

## Os retratos de Juan Manuel Blanes: Algumas considerações

Cyanna Missaglia de Fochesatto<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo a análise de alguns retratos elaborados pelo artista uruguaio Juan Manuel Blanes, ao longo do século XIX. Para tanto foram analisados retratos que representem personagens políticos e militares da sociedade, além da elite social. Os retratos são considerados elementos importantes tanto para os retratados quanto para os retratistas, uma vez que eles se configuram como formas do artista manter seus laços e vínculos com a elite retratada, além de atender as necessidades mercadológicas. Para os retratados era uma forma de demonstrar seu *status* social ou ascensão social. Os retratos possuíam uma função política e pedagógica na sociedade.

**Palavras-chave:** Juan Manuel Blanes. Retratos. Elite. Redes Sociais.

**Abstract:** This article aims to analyze some portraits elaborated by the Uruguayan artist Juan Manuel Blanes, throughout the 19th century. For that, we analyzed pictures that represent political and military characters of society, as well as the social elite. Portraits are considered important elements both for the portrayed and for the portraitists, since they are configured as forms of the artist to maintain their ties and ties with the portrayed elite, as well as to meet the market needs. For those portrayed it was a way of demonstrating their social status or social ascension. The portraits had a political and pedagogical role in society.

**Keywords:** Juan Manuel Blanes. Portraits. Elite. Social networks.

Está pesquisa pretende analisar alguns retratos elaborados por Juan Manuel Blanes, que representem parte da elite social, política e militar do Uruguai, ao longo do século XIX. Os retratos eram além da principal fonte de renda dos artistas da época, um elemento de grande importância para a manutenção de um determinado *status* social e político. O retrato conferia prestígio ao retratado, eternizando sua imagem por meio de símbolos que demarcassem sua ascensão financeira e sua posição na sociedade. (FERREIRA; ROSSI, 2013, s/p). Ao longo da história, os retratos foram utilizados por diversos segmentos da sociedade tendo sempre uma função de diferenciação social. O discurso visual contido nos retratos tinha também por função a consolidação de uma elite e uma ideia de civilização, que se afastava de um imaginário de sociedade selvagem, especialmente na América Latina do século XIX. Existia uma determinada hierarquia nos retratos familiares, inclusive muitas gerações acabavam sendo retratadas e expostas em instituições das quais ajudavam a manter, fazendo uma perpetuação hierárquica das famílias mais abastadas: “[...] os retratos forneciam uma espécie de continuidade simbólica à família dos seus possuidores”. (CIPINIUK, 2003, p. 32).

Os retratos poderiam ser expostos em duas vias, com objetivos diferentes. Em locais externos, ou seja, em locais públicos ou centros e instituições particulares e sedes

---

<sup>1</sup> Doutoranda de História do Programa de Pós-Graduação da Unisinos. Bolsista CAPES/Prosup. Mestre em História pela Unisinos. Especialista em Estudos Culturais nos Currículos Escolares da Educação Básica pela UFRGS. Graduada em História pela PUCRS.

do governo. Ou ainda eram feitos para ficar dentro das casas, simbolizando o *status* da família, onde poderia ser apreciado dentro do âmbito familiar e do círculo próximo de amigos do retratado. Os retratos que ficavam em espaços públicos poderiam ser expostos no sentido de marcar a presença dos benfeitores em determinados locais, como associações de beneficências e espaços culturais. Retratos de doadores e fundadores pareciam também seguir uma linha hierárquica e hereditária, além da demonstração clara do poder aquisitivo da família.

O retrato pode ser pensando como pertencente a um sistema de relações e práticas sociais, pois: “ele revela mais do que a expressão de um artista ou a representação de um indivíduo: revela também as convenções, costumes e valores da sociedade na qual foi produzido”. (FERRAZ, 2012, s/p). O século XIX buscou por meio da arte a elaboração de quadros com motivos históricos, especialmente das grandes batalhas de independência, em um momento de florescimento dos Estados Nacionais, e a elaboração de retratos de grandes feitos militares e de grandes personalidades sócio-políticas. Elementos esses que contribuíram para a legitimação de ações políticas. Os retratos, nesse sentido, são espaços de negociação e de poder, são utilizados com uma função pedagógica pela elite política de uma sociedade. Nas artes, com a emergência de diversas correntes artísticas, também se permitiu um maior desenvolvimento de técnicas, como a utilização de fotografias para elaboração de imagens, o que colaborou para a constituição simbólica de uma ideia de nação, fazendo parte da construção de um imaginário social.

Particularmente, enquanto gênero pictórico, o retrato é rico em elementos acerca de seu contexto de produção. Ele traz informações não apenas do artista, mas também do retratado, e, principalmente, da memória que seu buscou forjar através dele. [...] nesse sentido, se construiu a memória de um indivíduo a partir de sua ligação com as questões da política. E, inversamente, escreveu-se a própria trajetória do país a partir de um dos seus “ilustres personagens”, bem ao gosto do século XIX. (FERRAZ, 2012, s/p).

