

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – SETOR LITORAL

**A OBRA DE ARTE COMO FONTE PARA UMA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA:  
UM ESTUDO DAS OBRAS DE JUAN MANUEL BLANES**

MATINHOS

2016

LOUINE HENRIETH DE MOURA CORREIA

**A OBRA DE ARTE COMO FONTE PARA UMA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA:  
UM ESTUDO DAS OBRAS DE JUAN MANUEL BLANES**

Artigo apresentado ao curso de Artes Licenciatura,  
como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Licenciado em Artes pela Universidade Federal do  
Paraná – Setor Litoral,

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Elisa de Castro Freitas

MATINHOS

2016

# **A obra de arte como fonte para uma interpretação histórica: um estudo das obras de Juan Manuel Blanes**

Louine Henrieth de Moura Correia

## **RESUMO**

Este estudo busca uma aproximação da obra de arte como fonte de entendimento da história a partir de uma análise de três obras do pintor uruguaio Juan Manuel Blanes: “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871), “El Juramento de los Treinta y Tres Orientales” (1879) e “La paraguaya” (1879). Metodologicamente categorias e conceitos que integram a produção intelectual de Erwin Panofsky e Walter Benjamin são postos em movimento na apreciação da arte. Panofsky aporta uma metodologia aplicável à interpretação e leitura das obras de artes visuais mencionadas, reforçando a ideia de comunicação e linguagem. Os conceitos de narrativa, experiência e imagem dialética de Walter Benjamin, por sua vez, são postos em prática e experimentados na apreciação artístico-histórica das obras de arte, ensaiando uma análise dos elementos estéticos e do processo de criação de personagens e cenas por Juan Manuel Blanes. Considera-se que a narrativa artística de Blanes acessa uma experiência comum ao Atlântico Sul na segunda metade do século XIX, remetendo aos fluxos históricos da grande região da Bacia do Prata e sua circularidade cultural e ambiental. A produção iconográfica de Blanes trás elementos de acesso a este contexto histórico, remetendo tanto à narrativa épica e oficial vinculada ao fenômeno de criação dos Estados Nacionais na região, como a narrativas de escala cotidiana, referentes a experiências da ordem de uma micro-história, permitindo uma reflexão que abrange os costumes, o corpo, a saúde e a morte.

Palavras chave: Juan Manuel Blanes, iconografia, iconologia, arte, história.

## 1 INTRODUÇÃO

O tema do presente estudo emerge do interesse comum pela História, Arte e Educação. Este duplo interesse despertou algumas questões norteadoras: como os artistas se relacionam com a história? Em que medida temas históricos ingressam, dialogam ou influem na criação artística? As obras de arte de alguma maneira representam a história ou há influência da sociedade e do cenário histórico nessas obras? Como a história percebe a arte? É a obra de arte uma fonte relevante à história? Como abordar estas questões?

O ingresso no curso de Licenciatura em Artes no Setor Litoral da UFPR permitiu unir as duas áreas de interesse e a elas somar um olhar também atento ao campo da Educação. Deste modo, a construção do presente trabalho resulta de uma abordagem interdisciplinar para o trato das questões de pesquisa e parte de algumas premissas que convergem para o reconhecimento da obra de arte como uma via de acesso à observação de fatos históricos, não apenas da história oficial, mas no âmbito de uma micro história, em escala cotidiana, contemporânea e local (Ginzburg, 2006).

As questões levantadas aproximaram o estudo acerca da obra de arte. Pode ser ela uma rota de entendimento da história? Se podemos “lê-la”, de que forma podemos fazê-lo sem reduzi-la ou desconsiderá-la em suas especificidades e singularidades? Como essas obras podem ser trabalhadas nos espaços educacionais?

Neste trabalho partimos da ideia de que a obra de arte pode ser abordada em sua dimensão narrativa (Benjamin, 1994), como um texto. Neste exercício, o olhar do artista e o contexto em que a obra foi produzida ganham relevo para a compreensão de sua obra como um produto histórico e também como produto do pensamento humano em uma época, cultura e lugar.

