

# O OUTRO, O MESMO, O GAÚCHO E SUAS VESTES

**Joana Bosak de Figueiredo**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## RESUMO

Em Warburg a indumentária é fundamental: os gestos, legíveis no movimento dos cabelos e nas roupas, eram sintomas do mundo antigo. Na vestimenta do gaúcho da arte do século XIX isso se verifica. Apresentado como mouro: assim se vê na pintura dos “orientalistas”, permitindo pensar, a respeito desse trânsito entre o mundo oriental e o rioplatense, que a memória existe mediante imagens recuperadas. Stoichita propõe o turbante como índice do Oriente e da alteridade. No caso

do gaúcho, a identidade é dada pelo chiripá ou pela bombacha. Ornellas, em *Gaúchos e Beduínos*, insiste na origem árabe do gaúcho. Mediante a escolha da montagem de Warburg queremos invocar o gaúcho de Monvoisin e Pallière para encontrá-lo em Ornellas, comparando as imagens de uns com a narrativa do outro, partindo dos panos/roupas descritos pelo último para remontarmos às pinturas como fontes possíveis que discutem uma tradição.

**Palavras-chave:** Indumentária. Gaúcho. Árabe. Manoelito de Ornellas. Pintores Orientalistas.

## A indumentária como índice de análise cultural

“Toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero”

Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*, 1845



fala tomada de Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888), político liberal, jornalista e presidente da Argentina na fase decisiva de sua constituição como Estado nacional independente (1868-1874), em plena Guerra do Paraguai (1865-1870) nos mostra, de fato, um intelectual que percebe o poder da indumentária na constituição de personagens e de indivíduos que compõem e modelam um país à sua imagem e semelhança. Se a roupa denota uma forma de expressão civilizatória, indicando um sistema de ideias inteiro, como diz o político argentino, isso não passou despercebido por outros estudiosos dos aspectos identificadores e marcadores culturais. Desde as questões de criação de uma identidade nacional no século XIX europeu, como o caso analisado por Hugh Trevor Roper, em *A invenção das tradições* (1983) – referente ao kilt escocês nas Terras Altas, que teria sido inventado por um fabricante de tecidos –, a roupa como criação simbólica, para além da proteção, designa, desenha e define características de um sujeito e sua comunidade, ou imagina como esses deveriam ser.

Identidades políticas de liberais e unitários na Argentina de meados do século XIX, que exibiam cores de roupa e barbearia específica de acordo com a filiação político-partidária, conforme o estudado pela norte-americana Regina Root em *Couture and Consensus – fashion in postcolonial Argentina*, de 2010, também demonstram essa linha de investigação.

A importância das vestes para a História da Arte, com a ideia de uma ciência da cultura, está presente em Aby Warburg (1866 – 1929) e comparece denotando aquilo que o estudioso das mais diversas manifestações humanas já havia referido em relação às dobras e ao panejamento das Vênus de Botticelli (1893) e mesmo em sua *Ninfa Fiorentina* (1900), como índice de permanência de formas antigas no Renascimento. Era justamente o movimento dos panos, a sua agitação, que contrastaria com a serenidade e a estaticidade prevista por Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768). A roupa teria, portanto, um caráter altamente simbólico na condensação de formas e sintomas de permanência cultural através dos tempos, denotando apropriações de manifestações nem sempre evidentes em uma primeira mirada.

Aproximando-nos de uma história local mais próxima, podemos, ainda, enumerar o caso do Rio Grande do Sul, estado mais meridional do Brasil, em que lenços brancos e vermelhos atados ao redor do pescoço dos homens os liga à sua escolha por um dos segmentos políticos durante a sangrenta e fratricida Revolução Federalista de 1893: chimangos ou pica-paus (republicanos) e maragatos (federalistas). Para além da discórdia produzida pelas clivagens políticas, alguns itens unificam a personagem gaúcha contemporânea através de símbolos indumentários: a bombacha, derivada do anterior chiripá, e o poncho, de origem quíchua, por exemplo, em relação com a cultura tradicionalista atual. De diferentes pagos, porém constantes da mesma grande área fronteiriça que é a região que circunda o Rio da Prata, o gaúcho povoa a criação de imagens como habitante icônico da região ainda durante o período colonial, transitando entre territórios em disputa, vagando em busca de pouso e trabalho. Seus atributos identificadores são visíveis de imediato: o cavalo e a roupa. Ele é, pois, um cavaleiro que se distingue por trajar calças largas e um poncho. O poncho, já se sabe através dos estudos consolidados de Ruth Corcuera,

*Ponchos de America* (2014) e *Ponchos de las Tierras del Plata* (1999), tem uma gênese em nossos povos originários. Mas a aparição do chiripá e da bombacha, frequentes nas representações visuais e narrativas do século XIX e mesmo do XX, ao contrário, ainda não está inventariada. Como sinais definidores dessa aparência em uma cultura, seguir a trilha de como essa visualidade se constrói nas imagens e textos escritos é parte da busca pela própria identificação de uma cultura latino-americana.