Nesta perspectiva, o entendimento da trajetória dos retratados e do retratista se coloca como um ponto fundamental para compreender a função de seus retratos para a sociedade, e a forma que os mesmos foram utilizados, seja pelo poder público ou pelo poder privado. A formação de laços e redes como formas de manutenção de um determinado *status quo* ou ainda como forma de ascensão social vem sendo objeto de estudo da história, e permite compreender aspectos relevantes sobre determinados

personagens, permitindo construir uma biografia mais rica e que colabora para compreender a formação social e a estrutura das sociedades investigadas. Ao fazer uma análise da rede egocentrada de Juan Manuel de Rosas, no século XIX, através da análise de suas correspondências, e observando a formação e construção das redes políticas do biografado, Andrea Reguera (2010), tratando do estudo biográfico e de suas fontes de pesquisa, observa:

Hoy, una manera de comprender los procesos sociales es desglosarlos en un millar de existencias particulares, en base a las cuales es posible combinar sus articulaciones y correlaciones respectivas. Así, se revaloriza la multiplicidad de la experiencia y la necesidad de comprender el comportamiento individual en relación a un contexto y como pretexto para exponer ciertos temas. (REGUERA, 2010, p. 2).

Tratando das metodologias de redes sociais, temos nas palavras de Beltrand (2000): “[...] la red social permite identificar las complementariedades entre lazos familiares y no familiares así como las eventuales contradicciones entre unos y otros”. (BERTRAND, 2000, p. 79). Os conceitos de redes sociais perpassam os laços familiares, e o mapeamento dessas redes deve incorporar outros elementos sociais que permitam compreender as dinâmicas dessas redes, bem como a complexidade das relações de um grupo e suas características. (BERTRAND, 2000, p. 75).

A partir dos anos 1980, o estudo das elites passou por um amplo crescimento, tendo proliferado trabalhos sobre a formação de redes sociais e familiares. Surgiram novas interrogativas e significativas variedades de pesquisas. Ao estudar sobre os retratos cabe questionar alguns elementos como: Quem são as pessoas que podem pagar por eles? Os retratos representam uma minoria política e econômica? Uma minoria que possuía um grande poder aquisitivo? Além disso, cabe também perguntar o que ficava exposto no museu e em espaços públicos? Quem decide a importância de determinados personagens para a história? Todas essas questões são fundamentais para a compreensão da importância da exposição dos retratos para essa pequena elite uruguaia, especialmente em meados do século XIX. Esses retratos, sejam eles das pessoas comuns ou da elite sócio-política podem ser considerados patrimônios históricos? Outro fator relevante para essa pesquisa, no que se refere à formação de redes, seria sobre essa minoria – que detêm o poder político e econômico – que deve sua excelência não apenas a sua capacidade e seu talento, mas, especialmente, a sua procedência social, ou seja, seu sucesso e ascensão depende em parte das redes que conseguiam formar para a

manutenção do seu poder. Esse parece ter sido também o caso dos pintores do século XIX e começo do XX que faziam parte de uma elite intelectual, cultural e social, e que por meio de suas redes faziam uma linha de vendas, divulgação e circulação de seus trabalhos. Esses elementos possibilitavam pensar de que forma se movem as elites dentro de uma determinada estrutura. Que aspectos são relevantes para a manutenção de suas redes e relações? É preciso compreender que a dinâmica social está em constante transformação, ainda embora endurecida e engessada no século XIX, ela colaborou para a construção de espaços de mobilidade dentro da própria estrutura hierarquizada por meio desses vínculos sociais<sup>2</sup>.

Michel Bertrand (1999), afirma que a família é uma rede de sociabilidade, e é também um amplo sistema de relações. Bertrand problematiza os sistemas familiares, falando da amplitude de tal espaço. Mas apresenta para esta pesquisa a importância de manter essas famílias dentro de um *corpus* elitista, e para isso, muitas redes são feitas para a manutenção de bens e aquisição de mais poder econômico. Por sua vez, François Xavier Guerra (2000), ao criticar os trabalhos voltados para os grupos sociais, partindo de quatro distinções que são fundamentais para esse modelo de pesquisa, observa que um dos problemas desse tipo de trabalho seria a falta de relativização das identidades, pois elas são plurais e múltiplas, como por exemplo o pintor não possui apenas sua identidade como pintor, mas também como pai, marido, amigo e professor. São múltiplas as identidades que constituem um sujeito e, portanto, são fundamentais serem ponderadas e relativizadas para construir suas redes e a sua biografia. Para sair dessa dicotomia, a proposta de Guerra (2000) sobre os trabalhos de formação de redes sociais, seria buscar um enfoque mais relacional da análise social levando em conta as distintas identidades de um indivíduo e dos diferentes grupos que ele se relaciona, ou seja, analisar a pluralidade de pertencimentos e identidades que constituem um indivíduo. (GUERRA, 2000, p. 121).

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

---

<sup>2</sup> São essas mesmas composições sociais que mantêm as grandes desigualdades na sociedade, e isso contribui na geração de fortes fluxos migratórios na busca de possibilidades de mobilidade social e de ascensão financeira. Parece ter sido esse um dos casos dos processos migratórios na América Latina, do século XIX.

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)<sup>3</sup>. 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.

### **Os retratos de Juan Manuel Blanes**

Juan Manuel Blanes foi um pintor de tendência acadêmica<sup>4</sup> e de grande representatividade no Uruguai, sendo, inclusive, considerado o pintor da pátria. Seu sucesso se deu sobretudo pelas suas pinturas de cunho narrativo e histórico que tratavam, entre outras temáticas, do desenvolvimento de valores nacionais. Blanes consagrou-se como “o pintor da pátria” ao retratar os temas históricos e as narrativas das batalhas do Uruguai, obtendo um grande prestígio ainda em vida. Suas pinturas são também caminhos de uma memória construída por meio de suas pinceladas na tentativa de representar os feitos históricos da sua nação e os grandes personagens políticos e militares que por ela transitaram. As telas que retratou configuram-se como consideráveis fontes de pesquisa para a história: “Forjadora de una memoria social en imágenes, la pintura de Blanes, con sus retratos de familias patricias, con sus testimonios de costumbres y de episodios históricos, constituye hoy una fuente iconográfica de inagotable interés [...]”. (MANGO, s/d, p. 1).