Sempre que olhamos para os livros que contém imagens, muito pouco se fala sobre o contexto em que foram produzidas, e quase nada sobre o autor da obra. A leitura de imagem nesse contexto é muitas vezes conduzida de maneira a reforçar, ancorar, sublinhar ou ilustrar o conteúdo a ser transmitido. Schlichta (2006) sistematiza a metodologia de Panofsky (1991) sugerindo cautela ao fazermos a leitura de uma obra, alertando para o risco de reduzi-la ao cair na armadilha de “lê-

la” como se lê um documento ou um livro, ignorando as diferenças entre a história escrita e a representação histórica através das imagens.

Neste sentido Panofsky (1991) alerta para uma dimensão da linguagem na interpretação das obras de arte. Esse tema interessa muito ao campo da licenciatura em artes, pois nos apresenta um caminho metodológico para uma “alfabetização visual”, extremamente relevante na era da reprodutibilidade de imagens por diversas mídias, caminho que nos parece promissor no sentido de permitir aos educandos uma leitura mais densa e sobretudo crítica da obra de arte.

De modo complementar, Walter Benjamin (1994) chama a atenção para o fato de que a experiência humana, narrada por sujeitos históricos, aparece expressa na cultura em múltiplas expressões, em especial nas imagens que têm este poder de sintetizar o pensamento e simultaneamente libertá-lo das amarras de uma época, possibilitando uma percepção dialética da história. Benjamin propõe que “*uma outra história*” pode emergir a partir de abertura nas vias de significado e dos sentidos que imagens recorrentemente difundidas carregam.

Nesta direção, o objetivo geral da pesquisa foi estabelecer uma rota de análise que permitisse abordar a obra de arte como via de entendimento da história, sem que este percurso de entendimento limitasse a obra de arte a uma dimensão de documento ou texto, mas ao contrário, a liberasse de leituras acríticas ou redutoras.

Como objetivos específicos, nos propusemos a compreender as concepções de Panofsky e Benjamin acerca das potencialidades de comunicação da linguagem e da imagem como representação. De modo complementar, buscamos aplicar, embora ainda em caráter experimental e ensaístico, conceitos de Panofsky e Benjamin à interpretação e apreciação de três obras de arte do pintor uruguaio Juan Manuel Blanes.

Por fim, apontamos para a possibilidade de que estudos futuros considerem esta metodologia na dimensão de sua aplicabilidade ao estudo de obras de arte no ambiente escolar.

## **2 METODOLOGIA**

Metodologicamente o trabalho divide-se em três etapas. Na primeira, exercitamos a aplicação de um outro olhar às obras do pintor uruguaio Juan Manoel

Blanes, aplicando os estudos de Panofsky para a leitura dessas obras, buscando identificar os três níveis de percepção: Primário, Secundário e Significado Intrínseco, nas três obras.

Na segunda, buscamos uma aproximação das ideias do filósofo judeu e alemão Walter Benjamin e do historiador das artes Erwin Panofsky acerca da imagem como produtos da criação humana em um dado contexto histórico e da possibilidade de resgate dessas imagens para lançar sobre elas um novo olhar, atento às transformações que as próprias obras passam a sofrer através dos olhares que emitimos sobre elas.

Nas considerações finais do trabalho apontamos para o potencial desse tipo de análise dentro do ambiente educacional, não apenas para as artes, mas também, como ponte interdisciplinar entre Arte, História e Educação no campo das ciências humanas.

### **3 OS CONCEITOS DE PANOFSKY E BENJAMIN**

#### **3.1 PANOFSKY**

A história das representações nos ajudam a entender melhor a metodologia de Panofsky (1991) adotada para essa análise. Na França, no final da década de 1980, a pesquisa histórica passa por grande renovação metodológica. Schlichta (2006) cita Silva (2000):

“Em resposta ao paradigma subjetivista em vigor no campo intelectual (a partir dos anos 80) e a perda de hegemonia da tradição dos *Annales*, a história das representações propõe introduzir novas escalas de análise, capazes de integrar ao social e econômico os atores sociais. Sem dúvida, o enfraquecimento do programa dos *Annales*, definido pela tríade “econômico, social, material”, impõe uma reação, embora tardia, por parte de seus herdeiros. Confrontados às incertezas metodológicas da disciplina, alguns dentre eles buscam novas alternativas”. (SCHLITA, 2006, p. 28 *apud*, SILVA, 2000, p. 82)

Na busca de novas alternativas a obra de arte ingressa como via promissora. Entretanto, se a obra de arte, como representação história nos diz algo, como acessar seu conteúdo narrativo? Segundo Schlichta, é através da linguagem artística que podemos tecer esta aproximação. A autora também pontua que se deve ter cuidado ao fazermos a leitura da obra de arte, pois podemos cair na armadilha de

tentar “lê-la” como se lê um documento ou um livro, ignorando suas especificidades e singularidades.

