5	0	13
HÍBRIDA-64	51	27	11	23

Fonte: elaborado pela autora

As folhinhas, de 1934 a 1936, trazem aos moldes de uma história seriada, um momento de vida de um personagem que ao mesmo tempo representa todos os paisanos simples, cujas aspirações também encontram eco em qualquer outra vida dos sujeitos reais. É um encontro do imaginário reproduzido com as emoções mais serenas e lúdicas.

O kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo no gramado! A segunda lágrima diz: como é bonito ficar emocionado, junto com toda humanidade, diante de crianças correndo no gramado! Somente essa segunda lágrima faz com que o kitsch seja o kitsch (KUNDERA, 1985, p. 263).

Assim que voltando a Solomon, uma vez que desconsiderarmos aquelas preocupações que são apropriadas à arte e à estética ao invés da ética, acaba que a verdadeira objeção ao kitsch e ao sentimentalismo seja a rejeição (ou medo) de emoções e, especialmente, certos tipos de sentimentos, designados variadamente como “ternos”, “doces” ou “nostálgicos”. Portanto, a questão toda gira em torno do mais primitivo elemento humano que é a capacidade de sentir pura e simplesmente desvencilhado esse sentimento do porquê, e para que.

O sentimentalismo, na arte, se confunde com o pré-romantismo, o que muitos autores, dos quais já citamos acerca do kitsch, mostram desconforto. Basicamente na arte o objetivo é transmitir simplicidade, mas também emoções vivas. Em alguns momentos essas emoções poderiam parecer fingidas pelos heróis.

Entretanto o sentimentalismo é o que provoca a empatia e o envolvimento, porque deslocada do princípio da razão, apesar de possíveis contradições, as obras com esse caráter, independente do período artístico em que foram produzidas, oferecem uma oportunidade de compartilhar a vida interior de uma pessoa, suas contradições e experiências. Sob esse foco, as imagens dos calendários *Alpargatas* e *Ipiranga* provaram esse poder e justificam que arte pode ser sentimental e que isso não a restringe ou desqualifica, pelo contrário, nos coloca mais perto do objeto imaginário.

6.3.1 Calendário de 1934

Selecionamos algumas imagens de cada calendário que nos oferece o contorno arquetípico da narrativa e nos permite entender a história. As outras imagens descartadas – não por serem menos significativas – têm um papel de preencher a vida de trabalho e divertimento de Tiléforo Areco, desde sua chegada ao povoado, seu casamento, o filho, até que na folha de 1936, em que Molina tinha convicção de que seria seu último calendário para a *Alpargatas*, faz ali algumas homenagens a diferentes lugares da Argentina, segundo salienta Zaldivar (1996).

O calendário de 1934 enfatiza a volta de Tiléforo Areco para sua terra natal.

Cansado de andar vagueando e de agregado em uma fazenda ou trabalhando de peão em qualquer parte, algo que não é de pessoa formal e de bons propósitos, decidi voltar à querência aonde nasci. Larguei minha tropa pela frente: um malacarinha e um picaço grandão e um redomão baio e a madrinha – uma égua moura azulega com cria do mesmo pelo. Alcei minhas coisas, as amarrei nas cordas de couro e me cruzei o poncho sobre as pernas. A chaleira pra matear, como faziam os boiadeiros, firmei com duas voltas de “maniador”^{*} pela barriga da madrinha; quando troteava parecia uma música – má comparação - que o chocalho respondia. Ah! Ah!... Quando chegamos ao caminho da região aonde ia parar minha viagem, freei o montado; o potrinho e a madrinha brincavam na frente, mesmo como se advertisse o fim de tão largo tranco. E me entrou uma coceira por saber como estaria aquele que deixei quase de criança¹¹³.

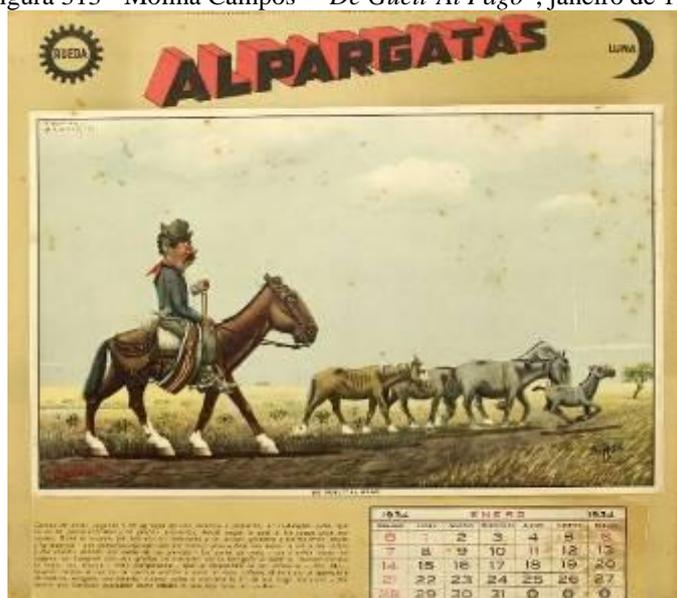
No texto de Molina já ficamos sabendo o que ele fez antes de voltar para o pago. O que já foi dito do *gaucho* errante, de fazenda em fazenda, algo que não é “formal e de bons propósitos”, ou seja, segue com o modelo imaginário do *gaucho* quase como um vagabundo cujos pertences são os que carrega no corpo e sem compromisso.

Tiléforo, contudo, vem com um potrinho e uma égua madrinha e uma ansiedade subjacente ao que iria encontrar depois do tempo que deixara sua infância. Há no texto dois sentimentos. O primeiro relacionado ao que o levou a sair em busca de uma vida diferente e errante descompromissada, arrumando trabalho aqui e ali. Até que decide voltar as origens trazendo o segundo sentimento, e isso lhe dá um certo receio como o filho pródigo que volta a casa. Esse tipo de narrativa está tão enraizado no nosso imaginário social e cultural que dificilmente não nos conectamos com essa emoção mais simples de expectativa pela volta, e desejo de liberdade na saída.

A imagem (Figura 313) nos mostra um *gaucho* empertigado e sério, sobre o cavalo com os animais à frente, magros, com as costelas a mostra, sinal de pouca fartura, apenas o potrinho como um signo da infância brincalhona e até feliz; é o único que corre e se coloca diante de todos, justamente por ter a ingenuidade da infância. Areco, embora em primeiro plano, segue atrás, o que reforça a emoção que Molina descreve no texto sobre o receio do que vai encontrar.

¹¹³ “Cansao de andar vagando y de agregao em uma estancia u pionando, em cualisquier parte, que no es de persona formal y de güenos prepósitos, decidi pegar la güelt`a los pagos ande soy nacido. Eché mi tropiya por delante: um malacarita y um picazo grandote y um reondomón bayito y la madrina-uma yegüit`azuleja con cria del mesmo pelo- Alcé mis avios, loj ate a los tientos y me crucé`l poncho por sobre las piernas- La pavita pa matiar, como solian hacer los reseros se l asiguré com los güeltas de maniador por la barriga`e la madrina: cuando trotiaba le hacia una música- mala comparancia- que la respuendia la del cencerro- Ah! Ah!...cuando caímos al caminho del partido and` iba a parar mi viaje , sofrené el montau: el potriyito`e la madrina retozaba por delante, mesmo como si alvirtiera la fin de tan largo tranquiar.- Me dentró una comezón por saber como estaria lo que dejé cuasi de criatura”.

Figura 313 - Molina Campos - “De Guelt`Al Pago”, janeiro de 1934



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

O medo é uma emoção mais forte que o simples receio, contudo, um é filho do outro. E “sem o medo, nos permitiríamos ser vulneráveis a toda espécie de perigo” (SOLOMON, 2015, p. 57). Neste caso, o perigo não é material, mas o da rejeição, do não acolhimento e de não mais reconhecer um lugar que já teve um significado para a identidade do sujeito. Portanto, embora à primeira vista a emoção possa ser até rasa, uma vez que estamos vendo um desenho em que o personagem está de algum modo estilizado, ainda assim se enraíza mais profundamente na mente do espectador na identificação simples.

A lâmina de fevereiro (Figura 314) traz Tiléforo indo a uma cartomante “*la culandrerera*”, Dona Rudencida, que é um arquétipo do *sábio* ou da *bruxa*. Essa imagem arquetípica é universal portanto facilmente apreendida pela mente de qualquer espectador. Já colocamos essa questão anteriormente, em que Molina apresenta em outras imagens esse mesmo mote. A imagem da bruxa, da curandeira ou da vidente está presente no imaginário dos povos porque implica uma questão básica humana, temos uma mente que se projeta em dimensões que não são materiais e nem prosaicas. Portanto temos crenças e mesmo que cognitivamente possamos dizer “eu não acredito” em uma situação singular e em que nos sentimos desprotegidos, apelamos para o sobrenatural seja ele de que forma o configuremos.

Figura 314 - Molina Campos - “V'A Correr Sangre”, fevereiro de 1934¹¹⁴



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

A figura feminina passou por processos de transformações simbólicas. Da figura de deusas-mães, que possuíam caráter primordial gerativo e detentoras do poder da natureza, à deusas perigosas e destrutivas

O mundo mediterrâneo cultuou muitas imagens da Grande Deusa Mãe. Seu nome varia conforme sua nacionalidade, todavia, ela é a mesma Mãe Bondosa: como a egípcia Ísis, a cretense Gaia, a micênica Rea, a eleusina Deméter, a ateniense Hera, a cipriota Afrodite, a frígia Cibele, a efésia Ártemis, a síria Dea, a persa Anaitis, a babilônia Istar, a fenícia Astarte, a Cananéia Atargatis, a capadócia Mãe e as trácias Bendis e Cottyto; e Mãe Terrível, como as germânicas Nornas, as gregas Moiras, as romanas Parcas, a hebraica Lilith, de quem derivou variadas personificações dos horrores femininos, como Górgonas, Fúrias ou Erinias, Keres, Sereias, Harpias, Lâmia, Êmpusa, Circe, Cila, Caríbdis e Sin, dentre outras (RIBEIRO, 2008, p. 203)

Com a queda do matriarcado e a ascensão do patriarcado nas sociedades pós-paleolíticas os “poderes positivos” do feminino foram negativados ou restritos ao universo íntimo, e a curandeira, a adivinha, a velha sábia metamorfosearam-se em demônios femininos e bruxas perversas. Por milhares de anos a humanidade passou pelo processo de ler nas imagens

¹¹⁴ Fui a ver a Dona Rudecinda – que lhe chamam de Ruda, como apelido – que é curandeira, parteira e adivinha os pensamentos – má língua e de intenções venenosas. Bom, me sentou ante uma mesinha tampada com uma manta, onde se acomodou um gato feio e molhado; tirou de um bolso da saia um maço de cartas e me pediu pra falar um monte de coisas; que de aqui e de aí; que me haviam passado ou que iam acontecer na minha vida futura, segundo falava. Velha ladina!... Comecei achando que era broma, mas me falou tantas coisas que me deixou sério. De repente saiu o as de espadas, e a bruxa, olhando-me fixo com as vistas como ovos duros, me falou com voz de fantasma: “Vai correr sangue, meu filho!” Cai sentado de medo. Mas, logo puxou uma rainha e acrescentou: “Vai conhecer uma moça... vai gostar dela e formar casal...” Isso já gostei – não nego- O bom que ela chamava baixinho a não sei que espíritos, segundo dizia, e ascendeu uma vela pra Virgem, por se falhava nos cálculos. Quando levantei para ir embora, me falou que eram dois pesos pela visita. Vejam que é careira, não?

produzidas essas características, de modo que há uma incorporação desse objeto como se fosse natural.

Assim, a imagem da bruxa acabou por ser lida e relida em embalagens diversas, com o mesmo princípio gerador. Os contos de fadas, por exemplo, dicotomizam as versões boa e má figura materna. E a forma má tem signos imagéticos praticamente iguais.

Vejamos a figura da vidente que Molina nos apresenta. Automaticamente nos remete a esse espaço infantil da bruxa com seu grande nariz, olhar direto e feroz, envolta em uma túnica da cabeça aos pés. No ombro, uma coruja. Esse animal cujos hábitos noturnos passou a ser associado às bruxas no universo infantil, também tem um olhar direto e firme, embora, em outros aspectos, também incorpore as características da sabedoria e do conhecimento.

No texto, Molina entra descrevendo o ambiente além de nos dar a visão narrativa de quem Tiléforo foi visitar. A velha Ruda, curandeira, parteira e adivinha de pensamentos. Nessas palavras já estão colocados o místico na figura da mulher, se lê pensamentos não é bem humana.

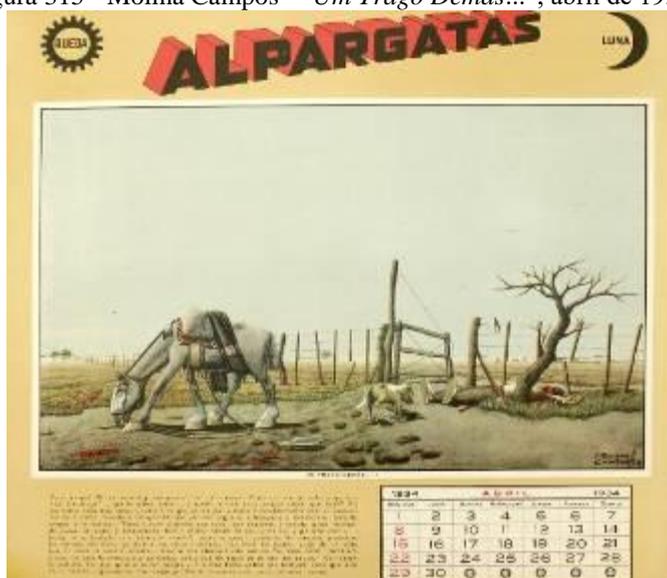
Ela, ainda vive em um ambiente cercado de quinquilharias, que não seriam estranhas se vistas em outro contexto, como estampas, caixas de chá, mas que associadas a uma coruja e a um gato esquisito, passam a ganhar um contorno de estranheza. E nesse cenário a curandeira puxa cartas que descrevem o futuro do amedrontado personagem. “*V’a correr sange m` hijo*” escrito no ás de espadas, dito com voz de fantasma (quase podemos ouvir também essa voz).

Depois ameniza com uma rainha, “*vaj a conocer uma mosa...te vá gustar e vaj a formar casal*” o que alegra Tiléforo. Após um ritual um tanto eclético entre espíritos e vela para a Virgem Maria, ela cobra dois pesos pela consulta, o que coloca todo processo em um campo muito real de comércio e onde o sobrenatural sai de cena. Exatamente esse é o ponto em que Molina traz o hilário, a história vai em uma ascendente envolta no ar do mistério e termina abruptamente como um acender das luzes, e as moedas trocam de mãos.

A imagem, por outro lado, petrifica a ação no ponto alto da consulta mantendo todo o impacto emocional do misterioso e amedrontador. A emoção que nos prende é, justamente, o temor da bruxa, o medo do mal por vir pelo sangue e em contrapartida a expectativa do romance que se anuncia. Todas essas emoções passam rapidamente sem o aprofundamento ou os tradicionais elementos que caracterizam a alta literatura e que, no caso, causam a lágrima emocionada de Kundera.

A Figura 315 traz um aspecto da vida de Tiléforo que o coloca par e passo a qualquer outro paisano cujo divertimento se dava no boteco e, ao mesmo tempo, traz à mente a emoção doce do riso e, conforme o caso, até de identificação com a bebedeira do personagem.

Figura 315 - Molina Campos - “Um Trago Demás...”, abril de 1934¹¹⁵



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

Caído sob uma árvore sem folhas, enquanto o companheiro bagual pasta tranquilamente. Só sabemos do processo da história ao ler o texto onde esclarece o mote da cena anterior sobre correr sangue que, ao invés de ser em uma luta heroica ou do gênero, acaba por ser uma queda de bebedeira e para o cúmulo, ainda se perdeu a aguardente que ele trazia do boteco.

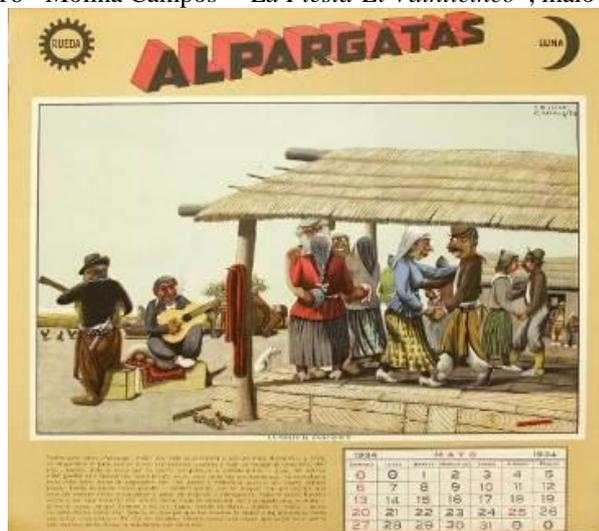
Relacionamos as agruras da bebedeira do personagem pela capacidade de nos colocarmos nessa mesma posição. Da mesma forma que posso sentir nos ossos quando vejo uma cena de alguém quebrando a perna ou, como diz Noël (1988), fazemos cara de nojo ao nos imaginar comendo o produto do vômito de alguém. Ou seja, emoções que são instintivas e viscerais, causadas tanto pelas imagens quanto pelo texto. Elas nos colocam nesse contexto do sentimentalismo puro e terno ao mesmo tempo em que a melancolia de um tempo tranquilo e doce agora nos é subtraído pela modernidade, mas que pode ser evocado pela simples observação da imagem.

As figuras 316 e 317 seguem a história do encontro de Tiléforo com a futura esposa. Na primeira ele a encontra em um baile onde todos se gastam de dançar e, ao que tudo indicava, ele teve a sorte de bailar com uma moça bonita que sabia dançar. No finalzinho do texto faz uma alusão, como um *pos scriptum*: “Ah! Já me esquecia: também conheci uma moça que

¹¹⁵ Mas, amigo! Se ainda estou envergonhado de mim mesmo! Pois, me fui ao boteco “La Berdolaga” - como lhe dizem - e aceitei o convite de uns velhos amigos que achei. Assim foi como, trago e trago, tomo e obrigo, me passei do limite e me embebedei como um babão! Não sei nem como montei a cavalo! O caso foi que cheguei à cancela da fazenda, bastante carregado de bebida. Tanto forcei para abrir que concluí em apagar-me, e quando quis montar de novo, não consegui, e desacomodei todinho o apeiro; puxei daqui e dali, e foi pior. O tordilho – um tordilhinho cara branca – mansinho o coitado, ficou pastando ali pertinho, pisando as rédeas, enquanto eu dormia uma bebedeira daquelas, jogado nos pastos, abaixo de um tronquinho que não dava quase nada de sombra. Quando me refresquei vi que se me havia caído o chapéu e me saía sangue do nariz, deduzi que foi de algum golpe. Com razão a adivinha me disse que ia correr sangue. E ademais tinha virado uma garrafa de aguardente que peguei no boteco, de certo. Logo eu! Ninguém poderá crer, que foi assim, mesmo!

acredito deva ser a que mencionava Dona Ruda, a curandeira que lhes falava.” A cena mostra os casais dançando e os músicos do lado de fora, ao fundo outros personagens observando.

Figura 316 - Molina Campos - “La Fiesta El Vainticinco”, maio de 1934¹¹⁶



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

O aspecto nostálgico tanto é apresentado pelo baile em si quanto mais contundentemente pela referência ao 25 de maio e, portanto, o baile se fazia em comemoração a esse evento político que consolidava na Argentina um governo próprio. Neste caso, duas emoções se sobressaem. A potencialidade do início de relacionamento amoroso e o amor pela pátria. Poderíamos até fazer uma interpretação desses dois tipos de amor, uma vez que não foi por acaso a escolha do tema por Molina. O amor terno e doce, mas também intenso da paixão, e o amor ideológico pela pátria.