---

<sup>3</sup> Outros autores importantes que nortearam o conceito de memória e foram fundamentais para a construção dessa pesquisa são os trabalhos de Pierre Nora (1993); Jacques Le Goff (1990) e Michael Pollak (1992).

<sup>4</sup> Blanes teve uma formação acadêmica – com orientação ao naturalismo – com o mestre Antonio Ciseri, na Europa. Foi também onde residiu parte de sua vida, ficando estabelecido um longo período em Florência, especialmente após ter recebido uma bolsa de estudos no ano de 1860, do governo uruguaio. (MANGO, s/d). O artista também possuía uma grande preocupação com a temática social em suas pinturas, talvez por isso tenha se interessado em retratar a temática da febre amarela.

O primeiro retrato de Blanes analisado é um exemplo de pintura que busca transitar no imaginário social da população, na tentativa de construir elementos simbólicos para a nação. A tela que representa a imagem de Artigas e, mesmo sendo feita após a morte do retratado, foi executada em um momento que refletia exatamente o que o país vivenciava: a necessidade de afirmação da sua independência. Ou seja, a tela foi uma encomenda que tinha uma função específica para a sociedade uruguaia. A função de produzir uma memória baseada nos feitos de um herói, mesmo que para isso fosse preciso construir esse herói, partindo de ressignificações imagéticas e da elaboração de elementos simbólicos.

A representação de Artigas e a repercussão de sua imagem como um herói nacional foi tardia, uma vez que seus restos mortais foram repatriados em 1855, apenas 5 anos após sua morte. (ARGUL, 1975). A pintura de Blanes, um óleo sobre tela de grandes dimensões, 1190 x 1820 mm, encontra-se hoje no Museo Historico Nacional de Montevideo. Possivelmente foi uma das suas imagens mais conhecidas, sendo elaborada por meio de uma encomenda, em 1884, pelo governo uruguaio. O artista, intitulou sua obra de *Artigas en la puerta de la ciudadela*. Essa tela foi considerada incompleta pelo pintor, e permaneceu em seu atelier, em Florência, por muitos anos. Foi exposta apenas no século XX, em 1908, após a morte do artista. É importante atentar para a função desses retratos encomendados, pois um de seus objetivos, além de gravar na memória da população os feitos heroicos da sua pátria por meio de biografias dos “grandes homens ilustres”, muitos retratos também são encomendados com fins celebrativos, e tornam-se patrimônios iconográficos de determinadas sociedades. Muitos retratos são aclamados nas festas cívicas e expostos em locais públicos exatamente por carregarem essa função. Abordando a construção da imagem de Artigas, feita sob encomenda à Juan Manuel Blanes, é possível inferir que:

En 1884, en el marco del impulso que durante la primera presidencia de Máximo Santos tuvo la construcción de la figura de Artigas como emblema nacional, el Senado encargó dos retratos: al ya consagrado pintor Juan Manuel Blanes [...]. Es probable que su función haya sido que sirvieran de modelo para el llamado a concurso internacional para un monumento al prócer. (COSTA, 2013, p. 8).

O retrato de Artigas foi, portanto, uma encomenda do presidente Máximo Santos<sup>5</sup>, onde Blanes o teria questionado sobre a possibilidade de pintar sem ter referências recentes de sua face, uma vez que não se tinha conhecimento de imagens, fotos ou retratos de Artigas na mocidade. Antes de começar a famosa tela, *Artigas en la puerta de la ciudadela*, Blanes teria feito alguns estudos prévios visando a construção desse herói nacional. O artista teria tido como ponto de partida uma imagem elaborada por Demersay<sup>6</sup> e alguns relatos orais sobre como era Artigas quando jovem para a construção de sua tela. O seu objetivo era formar uma imagem forte, inabalável e digna de ser um herói, por isso não era conveniente um retrato de Artigas na velhice, onde apesar de poder ser retratado de forma digna, não representaria a virilidade e a força que a tela busca despertar no observador. Por isso, a tela de Artigas teria demandado grande tempo de pesquisa para o pintor, que só possuía acesso as imagens de Artigas idoso, e teve que elaborar sua representação na mocidade partindo de esboços prévios para chegar ao resultado da tela. (COSTA, 2013). Abaixo segue um exemplo de uma imagem, intitulada *Estudo sobre Artigas*, que representa um dos estudos que Blanes elaborou na busca de construir a face do retratado na juventude.

Figura 1 – *Estudo sobre Artigas*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Estudo sobre Artigas*. Dibujo al carbón, sin firma, 46 × 36 cm. Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay.

<sup>5</sup> Máximo Santos foi presidente do Uruguai entre os anos 1882 e 1886.