O teórico Erwin Panofsky exemplifica em sua metodologia, a diferença entre iconografia e iconologia, conceitos pertinentes para a leitura de obras de artes visuais. Definiu iconografia como o tema ou estudo, a forma, e iconologia, como o significado desse tema, desta forma. Podemos exemplificar sua teoria com o ato/forma de um homem levantando seu chapéu. A isso chamamos de iconografia. O gesto, a forma. A iconologia se interessaria pelo significado cultural, estético de levantar educadamente o chapéu, resquício do cavalheirismo medieval.

Panofsky propõe fazer a leitura das obras, no âmbito da história da arte, em três níveis: Primário, Secundário e Significado Intrínseco.

Schlichta (2006) trás a seguinte abordagem dos níveis de leitura iconográfica/iconológica de Panofsky :

“Para a análise de uma obra de arte, Panofsky destaca três níveis distintos no seu tema ou significado: o primeiro nível é o da identificação das formas; o segundo é o factual, no qual se dá a percepção de que uma forma ou imagem é uma invenção a partir de convenções ou características composicionais como qualidades inerentes a ela; e o terceiro refere-se ao domínio dos princípios subjacentes a este objeto, seu “algo mais”. Seus argumentos evidenciam que os elementos representacionais são fundamentais para a compreensão de uma imagem como imagem, no entanto, a forma ou a aparência não vem em primeiro lugar”. (SCHLICHTA, 2006, p. 31)

Cabe aqui pontuar que para a análise da obra de arte, Panofsky considera os três níveis importantes e por isso devem acontecer de forma articulada.

No caso das obras de Juan Manuel Blanes, o primeiro e segundo níveis, da iconografia, das formas e de seu caráter factual, convencional, nos remete tanto ao interesse na formação técnica e artística do pintor, o modo como se dá sua adesão a uma pintura figurativa, suas noções perspectivas, estéticas, o enquadramento, os jogos de luz e sombras, como também nos remete aos elementos que compõem o quadro.

Nestes níveis anteriores de análise, nos colocamos diante das formas desde uma perspectiva técnico-estética, mas em diálogo com as noções de quadro, cena, enquadramento, próprias da fotografia, que nos permitem uma análise mais global e situacional, factual – nos termos de Schlichta - dos quadros.

No terceiro nível, dos sentidos, da iconologia, passa a interessar as condições interpretativas num plano semiótico e simbólico. As emoções, as expressões, em

diálogo com os títulos das obras, que ancoram a leitura da imagem em uma leitura de subtexto, que as situa na história e no território, como por exemplo, veja-se “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871), “El Juramento de los Treinta y Tres Orientales” (1879) e “La paraguaya” (1879), destacando-se neste caso os títulos como parte de ancoragem (Joly, 1996) da imagem visual e parte que colabora na apreensão dos significados da obra, sobretudo a dimensão territorial e histórica implicada na sua significação.

### 3.2 BENJAMIM E O NARRADOR

Benjamin escreveu sua obra “O Narrador”, em 1936, como uma reflexão acerca da obra do escritor russo Nikolai Leskov<sup>1</sup>, tão cheia de detalhes que é impossível não criarmos uma imagem baseada em seus escritos.

Camila Pierobon (2013) propõem que Benjamin toma a produção de Leskov como “elemento chave da diferenciação entre narrador e romancista”, de modo que Leskov também se debruçava em temas regionais e problemas sociais, ou seja, fatos históricos que serviam de base para sua obra.