A Figura 317 já traz um Tiléforo enamorado, pois passa a observar o entorno com um olhar romântico, “Será que eu me sentia meio enredado nos amores de aquela “chinita” do baile que me sentia poeta? O caso foi que um sabiá-do-campo se largou a assobiar tão lindo, mesmo na ramada da árvore, me trouxe ao cérebro a lembrança daquela dama”. A cena traz essa paisagem alargada que o personagem observa, mas a noção do que se passava com ele se dá no

¹¹⁶ Saiu todo como por encomenda: lindo dia, linda enramada – que foi o local para tosquiá – e lindo, sem desperdício o baile que se armou, com bebidas, pastéis e tudo para festejar o 25*. Ah! Ah! Também linda a moça que me tocou de companhia para a primeira polca... e eu, tão acostumado a dar voltas para o mesmo lado, como mula em moinho; mas como ela era sabida, nos entendíamos muito bem. Assim, pegávamos como numa espécie de trote de zorrillo, enquanto arrancávamos. Todo mundo dançou muito... desde o patrão, que pegou uma velha que tinha as pernas como garrafão e cheia de marcas e ossos salientes, até o basco Epurdibelcha (sobrenome) – que tem um boteco pertinho – que se balançava com uma avó muito faceira... Sim, era de rir, amigo! Veja eu, logo, metido em dança – dissera minha mãe – arisco pra essas coisas como eu sou! Bom, a coisa foi que os músicos tocaram as cordas até que a luz se escureceu. Ah! Já me esquecia: também conheci uma moça que acredito deva ser a que mencionava Dona Ruda, a curandeira que lhes falava.

texto e o fato de passar a ver a natureza em volta com um olhar de ternura é o que traz a emoção doce e terna. Noël (1988) nos coloca os elementos emocionais participantes desse processo.

Em minha explicação do envolvimento emocional na narrativa de ficção (como literatura de banca de jornal, filmes, programas de televisão, quadrinhos, canções e seriados de rádio), os autores apresentam aos leitores, ouvintes e espectadores proposições que, uma vez imaginadas, descrevem situações que foram pré-focados de acordo com critérios e que despertem interesse de maneira que olhemos com emoção para o texto; isto é, a atenção (1) está focada nos objetos do estado emocional (os objetos, por assim dizer, são iluminados por uma luz fenomenológica especial); (2) a atenção é inexoravelmente dirigida às características do objeto de emoção que são apropriadas ao estado emocional em que nos encontramos; (3) somos encorajados a procurar mais características na situação que apóiem e mantenham o estado emocional predominante; e, 4. tentamos antecipar detalhes da história que podem ser incluídos nas principais categorias de emoção¹¹⁷.

Figura 317 - Molina Campos - “Animal Sonso...El Cristiano”, junho de 1934¹¹⁸



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

¹¹⁷ “En mi explicación de la implicación emocional en la narración ficticia (como la literatura de quiosco, la películas, los programas de televisión, el cómic, las canciones y los seriales de radio), los autores presentan a los lectores, oyentes y espectadores proposiciones que, una vez imaginadas, describen situaciones que han sido preenfocados según criterios y que despiertan el interés de tal modo que nos fijamos emocionalmente en el texto; es decir, la atención (1) se centra en los objetos del estado emocional (los objetos, por así decirlo, se iluminan a una luz fenomenológica especial); (2) la atención se dirige inexorablemente a aquellos rasgos del objeto de la emoción que son apropiados al estado emocional en que nos hallamos; (3) nos sentimos animados a buscar en la situación más rasgos que apoyen y mantengan el estado emocional prevaleciente; y, 4. tratamos de anticipar detalles de la historia que puedan subsumirse en las categorías de la emoción principal”.

¹¹⁸ Próximo de meio dia, quando fazia o percurso pelos arames das cercas longe das casas, me abaixei para arrumar o pelego ao lado de uma árvore que esparramava uma linda sombra, justamente à beira do caminho que cai no barranco de um arroio, onde sabem juntar-se toda laia de pássaros. Afrouxei-lhe os arreios ao cavalo, que estava algo cansado; armei um cigarro de palha e enquanto fumava comecei a olhar e a olhar para um lado e para outro, tantas coisas lindas que se viam; pertinho em uma ramada contra o solo, uma “viudita”; mais pra lá uns flamingos rosados, que andavam na água, contra um juncal; e mais longe o gado saindo do arvoredo onde haviam estado buscando sombra. Será que eu me sentia meio enredado nos amores de aquela “chinita” do baile que me sentia poeta? O caso foi que um sabiá-do-campo se largou a assobiar tão lindo, mesmo na ramada da árvore, me trouxe ao cérebro a lembrança daquela dama.

Ou seja, cada palavra e imagem tem como função provocar no espectador uma emoção que já está subjacente nele mesmo. Na verdade, não cria, mas a evoca. Assim que as imagens demandam no interlocutor a emoção que já está nele e através da qual se identifica com a obra. Existe aí uma troca emocional.

A Figura 318 mostra Tiléforo indo pedir permissão para namorar a moça. E há um pequeno equívoco que traz o caráter hilário ao caso, “Eu disse, pois, bem formalmente, que eu já tinha pensado no assunto; que tinha boa idade para casar-me e que havia poupado alguns pesos... A senhora começou a ficar nervosa e me disse... “Olhe Areco que já não estou na idade”. No entanto, o que vemos na cena é uma casal cuja moça mostra timidez segurando a ponta do avental.

Figura 318 - Molina Campos - “Noviando”, agosto de 1934¹¹⁹



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

Os elementos da vida pampeana simples se mostram na casa, no forno de fora, nos animais domésticos e o decoro, devido a situação, fica patente na mãe da moça sentada do lado de fora da casa garantindo que a privacidade do casal não saia dos conformes. Todo o aspecto

¹¹⁹ Não sou corsário com as mulheres, e menos desses que só sabem ser mulherengos e se chegam aos ranchos já entrada a noite, que às vezes até lhes atiram os cachorros. Eu fui ver a mãe da moça que conheci no baile que deu o patrão na festa do vinte e cinco*, como lhe dizia, e apesar do coração me subir à garganta como um sapo – como sabem dizer- conversamos cara a cara com a velha senhora e tomamos uns mates amargos. Eu disse, pois, bem formalmente, que eu já tinha pensado no assunto; que tinha boa idade para casar-me e que havia poupado alguns pesos... A senhora começou a ficar nervosa e me disse... “Olhe Areco que já não estou na idade”. Corrigi, então, o equívoco... como que eu havia esquecido de dizer que era pela filha. Quando o assunto foi esclarecido eu sai ao passo até o tronco onde amarrei o cavalo, recém então tive coragem de perguntar-lhe à moça, quando segurei uma mão, que ela não mesquinhou, que me respondia? E, ela, com a cara dura, me falou com uma voz que era um alento: “E, se a mamãe gosta!”

nostálgico doce se mostra aqui trazendo para o espaço de tempo do observador um outro tempo e outro aspecto do romance e, nesse caso, traz também o suspiro das lembranças dos contos de fadas e das histórias dos avós.

Esse é o aspecto terno da cena. Ao mesmo tempo não se pode dizer que essa emoção não seja profunda ou verdadeira. Noël (1988) diz que as emoções são um recurso pelo qual os autores chamam a atenção dos espectadores. Não apenas usam a constituição emocional que já existe quanto também pela emoções que nos cercam no texto, e segue o autor afirmando que não há nada de irracional em responder emocionalmente as demandas do texto ou da imagem.

Esse caráter não coloca a forma de arte, que tem uma aproximação grande com a cultura de massa e popular, em desvantagem a um quadro de Manet, por exemplo. Muito embora alguns autores, citados anteriormente, façam uma barreira entre o que pode ser percebido como arte e o que é percebido como kistch

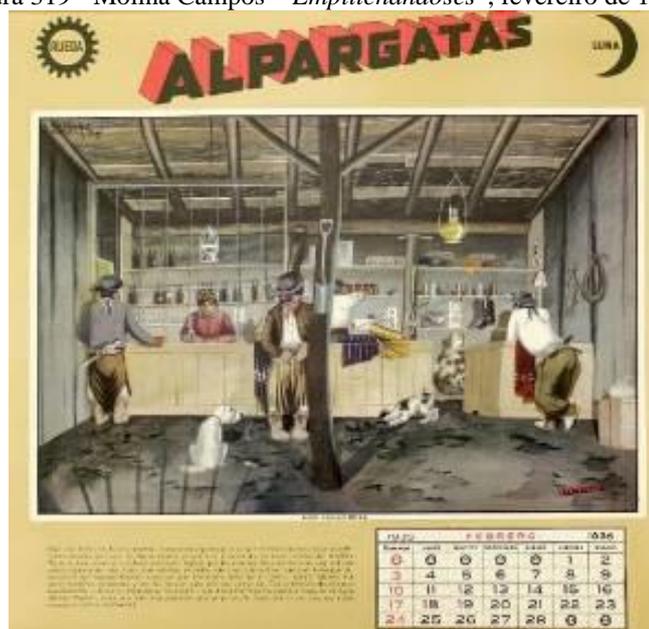
6.3.2 Calendário de 1935

O ano de 1935 Molina dedica ao casamento do personagem. Foram selecionados os meses que trataram em específico do evento. Visto em conjunto, as cenas contam a saga do personagem na preparação, na ida ao casamento, a foto no estúdio do fotógrafo e o nascimento do filho.

Essa é uma história que está no cerne de muitos romances que terminam no “foram felizes para sempre”. O que gera na mente do observador uma imagem equivalente, remetendo a muitas histórias, filmes e ideias sobre o romance da vida. Isoladamente cada cena traz a emoção de Tiléforo sobre esse evento especial.

Na Figura 319 Tiléforo vai até o bolicho a fim de comprar a pilcha para o casório, ali ele atormenta o bolicheiro para ver tudo e acaba endividado com a compra, ainda que comprando fiado. O texto traz um momento do noivo que raramente se fala, uma vez que é o preparativo do vestido da noiva que ocupa grande parte do interesse do ritual. Contudo Molina se ocupa das ansiedades do noivo, sua preocupação em parecer bem no dia de seu casamento, independentemente de sua pobreza.

Figura 319 - Molina Campos- “Emplilchandosés”, fevereiro de 1935¹²⁰



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

Acompanhamos esse processo como um parceiro de Tiléforo, compartilhando alegremente sua busca pela roupa ideal. Aqui podemos falar da atitude kitsch, não da gravura em si ou do texto senão de nosso olhar terno sobre o que vemos. A cena traz o bolicho com tudo que ele oferece da bebida que alguns personagens compartilham, até os tecidos espalhados pelo balcão e nas prateleiras. E a característica desse tipo de comércio traz a melancolia citada por Olalquiaga (2007), que remete a um tempo e lugar particular, ativando também o sentido de saudade ou, também, o símbolo que a pulperia tinha na vida dos paisanos.

Por outro lado, a ansiedade do noivo fazendo o bolicheiro baixar todas as vestimentas, refere a um sentimento que vivenciamos em algum momento da vida e fala junto a imagem em que Tiléforo experimenta o traje, cria esse cenário intimista que nos aproxima emocionalmente ao momento que o personagem está passando.

A Figura 320 mostra Tiléforo em uma carroça emprestada levando a noiva e a sogra para o casamento no povoado. As mulheres praticamente não aparecem na cena, mas se sobressai o Areco e o cavalo. O domínio total, tanto na cena quanto no texto, mostra o caráter patriarcal que o contexto histórico e social colocam em evidência.

¹²⁰ Aqui estou muito atarefado, comprando algumas roupas que me estão fazendo falta para estar meio razoável no casório. Não é coisa de que porque a gente é pobre tenha que andar mostrando fiapos. Tá, fiz suar ao dono da tenda de tanto andar pelas prateleiras! Mostre-me umas camisas meio regulares; quero ver unos lenços de seda; que umas bombachas; que umas botas fortes; que isto e que aquilo. Bom, assim foi que me endividei, como para um ano de serviço. Ainda bem que o homem é muito considerado e me dá fiado, porque sabe que sou cumpridor. Tão contente estava o basco Epurdibelcha – o da “Esperanza”, lembra? – que até me presenteou com um vidrinho de água florida. Também, assim vou sair mais perfumado que um jardim. Se até vão acreditar que sou algum magnata ou patrão de estância (fazenda).

Figura 320 - Molina Campos - “Areco!... A perse Serio”, março de 1935¹²¹



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

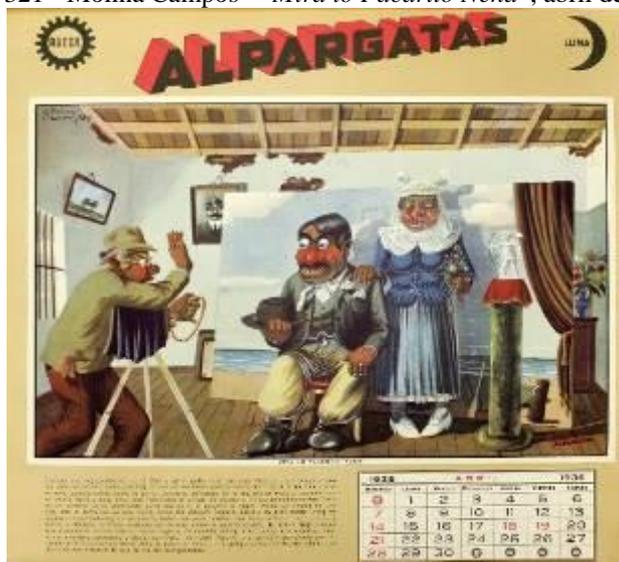
Contudo, mesmo com esse ponto em alta, Areco mostra no texto seu lado romântico, quando salienta que passa orgulhoso pelo povoado levando sua estrela. Novamente aqui temos o componente de ternura tão espinhafrado pela crítica de arte a partir do advento da arte moderna e a sobreposição da cultura de massa. Esse mesmo sentimento, que continuamente é resgatado pela propaganda, por exemplo, enfatiza o tanto que esse produto emocional é bem absorvido pelo “sujeito kitsch”, ou seja aquele que se permite viver emoções sem questionar sua qualidade.

A cena (Figura 321) mostra o momento em que Tiléforo e a esposa posam para a foto de casamento. E finalmente sabemos o nome dela, Jenuaria. Essa cena remete a tantas outras antes mesmo do advento da fotografia propriamente dita. O retrato de Lavoisier e sua mulher de David (Figura 322), exemplificam isso, inclusive na pose. Ela se debruça sobre o ombro do marido em uma sutil reverberação do que diz Tiléforo sobre essa mesma pose para o fotógrafo, “ficou ao meu lado pondo uma mão em um ombro, como querendo dizer que o marido é o apoio da mulher”. Em que pese ter sido Marie-Anne Lavoisier uma cientista e ilustradora de mérito,

¹²¹ Bom, senhores, agora vem o mais formal da vida do homem! Fui me casar ao povoado. Na fazenda me emprestaram uma carroça, lhei acomodei umas cadeiras onde se sentaram ela e a mãe, bem orgulhosas, como se estivessem passeando em carruagem. Logo, andar por essas ruelas que antes havia sabido só galopar, agora me via nestes lances. Eu, muito espertalhão, ia assobiando ou cantando ou soltando alguma indireta para as damas, para que vissem que tipo de moço eu sei ser em ocasiões. Quando entramos nos primeiros subúrbio do povoado, eu fazia chicotear os arreios no ar, como sabem fazer os carreteiros mal-encarados e cantarolava esta copla que saiu de um fio: Nas varas levo o zaino/ E vai ponteando o oveiro. /Cancha a ela!... que aqui passa o Areco /Em companhia da sua estrela!

seu nome sequer é citado na obra de David, embora tenha sido essa tela uma encomenda dela própria.

Figura 321 - Molina Campos - “Mira lo Pacarito Nena”, abril de 1935¹²²



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

Entretanto, o mais próximo do imaginário desse *gaucho* pampeano seriam as fotografias que se tornaram populares nos séculos XIX e XX. A Figura 323 traz claramente essa referência na postura da mulher com a mão sobre o ombro de seu marido, sentado. Embora ao olharmos o casal na foto e ela mostrar uma rigidez de composição, ficamos curiosos para saber o que afinal foi feito desse casal depois do casamento, como viveram, se tiveram filhos, quanto viveram e do que morreram. Na verdade, a imagem presentifica o ausente e o atualiza em nosso imaginário emocional.

¹²² Depois que nos inscreveram no Cartório e que o padre nos casou, fizemos uma fotografia aonde nos levou o pousadeiro de onde nos hospedamos. Como eu estava usando roupa de domingo e cortei o cabelo, parecia meio bacana, Jenuaria, que estava muito linda e chique com seu véu de noiva e umas flores emprestadas do artista, ficou ao meu lado pondo uma mão em um ombro, como querendo dizer que o marido é o apoio da mulher. Assim, eu sentado em uma cadeira, com o chapéu em uma mão, do jeito que o homem me colocou, parecia um grande senhor. Atrás de nós, apesar de que estávamos em um quarto, havia uma parede falsa, que diziam que era um telão, com uns barcos ou chalana, pintadinhos, andando pelo mar, como se fossem de verdade. O artista trouxe depois uma maquinaria coberta com um pano preto e se escondia embaixo. Logo nos espiava, como se nos estivesse observando e dizia: sorriam... sorriam! Pegou uma pera amarrada em uma manga ligada a máquina e diz. Olha o passarinho...nena! Tá gringo tolo, se estaria crendo que Jenuaria era criança ao vê-la tão envergonhada!

Figura 322 - Retrato de Antoine Lavoisier e sua mulher Jacques-Louis David, 1788



Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/jacques-louis-david/retrato-de-antoine-lavoisier-e-sua-mulher-1788>

A relação de afeto que se desenvolve na cena de Molina, fica patente no texto, mas também na imagem. Jenuaria, tímida, com os pés virados para dentro e os olhos baixos traduzem um recato que identifica um modelo comportamental feminino para moças casadoiras.

Figura 323 - Quarta-feira de Casamento - William & Lizzie Lemke - Casal de 1880



Disponível em: <https://forgottenfacesandlongagoplaces.blogspot.com/2012/12/wedding-wednesday-william-lizzie-lemke.html>

Tiléforo, de cabelo lambido e cortado e chapéu na mão, fixa o fotógrafo com um sorriso estereotipado. O fotógrafo, por sua vez, faz uma alusão dúbia ao dizer “*olha o passarinho*”, uma vez que esse é o bordão utilizado ao se solicitar que as pessoas se fixem na câmera, mas também uma metáfora do órgão sexual masculino.

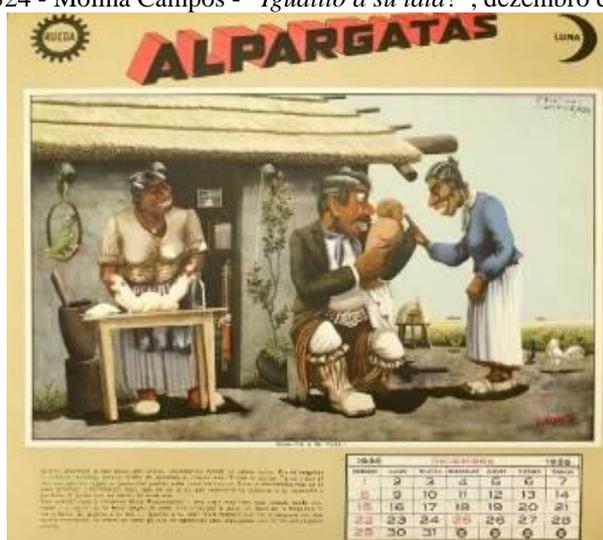
Tiléforo, ou por ingenuidade, ou por se colocar ao lado de sua noiva envergonhada, pergunta se o fotógrafo pensa que Jenuaria é criança. Neste ponto temos duas coisas acontecendo ao mesmo tempo, uma o contexto lúdico e, portanto, infantil da cena e outra, a suposição do que a noiva vai ver a partir do casamento em seu marido, reforçado pela estátua do cupido, com sua flecha apontada para o casal, tornado o cenário kitsch por excelência.