<sup>6</sup> Alfred Demersay era médico e membro da comissão central de *la Société de Géographie de Francia*. Escreveu um amplo livro dedicado a história política do Paraguai, onde é observada sua relação com Artigas. Em um determinado ponto de sua pesquisa dedicou-se a figura de Artigas, e também teria elaborado um retrato “ao natural” do mesmo, que serviu à Blanes de inspiração e modelo. (COSTA, 2013, p. 3). Sobre Demersay, Laura Malosetti Costa (2013, p. 2), afirma que: “[...] quien dibujó el perfil del entonces anciano Artigas y lo incluyó en su Historia física, económica y política del Paraguay, publicada en París entre 1860 y 1864. Ese grabado ha sido considerado la única imagen “verdadera” del prócer en tanto, como su mismo autor consignó, fue tomado del natural, esto es: teniendo el modelo ante la vista”.

A pintura de Blanes, *Artigas en la puerta de la ciudadela*, teria como função suprir a falta de uma figura fundadora da nacionalidade uruguaia. (MALLMANN, 2015, p. 34). Embora parte da biografia de Artigas tenha sido esquecida para que ele pudesse figurar no panteão de heróis da pátria, como, por exemplo, não ter vislumbrado a independência do Uruguai<sup>7</sup>. Sobre os elementos que favoreceram a escolha de Artigas para configurar-se como figura fundadora, Pedro Martins Mallmann (2015) concluiu que:

[...] era imperativo ter uma imagem do caudilho, pois nenhum outro dispunha dos atrativos que mais facilmente seriam encarados como nacionais elementos da nacionalidade: o fato de ter guiado a revolução em território oriental desde os primeiros estertores, ter sido eleito General em Chefe, ter liderado "La Redota", estar acima das desavenças políticas entre blancos e colorados, etc. Se lembrarmos sua constância de opinião mesmo diante das piores consequências, é inclusive possível ver neles as qualidades do herói romântico. (MALLMANN, 2015, p. 33 - 34).

Sem dúvida a imagem que se buscou retratar nessa pintura seria a da identidade de um homem sério e confiante. Na tela *Artigas en la puerta de la ciudadela*, podemos ver um homem centralizado com os braços cruzados na frente do corpo, com ar de seriedade e confiança. O personagem está olhando para frente, ou seja, para o futuro, e está parado na entrada da cidade de Montevideo. O cenário apresenta a arquitetura imponente que sustenta a postura do homem por meio de grandes pilares. Artigas aparece com uma roupa de uniforme militar azul marinho com detalhes vermelhos. A veste é bem alinhada ao corpo, onde também se destacam as botas bem polidas e a espada na cintura. Aparece segurando seu chapéu, na mesma cor das botas, possivelmente para se proteger do sol, que fica indicado na pintura pela luminosidade da tela e da sombra que o personagem faz. Outro elemento importante seria o poncho bege com vermelho que cobre parte do ombro esquerdo. Usa também o que parece ser uma medalha pendurada abaixo da cintura, pontuando seu sucesso nos feitos militares. Um destaque para a pintura são esses elementos como o poncho e as botas, que lhe conferem uma identidade dupla: de herói militar e de gaúcho, pois são elementos estrategicamente colocados na tela, e que buscam criar vínculos de identificação com o expectador uruguaio. Artigas possui um rosto calmo, mas, no entanto, firme, com traços fortes e

---

<sup>7</sup> Segundo Pedro Martins Mallmann (2015, p. 34) era preciso ignorar alguns aspectos radicais de Artigas, como o fato de nunca ter pensado a independência do Uruguai, além da polêmica revolução agrária e da sua aproximação com o povo.

bem marcados. No chão, aos pés de Artigas vemos um pedaço de uma corrente de ferro, simbolicamente poderia representar a força e o caráter do retratado.

Figura 2 – *Artigas en la puerta de la ciudadela*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Artigas en la puerta de la ciudadela*. Óleo sobre tela, 1884. 1190 x 1820 mm, Museo Historico Nacional de Montevideo, Uruguay.

É possível verificar que essa pintura de Blanes configurou-se como um lugar privilegiado da ideia de herói nacional do Uruguai. Foi uma imagem construída, encomendada pelo governo e com uma clara função pedagógica na sociedade<sup>8</sup>. Nesse sentido, os retratos funcionavam como formas de exaltar e evidenciar a elite política do Uruguai, mas além disso, serviam como elementos formadores de uma ideia de nação, que necessitava construir seus elementos e marcos fundadores. Essa imagem focaliza na grande concentração de elementos simbólicos, como o sol nascente, o rosto sério e confiante, a previsão de um futuro feliz e auspicioso, roupas militares e gaúchas demarcando a identidade da sociedade, o ar de imponência que exala a confiabilidade que uma sociedade recém independente necessita.

Juan Manuel Blanes teria começado seus trabalhos como retratista no ano de 1852, no entanto: “Pero Blanes consideraba al retrato por encargo un género vil, puramente comercial, llegando a decir que “hoy puede alcanzarse una gran reputación

---

<sup>8</sup> Ao final do século XIX, ocorre uma proliferação de imagens de heróis políticos na América Latina, que visava, entre outras coisas, a construção de imagens mitológicas e idealizadas de mitos fundadores e de heróis para as nações recentemente emancipadas.

de retratista y no dejar de ser sino muy mediocre pintor”. (MANGO, s/d). Nesse caso, a função dos retratos para os retratados era de extrema importância social e política, mas para o artista ela possuía apenas a função financeira, era um degrau de ascensão econômica e social. Embora Blanes quisesse aparentemente se destacar pelos outros motivos artísticos que retratou, os retratos não deixam de ter uma importância para o artista, pois as encomendas que eram feitas a ele vinham de pessoas de uma alta posição social, incluindo presidentes e membros do governo. Recusar esse tipo de trabalho seria além da perda de dinheiro, o que os artistas do século XIX não podiam se dar ao luxo, também uma perda do *status* que o artista possuía entre a elite uruguaia da época. Reitera-se ainda que os retratados deveriam possuir grandes recursos materiais para a elaboração de suas imagens:

Os retratos pintados por Blanes apresentam personalidades relevantes para a história do Uruguai interessadas em investir na construção de sua imagem; além do mais, a encomenda de uma pintura exigia que os compradores possuíssem capital, pois demandava consideráveis recursos para que fosse executada. (MARTINO, 2016, p. 36).