Nos termos de Pierobon (2013, p. 264):

“Embora o foco de sua narrativa estivesse na vida do povo russo e suas miseráveis condições, ele fora identificado como favorável à pressão policial ao escrever, em 1862, um artigo contrário às idéias dos jovens revolucionários. Hostil às tendências socialistas, Leskov responde a essas acusações com dois romances, *A lugar nenhum* (1864) e *Na ponta da faca* (1870-1871), que atacam o movimento revolucionário e acabam por reafirmar sua reputação de reacionário”. (PIEROBON, 2013, p. 264)

Para Benjamin, a riqueza imagética da obra narrativa de Leskov reside na experiência histórica deste sujeito que vive e retrata em texto sua vida na Rússia, os valores e dilemas, a moralidade, os costumes, a paisagem, a história. Se a narrativa está em crise, segundo Benjamin, é porque a experiência também está.

Mesmo reconhecendo a brutal diferença entre um texto verbal e um texto não verbal, mas considerando o fato dos dois artistas - Leskov e Blanes - não terem o compromisso com a verdade histórica, mas se posicionarem diante de suas

---

<sup>1</sup> Recentemente disponível no Brasil, a obra Nikolai Leskov vem sendo traduzida e publicada pela Editora 34. Camila Pierobon aborda a obra: Leskov, Nikolai (1831-1898). *Lady Macabeth do distrito de Mzens*; tradução e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.



épocas a partir de suas experiências e olhares, retratados em suas obras, não nos possibilita abordar Blanes também como um narrador?

Retomando Panofsky e seus níveis de leitura de uma obra imagética, e partindo da ideia de que a obra imagética é criação de um autor, sujeito histórico inserido em uma época e local, possivelmente rico em experiência, no sentido benjaminiano, o que traria ao artista uma possível dimensão de narrador, corremos o risco de cair na armadilha: ao reduzir o artista como único e verdadeiro narrador da obra, reduziríamos com ele a própria obra de arte em narrativa, movimento que anularia a contribuição de nosso próprio olhar sobre a obra de arte, a partir de nossas experiências de espectadores/apreciadores, desde nossa época e contextos.

Sempre que olhamos para uma obra de arte, produzimos uma nova interpretação acerca da mesma, seja ela uma representação histórica ou não. Ao conectar a narrativa à experiência, Benjamin possibilita identificarmos na obra de arte uma experiência que se transforma a partir de múltiplos olhares: começando com o olhar do artista, e transformando a narrativa de expectador para expectador, num jogo dialético, afinal, a narrativa está ligada a experiência segundo Benjamin, e cada sujeito carrega em si, suas próprias experiências. Neste sentido, cada sujeito discorre uma interpretação diferente.

Para Benjamin, o narrador é um personagem cada vez mais raro, porque a experiência de narrar está correlacionada com a vivência. Num mundo da reprodutibilidade, a experiência entra em crise. O artista, enquanto narrador, intercambia suas experiências por meio da obra de arte, sem no entanto assumir um compromisso com a verdade e com a história factual. No artista conseguimos vislumbrar um narrador que por meio da obra de arte compartilha suas experiências, já no expectador identificamos o narrador que traz esta imagem para discorrer sobre ela a partir de outras experiências. Neste jogo a narrativa nunca será a mesma. De modo mais direto, a apreciação/interpretação de um sujeito que fruiu a obra de Blanes no século XIX nunca será a mesma daquele que à vê no século XXI, afinal a experiência de alguém que viveu no século XIX, é totalmente diferente das experiências do homem contemporâneo.

Assim, o historiador - aquele que discorre a história através da escrita -, o artista, e o espectador são potencialmente narradores distintos entre si. Em outras palavras, o espectador e o artista são narradores que não viajam de lugar em lugar,

e tampouco ficam presos há um lugar determinado, fruindo da liberdade que só a arte pode proporcionar, para discorrer sobre suas experiências da maneira que lhe for mais conveniente ou interessante.