O aspecto da sexualidade mostrada de forma sutil impulsiona momentos emocionais, ternos, sobrepostos. A ingenuidade e franqueza do noivo, a timidez da noiva, e a alusão um tanto descarada do fotógrafo. Assim, o que flagramos nesta cena é o momento do imaginário da pré-intimidade do casal e nos colocamos também na mesma expectativa dos três personagens em suas próprias imaginações.

Solomon (1991) coloca que as emoções provocadas pelo kitsch tendem a ser menos sofisticadas e mais próximas do infantil. No conjunto mostrado aqui, essa emoção leve e até inocente, é evidente. Contudo, cavando no subtexto, podemos encontrar um viés sexual que não é para ser aberto e nem direto então, nesse caso, essa sutileza envolve um grau de sofisticação.

Ainda que as emoções, mesmo as que pretendem ser leves e fruídas, flertem com outras mais elaboradas mesmo que de imediato, isso não chama a atenção. De modo que em um imagem pretensamente suave e ingênua, como a mostrada, atrai o interlocutor exatamente por essa característica. Já capturou a mente e, daí por diante fica difícil não defender o que vemos.

Figura 324 - Molina Campos - “Igualito a su tata?”, dezembro de 1935¹²³



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

¹²³ Bueno, aconteceu o que dizia Don Djutros, brincando nasceu um varão, não se imagina o quanto estou contente porque terá meu sobrenome. Todos o chamam Telito, até o papagaio que ganhamos de um taberneiro quando ficamos em um povoado quando nos casamos, passava gritando lindo Hotelito. Em uma ocasião nos visitou a Miss Presentacion - uma velha mais feia que tiro extraviado e quando eu ainda nem tinha carregado o bebe vem o coloca o dedo na boquinha e me dizia Ai é igualzinho a seu pai. E eu com medo que me assustasse a criança com essa cara feia lhe dei um peso para que comprasse uma alpargata para que fosse embora rápido.

A Figura 324 traz o nascimento do filho de Tiléforo e orgulho do pai que levará o sobrenome adiante. Essa cena registra um valor que se perpetuou na cultura pampeana e diz respeito ao forte patriarcalismo presente. Até o papagaio reforça o sucesso de Tiléforo em trazer ao mundo um menino. As cenas anteriores já trazem esse componente masculino fortemente marcado quando falam sobre a saga do personagem em busca de construir sua família.

A figura da esposa e da mãe ficam em segundo plano. Na cena, a esposa está ocupada com uma tarefa doméstica enquanto o marido segura o filho diante da velha Presentacion e aqui, novamente, implicado no texto mais que na imagem o valor feminino centrado no cumprimento das normas sociais que diziam respeito ao lugar da mulher nessa sociedade, mas também ao significado da beleza feminina relacionada ao bem e mal.

Ao colocar a feiura da velha mulher, a associa à velha cartomante, ao lugar das bruxas e do medo. “E eu com medo que me assustasse a criança com essa cara feia lhe dei um peso para que comprasse uma alpargata para que fosse embora rápido”. Também não se pode deixar de salientar a metalinguagem no texto ao referir a compra do sapato Alpargatas ao mesmo tempo em que a cena está dentro do calendário da empresa. Essa referência ao meio também coloca a indústria cultural na roda e, em consequência, podemos relacionar ao kistch em seu espaço de apresentação predileto.

Entretanto, o medo de Tiléforo de que a mulher possa passar mau-olhado no pequeno, é o lugar da sentimentalidade, o tanto de ilogicidade de humano agregado ao seu instinto que nada tem a ver com a lógica ou razão, é exatamente o que coloca esse quadro na órbita de nosso interesse. Aqui novamente aflora o homem-kistch do espectador, com todas as deliciosas crendices que, enquanto figuras maternas e paternas temos em relação as nossas crias. Solomon (1991) pergunta o que significa manipular as emoções de alguém. E responde dizendo que talvez signifique provocar intencionalmente. E fazemos isso o tempo todo.

As emoções, de acordo com o autor, podem ser falsas se desproporcionais, entretanto, as emoções kitsch são tudo menos falsas. Por outro lado, elas também têm paradoxalmente um conteúdo cognitivo, Nussbaum reforça

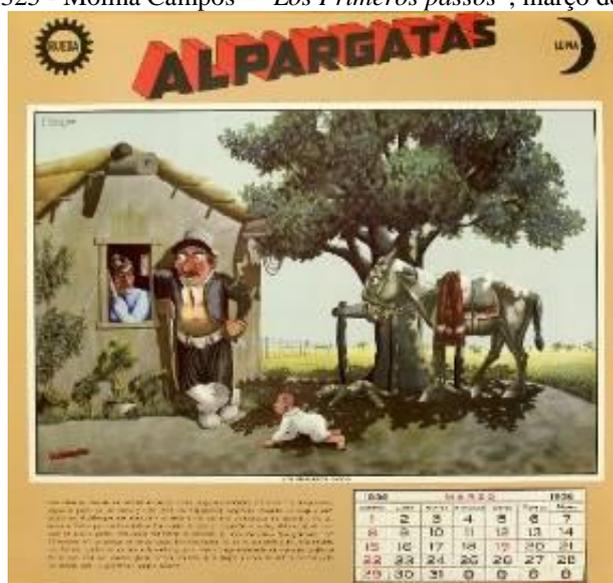
As próprias [emoções] têm um conteúdo cognitivo; eles estão intimamente relacionados a crenças ou julgamentos sobre o mundo de tal forma que a remoção da crença relevante removerá não apenas a razão da emoção, mas também a própria emoção. A crença é a base necessária e “fundamento” da emoção. Pode-se até dizer que é uma parte constituinte da própria emoção (NUSSBAUM, 1990, 291-292, tradução nossa).¹²⁴

¹²⁴ “[Emotions] themselves have a cognitive content; they are intimately related to beliefs or judgments about the world in such a way that the removal of the relevant belief will remove not only the reason for the emotion but

6.3.3 Calendário de 1936

O calendário de 1936, ano em que parece o último dessa primeira etapa do trabalho para Alpargatas, de Molina. Nesse ano, o artista elaborou um percurso pelos recantos e costumes argentinos como personagens típicos, a cinchada, o descanso do peão no meio dos afazeres e a doma. Temas já tratados em lâminas de outros anos. Escolhemos aqui algumas, apenas que exemplifiquem esse trajeto.

Figura 325 - Molina Campos – “*Los Primeros pasos*”, março de 1936¹²⁵



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

No mês de março vemos o filho de Tiléforo dando os primeiros passos (Figura 325), enchendo de orgulho o enternecido pai que, ao mesmo tempo, já projeta um futuro auspicioso para esse filho. “E aí ficamos os dois a mãe e eu - olhando abobados sua cria e eu pensando no que seria quando fosse crescido e talvez quando o levasse para a escola poderia ser um doutor ou alguém do governo. Vai saber.”

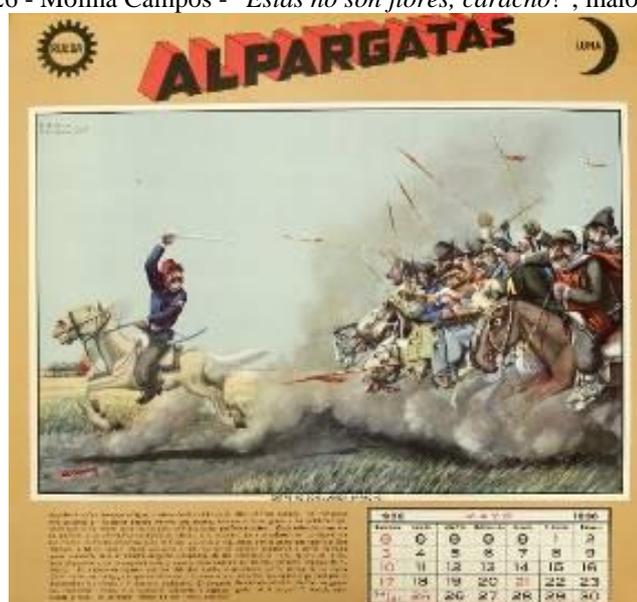
also the emotion itself. The belief is the necessary basis and “ground” of the emotion. It might even be said to be a constituent part of the emotion itself.”

¹²⁵ Uma manhã depois de percorrer o campo como tenho costume para atender minhas obrigações e voltando para casa tive uma das minhas maiores alegrias, quando apeiei do cavalo e o amarrei em uma estaca. Me aproximei da janela onde estava minha patroa que me alcançou o Telito para o cumprimentar enquanto o coloquei no chão o guri começou a engatinhar procurando endireitar o corpinho para ficar em pé - que engraçadinho né? - ele me fez pensar em tantas coisas nesse momento, o que seria o futuro e sua vida. E aí ficamos os dois a mãe e eu - olhando abobados sua cria e eu pensando no que seria quando fosse crescido e talvez quando o levasse para a escola poderia ser um doutor ou alguém do governo. Vai saber.

Na imagem, vemos o Tiléforo apoiado na casa olhando para Jenuaria que, escorada na janela, olha para o filho que engatinha pelo chão. Ambos fazem a dupla que sente orgulho por ter produzido o herdeiro que eventualmente poderia se tornar um doutor ou um político. O menino representa toda a expectativa dos pais diante, inclusive, de sua vida ordinária e simples.

Este tópico ecoa todos os contos e histórias que terminam com o começo de novas vidas e com tudo que elas podem sustentar em fantasias de sucesso e poder. Dificilmente veríamos pais que não tenham tido em algum momento essa mesma expectativa com seus rebentos em que pese os diferentes desejos de cada um.

Figura 326 - Molina Campos - “Estas no son jlores, caracho!”, maio de 1936¹²⁶



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

O sentimentalismo kitsch, se é que poderíamos colocar dentro dessa dinâmica, é justamente esse desejo de ter um doutor ou político personificado naquele pequeno que mal inicia seus primeiros passos. “O sentimentalismo, portanto, não seria um gênero, um estilo ou uma forma; é sim, algo que atravessa a experiência com as artes, sendo usado para satirizar ou dramatizar a sensibilidade” (TROMBETTA, 2020, p. 166).

¹²⁶ Aconteceu que em tempos antigos sabia contar o finado meu pai alma bendita não lhe ofenda minhas palavras, a gente andava levantado a cada volta a política amigos fez tanto mal ao país era como... cada estanciero armava sua peonada e ia com o caudilho de seu afeto. Uma ocasião em que saíram em grupo todos os moços da estancia onde trabalhava o finado e foram ajuntar-se as pessoas que seguiam A Don Barloto o Miltre sabe? Tinha que ouvir o pai se formou um esquadrão e como não havia quem mandasse saiu na frente o sargento Rocamora dos Rocamoras de Tuyú. Que era da polícia do povoado e já lhe pegaram duro e parelho cada qual levando montaria de refresco. De quando se toparam com outro bando e se enredaram como carrapatos. Cada entrevero amigos de cair alguns mal mortos e alguns lhes depenavam as prendas o sargento Rocanora parecia um general voltando a cabeça ao continente gritando “a carga” e quando desanimavam os animava “isto não são flores, caralho”.

Depois disso, cada lâmina representa uma homenagem aos diferentes lugares e costumes típicos da Argentina. Na Figura 326 a referência é a província de Tuyú encarnada em uma recordação de um feito histórico de um de seus filhos, o sargento Rocamora. Essa referência se faz ao conflitos no período de Bartolomé Mitre (1821–1906), o qual foi presidente da Argentina no período da Guerra do Paraguai.

Porém, o conflito que Molina traz na memória do finado pai do personagem provavelmente é o levante da província de Buenos Aires contra o sistema federal de Urquiza. Esse feito representa também, de acordo com Zaldivar (1996), uma preferência de Molina por Mitre que, neste caso, enfrenta apaixonadamente os “revisionistas” Rosistas. Ali está a questão sobre a peonada seguir um ou outro caudilho.

A cena não está na representação de qualquer desses personagens, senão na figura do sargento Rocamora de Tuyú. Na falta de um líder ele, que era da polícia, se vê na condição de um general quando se deparam com os opositores incentivando o grupo. A imagem traz exatamente esse momento com o sargento à frente, brandindo a espada e a tropa atrás, emboada com as lanças ao alto.

A cena remete a outras tantas que temos em nosso repertório imaginário e que, portanto, trazem um tipo de emoção, não se passa por essa imagem sem algum tipo de reação, até porque envolve um evento que traduz paixões de lado a lado, profundamente relacionadas a um sentimentalismo puro e direto. De outra parte, o texto refere a uma situação específica da história da Argentina, da qual muitos participaram. Sendo assim, a cena junto ao texto fala às paixões políticas argentinas.

A Figura 327 faz uma homenagem a uma figura especial do capataz de estância dando um contorno de personalidade, no entanto, tanto a imagem quanto o texto trazem uma característica que se encaixa na estética kitsch. “O homem usa uma camisa lilás com umas pintas escuras, se é linda? É o que eu mais invejo eu gostaria de ter umas camisas desse tipo”. Na imagem é possível ver o capataz, empertigado com seu cigarro na boca e usando a tal camisa lilás com bolas pretas, “Então vai ver o que é um rapaz elegante. Porque não dá pra confundir esse tipo picado por varicela com um servidor”. A inveja que Tiléforo manifesta desse capataz tem a ver com a camisa lilás com bolinhas pretas, algo visto como próprio de um patrão e não de um empregado.

Figura 327 - Don Celesto Aguilera – “El capataz”, junho de 1936¹²⁷



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

Nesse caso, a camisa de um gosto relativamente duvidoso coloca o capataz na mesma régua do patrão e aí está o símbolo e, portanto, o elemento de vida simples e doce no desejo de se igualar a alguém superior pelo uso da camisa lilás, totalmente kitsch e, portanto, totalmente integrada em nossa mecânica de vida. Trombetta (2020, p. 167) analisa que

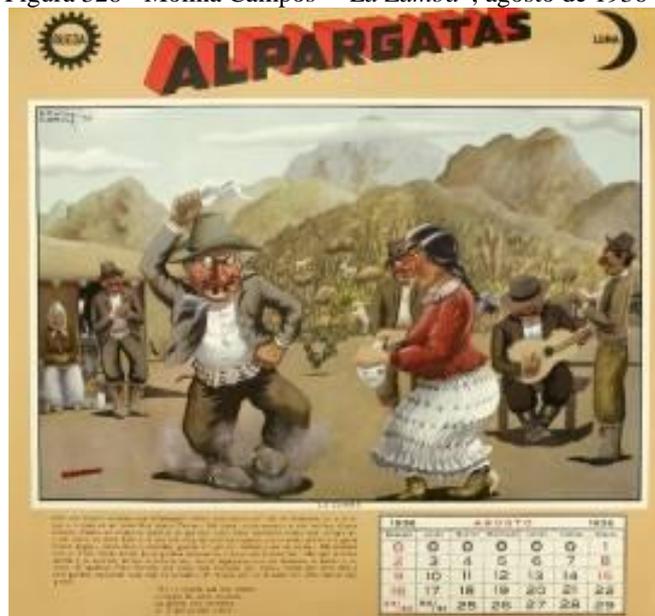
O fato é que, as relações que estabelecemos com o kitsch podem representar um privilegiado laboratório de experiências para compreender como se formam as tendências emocionais e como o ser humano vai constituindo seus horizontes de referências. Ao abrir mão deste “ponto cego” o modernismo acabou reforçando a visão estereotipada (standard) do sentimentalismo.

A Figura 328 traz outro lugar que fez parte da própria história do artista, a região de Mendoza, terra de sua esposa de toda vida, Elvirita. O texto e a imagem fazem alusão em forma de memória a um tipo de baile típico e conta a performance de dois bailarinos, além do refrão musical, que metaforiza a bailarina a uma galinha poedeira. Assim, além de trazer luz ao lugar onde o afeto, para o artista, falava mais alto, também mostra na cena um tipo particular de prazer, o da dança. Embora o refrão possa parecer hoje, politicamente incorreto, está no

¹²⁷ Bom que dedique um parágrafo como sabem dizer os doutores ao capataz da estância. É um paisano grande com um olhar que não é mau, mas que tem algo no olhar como se a chispear e embora não fale porque isto sim é um homem de poucas palavras. Sempre anda com um cigarrinho na boca para de quando em vez e não um maço de uma vez. Está montado num tordilho pampa que parece mesmo que se dá uma certa importância porque está sentado sobre a sela do capataz. O homem usa uma camisa lilás com umas pintas escuras, se é linda? É o que eu mais invejo eu gostaria de ter umas camisas desse tipo. Enquanto tenha uns pesos poupados eu vou comprar uma peça desse percal e pedira a Januaria que me faça umas camisas desse tipo. Então vai ver o que é um rapaz elegante. Porque não dá pra confundir esse tipo picado por varicela com um servidor, embora estetja mal falar disso, não sou tão fofoqueiro.

contexto da época e valoriza a performance, não importando outra característica. Esse prazer simples não apenas de fazer parte da ação de dançar o “samba”, mas também de olhar para ela e participar por tabela, coloca o espectador nessa condição de “sujeito kitsch”, usufruindo do prazer simples e envolvente.

Figura 328 - Molina Campos - “La Zamba”, agosto de 1936¹²⁸



Fonte: Museu LasLilas, Areco, Argentina

A própria história de amor de Molina é que move a lâmina, em particular. O artista foi casado em primeiras núpcias, em 1920, com Maria Hortensia Palacios Avellaneda e, em 1921, nasceu sua única filha, Hortensia Maria, chamada “Pelusa”. Separam-se em 1924. Em 1927, visitando uma exposição de Molina a Mendocina, Maria Elvira Ponce Aguirre conheceu o artista e ficou muito impressionada com ele e vice versa. Elvirita, como ficou conhecida, retornou repetidas vezes à exposição, a fim de ver Molina. Ele lhe falou sobre seu casamento fracassado e ela, que estava noiva, ao voltar para casa, rompeu o noivado.

Quando começaram o relacionamento, anos mais tarde, não puderam casar-se na Argentina, uma vez que Molina era divorciado, porém, exatamente por isso, acabaram casando três vezes. Em 1932, no Uruguai, em 1937, nos Estados Unidos, no civil, e novamente em 1954,

¹²⁸ Com uma tropas de gado que me encarregou o patrão que levava para Mendoza fui parar na casa de um moço chamado Don Lindor Farias e aí começaram a chegar os vizinhos vindos das montanhas quase todos montados em mulas muito bem arrumadas e aí no mais se armou o baile ao qual se dedicam os cyuanos, que são assim chamados nesses pagos, gente linda e divertida tanto para o trabalho quanto para os bailes. Me lembro de um moço meio artista para o violão começou a tocar essa música tão linda que chamam de samba e já saiu a bailar uma mocinha chamada de Açucena e um moço chamado Fidel Carrion que era um baita macho para o baile, devia se ver ambos dando voltas e rebolando cada qual seu lenço. E um músico saiu com esse refrão “Não me importa que seja manca e tenha pernas tortas a galinha mais poedeira é aquela choca”.

na Argentina, após a aprovação da lei do divórcio no governo Peron. Viveram juntos 27 anos e foi ela sua companheira de viagem de trabalho e muitas vezes sua representante. Após a morte do marido, em 1957, ela trabalhou para recuperar 150 obras e implementar o museu “Florencio Molina Campos”, que funciona ainda hoje na cidade de Moreno.

A cena exposta (Figura 328) é uma homenagem de Molina à província natal de Elvirita e, portanto, ao sabermos disso, olhamos com outros olhos o trabalho, pois junto dele e para além dos motivos do quadro, está um sentimento que durou até a morte.