Mas não foram apenas os retratos políticos que Blanes executou, também pintou retratos militares, incluindo de generais brasileiros e argentinos<sup>9</sup>. Destacou-se pelos seus retratos feitos para uma alta elite social, que visava por meio de suas telas mais uma forma simbólica de firmar seu espaço na sociedade. O poder simbólico, termo atribuído as pesquisas de Pierre Bourdieu (1974), discute a “violência” que determinados grupos utilizam para dar legitimidade aos seus sistemas exercendo poder sobre outros sujeitos. A apropriação e a criação de elementos e de símbolos que se configuram no imaginário social evidencia que: “não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação de símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio”. (BACKSO, 1985, p. 299). Essa atuação dos elementos simbólicos no imaginário social

---

<sup>9</sup> No Brasil, Blanes teria retratado o general Osório, em 1869, durante o período da Guerra do Paraguai, na qual o general atuou nas forças armadas. O quadro atualmente se encontra no Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro. Esse quadro teria sido feito por iniciativa própria do artista e não por encomenda. Na Argentina, Blanes teria feito o retrato de Leandro Gomez, em 1864, obra que foi bastante difundida. Outras informações encontradas sobre Blanes ter ultrapassado as fronteiras do Uruguai, seguem: “Juan Manuel Blanes extendió su atención hacia otras naciones americanas; no sólo en la Argentina fue donde se le quiso. Pintó "La muerte de Carreras", el héroe chileno, en una estampa de real dramatismo y la "Revista de Rancagua", exponiéndose ambos cuadros en el Teatro Municipal de Santiago de Chile; del Paraguay dejó dos imágenes simbólicas de las guerras en ese suelo”. Informação disponível no site: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/blanes2.htm>> Acesso em 16 de out. 2016.

forma um campo de identificação entre determinados sujeitos de uma sociedade. Nesse caso, os retratos da elite configuram-se como espaços de conflitos e lutas de poder.

Abaixo segue dois retratos de uma família abonada do Uruguai do século XIX, a família Reyles. Essa família ganhou destaque por ter ampla participação da exportação de gado e na criação de gado de raças Durham e Hereford, tendo enriquecido grandemente com esses negócios. (BOUCINHA, 2013, s/p).

Figura 3 – *Carlos Reyles*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Carlos Reyles*. Óleo s/tela. Museo Juan Manuel Blanes. S/d.

Figura 4 – *Sra. Reyles*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Maria Gutierrez Reyles*. Óleo s/tela. 180 x 126 cm. Museo Juan Manuel Blanes. S/d.

O retrato de Carlos Reyles, apresenta o patriarca da família sentado, vestido um fino traje preto com camisa branca, evidencia parte da corrente de ouro do seu relógio, que fica a mostra em contraste com a roupa preta. Possui uma postura séria e confiante, com as mãos calmamente repousadas, uma sobre o colo e outra sobre a mesa, que está coberta com um fino pano azul escuro, contrastando com as luvas brancas colocadas ali. Outro elemento que chama a atenção é a bengala que segura na mão direita, pois era símbolo de riqueza e importância. A cadeira azul de estampa também fina combina com o cenário que tem um piso florido e ornamentado. O senhor Carlos Reyles aparece com uma barba média e cabelos bem arrumados, traz uma postura ilustre, que embora repousada, apresenta uma expressão de força e de dignidade. Possivelmente era essa mesma a intenção do retrato, uma vez que um estancieiro – com diversos vínculos comerciais – deveria passar: a ideia de poder e confiabilidade. Já sua esposa, Maria Gutierrez Reyles, foi retratada com todo luxo possível e de forma a ostentar a riqueza da

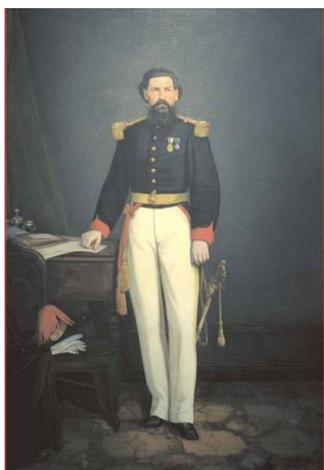
família, especialmente por meio dos signos presentes na retratada. Um exemplo seriam as rendas do vestido, as joias e os enfeites que se configuram como elementos simbólicos do poder aquisitivo dessa família. A personagem feminina traz um fino vestido azul com renda cor bege. Os cabelos estão impecavelmente arrumados com fitas da mesma cor do vestido, uma das mãos segura parte do vestido rendado, dando destaque a esse elemento da tela. Mas, os detalhes das joias chamam mais a atenção. Os dois pulsos apresentam pulseiras de ouro, espécies de braceletes, no pescoço traz igualmente um longo colar dourado, sendo visível também os brincos compridos e dourados em ambas as orelhas. Ao contrário do marido, Maria Reyles foi retratada em pé, com uma postura fria e distante, de forma elegante, recatada e sóbria. O piso apresenta detalhes floridos coloridos, dando um ar de mais feminilidade à tela.