#### **4 O ARTISTA: SUA HISTÓRIA, SUAS OBRAS**

É importante ressaltar que para Panofsky o texto histórico e a imagem nunca discorrerão da mesma maneira, mesmo quando debruçados sobre um mesmo objeto, nunca suas representações e abordagens serão iguais. É importante dissociar o discurso histórico da imagem, pois estes não são iguais e nem complementares e tampouco a imagem é a ilustração do texto, temos que vê-los como coisas distintas, cada uma com sua especificidade. Segundo Schlichta (2006):

“Isso quer dizer que, embora os discursos histórico e imagético se interpenetrem, nunca se fundem, são singulares e, muitas vezes, diferem. Por isso não se pode delegar a esse tipo de material um caráter meramente decorativo: A forma reforçando o conteúdo, muito menos colado à estrutura explicativa; a forma representando-o em imagem”. (SCHLICHTA, 2006, p. 31)

Entendendo a importância de dissociar o texto da imagem, a autora pontua que é fundamental conhecer as influências artísticas e trajetória do artista.

“Em que pese seu argumento de que não cabe a esse tipo de investigação crítica, no caso da iconografia, cabe lembrar que, se quisermos romper com o caráter meramente decorativo e colado ao conteúdo da imagem, é fundamental um estudo das influências artísticas de seu autor”. (SCHLICHTA, 2006, p. 30)

No presente estudo, elegemos exercitar a metodologia aportada por Panofsky aplicando seus fundamentos na leitura de obras de artes visuais do pintor uruguaio Juan Manoel Blanes.

Tecer uma aproximação da época, da trajetória do artista, é um exercício que nos parece relevante antes de ingressar propriamente na análise das obras. Assim, a seguir discorreremos um pouco acerca da vivência, trajetória e produção do artista.

Maria Ligia Coelho Prado (2012) em seu artigo, “*O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX*” analisa a iconografia nacional de Blanes e trás elementos biográficos que permitem conhecer um pouco de sua trajetória vinculada à sua e produção artística.

#### 4.1 JUAN MANUEL BLANES

Segundo Ligia Prado (2012), a formação de Blanes não foi diferente de tantos outros artistas de sua época, o financiamento dos estudos de jovens promissores era uma prática comum entre as jovens nações da América Latina. O sentimento de identidade precisava ser marcado na memória coletiva, por esse motivo era comum a encomenda pelos governantes de pinturas históricas com temas nacionalistas. A identidade nacional, por sua vez, se constituía a partir da integração de uma diversidade cultural étnica racial que precisava ser reduzida aos contornos nacionais.

Blanes começa seus estudos como autodidata em seu país e, na segunda metade do século XIX, fora enviado à Europa para aprimorar suas técnicas, onde seu destino inicial fora Itália. De acordo com a sùmula biográfica de Blanes, publicada na página do Museo Nacional de Artes Visuales do Uruguai, Blanes iniciou sua carreira artística como autodidata em Montevideú, pintando retratos e cenas militares. Buscou em 1860 uma bolsa de estudos na Europa, que lhe foi concedida pelo governo uruguaio, e permaneceu cinco anos em Florença, período em que sofreu grande influencia do professor Antonio Ciseri, de fixação academicista, estilo que viria marcar as obras posteriores a esse período.

As principais telas de Blanes são reconhecidas como de caráter academicista e se revela em estudos das cores que preservam os tons puros em meio aos tons ocres e cinzentos (Linari, 1995). Retornaria a Europa ao longo de sua trajetória artística em roteiros que incluíram o Oriente Médio.

Para Prado, segundo o texto que Blanes escreveu sobre a obra “El Juramiento de Los treita e Tres Orientales”, a reflexão acerca de sua escolha e sobre o sentido da pintura histórica foram partes integrantes e necessárias para a composição da obra. O método criativo de Blanes também incluía a coleta de informações solicitadas por ele através de cartas e pesquisas, o que demonstra o interesse do artista em compor os personagens de sua obra tomando em consideração o contexto sócio-histórico retratado.

Além de uma iconografia que compõem a narrativa de episódios da história oficial, como “Los treita e Tres Orientales”, há um investimento na retratação e representação de tipos humanos e culturais e de acontecimentos, característica das

duas outras obras escolhidas para a presente análise.

A guerra do Paraguai, episódio eminentemente masculino, é retratada de maneira singular, intimista e subjetiva através da personagem feminina “La paraguaya” (1879). A grande epidemia de febre amarela que assolou quase toda a América Latina, por sua vez, é retratada na escala cotidiana, interessante a perspectiva da micro-história (Ginzburg, 2006), em “Un episodio de La fiebre amarilla em Bueno Aires” (1871).