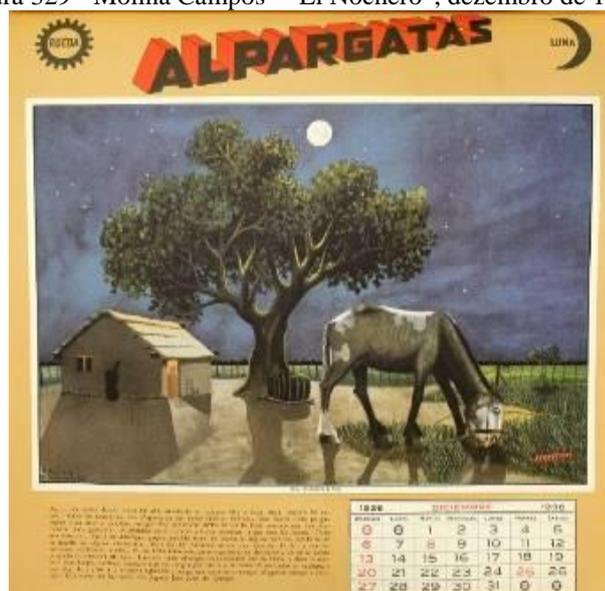
Embora os sentimentos direcionados a algo sejam subjetivos, também há uma intencionalidade, o que permite um compartilhamento dessas emoções e não se pode dizer que é puramente simples ou alheia. Goldie (2000) diz que para cada tipo de emoção haverá uma ampla qualificação desses sentimentos. Qualquer sugestão de que nossos sentimentos possam ser analisados ou compreendidos de forma simples ou polarizadas como atração ou aversão, conforto e desconforto, por exemplo, em uma escala variável deve ser veementemente rejeitada.

Goldie ainda diz que quando reconhecemos os sentimentos há um conjunto de conceitos que partilhamos com os outros. Na mesma perspectiva, Ribeiro (2017) coloca que

Embora sentimentos direcionados a algo no mundo sejam fenomenais e irredutivelmente subjetivos, eles possuem intencionalidade, o que permite que articulemos e compartilhemos nossas experiências sentimentais. Estes sentimentos são, assim, individuados não meramente por seu caráter fenomenológico, mas sobretudo por seus objetos intencionais (RIBEIRO, 2017, p. 200).

A Figura 329, a qual encerra o ano de 1936, fala do anoitecer na pampa e todo o sentimento do *gaucho* pampeano ao final do dia voltar para casa e observar o silêncio do campo refletido nas palavras de Molina: “Por cima do umbu se via a lua como uma moeda de prata grandona iluminava tudinho no campo havia sombras longas tudo era silêncio. De vez em quando se ouvia um gritinho perdido nos pastos e alguma coruja lá longe na porta de alguma. Pro lado do nascente se via uma luzinha que estava nos montes”.

Figura 329 - Molina Campos - “El Nochero”, dezembro de 1936¹²⁹



Fonte: Museu Laslilas, Arecco, Argentina

Essa é uma imagem poética, e que diríamos, com tom do sentimentalismo kitsch, por trazer exatamente esse componente intenso, porém simples de um romantismo, que, em termos de uma alta literatura, como fazendo parte de um romance de *best-seller*.

Contudo, Tiléforo termina rompendo com esse idílio quando diz que precisa investigar se uma raposa não veio comer os arreios do cavalo, o soltando, fazendo com que o personagem precisasse caminhar pelo campo no outro dia em busca do animal. E deixa claro, na última frase, que essa já tinha sido uma brincadeira de um parceiro, Don Jun del Campo, tornando a história alegre e leve.

Novamente Molina traz suas reminiscências e inclui personagens de sua vivência e, com isso, quebra o tom “romântico” do texto, mas mantém esse estado na imagem. A porta da casa aberta permitindo visualizarmos a luz e o contorno de uma pessoa. O umbu no centro da cena encimado pela lua que projeta sombras espelhando o sol, e o cavalo que pasta tranquilo em primeiro plano, tendo ao fundo um céu estrelado.

Tudo nessa cena leva aos elementos que fizeram parte dos projetos artísticos de vários artistas até a virada do século XIX, e que haviam sido admirados não apenas pela excelência

¹²⁹ Já podia dormir tranquilo com o cavalo amarrado com a corda larga perto da casa. Antes de me deitar fui para fora pra ver como estava o tempo - que noite linda para galopar ou caçar molita. Por cima do umbu se via a lua como uma moeda de prata grandona iluminava tudinho no campo havia sombras longas tudo era silêncio. De vez em quando se ouvia um gritinho perdido nos pastos e alguma coruja lá longe na porta de alguma. Pro lado do nascente se via uma luzinha que estava nos montes. Sim é lindo tudo isso mas o melhor é entrar tomar uns mates conversando com a prenda e ir dormir, mas conferir pra que não venha uma raposa e coma os arreios a noite soltando o cavalo me deixando a pé de manhã tendo que caminhar para buscar o cavalo no campo. Ocasão em que me fez essa brincadeira Don Juan del Campo.

técnica, mas também pela temática e que acabaram sendo execrados pela crítica pós-sociedade de consumo, como redundantes, melosos, pouco profundos e não artísticos.

Entretanto, muito embora não se possa colocar a obra de Molina dentro desse quadro, o qual foi classificado como kitsch por desenvolver uma técnica de ilustração caricaturesca, a temática por ele apresentada tem sim uma profunda relação com esse universo. Assim que não sendo kitsch na execução, o trabalho impulsiona um sentimento kitsch no observador, ao promover esse sentimentalismo doce e nostálgico em seu conjunto.

Aí reside o enorme prazer que se tem ao fruir a obra de Molina, não apenas apela a tipos de sentimentos amorosos, afetivos, mas também porque simboliza em suas imagens um tempo que se foi e só pode existir nos símbolos que ficaram e nas memórias imaginárias que esses eles reverberam e revelam

6.4 A CATEGORIA *DIDÁTICA*, EM BEREÇA

“Se me perguntam, respondo,
venho da terra jesuíta,
sou daqueles que acredita
que o mundo velho é redondo,
sou gaúcho e não escondo,
do meu orgulho de sê-lo;
mistura de terra e pelo,
misto de touro e de potro
que não podem fazer outro,
porque extraviou-se o modelo!”

(Origens - Jayme Caetano Braun)

6.4.1 O sentimentalismo imaginário em Bereça Didático

Com o objetivo de dar conta de um conjunto de imagens que se mostraram muito significativas e que de alguma maneira se diferenciam das que foram analisadas anteriormente, criamos uma categoria específica para esse conjunto a qual chamamos de *Didática*. Não apenas as imagens, mas também os textos pretendem dar uma explicação educativa sobre esse universo circunscrito do imaginário gaúcho no Rio Grande do Sul, que compartilha essa forma de visualidade e literatura com os países vizinhos onde fazem fronteira geográfica.

Tabela 5 - Gráfico dos elementos na categoria Didática, em Berega

CATEGORIA DIDÁTICA- 16			
CAVALO	MULHER	SOZINHO	PARCERIA
19	1	20	3

Fonte: elaborado pela autora

Ao todo catalogamos 16 imagens que apresentam esse aspecto ao mostrar o objeto, explicando sua existência e importância. Trata-se de uma tentativa de descrever com o máximo de semelhança possível o objeto de origem. Não tem uma livre interpretação e está mais próxima da ilustração científica.

Cada imagem pode mostrar mais de uma cena, é por isso que, por exemplo, o *cavala* aparece 19 vezes, em algumas imagens ele compõe mais de uma cena, assim ocorre também com o *gaúcho solito/sozinho*, por exemplo. Portanto, a ideia geral compreende muito mais uma ilustração que se poderia dizer “pedagógica”.

Além desse caráter inicial, também reforça o imaginário tanto a imagem quanto o texto que buscam enfatizar conceitos, características e ações do homem campeiro pampeano. Também aqui, como no capítulo II, podemos observar como o *cavala* é um elemento que se repete assim como o *gaúcho sozinho*.

As imagens de Berega apresentam, aos moldes de Molina, textos explicativos. Alguns deles são produções de Jayme Caetano Braun, o qual foi um poeta payador conhecido por seu trabalho não apenas no Rio Grande do Sul, mas na Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia. Teve uma relação muito estreita com Berega, compartilharam amizade e uma parceria de trabalho que se refletiu no calendário *Ipiranga*.

De outra parte, essas imagens nos sugeriram outro tipo de agrupamento, o qual resultou em uma chave de leitura mais coesa e significativa. Catalogamos nessa categoria três momentos. O primeiro, reuniu as cenas relativas à indumentária gauchesca; o segundo, diz respeito a momentos e à situações históricas e, o terceiro, fala sobre as lidas campeiras. Essas imagens não seguem uma cronologia, como ocorreu com os três anos do calendário *Alpargatas*, no entanto elas também contam a história dessa cultura e seus equivalentes imaginários, que tornam possível entender, em grande medida, as emoções que estão subjacentes.

A questão didática da narrativa é um fator que cria um elo significativo com o “ausente” e o gradual desaparecimento de um tipo particular. O esforço em manter os mais importantes signos da cultura gaúcha torna essa categoria enraizada no complexo sentimentalista evocado pela estética kitsch.

6.4.2 Categoria *Didática*, em Berega

O calendário do ano de 1989 é aberto com uma poesia de Braun, falando sobre a parceria entre ele e Berega:

A legenda se arremanga na ternura que aconchega quando o Jayme e o Berega se acolheram à IPIRANGA, são águas da mesma sangue e filhos do mesmo pai, nas ondas do vem e vai está presente esse trio que a natureza pariu nas barrancas do Uruguay. O próprio pago remoça e a natureza se expande na invocação do RIO GRANDE dessa IPIRANGA tão nossa que de tão gaúcha adoça os olhos do mais incrêtu; como o sereno do céu transformado em gasolina com a marca velha genuína daquele “T” de chapéu! Cada verbete um retrato arrancado da paisagem sintetizando a mensagem no conceito mais exato; creatura- campo e mato da velha terra pampeana, arte simples que irmana, união que ninguém apaga, um vem de São Luiz Gonzaga os outros de Uruguaina.

O conjunto de imagens que compõe alguns momentos do calendário *Ipiranga* e que foram aqui recortados sob o critério didático, se justifica nesse capítulo que enfatiza a questão do sentimentalismo pelo viés da aprendizagem. Berega, na maior parte de seu trabalho, visto ainda no capítulo 2, enfatiza a passagem do gaúcho campesino para o gaúcho urbano, e, neste porém, fica claro uma espécie de saudade ou nostalgia de um tempo que se perde e outro que chega e que precisa ser absorvido.

Em várias imagens, Berega traz o gaúcho do século XX apegado de um jeito ou outro a eventos e símbolos de um passado que compôs esse homem do campo. Portanto o sentimentalismo entendido aqui como a exposição de emoções primárias e que são o cerne da emocionalidade humana, se fazem presentes exatamente nessa recuperação de elementos e contextos formadores do gaúcho pampeano brasileiro.

Esse capítulo, em especial a categoria *Didática*, é, ao nosso ver, importante fonte do sentimentalismo que, por vezes, podemos dizer kitsch. Não na composição da obra ou da temática propriamente dita, mas no tanto que reverbera o homem kitsch nostálgico que existe no observador.

No momento em que Berega coloca uma espécie de explicação didática de estruturas formativas do gaúcho tradicional, insiste na preservação dessa memória. Ele obriga, de certa forma, ao homem kitsch, observador, e que não fez parte desse espaço cultural do passado e, também, ao observador, o qual que efetivamente viveu essas situações, conhecer e lembrar o que “*não deve ser perdido*”, a fim de que esse gaúcho – o qual viveu e fez parte da formação do homem de hoje – continue sendo revivido.

Não é à toa que Berega é bastante conhecido nos meios tradicionalistas do Rio Grande do Sul e também nos países vizinhos, como Argentina e Uruguai, onde essa fronteira cultural se liquefaz criando uma nova região cultural.

Figura 330 - Berega - “Bota Garrão de Potro”, janeiro-fevereiro de 1989¹³⁰



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As figuras 330, 331, 332 e 333, são dedicadas a explicar partes da indumentária do gaúcho, recortando suas partes e/ou mostrando a matéria-prima de suas confecções. Mantendo os traços caricaturescos que caracterizam esse trabalho. Berega assume também o papel de professor, buscando os elementos mais arraigados na identificação do gaúcho, enquanto imagem. Assim, a bota garrão de potro, a bombacha, o tirador e o poncho são trazidos aqui e reforçados pelo texto impregnado de um vocabulário próprio que, assim como a roupa, só pode ser visto no recorte pampeano e na fronteira cultural.

Desta forma, a bota, “velho traste barbaresco mesmo rude e selvagem serve em qualquer pé torto” ou a bombacha que veio “a esta pampa bravia” trazida por imigrantes e incorporada tão rapidamente ao cotidiano gauchesco que poucos sabem que de fato não era o traje tradicional do gaúcho pampeano. O tirador parte de um uniforme de trabalho e acaba sendo usado também na vida social e identifica não o trabalho necessariamente, mas o sujeito dessas plagas. A imagem traz o logotipo da Ipiranga no tirador do gaúcho, como uma marca estampada que chancela aquela roupa em uma grife moderna.

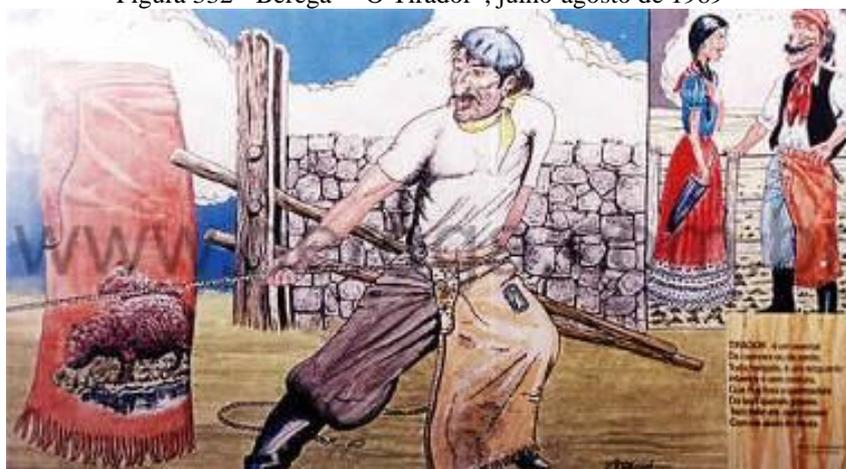
¹³⁰ “Velho traste barbaresco, é feita de couro fresco do cavalo, recém morto; tem até muito conforto e a macanuda vantagem de mesmo rude e selvagem, servir em qualquer pé torto.” (BRAUN, 1988).

Figura 331 - Berega- Bombacha! (A Bombacheira; Adornos Artesanais para a Bombacha - favo de abelha) Abril, maio junho de 1990.¹³¹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 332 - Berega - “O Tirador”, julho-agosto de 1989¹³²



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

E o poncho, pra fechar esse bloco, cobre na imagem um gaúcho sorridente e, no texto de Braun, superlativo de um kitsch emocional, diz que “traste mais útil não hay, se estia não atrapalha é cobertor e mortalha do gaúcho quando cai”.

Tanto texto quanto imagens refletem essa intenção de proteger, resguardar e dar voz a um gaúcho que não existe mais, mas que fica na forma de símbolo imagético na mente dos sujeitos contemporâneos, e nisso reside o efeito do sentimentalismo.

¹³¹ “Bombacha é uma calça larga, com punho e com botões segundo várias versões veio a esta pampa bravia lá da MARAGATERIA trazida por imigrantes em fins do século - que antes o chiripa é que existia.” (BRAUN, 1988).

¹³² “Tirador - é um avental de capivara ou de pardo, todo frajado, é um resguardo inteiro e sem costura, que nos livra a queimadura do laço quando golpeia, tem índio que até que passeia com ele atado à cintura.” (BRAUN, 1988).

Figura 333 - Berega – “O Poncho”, setembro- outubro de 1989¹³³



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As figuras 334, 335 e 336 seguem esse mesmo padrão, porém agora, mostrando instrumentos que fazem parte do entorno do gaúcho, como o potro, o mate, o cabresto, o buçal do cavalo e o travesseiro. Todos esses elementos são símbolos de uma cultura e, aqui, tanto no texto quanto na imagem recebem deferência e homenagem.

Figura 334 - Berega – “O Potro-Potrilho-Redomão/ Mate Amargo-Chimarrão”, março e abril de 1989¹³⁴



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Na primeira (Figura 334) Berega traça o trajeto do potrilho ao redomão, de um animal livre que é domado em uma luta dançante entre homem e animal centralizado pela figura do gaúcho perfeitamente instalado como um cristo pantocrator com a cuia na mão. O mate passa a ter um lugar especial na imagem por estar em primeiro plano, mas o texto coloca essa bebida

¹³³ “O PONCHO é um pano redondo, com abertura no meio; é a barraca sem esteio que o guasca leva onde vai, traste mais útil não hay, se estia não atrapalha é cobertor e mortalha do gaúcho quando cai.” (BRAUN, 1988).

¹³⁴ “O Potro é o cavalo chucro que deixou de ser POTRILHO, depois de levar lombilho já se chama REDOMÃO. MATE AMARGO e CHIMARRÃO é o chá de bomba e porongo que se chupa em trago longo, desde o berço à extrema-unção.” (BRAUN, 1988).

quase como um líquido sagrado “MATE AMARGO e CHIMARRÃO é o chá de bomba e porongo que se chupa em trago longo, desde o berço à extrema-unção”.

Figura 335 - Berega – “O Cabresto e o Buçal”, maio e junho de 1989¹³⁵



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Ao sacralizar o mate, Berega e Jayme Caetano individualizam o objeto inculcando a ele um significado que ultrapassa o seu próprio. O mate amargo e/ou o chimarrão é um chá e, como tal, ligado a cura como um remédio salvador ou uma água sagrada para todo o mal. Assim, o ritual é tão importante quanto o líquido em si. Esse momento único que no Brasil é compartilhado e nos países vizinhos é um ato solitário, evidencia um valor emocional de atitude kitsch com relação ao objeto e, por isso mesmo, absolutamente rico em seu contexto e percepção.

Em “O Cabresto e o Buçal” (Figura 335) a poesia fala de uma família, ou seja, trata os objetos dentro de uma perspectiva humanizadora. Eles passam a fazer parte da família pampeana, porque estão ali para uso além de cotidiano, fundamental para que o cavalo (outro ente familiar) possa ser domesticado. E o travesseiro, da mesma forma, é um utensílio que praticamente não aparece mas que Berega e em Jayme trazem de forma poética e visual, para que não se perca o conhecimento desse importante e quase invisível elemento, o objetivo é de que o domador não sinta de forma tão impactante os corcoveios do cavalo.

É como o travesseiro usado cotidianamente. Ninguém dedica tempo a fazer uma poesia a essa almofada para dormir, mas aqui ganha dimensão e evidência e tão somente para que se coloque em perspectiva algo que já se perdeu no tempo.

¹³⁵ “O CABRESTTO E O BUÇAL – guascas da mesma família - um tem argola e presilha; outro, fiador e fucinheira, botão grosso e reforçado que sendo bem abotoado só que rebente a tronqueira” (BRAUN, 1988).

Figura 336 - Berega – “O Travesseiro”, novembro e dezembro de 1989¹³⁶



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A Figura 337, “Tosos e Colas” é, talvez, a mais detalhada desse grupo, e cabe dizer que, como Berega tinha especial apreço a figura do cavalo, nesta imagem ele se dedica de forma muito científica a desenhar no detalhe os tipos de amarras e tosas que o cavalo poderia apresentar, a fim de impressionar.