Carlos Genaro Reyles, nascido em 1826, era filho de imigrantes. Fez bastante dinheiro em vida, especialmente com o trabalho na sua estância e pecuária. Casou-se com María Gutierrez Reyles, em 1862, que veio a falecer ainda jovem em função de problemas cardíacos. Formou a estância *El paraíso* com um vasto e rico campo, onde muitas cabeças de gado de raça nobre foram criadas. (MORENO, 1968, p. 242). Esse gado era exportado para o Brasil, especialmente para a cidade de Bagé, e também para a Argentina. (BOUCINHA, 2013, s/p).

Sobre os elementos que compõe o retrato é possível afirmar que: “La vestimenta y los atributos del retratado funcionaban caracterizar pertenencia social, jerarquía o poder y como elemento de distinción”. (VERÓNICA, 2012, p. 3 - 4). Os símbolos para afirmar esse poder vêm das roupas, dos tecidos, das joias, das medalhas e demais objetos que ornamentam os retratos e que contribuem para construir um contorno grandioso à imagem do retratado. Os filantropos da sociedade, os benfeitores que têm seus retratos eternizados nas instituições que ajudam a manter, são eternas homenagens à essa elite, que passa décadas exposta nesses locais, e que também muitas vezes são retratos hereditários. Nesse sentido, os retratos podem ser pensados como documentos que apontam a consolidação de um determinado grupo social, a formação de uma elite ilustrada, de uma elite político-militar. Os retratos são os medidores do poder de um indivíduo bem como todos os elementos que o compõe: O vestuário possui uma dimensão que lhe é intrínseca: a social [...] reflete transformações socioculturais, traduz preferências, hábitos, pensamentos e valores vigentes, para além da estética. À medida que acentua a divisão de classes, serve à estrutura social. (SEBALLA, 2011, p. 48).

Além das famílias abonadas do Uruguai, Blanes também retratou um grande número de figuras militares da sociedade que atuaram em um ou mais conflitos bélicos. Portanto, o *hall* de personagens militares retratados apresenta-se bem significativo. Formam um quadro histórico de personalidades que lutaram pelo Uruguai, e são formadores de um apanhado maior de retratos que se configuram como parte dos construtores de um imaginário de heróis da época. Abaixo, seguem alguns retratos militares que Blanes pintou ao longo do século XIX.

Figura 5 – C. *Miguel Navajas*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Coronel Miguel A. Navajas*. Óleo sobre tela.

Figura 6 – C. *Cipriano Cames*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Cipriano Cames*. 120 x 90 cm. Óleo sobre tela.

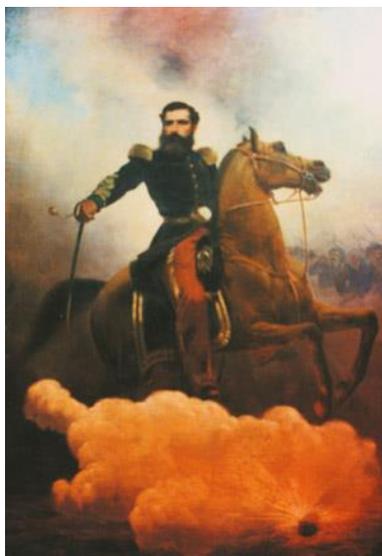
As imagens acima apresentam, respectivamente, os coronéis Miguel Antonio Navajas e Cipriano Cames. Sobre o primeiro, Miguel Antonio Navajas, foi retratado com uma postura ereta, uniforme militar, com calças brancas e sapatos pretos, jaqueta militar escura com dourado e vermelho, ostentando duas condecorações. Traz na cintura sua espada, símbolo dos esforços prestados ao país. A expressão séria e confiante, olhando para frente, simbolizando o orgulho e a confiança. O cenário é um ambiente interno que apresenta uma escrivaninha com um livro aberto, e uma de suas mãos repousa sobre o livro, demarcando que além de um soldado era um homem culto e das letras. Sua luva branca repousa na cadeira que acompanha a escrivaninha. Nascido em 1839, em Bizcocho, Miguel Antonio Navajas era filho do coronel da independência, Pablo María Navaja. Lutou no conflito da Guerra do Paraguai, onde obteve sucesso, chegando ao cargo de general. Sobre sua atuação, sabe-se que: “[...] nunca olvidó su experiencia en sus campos de batalla, por lo cual tras su muerte ocurrida el 3 de