Em seu repertório artístico academicista, valorizava além de temas políticos e militares, os temas do cotidiano, pintando nesta vertente principalmente o homem do campo, seus costumes e seus trajes típicos. Suas obras pictóricas quase sempre disputam o pertencimento nacional do *Gaúcho*, figura comum ao bioma do Pampa e bacia do Prata que vai constar nas representações que o reivindicam como brasileiro, uruguaio, argentino.

## 5 EXERCITANDO AS REFLEXÕES DE PANOFSKY

### 5.1 “LA PARAGUAYA”

Nesta parte do trabalho, nos propomos a uma aproximação das obras de Juan Manuel Blanes exercitando, em caráter experimental e ensaístico, livre e investigador, a metodologia de Panofsky, aplicada inicialmente à obra “La paraguaya” (1879).

Propomos que o olhar se permita percorrer a imagem em todo o quadro e, neste ato, inicie um movimento de diálogo e apreciação.



Figura: “La paraguaya”(1879) Técnica: Óleo. Suporte: Tela. Medidas: 100 x 80cm.  
Juan Manuel Blanes. (1830–1901). Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideú – Uruguai.  
Disponível em: <http://m.mnav.gub.uy/cms.php?o=1083>

Retomando a metodologia de Panofsky (1991) e seus três níveis de análise de uma obra de arte, temos no primeiro nível, ao qual o autor denomina “Primário”, uma abordagem inicial da obra. Nele, o olhar reconhece a ação dos personagens em cena, recepcionando a obra na sua “forma pura”, portadora de significados primários ou naturais (Panofsky, 1991).

Aplicado à obra “La paraguayana”, temos no centro uma mulher triste, desolada, em meio a um campo de batalha. Num segundo plano corpos, aves de rapina decompositoras, armas, terra nua, uma carroça quebrada. Tons pálidos.

A leitura do nível “Secundário” exige do espectador o aporte de dados de uma equação cultural e o conhecimento iconográfico. Nesta obra específica, caberia reconhecer o fato histórico - a guerra do Paraguai – e tecer uma ligação deste episódio com a cena retratada, narrada.

Poderíamos supor que este nível de leitura é mais acessível a um espectador/leitor que compartilhe da mesma matriz histórico-cultural do autor. Em outras palavras, este nível de leitura é suposta e relativamente mais acessível a um cidadão brasileiro, paraguaio, argentino, uruguaio, latino-americano, capaz de estabelecer as conexões necessárias, do que a um espectador/leitor do oriente médio, por exemplo, que dificilmente o faria.

No terceiro nível de Panofsky, “Significado Intrínseco”, a tela transcende um incidente independente, o espectador/leitor associa o fato histórico ao ambiente histórico. Em “La paraguayana”, o espectador identifica o contexto antes e depois da guerra, ligando o massacre que dizimou uma grande parte da população paraguaia - em sua maioria homens e indígenas pertencentes às etnias Guaraní e Charrúa, gauchos - à fragilidade econômica social da atual república.

## 5.2 “EL JURAMENTO DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES (1879)”

Prosseguindo nesta linha de pensamento, podemos alocar outra obra de Blanes, “El juramento de los treinta y tres orientales” (1879), a seguir:



Figura: “El Juramento de los Treinta y Tres Orientales” (1877). Técnica: Óleo. Soporte: Tela. Medidas: 3,11m x 5,46m, Juan Manuel Blanes. Em exibição no Museu Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (1830- 1901) na qualidade de empréstimo desde meados da década de 1970. Montevideu, Uruguai.

Juan Manuel Blanes representa a independência do Uruguai, vinculando-a à maçonaria. Juan Manuel era maçom, para os maçons o número três é perfeito. Outro símbolo da maçonaria é o triangulo, que contém os três lados.

Segundo Panofsky (1991), esse tipo de análise só é possível no terceiro nível, Significado Intrínseco, se fossemos analisar no segundo nível conseguiríamos identificar apenas o ato que marca a independência do Uruguai, sem fazer associações com a maçonaria, por exemplo, e ainda se fossemos vê-la em sua forma pura, identificaríamos trinta e três homens em cena, parecendo em um momento de vitória.