Figura 337 - Berega – “Tosos & Colas - Atada lá onde a maruca prende os Grampos”, out./nov./dez. de 1993¹³⁷



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

No centro, Berega coloca o cavalo e o cavaleiro em atitude garbosa, com a cola trançada em um nó elaborado. Nos detalhes de cada lado, também ao modo de uma moldura, cada nó e

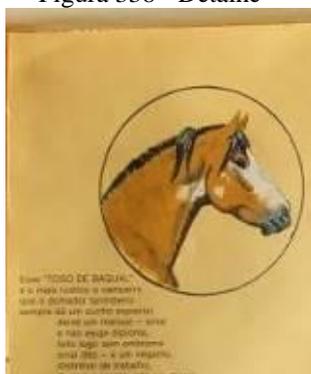
¹³⁶ “TRAVESSEIRO - em língua chucra é um pelego ou maneador, que acompanha o domador na cabeça do lombilho, e serve de auxílio quando um potro esconde o rastro prendendo o chirú no basto mais firme do que um atilho.” (BRAUN, 1988).

¹³⁷ “TOSOS E COLAS, COLAS E TOSOS, são caprichos do campeiro usados desde o primeiro pelos gaúchos pacholas! Tem de todas as bitolas e de tudo que é feito do simples - ao mais bravio, mais xucro e mais caprichoso - que uma cola atada e um toso impressiona o mulhério” (BRAUN, 1988).

cada tosa são detalhados, deixando a imagem muito mais “séria” com características de uma ilustração científica, mais do que bem humorada, como de resto predomina no calendário.

O caráter emocional fica por conta do texto de Jayme Caetano Braun, que poetiza esses detalhes além de tornar conhecido ou lembrar as diferentes pelagens que identificam os diferentes animais. “Seja lubuno ou tordilho, seja tubaino ou gateado, seja lazão ou tostado, seja picaço ou oveiro, dá destaque ao cavaleiro o pingo que é bem tosado”. É um texto que entrega uma emoção ligada ao cavalo e ao espírito do gaúcho. Dificilmente se permanece neutro ao lê-lo, mesmo que não se goste do estilo não há como negar a energia que ele traz e o apelo que consegue se fazer ouvir.

Figura 338 - Detalhe¹³⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 339 - Detalhe¹³⁹



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframe>

¹³⁸ “Esse ‘toso de Bagual’ é o mais rústico e campeiro que o domador tarimbeiro sempre dá um cunho especial, deixa um manajo-sinal e não exige diploma, feito logo sem embroma sinal-dito –é um regalo, distinto de trabalho, de que o cavalo está em doma.” (BRAUN, 1988).

¹³⁹ “Aquele de GOGOTILHO com ou sem franja na testa, é um toso lindo que empreta estampa ao seu doradilho, seja lubuno ou tordilho, seja tubaino ou gateado, seja lazão ou tostado, seja picaço ou oveiro, dá destaque ao cavaleiro o pingo que é bem tosado.” (BRAUN, 1988).

Figura 340 - Detalhe¹⁴⁰

Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Figura 341 - Detalhe¹⁴¹

Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As próximas imagens foram separadas em um terceiro grupo, o qual trata de situações que envolveram as sagas históricas. Na Figura 342 aparece o gaúcho sobre o cavalo, esse apresentado de forma realista, sem traços de exagero como de resto. Sempre assim Berega tratou o cavalo em todos os momentos.

O gaúcho sobre a cela é a mostra de um guerreiro em seu traje oficial, esse sim, nas características caricaturescas, contudo sem mostrar um humor desqualificado do personagem. O texto traduz o sentimento que esse gaúcho representou para a consolidação do espírito gauchesco. Fala da guerra, que era uma constante na vida desse sujeito, e o valor desse guerreiro que ampliou horizontes integrando o continente pampeano.

¹⁴⁰ "Atada lá onde a maruca costuma prender o grampo! É muito usada no campo, parece até uma peruca, fica aparecendo a nuca o sabugo destapado! Esse - em dois galhos atado dentro de nosso evangelho é o tope do negro velho, não sei por quem batizado." (BRAUN, 1988).

¹⁴¹ "O Outro é um nó - simplesmente de "apartar boi" é chamado ou de "apartar-vaca" usado à vontade- inocente e tendo sempre presente quem lida com a cavahada, algo que parece nada mas - não esqueça o que falo - lembre sempre que o cavalo não miça de cola atada." (BRAUN, 1988).

Figura 342 - Berega – “Indumentária Guerreira Gaúcha”, janeiro e fevereiro de 1992¹⁴²



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

“No lombo da geografia cruzava de um pago a outro peleando e domando potro, quando a história amanhecia liberto porque podia qual centauro de antanho, pastor de pátria e rebanho num barbaresco debuxo, talvez por isso o gaúcho tem alma desse tamanho” e segue o poeta salientando a história dessa cultura, engrandecendo os sujeitos e os feitos, colocando tudo isso ajustado também à obra de Berega, “é a cultura que nos chega dos primeiros regimentos, são como que chamamentos da estirpe do índio touro, mistura de pelo e couro do pago continentino. Onde cada verso é um hino e cada estampa um tesouro”.

A ilustração detalhada à esquerda, traz um revólver Lefauchaux calibre 12mm; era uma arma militar francesa que também foi usada na Guerra Civil Americana, na década de 1860. Não é uma arma que tenha tido amplo uso no Brasil, entretanto faz parte dessa ilustração como parte do arsenal utilizado pelos soldados gaúchos nesse período.

O texto termina em uma espécie de lamento pela perda desse tempo, aludindo no que antes eram postos de carretas, hoje estão os postos Ipiranga. Aqui é importante que se firme o que Jayme Caetano Braun acaba por insinuar e que está no cerne de toda criação publicitária

¹⁴² “A guerra foi a constante da formação gauchesca, muitas vezes quixotesca na vivência itinerante, rude cavaleiro andante que batizaram gaudério, definiu-se num império de ilimitado espaços riscando os primeiros traços desse garrão do hemisfério. No lombo da geografia cruzava de um pago a outro peleando e domando potro, quando a história amanhecia liberto porque podia qual centauro de antanho, pastor de pátria e rebanho num barbaresco debuxo, talvez por isso o gaúcho tem alma desse tamanho. Das barrancas do oceano aos remansos do Uruguai ele é o andeje que vai como guerreiro e vaqueano, misto soldado e paisano peleando e jogando taua bem montado sempre andava, legenda de um continente e respondendo presente se a pátria grande chamava. Foi com essa indumentária costurada pelas chinas que o índio ventas brasinas, com bravura temerária, deu a nota necessária à nossa estirpe guerreira que definiu a fronteira de uma pátria inda criança, nos legando como herança as cores de uma bandeira. E desfilam fardamentos na magia de Berega, é a cultura que nos chega dos primeiros regimentos, são como que chamamentos da estirpe do índio touro, mistura de pelo e couro do pago continentino. Onde cada verso é um hino e cada estampa um tesouro. Já não há mais tolderias, nem peleias- nem potreadas, já não se vê bronzeadas sacudindo as três marias. Já não se vê em nossos dias como dantes, bois de canga, bebendo água da sanga na cancha das noites pretas, hoje- os pousos de carretas são os postos da Ipiranga.” (BRAUN, 1988).

que se preze, qual seja, o de tornar a marca um símbolo que reflita os arquétipos imagéticos que estão nas mentes das pessoas.

Assim, ao associar a Ipiranga a todo esse espírito guerreiro e a toda uma cultura, a marca ganha o poder desses guerreiros gaudérios, a força dessa região chamada de “continente” pela grandeza emocional a ela associada.

E toda publicidade, por esse viés, é kitsch por natureza, e sentimentalista por função, pois seu objetivo é capturar as mentes através das emoções estetizando seus produtos. Entretanto o alcance kitsch, em Berega, não está no manejo técnico ou na fofura do tema, e sim no apelo que a imagem sugeriu ao texto e alguns momentos, o contrário, dentro da parceria Berega/Braun. A temática heroica de um paisano comum compete, ensina e/ou relembra dos feitos que fizeram um povo mesmo que no imaginário e que o calendário dá voz e continuidade.

A Figura 343 traz um personagem, o Sentinela, aquele que vigia, mas não descreve qualquer sentinela senão um cuja postura e expressão metem medo de cara. A imagem que Berega constrói com os pés descalços, firmes no chão, a não ser pela espora em um só “garrão”, o olhar firme e afilado como de um animal à espreita, além de todo instrumental bélico, junto lança e pistola, tem um toque expressionista. Jayme Caetano Braun resume em uma frase o que a imagem traduz, “imagina o cristão topar com esse ‘malabruxa’”.

Figura 343 - Berega – “Sentinela e Cabo Clarin”, abril/maio/ junho de 1992¹⁴³



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

¹⁴³ “Sentinela: Bombeando o pampa infinito como “pra um quero” lo creio, o índio é feio - tão feio, que até se torna bonito! Sentinela abarberado dos tempos da tetravó, espora num garrão só e a túnica de soldado, chiripá preto – escorado na lança- a espada - a garrucha, chapéu e vincha gaúcha, lenço branco e pé no chão imagina o cristão topar com esse “malabruxa”. Cabo Clarin: Da artilharia a cavalo se apruma o cabo Clarin, mutilado e mesmo assim permanece o mesmo galo, nunca puderam domá-lo à bala nem a lançaço, seu toque rasga o espaço e a valentia se alarga; - pra comandar uma carga não precisa mais que um braço” (BRAUN, 1988).

A imagem ao lado mostra outro soldado, nesse caso o cabo Clarin, justamente com o clarim na boca. Todo paramentado com a farda. Percebemos a falta do braço, entretanto mais uma vez Berega introduz o logotipo da Ipiranga na bolsa que o cabo carrega, ela está exatamente no lugar onde deveria estar o membro. Portanto, o artista age novamente como um publicitário que sabe explorar os significados simbólicos que as imagens trazem.

O significado de uma marca é seu ativo mais preciso e insubstituível, quer você esteja vendendo um refrigerante ou um candidato a presidente, aquilo que sua marca significa para as pessoas será tão absolutamente importante quanto sua função- talvez até mais- porque é seu significado que nos diz que “este me parece perfeito” ou “este que eu quero”. O significado fala ao sentimento, ou lado intuitivo, do público; cria uma afinidade emocional, permitindo que os argumentos mais racionais sejam ouvidos (MARK & PEARSON, 2003, p. 24).

De novo voltamos a dizer o quanto a publicidade ocupa esse espaço que a arte deixou, qual seja da beleza sem reservas, da simplicidade direta, da comunicação aos corações dos usuários. Portanto, a estética da publicidade, bem como sua mensagem, tem uma franca relação com o kitsch no sentido da replicação, do uso de formas e cores superlativas e basicamente por terem no caráter da sentimentalidade seu mais forte apoio.

Figura 344 - Fotografia de Antônio Ribeiro - corneteiro de Bento Gonçalves



Fonte: Rodrigo Beheregaray

Por outro lado, no que tange a imagem criada por Berega, vale acrescentar seu aspecto simbólico na representatividade histórica que traz. Rodrigo Beheregaray relata a história de uma fotografia que nos encaminhou (Figura 344). É de Antônio Ribeiro, peão da estância de Bento Gonçalves e, posteriormente, corneteiro oficial da Revolução Farroupilha. Faleceu aos

80 anos e contam que sempre tocava o clarim diariamente em homenagem ao general patrão e amigo, e ainda relatam as pessoas que o clarim foi enterrado com ele.

Figura 345 - Foto de um clarim no museu de São Gabriel



Fonte: Rodrigo Beheregaray

Já a Figura 345 traz a foto de outro clarim que está no museu de São Gabriel, e que teria sido usado na tomada de Porto Alegre, em 20 de setembro de 1935. As figuras 346 e 347 trazem Berega produzindo essa imagem em particular.

Figura 346 - Berega em seu ateliê



Fonte: Rodrigo Beheregaray

Figura 347 - Ilustração do Cabo Clarim, Berega



Fonte: Rodrigo Beheregaray

De modo que esse personagem e seu instrumento são elementos que compõem um panteão do qual fazem parte heróis, mesmo que anônimos. Suas atuações são parte de sagas que acabam sendo contadas e recontadas, a fim de que não se esqueçam desse gaúcho formador. Essa foi a grande tarefa da qual se incumbiu Berega junto a Jayme Caetano Braun, utilizando um veículo extremamente popular e propagandístico, o qual acabou pela sua tiragem, levando a milhares de pessoas uma mensagem de reforço e perpetuação de um tipo simbólico de gaúcho.

Um pouco diferente de Molina, cujos calendários serviram em grande medida para popularizar seu nome como artista, o calendário *Ipiranga* também funcionou para Berega, nesse sentido, mas não em todo o país e sim no contexto da cultura gauchesca. Porém, ambos tiveram como objeto a repercussão de uma tipo particular de cultura que já ia mostrando seus sinais apagamento.

A figura 348 descreve o milico agauchado “Mais liberto do que o vento o gaúcho abarbarado, já desde o seu nascimento foi milico agauchado”, comparando seu bigode, olhos e nariz aos animais jundiá, tigre e tamanduá. Ao mesmo tempo em que descreve a liberdade e o apreço do sujeito aos feitos guerreiros, o texto trabalha com nosso imaginário buscando na imagem os traços desses animais nos rasgos criados por Berega. À esquerda, vemos a “lança de cruzeta com flâmula da cavalaria”, reforçando um símbolo que tanto se liga à guerra ou à luta, quanto à instituição da qual o gaúcho em questão faz parte. Esse reforço é novamente destacado enganchando na mente outros signos de pertencimento e glória.

Figura 348 - Berega – “Milico Agauchado”, julho/agosto/setembro de 1992¹⁴⁴



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A última imagem desse bloco (Figura 349) faz referência a um observatório, o “Mangrulho”, uma edificação de madeira que servia como torre de vigia que acabava por se misturar ao próprio vigia, como se também fosse um personagem, porque era como um “oratório”. Atentemos para o caráter messiânico que é dado ao objeto.

Figura 349 - Berega – “Mangrulho”, out./nov./dez. de 1992¹⁴⁵



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

¹⁴⁴ “Mais liberto do que o vento o gaúcho abarbarado, já desde o seu nascimento foi milico agauchado. O bigode jundiá, olhar de tigre enviezado poncho e lenço colorado focinho de tamanduá. Andando daqui prá lá no território pampeano ele é o soldado cigano, mais livre que os pensamentos com todos os paramentos sobre o lombo do tobiano.” (BRAUN, 1988).

¹⁴⁵ “Primeiro Observatório que sobre o pampa surgia o MANGRULHO aparecia qual um estranho oratório! Postado ao tempo inclemente qual uma águia bravia, um ponto na geografia se levante permanente, os quatro ventos na frente e a mão em pala na frente, ele abarca várzea e monte sem escapar-lhe um barulho o vigia do MANGRULHO fura qualquer horizonte.” (BRAUN, 1988).

O vigia, concentrado, usa uma mão em pala sobre o rosto e a outra sobre a espada mantém-se atento, e só pode fazer o que faz porque está sobre esse mangrullo fincado na terra, o qual permite ver da “várzea ao monte”. Aqui também a referência é a guerra. E, assim como as imagens anteriores, há uma homenagem calorosa na poesia de Jayme Caetano.

Ao mesmo tempo em que a ilustração de Berega cria a imagem de sujeitos anônimos; não são personalidades históricas ou mesmo representam heróis em pleno combate. São, por outro lado, os emblemas daquilo que forma a grande maioria dos gaúchos que fizeram parte das peleias, que ganharam ou perderam suas batalhas, mas que em seu anonimato puderam representar qualquer um que tenha em sua história pessoal, ou por viver no Rio Grande, um alguém real ou simbólico que fez parte dessa história.

Neste caso, tanto Berega quanto Jayme Caetano Braun, repercutem um imaginário existente, reforçando pelas imagens e palavras, essa narrativa que só faz sentido se entendida diante de um conjunto emocionalmente marcante, que é o de fazer parte de algo e de um lugar.

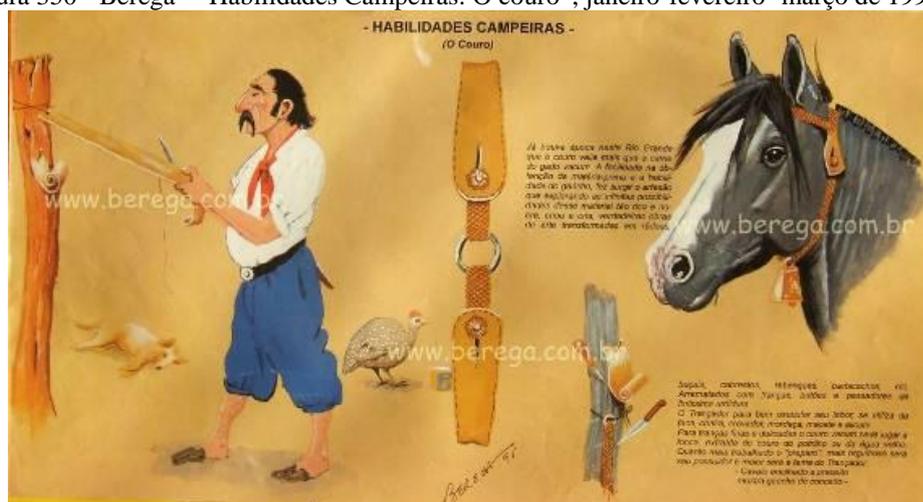
O último bloco dessa categoria compõe-se de quatro imagens, as quais mostram as habilidades campeiras do gaúcho. O texto é do próprio Berega e já há uma diferença em relação ao bloco anterior, não sendo um texto poético e sim descritivo.

A preocupação de Berega foi em esclarecer didaticamente como essas lidas campeiras se faziam e seu vocabulário próprio. O propósito educativo e/ou informativo fica patente como um infográfico. As lidas aqui descritas são atividades que desapareceram gradualmente da vida do gaúcho, incluindo o campeiro.

A Figura 350 mostra as habilidades de um trançador, um sujeito que lidava com o couro transformando-o em utensílios usados no cavalo. Essa atividade era mostrada no próprio animal que, ao luzir os arreios, ostentava também a capacidade do trançador. “Quanto mais trabalhado o “preparo”, mais orgulhoso será seu possuidor e maior será a fama do Trançador - Cavalo encilhado a preceito mostra gaúcho de conceito”.

Berega apresenta no texto e na imagem todos os utensílios que eram usados na fabricação desses artefatos. Com isso, deixava claro que era uma atividade muito especializada e importante, contudo o início do texto de Berega já mostra o fim dessa atividade ao dizer “Já houve época neste Rio Grande que o couro valia mais que a carne do gado vacum”. Por baixo dessa frase caberia também dizer que houve época neste Rio Grande que a atividade da lida com o couro valia mais que outra coisa. Este é o reforço didático apelando a um sentimento nostálgico para mantê-lo vivo, nem que seja em imagem e texto.

Figura 350 - Berega - “Habilidades Campeiras: O couro”, janeiro-fevereiro- março de 1996¹⁴⁶



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

A Figura 351 mostra outra atividade que se foi no tempo, a do ferreiro. Essa foi uma a que acompanhou não apenas o gaúcho, mas a maioria das culturas desde a idade do bronze. Berega faz essa referência longeva a ela quando explica as primeiras atividades metalúrgicas dos povos dessa terra.