### **Gaúchos e beduínos e as reverberações árabes no Rio da Prata**

Ao longo da história do sul do Brasil, o Rio Grande de São Pedro, fronteira e província contígua ao Rio da Prata dividiu com a história da região mitos fundadores heróicos: homens a cavalo com uma origem longínqua talvez inesperada. É o que defende o intelectual sul-rio-grandense Manoelito de Ornellas (1903 – 1969), em seus livros nos quais examina as influências árabes na tradição gaúcha. Tal presença pode ser observada em um inventário iconográfico que cerca o gaúcho como árabe, entre Cone Sul e Andaluzia. Propomos examinar esse inventário de representações do gaúcho partindo de seu texto ensaístico/literário e de uma iconografia específica. O que nos parece é que pintores orientalistas, como Raymond Quinsac Monvoisin (1790 – 1870) e Jean Leon Pallière (1823 – 1887) poderiam ter sido apropriados pelo cronista Manoelito de Ornellas, que, por sua vez, também havia lido os textos de toda uma tradição, entre eles, Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888) e Ricardo Güiraldes (1886 – 1927) para pensar seu gaúcho. Na contracorrente do movimento historiográfico que alçava o gaúcho de origem “lusobrasileira” como verdadeiro herdeiro de uma tradição identitária, Ornellas propõe um gaúcho de formação anterior, para além dos elementos indígena, português e castelhano, com o lançamento de *Gaúchos e Beduínos*, em 1948. Para Ornellas, o gaúcho poderia ser pensado a partir da herança árabe contida em práticas trazidas ao Cone Sul pelos espanhóis.

Ainda pouco referenciado pela historiografia brasileira, Manoelito de Ornellas é um ensaísta e historiador do Rio Grande do Sul – estado brasileiro no extremo sul do país –, tendo sido responsável por uma visão excêntrica da identidade sulina, a partir da primeira metade do século XX. Adotando uma postura arrojada para a época e para o ambiente local, ele estruturou sua carreira a partir da escrita em diversos matizes, da administração pública e da docência.

Manoelito de Ornellas era, pois, um fronteiro. Nascido em Itaqui, às margens do Rio Uruguai, junto à Argentina. Após relevante publicação de diversos livros ensaísticos e ficcionais, recupera, em muitos deles, aspectos fundamentais da cultura rio-grandense. Dessa forma, também acaba por ser identificado junto à vertente de matriz platina da historiografia rio-grandense, já que segue na esteira de pesquisadores anteriores, como Alfredo Varela, conforme Ieda Gutfreind, em estudo de 1992 sobre o tema, *A historiografia rio-grandense*.

Ao longo de uma prolífica carreira jornalística, Ornellas passou por diversos cargos públicos, entre eles o de diretor da biblioteca pública do Rio Grande do Sul (1938). Em 1939 seria nomeado diretor da Imprensa Oficial e do Jornal do Estado do Rio Grande do Sul, que traduzia o pensamento do Governo. É nessa época que passa a escrever editoriais de repercussão nacional, que o farão reconhecido em todo o país. Cabe lembrar que esse é o período de instalação do Estado Novo (1937-1945) por Getúlio Vargas (1882 – 1954), antigo presidente do estado do Rio Grande do Sul, e desde 1930, presidente do Brasil por via autoritária. A participação como integrante de um governo com tal visão política trará o conseqüente “esquecimento” do papel de Manoelito de Ornellas por gerações de historiadores, que viam nele um

representante da ditadura no sul do Brasil. Apesar de estar, ainda, no governo, em 1944, o autor lança um movimento por todo o Rio Grande do Sul em que pede pela redemocratização do país, palestrando e lançando um livro intitulado *Caminhos originais do Brasil*. Em 1945 deixa o Departamento de Imprensa e Propaganda, assumindo o Arquivo Público do Estado.