diciembre de 1903, en su tumba [...]se coloca en alto relieve y esculturas de cuerpo entero la escena de una batalla de la guerra del Paraguay obra del artista plástico Félix Morelli”. (ORECCHIA, 2015, p. 13). Já a Figura 6 representa o general Cipriano Cames, assim como Navajas, Cipriano foi retratado em posição em pé, vestindo roupa militar, mas diferente de Navajas, suas vestes não trazem o branco, possivelmente em função de seu retrato ter sido representado dentro de um campo de batalha, onde é possível ver ao fundo homens lutando, montados a cavalo. O cenário é bastante escuro, parecendo ter muitas nuvens ou fumaça no fundo da tela, que esconde o sol, dando uma sensação de perigo ao expectador. Cipriano veste um traje azul marinho com dourado, na cintura traz lenços e faixas amarradas, junto com sua espada. Tem os braços cruzados sobre o peito e um olhar misterioso que observa calmamente os acontecimentos, mantendo uma postura um pouco mais relaxada que Navajas, embora em meio ao conflito, mas a expressão e a pose do personagem não deixam de demonstrar a confiança do general. Cipriano Cames nasceu em 1821, em San José, e faleceu em 1868 também em San José, devido a cólera. Segundo informações do *Diccionario Uruguayo de Biografias* “[...] el exterior ocultaba un temperamento duro, inclinado a la crueldad, que diópoco envidiable fama a su nombre”. (SALDAÑA, 1945, p. 273). Cames lutou na Grande Guerra do Uruguai, onde foi um dos soldados de Oribe e integrante das milícias Maragatas.

O retrato abaixo, do coronel Juan Antonio Lavalleja, é outro exemplo de como Blanes retratou os heróis da pátria. Morto em meio a uma batalha, Lavalleja foi retratado montando em seu cavalo, como um herói. Estava entre nuvens de fumaça, lutando em meio ao conflito, é possível ver seu cavalo se inclinando assustado com algo que explodiu próximo a suas patas. O personagem possui um porte heroico, veste roupas militares, calça vermelha e longo casaco azul marinho com dourado. Segura com uma das mãos a cela do cavalo e com a outra a espada, indicando que ele estava pronto para o combate, retratado em um claro momento de ação, mas, novamente notamos uma expressão calma e centrada. Aparenta um homem confiante, que mesmo com o susto do cavalo não se deixa abater. Foi uma figura bastante importante para o processo de independência uruguaia, sendo retratado também em outro famoso quadro de Blanes, *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, de 1877. Foi filho de mãe e pai espanhóis, e teve um irmão, Manuel Lavalleja, que também foi militar e lutou pela independência do Uruguai. (SALDAÑA, 1945, p. 729 - 731). O retrato exala rigor e sobriedade, padrão

de uma encomenda do Estado, buscando refletir os poderes personificado na figura do combatente.

Figura 7 – *Juan Antonio Lavalleja*



Fonte: BLANES, Juan Manuel. *Coronel Juan Antonio Lavalleja*. Óleo sobre tela. Salón de Honor de la Escuela Militar, (donado por el Sr. Gral. Don Cándido Róbido).

O retrato visava ostentar os bens materiais ou uma ascensão social, ou ainda o poder e a virilidade dos membros políticos da sociedade. Maria Beatriz Bianchini Bilac (2014), ao estudar sobre o direito à imagem, relaciona os retratos a emergência de uma arte moderna. Faz algumas observações que são relevantes sobre quem são os detentores do poder da imagem e quem são os que tem direito a ter sua face exposta no *hall* da fama: “A imagem é, então, privilégio de quem tem direito à história e por consequência à fama, e aquele que conquista um posto na história adquire o direito de ser recordado através de sua efígie: o retrato torna-se o principal veículo de manifestação do poder ganho”. (BILAC, 2014, p. 3).

Nas últimas décadas do século XIX, o Uruguai passou por um movimento de consolidação política e econômica: “Ao que tudo indica, o batllismo conseguiu estabelecer contato com diferentes interesses sem atacar frontalmente nenhum deles, viabilizando a implementação de uma série de “modernizações” sociais que melhoraram as condições de vida das camadas subalternas do país”. (SOUZA, 1998, p. 2). Nesse caso, os retratos atendem uma nova demanda política que busca também modernizar a sociedade e afastar a imagem do país de incivilizado e de colônia. Por isso, a função

dessas pinturas na sociedade adquire um papel político fundamental, construtor de histórias, memórias e símbolos.

En el siglo XIX el retrato adquiere mucha relevancia convirtiéndose en el género dominante y en la época de Rosas adopta la función de propaganda y publicidad. Estilísticamente correspondían al neoclásico y la característica más importante es que todos mostraban personalidades de alta jerarquía y poder económico (militares, políticos, religiosos, hombres y mujeres de la alta sociedad). (VERÓNICA, 2012, p. 3 - 4).

Para Blanes, a elaboração desses retratos tinha uma clara função, não à toa ele foi escolhido mais de uma vez por figuras políticas importantes para retratar personagens importantes para a história do Uruguai:

Juan Manuel Blanes fue, junto al marinista Eduardo De Martino, uno de los pocos pintores que lograron vivir de su vocación pictórica. Una de las causas fue sin duda la buena relación que mantuvo con los gobernantes de los países sudamericanos en los que se desarrolló. Siempre se halló situado del lado del poder político. (VINUALES, s/d, p. 66).

Blanes retratou os grandes homens da sua pátria e da sua sociedade. Nesse sentido, o pintor contribuiu para a elaboração de uma identidade nacional, partindo da construção imagética biográfica e pictórica desses heróis da nação, onde ao mesmo tempo utilizou-se politicamente dessas pinturas para gravar seu nome entre os membros ilustres da categoria artística do Uruguai. Blanes aceitou encomendas do Estado para retratar políticos e militares, mesmo não achando esse gênero de pintura elemento que o elevaria como artista, mas isso foi um movimento muito além do que puramente financeiro, foi uma forma de articular vínculos com seus encomendantes, e também de ter a publicidade necessária para manter seu nome em ascensão na sociedade uruguaia. Dessa forma, é possível pensar em como o artista uruguaio articulou e formou suas redes e relações sociais a partir de seu ofício.