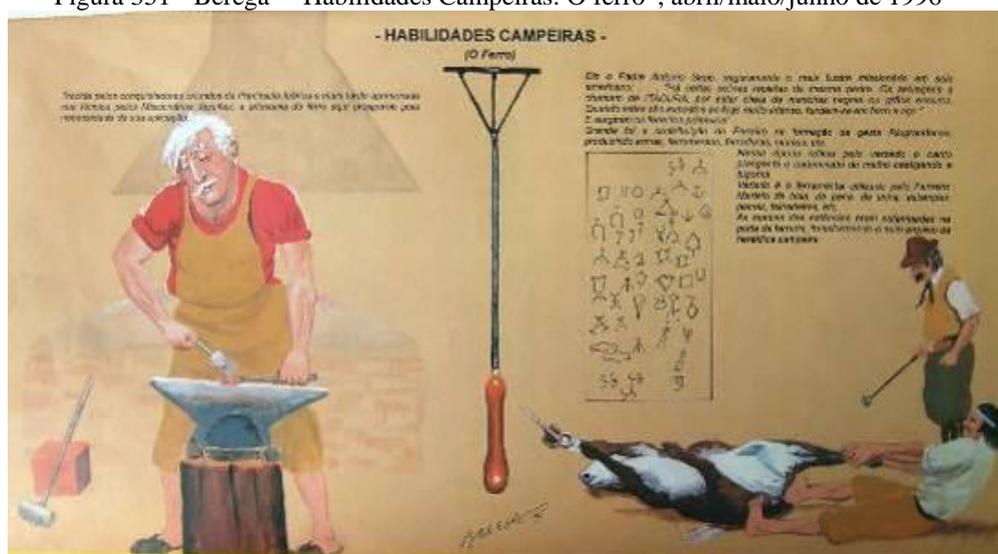
Ao mesmo tempo, o artista junta esse exercício aos grandes feitos guerreiros, colocando esses trabalhadores da bigorna como entes fundamentais na formação da gesta rio-grandense, do lado direito da imagem e, separado pelo ferrete, surge a marcação do gado e o uso do ferro. Neste caso, criando a marca que será impressa, identificando o animal. Tão significativo isso tinha para o artista que ele reproduz diferentes desenhos de marcas que eram modeladas no ferro para marcação.

Ao dar evidência a essas marcas, Berega põe em marcha as engrenagens emocionais que ligam o gaúcho fortemente a uma atividade, “As marcas das estâncias eram estampadas na porta da ferraria, transformando-a num arquivo da heráldica campeira”. A lida com o gado era o coração desse corpo imaginário pampeano sul-rio-grandense como de resto poderíamos também falar do “continente pampeano”.

¹⁴⁶ “Ilustrações de gaúcho cortando uma lonca, maneador com botão e couro trançado, objetos do trançador e égua madrinha com sino e couro trançado. Já houve época neste Rio Grande que o couro valia mais que a carne do gado vacum. A facilidade na obtenção da matéria-prima e a habilidade do gaúcho, fez surgir o artesão que explorando as infinitas possibilidades desse material tão rico e nobre, criou e cria, verdadeiras obras de arte transformadas em rédeas, buçais, cabrestos, rebenques, barbicachos, etc. Arrematados com tranças, botões e passadores de finíssima urdidura. O Trançador para bem executar seu labor, se utiliza da faca, chaira, cravador, mordaza, macete e alicate. Para tranças finas e delicadas o couro vacum cede lugar a lonca, extraída do couro do potrilho ou da égua velha. Quanto mais trabalhado o "preparo", mais orgulhoso será seu possuidor e maior será a fama do Trançador. - Cavalo encilhado a preceito mostra gaúcho de conceito” (texto de Berega).

As marcas ofereciam a chancela da propriedade, que também já foi usada em humanos. Ela esclarecia a quem aquela mercadoria pertencia e que qualidade oferecia. Tão significativo é isso que na indústria cultural, em que a publicidade usa a arte “bonita” para chamar a atenção do consumidor de forma direta e rápida.

Figura 351 - Berega - “Habilidades Campeiras: O ferro”, abril/maio/junho de 1996¹⁴⁷



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

As marcações tem um valor maior que o próprio produto. E isso é uma construção mental que apela à subjetividade e não à razão. E tão forte é isso no imaginário social que elas têm a mesma competência funcional que os totens nas sociedades antigas, em torno dos quais se congregava uma comunidade em adoração sem questionar o que de real existia. Porque o real, de fato, pouco importava.

A Figura 352 mostra o trabalho do esquilador. A imagem o traz tosquiando um ovelha, no centro, a tesoura e, à direita, o tear e o cardo, onde será criado o poncho que é usado pelo gaúcho. O texto novamente remete à explicação do processo, ao mesmo tempo em que sutilmente fala sobre o fim dessa atividade, ao menos na forma mais primitiva que passou a ser substituída pela máquina.

¹⁴⁷ “Ilustração de ferreiro com bigorna, ferro de marcar, marcas de estâncias e peões marcando gado. Trazida pelos conquistadores oriundos da Península Ibérica e mais tarde aprimorada sua técnica pelos Missionários Jesuítas, a arte do ferro aqui prosperou pela necessidade de sua aplicação. Diz o Padre Antônio Sepp, seguramente o mais ilustre missionário em solo americano: ...“Há certas colinas repletas da mesma pedra. Os selvagens a chamam de ITACURA, por estar cheia de manchas negras ou grãos escuros. Quando estes são expostos ao fogo muito intenso, fundem-se em ferro e aço”. E surgiram os ferreiros primevos!” Grande foi a contribuição do Ferreiro na formação da gesta Riograndense, produzindo armas, ferramentas, ferraduras, marcas, etc. Nesta época retinha pelo varzedo o canto plangente e cadenciado do malho castigado a bigorna. Variado é o ferramental utilizado pelo Ferreiro: martelo de bola, de pena, de unha, estampas, planas, talhadeiras, etc. As marcas das estâncias eram estampadas na porta da ferraria, transformando-a num arquivo da heráldica campeira. (texto de Berega).

Figura 352 - Berega - “Habilidades Campeiras: a Lã”, julho/agosto/setembro de 1996¹⁴⁸



Disponível em: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

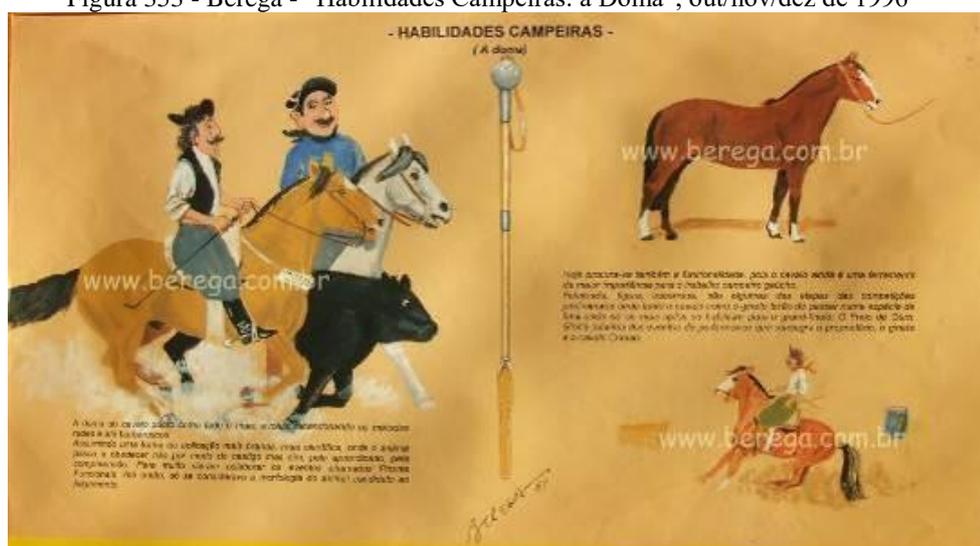
Berega, conforme já falamos, traz esse ponto recorrentemente em seu trabalho ilustrativo e nos textos que escreve. Embora não se possa dizer que o tom é de melancolia, há um certo saudosismo e uma lástima por esse tempo, e tudo que ele trazia consigo, desaparecer em grande parte, sendo substituído por emblemas e símbolos ou arremedos desses que, em certa medida, tentam resistir ao ocaso de uma era. Esse é o tom sentimentalista que Berega imprime em seu trabalho e que aparece na Figura 353, a doma.

Essa atividade talvez seja uma das que resistem ao tempo, mas mesmo ela foi se modificando. A cena mostra uma paleteada e esbarrada, um movimento usado pelo gaúcho em competição, e aqui, na referência mais específica, ao Freio de ouro, “Glória máxima dos eventos de performance que consagra o proprietário, o ginete e o Cavalo Crioulo”.

Quando fala da doma, Berega traça a evolução desse processo que foi de uma bruta para o que se chamou de doma mais científica, baseada no respeito e paciência com o animal.

¹⁴⁸ Ilustrações de peão esquilando ovelha à tesoura, tesoura de esquilar, roda de tear, pranchas de cardar a lã e gaúcho com poncho de lã. A tosa ou esquila é realizada nos municípios criadores de ovinos, durante a primavera e início do verão. Essa tarefa é executada pela "comparsa" constituída de tosadores de grande prática no metier. Antigamente a tosa era feita a “Martelo”, ou seja, com tesouras manuais. Hoje, ela é feita a “Máquina” - tesouras elétricas de grande rendimento. Em algumas regiões do Estado onde os rebanhos são pequenos e seu produto destina-se mais ao artesanato que a indústria, ainda encontra-se procedimentos antiquados mas nem por isso menos eficientes. Nesse método artesanal, a lã é limpa, lavada, cardada, fiada, tingida ou conservada na sua cor natural: branca e preta. Finalmente trabalhada no rústico e singelo tear, resultando em cobertores, xergões, campeiras, ponchos, etc. Os famosos ponchos de Mostardas são um exemplo típico dessa bela e tradicional artesanaria rural. (texto de Berega).

Figura 353 - Berega - “Habilidades Campeiras: a Doma”, out/nov/dez de 1996¹⁴⁹



Fonte: <http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>

Tanto o texto quanto a imagem são explicativas, não apelam ao sentimento em si, como ocorreu com as imagens do segundo grupo. Contudo, a escolha dos temas e as atividades que foram selecionadas para serem reproduzidas, é o que fala ao emocional, uma vez que reconstituiu lidas que fizeram do gaúcho, gaúcho.

Essa são lidas, objetos e indumentárias que já fizeram parte constante da vida do homem sul-rio-grandense. Na modernidade, elas foram sendo perdidas ou substituídas por outros processos mecanizados e industriais. O que restou foram os redutos de tradição, os campeonatos como o *Freio de Ouro* ou as *Califórnia da Canção*.

Em todos esses casos são apenas ecos de um passado que, imaginariamente, se pretendia glorioso e heroico. Não há diferença desse sentimento pampeano em outro lugar do Planeta. Todos, em todos os lugares, possuem o mesmo instinto de pertencimento, todos compartilharam sistemas imaginários que ajudam os seres humanos a se colocarem em uma escala do reino animal no sentido histórico e estético, além do prosaico, não presos dentro das próprias cabeças sem passado e sem futuro.

¹⁴⁹ “Ilustrações de paleteada, rebenque, cavalo crioulo em prova de morfologia, gaúcho à cavalo em prova de esbarrada no Freio de Ouro. A doma do cavalo xucro como tudo o mais, evoluiu, abandonando os métodos rudes e até barbarescos. Assumindo uma forma de aplicação mais branda, mais científica, onde o animal passa a obedecer não por medo do castigo mas sim, pelo aprendizado, pela compreensão. Para muito vieram colaborar os eventos chamados Provas Funcionais. Até então, só se considerava a morfologia do animal candidato ao julgamento. Hoje procura-se também a funcionalidade, pois o cavalo ainda é uma ferramenta da maior importância para o trabalho campeiro gaúcho. Paleteada, figura, esbarrada, são algumas das etapas das competições preliminares onde tanto o cavalo como o ginete terão de passar numa espécie de funil onde só os mais aptos se habilitam para o grand-finale: o Freio de Ouro. Glória máxima dos eventos de performance que consagra o proprietário, o ginete e o Cavalo Crioulo.” (texto de Berega)

Nesse caso, o imaginário que compreende o transcendental e paralelamente o desejo pela emoção mais pura e livre, são os mecanismos funcionais pelos quais o sujeito humano se destaca no Planeta. Solomon (1991) acreditava nas emoções, inclusive como atividade cognitiva do pensamento racional.

Sem esse envolvimento emocional em relação ao mundo, acaba que ninguém faria nada. Não se pode viver em estado de neutralidade emocional e isso é, em grande medida, o que os artistas fizeram com os calendários *Alpargatas* e *Ipiranga*, independentemente de serem ou não acolhidos no universo da grande arte.

Esse quadro apresentado, dentro da categoria *Didática*, e subdividida em três momentos, ofereceu uma mostra do processo de trabalho de Berega. Embora Molina também tenha feito referência a uma perda gradual desse sujeito histórico, que era o gaúcho pampeano, o artista rio-grandense faz essa abordagem de uma forma mais contundente, talvez por ter vivido em uma época posterior a Molina e onde esse fenômeno ficou mais evidente.

Contudo, a diferença de tempo não é tão expressiva que justifique totalmente essa questão, o que nos parece é que Berega sentiu com mais intensidade a perda de um estilo de vida e de um tipo de sujeito que teve grande relevância na identidade que o gaúcho contemporâneo adquiriu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar esse trabalho, de fato, não encerramos o assunto, muito pelo contrário, foi possível ao longo do processo amadurecer outras capilaridades que o tema proporcionou. Contudo, o trajeto até aqui, mergulhando em uma parte das produções de Molina e Berega, permitiu um entendimento da importância que a arte, seja em que modalidade ela venha representada, tenha na constituição e/ou afirmação do imaginário social dos sujeitos de uma região alargada pela fronteira cultural.

O percurso iniciou com a questão sobre a possibilidade de haver um tipo de fronteira abarcada pela afinidade estética plástica, assim como a música o faz de forma orgânica. Assim, os calendários *Alpargatas* e *Ipiranga* que, enquanto contadores de tempo, também são um objeto social e dialogam tão intimamente, trouxeram o objeto.

O contato com a tese de Luciana Oliveira encurtou o tempo de busca, mostrando que a imagem do *gaucho*/gaúcho percorreu um extenso caminho da nascente à imagem consagrada no século XX, e auxiliou na costura por esse imaginário social que as obras de Molina Campos e Berega, em seus estilos caricaturescos e picarescos, trouxeram para esse campo.

O fato de ambos os artistas, cada um a seu modo, não receberem total aceitação do universo da arte dita mais erudita pautou o interesse. Uma vez que o popular recebe olhares (mesmo academicamente) desconfiados.

O popular, na proposta de Chartier (1991), é, antes de tudo, um tipo de relação. E de fato, foi essa relação, buscada no interesse de compreender tanto o prazer que os calendários proporcionavam quanto subliminar nesse prazer, essa narrativa. Também a arte é um organismo vivo que oferece uma experiência emocional e, portanto, não pode ser desapaixonada.

O imaginário é um tema que vem ganhando relevância no campo da história, mas bebe de diferentes fontes. A questão pontual trazida neste estudo é o tanto de representação e evocação de outras imagens, bem como os sentimentos e o sentido significativo que o ausente, enquanto objeto, se presentifica na imagem e na imaginação. O imaginário, como estado de espírito de um povo, é vivo e atuante. E Burke reforça que as imagens não são nem reflexo da realidade e nem um complexo de signos sem relação com o social. Na verdade, estão entre esses espaços.

Em outras palavras, há um outro lugar em que as imagens passam a mediar a realidade e os signos gerados por e além dela. Didi-Huberman (2012) coloca que, ao estarmos diante da imagem também estamos diante do tempo pela reconfiguração constante do passado, assim podemos dizer que o passado vive no presente pelo acesso às imagens anacrônicas.

Ao construí-las dentro de uma linguagem plástica acessível da indústria cultural, embora não criada por ela, os artistas atualizam esse passado dialogando através de seus personagens e cenários, com o sujeito observador, criando uma teia de produção de sentido que mantém continuamente vivas relações, situações e histórias de um outro tempo, nesse tempo.

Os calendários produzidos durante longos anos trouxeram uma enorme quantidade de imagens. A maior dificuldade foi ter que fazer escolhas, as quais, na base, são emocionais, contudo ao escolhê-las, se abdiqúe de outras. Por isso as categorias são importantes, para tornar essa escolha, mesmo que emocional, com a constância cognitiva que o objeto merecia.

Ao serem criadas as três principais categorias que orientaram essas escolhas já se vislumbrava um tipo de condução para esse imaginário que pode e deve encontrar outros modelos relacionais. Nesta proposta, os recortes surgiram das próprias imagens estruturadas, portanto, a posteriori.

As imagens sugeriram suas caixas de encaixe: *Externa, Interna e Híbrida*. Permitiu um desembaraço no grande caldo, que compunha um amplo coletivo de 228 obras que foram distribuídas, por sua vez, nos quatro elementos sugeridos pelas suas repetições: o *cavalo*, a *mulher*, o *gaúcho solito/sozinho* e em *parceria*.

Ainda assim houve a necessidade de mais filtros nesse recorte de modo, que acabaram entrando no estudo aquelas imagens que sugeriam, sob um aspecto subjetivo de interlocução, mais signos a serem lidos. Um sistema acabou se revelando, no qual esses elementos interagiam com o seu entorno de formas particulares e permitiam a visualização de um imaginário que em alguns momentos pareciam bem conhecidos e, em outros, causavam algum grau de surpresa.

Desta maneira, dentro dessas divisões, surgiam características que flertavam com os aspectos psicológicos e aqui vale assinalar que o sujeito humano é um complexo mental cujo entendimento não passa pelo crivo da razão tão somente. A forma como cada indivíduo percebe e integraliza uma informação passa por sua estrutura mental, a qual funciona quase na totalidade no piloto automático. Somos sujeitos que agimos e depois pensamos sobre a ação.

O agir instintivo tem sua explicação na teoria evolucionista que nos coloca como seres que partilham com outras espécies dos mesmos fenômenos comportamentais, que são de sobrevivência e procriação, contudo, no humano, passam a ser básicos também os entrelaçamentos emocionais. Esses sim mais complexos e onde o sujeito organiza seus modelos adequados ao seu conforto emocional. Tanto é assim que um mesmo objeto pode disparar diferentes formas de percepção a depender de crenças pessoais que foram sendo construídas nas relações sociais, a começar pela dinâmica familiar.

De outra parte, o modo de perceber esse imaginário, que se origina no instinto, ganha repercussão no simbólico gerado no corpo da cultura. Há uma necessidade de seguir a horda e o elemento simbólico, para isso, passa a ser o líder na figura do *herói*, por exemplo. E neste caso Jung colabora no construto imaginário agrupando esses elementos compartilhados no inconsciente coletivo e sua representação nos arquétipos.

Portanto, o sistema de crenças vem de um espaço imaginário e vai para o mesmo espaço de volta, através dos signos representacionais sejam eles materiais ou imateriais. Nos calendários, o universo do *gaucho*/gaúcho se configurava de um forma relativamente semelhante em ambos os artistas, em que pese algumas imagens de Berega serem, decididamente, inspiradas em Molina.

O calendário, como veículo de circulação das imagens de Molina e Berega, vai além de seu aspecto material estar ligado tanto a indústria cultural quanto ao contexto popular. É, na verdade, um receptáculo poderoso que permite essa circulação e que coloca na mão das pessoas a possibilidade de ter sua pinacoteca particular.

As imagens, assim como os textos, são processos culturais e como tal permitem entrar no âmago das relações históricas e sociais as quais entendem acerca do imaginário de um povo, mas elas precisam do veículo para se propagarem e, portanto, a importância do calendário não apenas como um contador de tempo e marcador de estações, mas também como um artefato cultural.

As semelhanças entre as representações dos dois artistas se mostraram nas categorias, especialmente a *Externa*, com maior quantidade de imagens em ambos, significando que o espaço predominante do *gaucho*/gaúcho era esse lugar. A vida campesina, a lida, e mesmo a diversão, se faziam preferencialmente no campo aberto. Assim que esse é um imaginário compartilhado e também percebido pelo observador como lugar por excelência da vida do *gaucho*/gaúcho.

De modo que, podemos afirmar, no que tange ao imaginário do homem pampeano em relação à vida nesse espaço aberto e amplo, que está impregnada na mente e se representa por esse horizonte ampliado, onde o céu e a terra se tocam em algum momento, como as imagens de Molina tão bem reforçam.

Nesse espaço aberto o *gaucho*/gaúcho desenvolve sua lida, seus momentos reflexivos e sua parceria, que de igual modo aparece na diversão. No caso específico da diversão, o que aparece é a alegria, em grande medida, na própria lida, como a doma, agineteada e a paleteada. As imagens mostram um divertimento dentro da obrigação.