Juan Manuel Blanes, segundo Prado (2012) se preocupou em representar



as vestimentas de maneira singular, como meios de internalização do sentimento e do ideal em que a independência foi gerada. Segundo a autora:

“No quadro de Blanes, a vestimenta também é significativa, mas numa visão bastante diferente, já que ele dizia que “nossos pais não pensaram em fundar o orgulho nacional com seus trajes, e sim com seu valor e seu sangue”. Para ele, as roupas descuidadas de alguns dos heróis deviam ser assim retratadas, porque “atos de coragem e patriotismo não podem decorar-se previamente”. Então, a dignidade e a beleza seriam mostradas em sua simplicidade e de acordo com as particularidades dos costumes uruguaios”. (PRADO, 2012)

As virtudes – coragem e dignidade – eram, segundo a autora, muito valorizadas por Blanes, inspirado pelo ideário republicano de que o poder político deve emanar do povo e não de providência divina, que todos nascem iguais e não se pode privilegiar a aristocracia. Esse traço biográfico do autor/narrador, acessível pelo estudo de sua vida e obra, mas invisível na tela, é chave para compreender a retratação dos trajes de modo a não ofuscar o brilho da cena histórica e avançar no terceiro nível de leitura.

### 5.3 A FEBRE AMARELA, UMA EXPERIÊNCIA COMPARTILHADA EM TODA A BACIA DO PRATA

Na análise interpretativa e ensaística desta última obra exercitaremos nossa metodologia de uma maneira um pouco diferente. Primeiramente, contextualizaremos historicamente de maneira sumária o fato representado na obra - “a febre amarela” - para posteriormente passar à análise do quadro/obra de arte.

O século XIX foi marcado por grandes epidemias em todo o mundo. Em comum elas tinham o fato de não respeitarem fronteiras, e não foi diferente nas Américas. A epidemia de febre amarela foi um mal compartilhado por toda a bacia do Prata no final do século XIX.

O historiador João Pedro Dolinski (2013) nos traz o quadro caótico em Paranaguá, litoral do Paraná, entre 1877 e 1878 - quadro este retratado não em cores e tintas, mas em dados não menos impressionantes e impressionistas.

Foram 479 casos da doença, em uma população de aproximadamente 5.000 habitantes. Das pessoas infectadas por esta enfermidade letal 54 vieram a óbito (Menezes, 1878, *apud* Dolinski, 2013). Segundo Dolinski (2013) o Paraná, após a separação de São Paulo, contava com apenas três médicos (boticas) que tinham



residência em grandes centros. Para as pequenas vilas eram enviadas caixas de boticas contendo medicamentos e instruções médicas.

A grande circulação de embarcações favoreceu e muito o aparecimento de epidemias em cidades portuárias, como é o caso do Rio de Janeiro, Paranaguá, Montevideu e Buenos Aires. Os portos de Montevideu suspenderam as atracções de embarcações provenientes dos portos do Brasil a fim de retardar e diminuir o aparecimento da febre amarela no Uruguai. Porém mesmo com essa experiência compartilhada, são raros os artistas que referenciam este drama em suas obras.

Partiremos agora da História para a Arte, da pesquisa para a análise do quadro. Nesta tela observamos: “Um episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871), de Juan Manuel Blanes, (1830- 1901).



Figura: “Un episodio de la fiebre amarilla em Buenos Aires” (1871) Técnica: Óleo. Suporte: Tela. Medidas: 230cm x 380cm, Juan Manuel Blanes, (1830- 1901). Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideu – Uruguai. Disponível em: <http://m.mnav.gub.uy/cms.php?o=1083>

Diferente das análises anteriores, primeiro foi dado um quadro histórico geral e sumário sobre essa epidemia na América Latina, no qual incluímos o litoral paranaense. Sabendo disso, e de alguns elementos que o texto fornece, tais como a precariedade da saúde pública, “visível/sensível” na falta de médicos, conseguimos nesse quadro exercitar diretamente o terceiro nível de análise/leitura de Panoksky.

Podemos reconhecer que o incidente específico em Buenos Aires não é mais isolado e sim produto de um ambiente histórico compartilhado em toda a Bacia do Prata. Sobre os atendimentos médicos o quadro nos revela que a cena se passa em um grande centro, não só pelo título da obra, mas também pela composição dos personagens em cena.