A pintura de retrato funcionou como uma forma de perpetuação da memória iconográfica dos personagens que, em diferentes épocas, passaram pelas telas do pintor. Não se pode deixar de falar na relação de poder quando se trata dos retratos. Essas imagens foram feitas para os poderosos, para os administradores do dinheiro, para os políticos, administradores da cidade, para os militares que protegem o país. Quem eram os retratados? Eram as pessoas que deveriam exercer algum tipo de poder na sociedade, sendo parte de uma pequena elite que detinha em suas mãos o poder de decisão da

comunidade. Quem têm direito a imagem? Aqueles que são exemplos da moral e do bom comportamento de um grupo, são os que têm a civilização nas mãos e são também exemplos de civilidade. Atribui-se também que: “O retrato, portanto, torna-se um constituidor de identidade social. [...] os retratos ajudam a compreender de que modo níveis específicos da sociedade são percebidos em diferentes momentos sociais, através das indicações que eles apresentam em sua composição”. (BILAC, 2014, p. 335). Blanes foi elemento importante para a construção da ideia de nação independente, foi o artista da pátria, artista que retratou a elite local e, nesse sentido, reafirmou seus laços sociais no Uruguai com parte dessa alta parcela social que ele mesmo retratou.

### **Bibliografia:**

ARGUL, José Pedro. **Proceso de las artes plásticas del Uruguay**. Desde la época indígena al momento contemporáneo. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1975.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

BERTRAND, Michel. Los modos relacionales de las élites hispanoamericanas coloniales: enfoques y postura. In: **Anuario IEHS**, nº 15, Tandil, 2000.

BILAC, Maria Beatriz Bianchini. Elites e retratos: um estudo sobre as galerias de honra das misericórdias de São Paulo e Santos. In: **ACERVO**. Rio de Janeiro, V. 27, Nº 1, P. 333-348, jan./jun. 2014.

BOUCINHA, Cláudio Antunes. **A importação do gado de raça e a modernização das estâncias de Bagé**. 2013. Disponível em: <<http://www.jornalfolhadosul.com.br/noticia/2013/07/12/a-importacao-do-gado-de-raca-e-a-modernizacao-das-estancias-de-bage>> Acesso em 20 de set. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano e linho**: Moldura simbólica da identidade brasileira. Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2003.

COSTA, Laura Malosetti. El primer retrato de Artigas: Un modelo para desconstruir. In: **Caiana#3**, 2013. 14 p.

FERRAZ, Paula Ribeiro. Retratos do Marquês: a construção da memória de Honório Hermeto Carneiro Leão pela iconografia. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertolotti; SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marília de Oliveira. A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013.

GUERRA, François Xavier. El análisis de los grupos sociales: balance historiográfico y debate crítico. In: **Anuario IEHS**, nº 15, Tandil, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

MALLMANN, Pedro Martins. **Derrota de um mundo, vitória da Utopia**: Interpretação e representação do Artiguismo através da película *La redota una historia de Artigas*. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em história). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MANGO, Elizabethe. **Juan Manuel Blanes, “el pintor de la patria”**. Disponível em: <<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Userfiles/P0001/File/Juan%20Manuel%20Blanes,%20el%20Pintor%20de%20la%20Patria.pdf>> Acesso em: 10 set. 2016.

MARTINO, Marlen de. Uma mulher e algumas histórias: a sedução em Antonio Larreta, Milton Schinca e Juan Manuel Blanes - entre a tela e o verbo. In: **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 32 – 54, jan./abr. 2016.

MORENO, Carlos Martínez. Los narradores del novecientos: Carlos Reyles. In: **Capítulo Oriental 16: La historia de la literatura Uruguaya**. CEDAL, Montevideo, 1968.

ORECCHIA, José María Olivero. La División Oriental “olvidada” en la guerra de la Triple Alianza. Desde el retorno del general Flores a la repatriación de la División. Octubre 1866 - diciembre 1869. In: **ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRPyB- Año VII - Julio 2015 - Nº 14 -24 p.**

REGUERA, Andrea. Construcción y funcionamiento de una red de poder ego-centrada. La correspondencia de Juan Manuel de Rosas con los jueces de paz de la campaña bonaerense (1829-1852). In: **Mundo Agrario**, Vol. 11, Núm. 21, 2010, p. 22.

SALDAÑA, José M. Fernández. **Diccionario Uruguayo de Biografías**, 1810-1940. Editorial Amerindia, Montevideo, 1945.

SOUZA, Marcos Alves. O reformismo uruguaio sob a égide do “batllismo” na primeira metade do século XX. In: **ANAIS... Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC**. 7 p.

VERÓNICA, Capasso. **El discurso visual durante el régimen rosista: imbricaciones entre lo público político y lo privado**. 2012. Disponible em: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40943/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40943/Documento_completo.pdf?sequence=1)> Acceso em 17 de out. 2016.

VIÑUALES, RODRIGO Gutiérrez. **Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776 - 1930)**. Disponible em: <<http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20007.pdf>> Acceso em: 19 out. 2016.

SABALLA, Viviane A. Narrativas Visuais do Sensível: retrato fotográfico e indumentária. In: **FACOS. (Org.). REVISTA ESCRITA NO PLURAL - Revista Eletrônica do Curso de História DACOS**. 1ed.Osório: Facos, 2011, v. 1, p. 1-91.