Da mesma forma podemos perceber que o *gaucho*/gaúcho na categoria *Híbrida*, é a próxima com mais expressão em imagens. O que se entende por isso? Na verdade, como a categoria apresenta também o espaço externo, porém com algum vínculo com um lugar em particular, novamente fica clara a predominância da vida do *gaucho*/gaúcho pampeano do lado de fora, ou da casa para fora.

Essa era a vida desse homem. Mesmo em um ambiente mais doméstico ele prefere o ar livre. Um mate embaixo do umbu, ao contrário do que se vê no elemento *mulher*. Esse sim completamente aderido ao espaço *Interno* ou *Híbrido*. Quando visto na categoria *Externa* está necessariamente ligada ao homem. Se sozinha, o que é raro, tem alguma finalidade ligada à família ou atividade familiar.

Portanto, se considerarmos qual é o imaginário predominante do homem pampeano em termos de lugar, esse será sem dúvida, o lado de fora. E, neste caso, poderíamos dizer que na mente do sujeito o horizonte é o limite.

Quando avaliamos os elementos em si, o *cavalo* é um dos que, junto a imagem do próprio *gaucho*/gaúcho, mais se sobressaiu. Portanto, esse animal em particular é sem dúvida um signo vivo e vibrante no imaginário do pampeano. E não apenas como objeto de carga, mas, e, principalmente, como companheiro e parceiro. Participa integralmente da vida do *gaucho*/gaúcho. Em Berega ele nem sofre com as alterações cômicas que as figuras humanas mostram. No caso do artista rio-grandense havia um aspecto sagrado no cavalo que não permitia a brincadeira ou o chiste.

Em Molina havia essa “deformação” que não desqualificava sua imagem, pelo contrário, há uma humanização nos seus cavalos. Essa ânsia que se sobressai nos desenhos se reconhece nos movimentos, mas principalmente no olhar. O olhar que Molina emprega em seus cavalos fala com os personagens, mas também com o interlocutor da obra, nós.

Essa quebra da quarta parede aparece em vários momentos, tanto da obra de Molina quanto de Berega, catapultando o espectador para dentro daquele lugar desenhado, ao mesmo tempo em que captura o imaginário e o traz de volta para o espaço do espectador. É uma convergência de olhares que já se viu nas obras de artes de outros tempos. A arte fala sobre alguém, algo ou lugar que já não está como signo desse algo, representando o ausente.

Assim que as obras de diferentes artistas consagrados da história da arte trazidas para o corpo do trabalho, refletiam signos similares entre si, independente do estilo ou do período histórico as quais foram produzidas. A arte fala ao imaginário ao mesmo tempo em que o reproduz. E nela se veem os arquétipos assim como os vemos nos sujeitos. A arte, como dizia Didi-huberman, é uma história de fantasmas para adultos.

No elemento *cavalo* os arquétipos que se sobressaíram foram os do *aventureiro* e do *herói*, e menos, mas com igual importância, o do *homem comum*. O que isso significa no nosso cenário imaginário? Principalmente que o cavalo assume um protagonismo equivalente ao homem e esse aspecto é completamente adicionado à imagem do *gaúcho*/gaúcho. Praticamente não podem ser desvinculados um do outro, por isso a imagem fantasma do centauro que já ocupou as mentes em tempos passados é facilmente reconstituída aqui, em que pese esses sujeitos pampeanos jamais tivessem ouvido sobre esse ser mitológico.

O cavalo é parte ativa e integrante do imaginário tanto quanto o foi em em outros momentos da história, e como continua em novas embalagens modernas relacionadas ao transporte, como o “cavalo mecânico”, quando se fala do trem, ou os “cavalos de força”, quando se fala no motor do carro. Esse elemento acompanha o *gaúcho*/gaúcho em todos os seus momentos, tanto de lida quanto de diversão, e não raras vezes é o companheiro que priva das mazelas e alegrias do seu dono. E quando livre e selvagem tem o componente da ousadia, até rebeldia, que mesmo em situação de doma, é respeitado pela resitência e valor.

O elemento *mulher* apresentou três momentos distintos. Aparece como *amante* e sedutora, com sua contraparte da *inocência*, bruxa ou velha mandingueira e como *cuidadora* ou *prestativa*. Embora tenham aparecido outros arquétipos como o do *governante*, por exemplo, não é significativo no conjunto. Esse arquétipo, por sinal, apareceu na figura da mulher que surge como uma mercadoria e, portanto, acaba sendo subordinado aos outros aqui citados.

A questão da mulher se configura em imagens duplas, ou onde o relacionamento amoroso ligado ao arquétipo do *inocente* está presente, ora aparece na condição de uma possibilidade familiar como o casamento ou na condição de *amante* sedutora, quando não está ligada a está condição de contrato matrimonial em particular. Nestes casos a mulher é jovem. Principalmente em Molina, a imagem feminina não tem o mesmo apelo de sensualidade que se vê em algumas imagens de Berega.

O segundo ponto em que a mulher aparece nesse cenário todo é na condição de uma entidade. Bastante aproximada às imagens antecessoras das bruxas, feiticeiras ou personalidades místicas ligadas ao sobrenatural. Os homens, em nenhum momento, aparecem com essas características. E aqui a mulher é velha e/ou feia, com rasgos tradicionais das imagens de bruxas que já povoam nosso imaginário coletivo e que são vistas tanto nas artes clássicas quanto nos produtos da indústria cultural. Portanto, configuram aqui o arquétipo do *magô* e em uma condição ente assustadora ou salvadora, mas em todas as imagens desse tópico sugere medo e distanciamento.

E no terceiro ponto, a mulher é vista na condição de *cuidadora*, tanto do lar quanto de outras pessoas. Aparece geralmente executando tarefas domésticas. Logo, ao assinalarmos um conjunto de características que marcam essas imagens no imaginário coletivo, a mulher praticamente não tem protagonismo direto a não ser como parceira, normalmente silenciosa, desse sujeito pampeano.

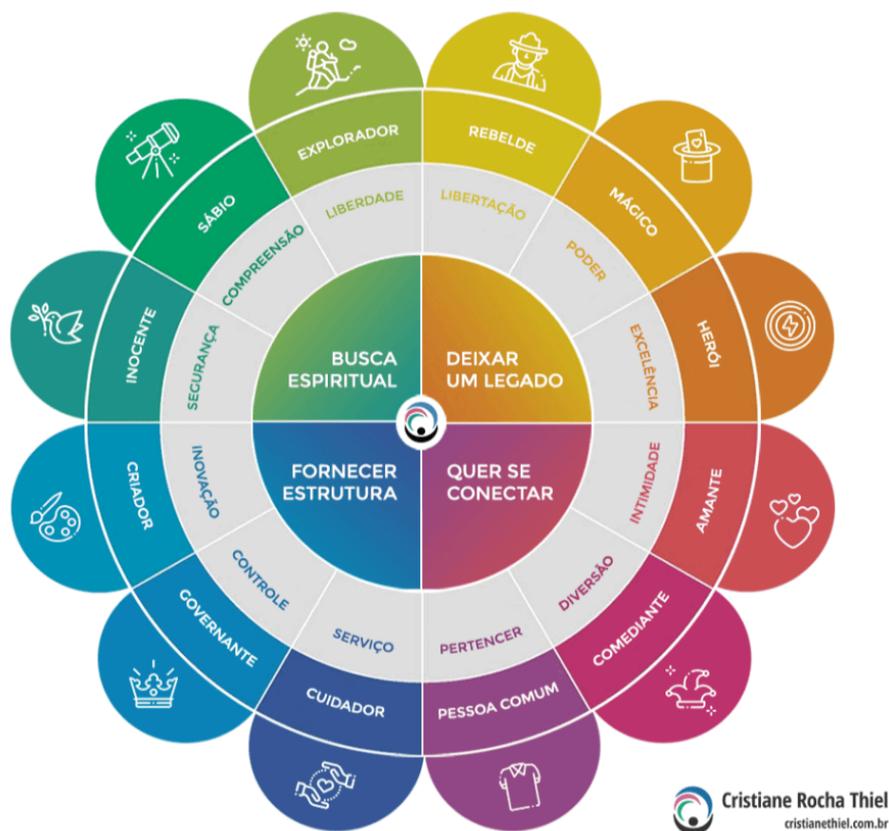
O elemento do *gaucho/gaúcho sozinho* os arquétipos oscilaram entre o *herói*, o *governante* o *aventureiro* e o *homem comum*, esse último de fato com mais saliência. O *gaucho/gaúcho* ganha no imaginário coletivo esse contorno do homem livre que segue o coração e pende entre o caráter heroico e aventureiro. Por outro lado, o que mais predomina são as condições em que esse sujeito está em alguma ação onde o anonimato é mais forte e acaba se inserindo com tranquilidade na paisagem ampla e aberta da pampa.

Seguindo com o elemento da *parceria*, as imagens também oscilam entre o *bobo da corte* e o *homem comum* com mais intensidade e alguma quebra onde aparece também o *inocente* e o *aventureiro*. Neste caso, de fato, a evidência está no *homem comum* aquele que se mistura, que não pretende se diferenciar dos demais, mas essa parceria anônima ocorre bastante em ambientes de diversão como o bolicho onde esse sujeito acha sua diversão no jogo, na bebida, na música, ou seja, basicamente no encontro.

De todos esses elementos, em que pese haver um ou outro arquétipo, que aparece contornando esse universo imaginário presente na literatura ou na arte, que é o *gaucho/gaúcho* heroico e aventureiro, sem um parideiro definido, o certo é que as imagens de Molina e Berega construíram um cenário imaginário onde o homem comum, com raias de inocência e bobo da corte são de fato mais expressivos. Neste caso, se entende que o imaginário do homem pampeano está mais voltado a esse sujeito simples do campo com uma vida prosaica, em um trabalho rotineiro, porém não melancólico ou solitário, compartilhando tão vivamente um mesmo espaço imaginário que as obras de Bruegel já representavam no início do renascimento.

Ao levarmos em consideração a mandala dos arquétipos percebemos que as imagens reforçam um quadrante em que, conectar-se com as pessoas, predomina que são os arquétipos do *homem comum*, do *bobo da corte* e do *amante*. Em paralelo vem também o quadrante sobre manter uma estrutura onde ficam o *governante* e o *prestativo* e, embora o *inocente* ocupe o quadrante da busca espiritual, a base dele é a segurança, o que o liga ao quadrante da *segurança* e da *estrutura*. O *herói* e o *aventureiro*, os quais aparecem muito no elemento *cavalo* e no *gaúcho sozinho* está no quadrante sobre deixar uma marca. Embora não tenham sido os arquétipos dominantes, eles têm um peso grande no imaginário representado em obras de arte e literatura.

Figura 354 - Os arquétipos de Jung. Infográfico traduzido da Lauren Smith Brand Research.



Disponível em: <https://cristianethiel.com.br/arquetipos-de-marca/>

Porém, as imagens de Molina e Berega deixam claro que sentir-se seguro e conectar-se com os seus pares é o que dá, de fato, o tom a esse *gaúcho*/gaúcho que compartilha uma fronteira líquida sob o ponto de vista cultural. Como dissemos no corpo do texto, as obras de Molina e Berega trazem essa experiência do encontro com o banal em seus momentos de alegria, suavidade, ou até tensão cotidiana, que se unem a outros tantos momentos históricos em que a arte consolida. Registra um ausente, criando signos que se emaranham num contínuo.

Pesavento (1995) já trazia que o imaginário ultrapassa o indivíduo, impregna o coletivo, ao menos em parte. Na condição de um estado de espírito de um povo vincula uma comunidade como “um cimento social”. De modo que as aproximações entre os dois artistas e esses, por sua vez, com uma rede de obras de arte, criam esse vínculo relacional significando um imaginário social coletivo em que as imagens são esses signos que geram uma construção identitária.

As imagens que compõem essa coleção de ausentes criam uma identidade nesse museu imaginário, termo cunhado por André Malraux (1901–1976)¹⁵⁰, o qual reúne as imagens que lembramos e as que ficam na mente mesmo depois de não as estarmos vendo mais. O *gaucho*/gaúcho, que foi desaparecendo e sendo engolido pelo progresso que se impunha, demandou nos dois artistas uma insistência estética de manter viva a memória de um passado identitário.

Molina agrega a seu nome um capital cultural popular que faz parte do imaginário de uma nação. Trás a imagem do gaucho raiz em sua melancolia que se estende à paisagem ampliada e monótona. Já Berega, embora não atinja a nação como um todo, deixou marcado nessa identidade gaúcha sul-rio-grandense um modelo que se diferencia um pouco de Molina quando mostra esse homem em seu ocaso, fazendo uma transição para a contemporaneidade, incorporando signos do passado entre heroico e comum. Ao mesmo tempo em que ratifica a imagem do gaúcho idealizado pelo tradicionalismo.

Molina traz um trabalho que se incorporou à indústria cultural e se ramifica em objetos do cotidiano que vão hoje para além do calendário tornando-se um artista *pop*. Berega, por sua vez, mostrou nesse trajeto um processo histórico quase sociológico, quando emblematiza o gaúcho de outras épocas ao mesmo tempo que se rende a realidade e mostra esse homem que se urbaniza e que usa os signos do passado como um uma marca de sua identidade.

Berega, embora reconheça esse canto do cisne gaúcho, faz um lamento melancólico se não na imagem, ao menos no texto que a acompanha. O artista é como um bardo que, ao tempo, anuncia o fim de uma era, se esforça por “ensinar” sobre esse passado, a fim de que o desaparecimento do sujeito no presente se consolide no personagem ao mesmo tempo em que retrata o intervalo, o lapso de tempo em que esse sujeito se transforma.

A partir disso, a relação com a estética kistch fica evidenciada. E aqui explicamos que as obras de ambos os artistas não configuram necessariamente uma estética kistch, o que faz esse link é o processo emocional desse estilo, o que o faz ser kistch. Essa estética dá prazer aos sujeitos fruidores, como definiu Moles, e esse acesso ao sentimentalismo produz a sensação.

Pensamento seguido por Calinescu (1999) quando diz que o kistch só pode ser precedido pelo homem-kistch com sua posição, a qual poderíamos dizer ser uma predisposição

¹⁵⁰ Georges André Malraux (1901-1976) foi escritor de livros renomados, tais como *Os Conquistadores* (*Les Conquerants*, 1928) e *A Condição Humana* (*La Condition Humaine*, 1933), pelo qual recebeu o Prêmio Goncourt. A grande referência para pesquisadores e artistas é a sua obra estética *As Vozes do Silêncio* (*Les Voix du Silence*, 1951), em que analisa o universo artístico de várias partes do mundo. Malraux escreve *O Museu Imaginário*, em 1947, que constitui a primeira parte de *As Vozes do Silêncio*. Em 1963, *O Museu Imaginário* é reformulado, com acréscimos que constam das edições mais recentes.

evolucionária para o prazer puro, o hedonismo simples sem retóricas complexas permitindo ao sujeito-fruidor a relação direta com esse poder emocional que, ao fim e ao cabo, foi conceituado por sentimentalismo.

O sentimentalismo acompanhou a arte em seus momentos de maior expressividade emocional. Com a arte moderna, ele deixa de ser valorado e passa inclusive a ser contestado como algo quase imoral sob um ponto de vista filosófico. Assim como o anúncio da morte da arte no momento em que se começa a repetir velhas fórmulas no final do século XVIII, como o Neoclassicismo, a morte da arte enquanto demanda emocional pura, morre com a moderna que dá lugar a um pensar crítico, ao abandono do belo pelo belo. Há uma necessidade de ser a obra não mais uma apoteose da habilidade técnica e sim um exercício do conceito muito mais abstrato e filosoficamente engajado.

O espaço que a arte moderna deixa, que é o do prazer, da beleza, do reconhecimento imediato do objeto, passa a ser entendido como uma arte secundária, neste caso, a caricatura a ilustração, e afins. De outra parte, um segmento importante da indústria cultural se apropria desse vácuo deixado pela arte e passa a cumprir com esse papel de atender imediatamente as necessidades do homem-kistch que é a publicidade, interessada no apego e inserção que as imagens podem produzir no consumidor.

O kistch passou por fases desde sua criação como estética própria, uma vez que como base constituinte sempre existiu na história da arte. Porém, como conceito de campo, que nasce com os desejos de uma classe média desejosa de mimetizar a aristocracia, mas que não deixa seu apelo popular e até irônico e bem humorado, e passa a ser marginal enquanto arte.

Marginal, porque também apelava para a imitação e quanto mais hermética a arte se torna mais incomodo o kistch fica entre os eruditos. A franca aceitação está no popular, no gosto que se entende como duvidoso e a crítica está menos preocupada com o que é mau feito e mais com o poder de agregação emocional que o estilo produz. Sob um aspecto bem específico, o da emoção, que tratamos as obras de Molina e Berega no terceiro capítulo.

A fórmula que acessa direto a emoção mais simples e pura dos sujeitos que sentem (entra a sensação aqui) ao fruir da imagem cuja construção estética brinca com os emblemas do passado histórico-emocional de um povo (neste caso os sujeitos que compartilham de um campo que abrange uma fronteira cultural comum como é a pampa). É uma fórmula que partilha com o kistch sua premissa básica.

Ao contar a história de Tiléforo Areco, Molina constrói uma rede em que tanto o mundo da pampa, suas lidas e diversões, a busca do amor e a completude simples da família pescam o

imaginário do homem-kistch que, por sua vez, busca esse prazer e essa memorização que também pode ser construída.

Berega traz uma preocupação didática que, por isso, só tem um apelo kistch pois o aprendizado se conforma na relação. Ao mostrar imagetivamente e explicar textualmente sobre os detalhes de um modelo cultural, cria o vínculo de afeto e existência.

O recorte metodológico foi realizado em três momentos nesta pesquisa: o histórico, a indumentária e as atividades campeiras. Berega escolhe evidenciar aspectos essenciais da cultura pampeana rio-grandense que terá um impacto emocional nas mentes. Esse modo de apresentar o gaúcho, embrulhado em uma embalagem palatável do humor, a nosso ver, é um dos pontos mais fortes da obra do artista e, pelo qual, merece ter uma visibilidade maior do que atingiu até aqui, principalmente no campo acadêmico.

O kistch, enquanto estética, está hoje totalmente incorporado na indústria cultural através de variados e amplos modos de apresentação, especialmente porque a pós-modernidade e a cultura contemporânea parecem particularmente seduzidas por ele, observando nos objetos, formas para a busca de sentimentos. A intenção aqui não foi discutir conceitualmente o kistch, mas rastrear em sua formulação emocional o mesmo caráter que preenche o universo artístico de Molina e Berega, no que tange essa facilidade de acesso à compreensão e à gratuidade prazerosa que as obras produzem no sujeito. Esse sim um homem-kistch com orgulho.

Certamente, por essa e outras razões aqui apresentadas, é que a pesquisa não se encerra, pelo contrário, as matrizes emocionais que conectam o sujeito à obra, e essa na sua qualidade de signo representacional, mobiliza inumeráveis possibilidades, e que conversam com diferentes campos do conhecimento, abrem espaços de discussão interdisciplinares significativos.

Finalmente, colocar Molina e Berega juntos configurando uma confluência imagética, imaginária e emocional, nos conectou de maneira definitiva com essa grande e agregadora fronteira cultural.

Tempo é alguém que permanece, misterioso, impenetrável.
Num outro plano imutável, que o destino desconhece. Por
isso a gente envelhece sem ver como envelheceu. Quando
sente aconteceu. E depois de acontecido, fala de um tempo
perdido que a rigor nunca foi seu.