Na obra são retratados dois médicos , Dr. José Roque Pérez e Dr. Adolfo Argerich, - que posteriormente também vieram a morrer do mesmo mau - a constatar a morte da mulher ao chão. Poderíamos arriscar a dizer que, até para uma grande metrópole como Buenos Aires, isso pode ser considerado um luxo visto a precariedade da saúde naquele momento.

Dolinsk (2013), citando Lindolfo Fernandes Junior (1988), afirma que:

(...) “ao separar-se de São Paulo, o Paraná dispunha de uma Junta Médica de três profissionais e das chamadas boticas. Nas demais regiões da Província, a população só contava com curandeiros para resolver seus problemas de saúde. Durante os surtos epidêmicos, a esses locais mais afastados, eram enviadas “caixas de botica”. ( DOLINSK, 2013 apud JUNIOR, 1988)

Na continuação da análise, é possível observar que o artista também nos traz dois curiosos em cena: um deles traz um lenço na mão, fato que nos revela a crença popular sobre a transmissão da doença – na época, a população acreditava que a doença era contagiosa.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A alfabetização para a leitura da obra de arte é sem dúvida é um desafio para o professor, artista e arte-educador do século XXI, tempo povoado de imagens que circulam nas mais deferentes mídias e em escala global. Neste sentido, pretendemos ter contribuído para o exercício de uma metodologia e prática de leitura inicial e interdisciplinar de história e arte.

Sobretudo nos parece pertinente este exercício quando observamos ou deslocamos o quadro para reconhecer a inserção das artes, no seu sentido mais amplo, no âmbito escolar.

De modo especial, consideramos a importância das artes quando em estreita conexão interdisciplinar com as outras ciências humanas, Neste ponto sua colaboração se amplia, para além dos campos da apreciação, fruição, criação e sensibilidade, para promover a abertura de novas possibilidades de leitura de mundo ao sujeito, em dimensões mais complexas, ricas e críticas, abarcando o contexto social, cultural, territorial e histórico em que está inserido. Possibilitar novas chaves de compreensão da obra de arte, do mundo e de si mesmo, neste processo, nos parece ser uma fonte geradora de um interesse sempre renovado na apropriação dos sentidos da arte na escola.

A educação em artes se apresenta assim como meio promissor para a prática de novas chaves de leitura de mundo, sobretudo frente às constatações do quadro precário em que se coloca a arte na escola, em especial no que se refere às condições de trabalho do professor, o que inclui seu próprio entendimento de si, de seu papel histórico, sua função social, de seu trabalho.

As indagações aqui colocadas no que se refere a obra de arte e sua leitura, situadas no quadro das dificuldades enfrentadas pelo professor de artes nos espaços formais de educação, buscam assinalar um caminho possível para a aproximação entre estudante, educador/mediador e a obra, num viés interdisciplinar que prioriza a história mas a transcende, abrindo-se para diversos campos disciplinares.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.  
In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.**  
São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- DOLINSKI, João Pedro. **Espaços de cura, práticas médicas e epidemias: febre amarela e saúde pública na cidade de Paranaguá (1852-1878)** / – Rio de Janeiro : s.n., 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2013.
- GINZBURG. Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- JOLY, Martine. **A introdução à análise da imagem.** 4ª. edição. Campinas: Papyrus, 1996.
- LINARI, Gabriel Peluffo. **Pintura y Política en la Significación Nacional de Juan Manuel Blanes. BLANES dibujos y bocetos.** Pág. 10 – 17. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Montevideo. Uruguay. Noviembre de 1995. Avda. Millán 4015.
- PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença.** In: \_\_\_\_\_. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara F. Knesse e Jacó Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PIEROBON, Camila. **Nikolai Leskov: o narrador de Walter Benjamin.** Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v. 44, n. 2, jul/dez, 2013, p. 263-269.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. **O artista entre a história, a política e a pintura: retratando a independência no século XIX.** E-I@tina, Vol. 7, num. 25, Buenos Aires, octubre-diciembre de 2008 – <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/elatina.htm>
- SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX** / – Curitiba, 2006. 296f. : il.