(Do Tempo - Jayme Caetano Braun)

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. **O gaúcho**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- AMIGO, R. Beduinos en la Pampa: Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. In: **Historia y Sociedad**. n. 13. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín. 2007.
- ASSUNÇÃO, A. V. et al. Uma cultura mutante: o chimarrão e seus artefatos analisados sob o viés do design vernacular e do imaginário. In: **Poliedro**. Pelotas, v. 01, n. 01, 2017, p. 29-47.
- BACZKO, B. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BERNARDINI, FORNONI et al. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Equipe de tradução (do russo). 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2011.
- BARROS, J. D. História, imaginários e mentalidades: delineamentos possíveis. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007.
- BATALLA, J. Molina Campos: o artista dos gaúchos e dos pobres, que disse não a Disney. In: **Revista Online Nova Resistência**. 27. dez. 2019. Disponível em: <http://novaresistencia.org/2019/12/27/molina-campos-o-artista-dos-gauchos-e-dos-pobres-que-disse-nao-a-disney/>.
- BEHENGARAY, R. N. **Entrevista**. [Entrevista concedida a] Maria Goreti Baptista Betencourt. 2018.
- BEREGA. c2014. Disponível em: <http://www.berega.com.br/>. Acesso em: jan. 2019.
- BETTELHEIM, B. A psicanálise dos contos de fadas. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BINKLEY, S. O Kistch como um sistema repetitivo um problema para a hierarquia do gosto. In: **Revista Ecopós: Comunicação e Gosto**. v. 17., n. 3, 2014.
- BOEIRA, N.; GOLIN T. **Colônia**. Vol 1. Passo Fundo: Méritos, 2006. Vol 1.
- BOIA, L. **Por une histoire de l' imaginaire**. Paris: Les Belles Letres, 1998. p. 7-56.
- BORAGNO, S. El arte eterno de Molina Campos. In: **La Nación**. jun 2017. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/2029650-el-arte-eterno-de-molina-campos>. Acesso em: 15 abr. 2019.

- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1999.
- BORDIEU, P. **Distinção, Critica Social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRAND, A. L. S. **Communications é uma empresa de design de marcas sediada em San Francisco**. Disponível em: <https://plau.co/tag/branding/>. Acesso em: 10 maio 2019.
- BRAUN, J. C. Dicionário Crioulo. In: **Vocabulário Pampeano**. Porto Alegre: Edigal, 1988. 12. ed.
- BURKE, P. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidencia histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo**. Lisboa: Vega, 1999.
- CANEZIN, C. C. A Mulher E O Casamento: Da Submissão À Emancipação. In: **Revista Jurídica Cesumar**. v. 4, n. 1, 2004, p 146.
- CARDOSO, J. B. F. Os signos visuais e as formas de representação da imagem televisiva. In: **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 16, p. 1-15, jan./jun. 2007.
- CARROLL, N. **Una filosofía del arte de masas** (La balsa de la Medusa nº 128). 1988. Kindle.
- CARVALHO, F. A. L. O Conceito De Representações Coletivas Segundo Roger Chartier. In: **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CECCARELLI, P. R. A Construção Da Masculinidade. In: **Percurso**. São Paulo, v. 19, p. 49-56, 1998.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano, 1**: artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CHARTIER, R. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. In: **Revista das revistas**. v. 5, n.11. São Paulo, jan./abr. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>
- CHARTIER, R. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, 1995, v. 8, n. 16, p. 179-192.

CHICANGANA-BAYONA, Y. A.; SAWCZUK, S. I. G. Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo. In: **Revista Estudos Feministas**. v. 17, n. 2, Florianópolis. maio/ago. 2009.

CIMATTI, M. de C. B. O poder da marca: Uma análise sobre o espaço simbólico das marcas no contexto sócio-cultural contemporâneo. In: **Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MarceladeCastroBastosCimatti.pdf>.

CORDEIRO, A. **A vida secreta das obras de arte**: Histórias desaforadas e verídicas sobre grandes artistas e museu. São Paulo, 2018. Kindle.

CORRÊA, M. C. Alectoromaquia: Os galos de briga dentro da história ambiental. In: **Fronteiras**: Revista Catarinense de História [on-line], Florianópolis, n.23, p.198-215, 2014.

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUARTEROLO, A. Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina. In: **Andrea Significação**. São Paulo, v. 44, n. 47, p. 155-177, jan-jun. 2017. p. 167- 168.

DA COSTA, M. Carrossel. 1939. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63499/carrossel>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

DEL CARRIL, B. **El Gaucho**. Buenos Aires, 1978.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p 204-219, nov., 2012.

DOMINGUES, J. E. **Ensinar História**. Blog. Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/vida-urbana-no-brasil-segundo-debret/>. Acesso em: 4 abr. 2019.

DOMINGUEZ, M. J. G. El kitsch y el sentido darwinista de lo bello: una aproximación posible. In: **Estudios filosóficos**, 2013, p. 433-448.

DUNDES, A. Gallus as phallus: a psychoanalytic cross-cultural consideration of the cockfight as fowl play. In: DUNDES, A. **The cockfight**: a casebook. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

ECO, U. (Org.). **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, N. **A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

ESPIG, M. J. O conceito de imaginário reflexões acerca de sua utilização pela História. In: **Textura**. Canoas, n. 9, nov. 2003/jun. 2004, p. 49-56.

FAZITO, D. A identidade cigana e o efeito de “nomeação”: deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2006, v. 49, n. 2. p. 689-729.

FOCHESATTO, C. M. de. Construindo imaginários e memórias por meio da pintura. In: **La Revista de Santos de Juan Manuel Blanes**. Resgate. Rev. Interdiscip. Cult. Campinas, v. 26, n. 2, p. 117-130, jul./dez. 2018.

FOCHESATTO, C. M. de. Os retratos de Juan Manuel Blanes: algumas considerações. In: **Estudios Históricos**. ano IX. jul.-dez. 2017, n. 18. Uruguay.

FRANCO JÚNIOR, H. Cocanha: a história de um país imaginário. In: **Cad. hist.** Belo Horizonte, v. 4, n. 5, p. 1-52, dez. 1999.

FUNDAÇÃO Molina Campos. **Site Oficial**. c2021. Disponível em: <http://www.molinacampos.net/>

GARCIA, L. Califórnia da canção nativa: o nativismo nos palcos. **Jornal do Mercado**. 07 nov. 2016. Disponível em: <https://jornaldomercado.com.br/california-da-cancao-nativa-o-nativismo-no-palco/>.

GARCIA, A. M.; SILVA, B. G. da. Arqueologia experimental aplicada ao estudo das boleadeiras pré-coloniais da região platina. In: **Cadernos do LEPAARQ** – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio. v. X, n. 19. Pelotas, RS: Editora da UFPEL, 2013.

GARRAFFONI, R. S. Contribuições da Epigrafia para o estudo do cotidiano dos gladiadores romanos no início do Principado. In: **História**. São Paulo, v. 24, n. 1, p. 247-261. 2005.

GAWRYSZEWSKI, A. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. In: **Domínios da imagem**. Londrina, v. I, n. 2, p. 7-26, maio 2008.

GENÉ, M. Construindo o inimigo da nação caricaturas de judeus na imprensa de Buenos Aires (1930–1940). In: LUSTOSA, I. (Org). **Imprensa, Humor e Caricatura: as questões dos estereótipos culturais**. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2011

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GOLDIE, P. Emotions, Feelings and Intentionality. In: **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, 2002, p. 235-254.

GORZ, A. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREENBERG, C. Avant-Garde e Kitsch. In: Revista Partisan Review. Disponível em: https://www.academia.edu/7515241/AVANT-GARDE_AND_KITSCH-Clement_Greenberg.

GUEDES, B. L. O Mito do Gaúcho e suas repercussões na História da Educação do Rio Grande do Sul. In: **Revista Tempos E Espaços Em Educação**. Disponível em: <https://doi.org/10.20952/revtee.v0i0.2203>

GUTFRIEND, I.O Gaúcho e sua cultura. In: **Colônia**. vol. 1. Passo Fundo: Méritos, 2006.

GUZMÁN, C. P. Velorio de Angelito y Canto a lo Divino. El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino universidad academia de humanismo Cristiano. Tese. Escuela de antropologia. Santiago do Chile. 2011.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2008.

HALL, C. Swett Home. In: PERROT, M. **História da vida Privada**: volume 4 da Revolução francesa à primeira guerra. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

HERNANDEZ, J. **El gaucho Marin Fierro**: el arte de Molina Campos. Ilustrado por Florencio Molina Campos. Buenos Aires: Molina Campos, 2012.

HERRERO, J. El naranjo romántico: Esencia del costumbrismo. In: **Hispanic Review**, n. 46, v. 3, p. 343-354. 1978. Disponível em: <http://www.molinacampos.net/molina-campos-vida-y-obra>. Acesso em: 25 jun. 2019.

JACOBY, S. A bruxa no imaginário infantil: A última bruxa de Josué Guimarães. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 86-91, out./dez. 2009.

JUNG, C. G. **Fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 1971.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

KARSBURG, A. A micro-história e o método da microanálise. In: VENDRAME, M. I.; KARSBURG, A.; WEBER, B.; FARINATTI, L. A. (Orgs.). **Micro-história, trajetórias e imigração**. São Leopoldo: Oikos, 2015.

KOSSOY, B. O fotógrafo ambulante: a história da fotografia nas praças de São Paulo. In: **Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo**, 24/11/1974, p.5.

KULKA, T. **El Kitsch**. Madrid: Casimiro libros, 2011.

KUNDERA, M. **A insustentável leveza do ser**. 63. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LE GOFF, J. **Para um novo conceito de idade Média**: tempo, trabalho e cultura no ocidente. Lisboa: Estampa. 1979.

LE GOFF, J. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, D. V.; RIETH, F. M. S. **Cada doma é um livro**: a relação entre humanos e cavalos no pampa sul-rio-grandense. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2015. Pelotas, 2015. Lim146 f.

LORDELO, E. R. A psicologia evolucionista e o conceito de cultura. In: **Estudos de Psicologia**, v. 15, n. 1, jan./abr. 2010, p. 55-62.

LUSTOSA, I. (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Minas Gerais: UFMG, 2011.

MAESTRI, M. **Breve História do Rio Grande do Sul**: da pré história aos dias atuais. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2010.

MAFFESOLI, M. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001. In: **Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MAIA, E. C. Por uma explicação naturalista da arte. In: **Revista Continente**. s. a. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/149/por-uma-explicacao-naturalista-da-arte>.

MARK, M.; PEARSON, C. **O héroi e o fora da lei**: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos. São Paulo: Cultrix, 2018.

MARRERO, A. R. **História Genética dos Gaúchos**: dinâmica populacional do Sul do Brasil. Tese (doutorado) PPGGenética e Biologia Molecular. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MAIA, E. C. Por uma explicação naturalista da arte. In: **Revista Continente**. 01. mai. 2013. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/149/por-uma-explicacao-naturalista-da-arte>.

MIGUEL, L. F. Falar bonito: o Kitsch como estratégia discursiva. In: **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** n. 6, Brasília, jul./dec. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522011000200008>

MIRA, M. C. Entre A Beleza Do Morto E A Cultura Viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. In: **Caderno C. R. H.** Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, set./dez. 2016

MIYOSHI, A. G. Fantasmas da história da arte: Warburg, Didi-Huberman e a imagem sobrevivente. In: **Revista de História da Arte e da Cultura**. Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 203–207, 2020. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/13761>. Acesso em: 3 fev. 2021.

MOIMAZ, E. R.; MOLINA, A. H. **Cadernos do CEOM**. Memória, História e Educação. ano 21, n. 28.

MOLES, A. **O "Kitsch", a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOLES, A. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORAES, D. **Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural**. Rio de Janeiro, 1997

MUSEO Las Lilas de Areco. **Presentación**. s. d. Disponível em: <https://museolaslilas.org/>. Acesso em: junho de 2019.

TEMPO de almanaque. Catálogo. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2011.

NOËL, C. **Una filosofía del arte de masas**. 1988. Edição do Kindle.

NOLASCO, S. A. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NUSSBAUM, M. **Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

OLALQUIAGA, C. **El Reino artificial: Sobre a experiencia Kistch**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

OLIVEIRA, A. P.; PERES, T. R. Antropologia E Imagem Sobrevivente Na Obra De Aby Warburg. In: **Iuminuras**. Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 44-64, jan./jul. 2014.

OLIVEIRA, F. I. D. O fio da memória: as paisagens do brasil holandês. In: **Hist. R.** Goiânia, v. 19, n. 2, 2014

OLIVEIRA, L. C. **Da imagem nascente a imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernado de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingartener**. Tese (doutorado em História) Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2017.

OLIVEN, R. G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

ORIGEM das marcas. **Ipiranga**. s.d. Disponível em: <https://origemdasmarcas.blogspot.com/2016/04/ipiranga.htm>. Acesso em: 7 maio 2019.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2. ed. 1979.

PASSETTI, G. Apogeu e colapso dos grandes cacicados no sul da Argentina: estratégias de resistência e iminência de combate (1861-1872). In: **Revista de História**.

Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 57-79, jan./abr. 2018. Disponível em:
<www.revistatopoi.org. Acesso em: 13 fev. 2019.

PAULA, J. Imagem & Magia: fotografia e Impressionismo - um diálogo imagético. In: **Ver. Impulso**. n. 24. abr, 1999.

PEARSON, C. **O despertar do herói interior**: a apresentação dos doze arquétipos nos processos de autodescoberta e de transformação do mundo. São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda, 1994.

PEDRAZZA, S. C. M. O kitsch está cult. In: **Revista Signos do consumo**. Natal, v. 2, n.1, 2010. p 53-66.

PERROT, M. O Nó e o Ninho. In: **VEJA, 25 anos**: Reflexões para o futuro. São Paulo: Abril, 1993. on-line.

PESAVENTO, S. **Em busca de uma outra história**: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

PESAVENTO, S. J. A invenção do brasil - o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In: **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. out./nov./dez. 2004. v. I, ano I, n. 1. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

PESAVENTO, S. J.; RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. (Orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

PINKER, S. **Tabula rasa**: a negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Cia Das Letras, 2004.

PONT, R. **Calendário Ipiranga**. 1981. Disponível em:
<http://www.berega.com.br/obras/calendariosframes.htm>. Acesso em: 15 ago. 2019

RAMIL, V. **A estética do frio**. Conferencia em Genebra. Pelotas: Satolep livros. 2004.

READ, H. **História da Pintura Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

RECKZIEGEL, A. L. S; FÉLIX, L. O. (Org.). **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo: UPF Editora, 2002.

REFINARIA de Petróleo Riograndense. **História**. c2009. Disponível em:
<http://www.refinariariograndense.com.br/site/Pages/refinaria/historia/historia.aspx>. Acesso em: abr. 2019.

REICHEL, H. J. Campo e Cidade na Vida da Mulher Rio-Platense da Primeira Metade do Século XIX. In: **Revista do Mestrado de História da Universidade Severino Sombra – USS**. Ano II. Vassouras: Centro Gráfico da FUSVE, 1999.

RIBEIRO, M. G. As Faces e o significado arquetípico da deusa na vida e na arte. In: **Revista Investigações** - Linguística e Teoria Literária. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. v. 21, n. 1, 2008, p. 201-219.

- RIBEIRO, L. M. Emoções e valores: uma abordagem sentimentalista. In: **Ethic@**. v. 16, n. 2, Florianópolis, p. 189–218. nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/1677-2954.2017v16n2p189>
- RODRIGUEZ, C.; FILER, M. E. **Voces de hispanoamérica**. Antología literaria. Boston, Massachusetts: Heinle & Heinle Publishers Inc., 1988.
- SACRAMENTO, S. O amor em terras brasileiras. In: **Rev. Estud. Fem.** v. 14. n. 1. Florianópolis. jan.-abr. 2006.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHLEE, A. G. **Dicionário da Cultura pampeana Sul Rio Grandense**. Pelotas: Fructos do paiz, 2019.
- SÊGA, C. M. P. O kitsch está cult. In: **Revista Signos do Consumo**. v. 2, n. 1, 2010. p. 53-66.
- SERBENA; C. A. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. In: **Rev. Abordagem Gestalt**. v. 16, n. 1, Goiânia, jun. 2010.
- SOLOMON, R. C. **Fieis às nossa emoções – o que elas realmente nos dizem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- SOLOMON, R. On kitsch and sentimentality. In: **The Journal of Aesthetic and Art Criticism**. v. 49, n. 1, p. 1-14, 1991.
- SONTAG, S. **Ensaio Sobre Fotografia**. Lisboa: Don Quixote publicações. 1986.
- SOUZA, A. M. T.; ROCHA, Z. J. B. No princípio era o mythos: articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem. In: **Estudos de Psicologia**. set./dez. 2009. Disponível em: www.scielo.br/epsic.
- SOUZA, R. L. Festa e cultura popular: a ruptura e a norma. In: **Revista antropológicas**. Ano 9, n. 2, v. 16, 2005.
- TEIXEIRA, S. A. O simbolismo essencial das brigas de galos. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 3, n. 6, out. 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-71831997000200013>
- TONIN, J. **Comunicação, Imaginário e Tecnologia**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo. 05-09 set. 2016.
- TROMBETTA, G. L. Entre a lágrima e a transgressão: a ambiguidade do kitsch no projeto moderno da arte e da arquitetura. In: **Revista História: Debates e Tendências**. p. 441-450, 2015.

TROMBETTA, G. L. Sentimentalismo e Kitsch: pontos cegos no modernismo artístico. In: **Revista História: Debates e Tendências** (online). v. 20, n. 1, 2020, Universidade de Passo Fundo.

VAZ, T. A trajetória centenária da Alpargatas, que ganhou novo capítulo. In: **Revista Exame**. 13. jul. 2017. Disponível em: <https://exame.com/negocios/a-trajetoria-centenaria-da-dona-da-havaianas-em-11-imagens/>. Acesso em: abr. 2019.

VAILATI, L. L. Os funerais de “anjinho” na literatura de viagem. In: **Rev. Bras. Hist.** v. 22, n. 44, São Paulo, 2002.

VERÍSSIMO, E. Um Romancista apresenta sua Terra. In: **Rio Grande do Sul: Terra e Povo**. Porto Alegre: Globo, 1969, p. 3-4.

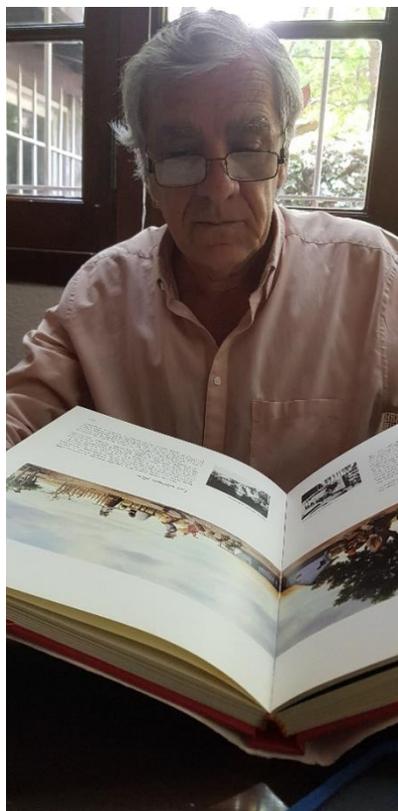
VENDRAME, M. I.; KARSBURG, A.; WEBER, B.; FARINATTI, L. A. (Org.). **Micro-história, trajetórias e imigração**. São Leopoldo: Oikos, 2015.

WERLE, M. A. Natureza e Sociedade no Werther de Goethe. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP**. n. 22, jul. 2017, p. 39-49

ZALDIVAR, I. G. **Molina Campos**. Buenos Aires: Zurbaran Ediciones, 1996.

ZORDAN, P. B. M. B. G. Bruxas: figuras de poder. In: **Revista Estudos Feministas**. v. 13, n. 2. Florianópolis, maio/ago. 2005.

APÊNDICE A – A autora da tese com Regina e Rodrigo Beheregaray em Porto Alegre

APÉNDICE B – Braulio Emilio de la Fuente em Buenos Aires, 2018

**APÊNDICE C – Braulio Emilio de la Fuente com a autora desta tese, em
Buenos Aires, 2018**