Entretanto, Manoelito de Ornellas justamente se distancia da visão tornada hegemônica nos anos 1920, por parte dos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, aprofundando, com *Gaúchos e Beduínos* a ligação com a chamada matriz platina, no que diz respeito à formação identitária do gaúcho, pois percebe o tipo social como fronteiriço, sem a cisão com o chamado gaúcho “platino”, que seria, para tal geração de historiadores o exemplo do bárbaro de Sarmiento a ser combatido. Não acreditando numa disputa de valor entre o gaúcho “luso-brasileiro”, defendido por historiadores que vêem no *Martin Fierro* (1872), de José Hernández (1834 – 1886) a tal antítese da identidade gaúcha proposta pelo escritor e crítico literário argentino Leopoldo Lugones (1874 – 1938), Ornellas vê, sim, em *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886 – 1927), uma síntese. Para Manoelito de Ornellas, a obra de Güiraldes antecipa seu próprio entendimento sobre a presença oriental no mundo platino ao ver em uma personagem o precursor do artesão herdeiro das filigranas árabes, por exemplo, como trançados de arreios, item fundamental à cultura gaúcha.

Portanto, os temas do escritor rio-grandense são a cultura de sua terra, com um forte apelo regionalista, mas com uma visada que se estende para além do nativismo cuja origem seria uma mescla do europeu com o indígena. Manoelito de Ornellas, a partir de sua vivência no entre-lugar, que é a grande zona de fronteira entre o mundo luso e o castelhano no sul da América do Sul, percebe suas permanências e mudanças, face às culturas de origem. Dentre a origem do habitante sul-americano regional, fixado no Cone Sul, ele tende à aproximação não ao elemento originário, como exemplifica em *Tiaraju* (1945), mito fundador do Rio Grande do Sul, mas pensa numa cultura ibérica aferrada ao tipo social anterior à Espanha moderna, que se desenvolve durante a Conquista, com a presença moura em terras peninsulares. Para Manoelito de Ornellas, tanto em *Gaúchos e Beduínos* (1948), quanto em *A cruz e o Alfange* (1961) e *Filigranas da arte árabe na tradição gaúcha* (1952), o que norteia, fundamentalmente diversas características do gaúcho seria a sua herança árabe, recebida através dos 800 anos de permanência na Península Ibérica e ainda notáveis nos tipos humanos.

Embora tal aproximação tenha sido refutada por historiadores posteriores, que viam mais “imaginação” do que “documentação” (Flores, 1995) no périplo apresentado por Manoelito de Ornellas, o estudo, hoje realçado pela ousadia, poderia estar inserido na linha da Memória Cultural, do historiador da arte Aby Warburg e seus estudos, justamente pela ideia de circularidade e trânsito da cultura.

Recorrendo ao que poderia ter gerado tal teoria tão claudicante em termos documentais, as fontes literárias, historiográficas e visuais foram colocadas lado a lado, a fim de conectar, dentro de um grande espectro de possibilidades narrativas/comparativas, o provável caminho intelectual para Manoelito de Ornellas ter-se aferrado de tal maneira a essa ideia, já que as representações desses gaúchos-beduínos passavam, necessariamente, pelo reconhecimento de vestes e hábitos comuns aos povos árabes, muito valorizados por ele em seus escritos.

Ao retomar diversos autores anteriores que se detiveram na península ibérica em diversas regiões, passando por Salamanca, Aragão e Castela, além da Estremadura e, obviamente, a Andaluzia, Manoelito de Ornellas vê a figura do gaúcho, em seus primos berberes ou árabes, em função das suas vestimentas. Segundo o autor, os tais

“centauros berberes” teriam sido “prodigiosos soldados”, homens extremamente ágeis no lombo de um cavalo e que vestiam “bombachas de couro e uma saia rígida, também de couro” (Ornellas, 1948, p. 179).

Pois é o ineditismo da tese de Manoelito, ainda não retomado pelos estudos universitários sob este prisma, que quero aqui examinar brevemente pela via da visualidade ancorada em textos literários e historiográficos anteriores e posteriores.

Manoelito, em *Valiosa herança árabe*, constante de *Máscaras e murais de minha terra* (1968) nos aproxima da herança árabe no que diz respeito ao Reino de Espanha:

Os zaraguelles eram calças amplas, soltas, de dois panos, pregueadas ao lado, que chegavam à metade da perna, deixando assomar as pontas das ceroulas brancas, feitas de crivo, e franjadas de renda, que caíam sobre os tornozelos... Se a marmota dispensava el cinturón, os zaraguelles não podiam dele prescindir, pois eram calções soltos na cintura. Prendiam-no por meio de um cinto largo e ornamentado bordado, às vezes, outras, enfeitados de moedas. Não queremos insinuar coisa alguma, mas descrição clássica, encontrada no Libro de Geometria, practica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre, impresso em Madrid, no ano de 1580, da autoria de Juan de Acelga, não deixa dúvidas, quanto ao retrato de um chiripá, em caminho da bombacha. O albornoz, feito de tela flexível e resistente, era uma capa fechada, com a abertura, apenas, para a entrada da cabeça, e fechada sobre o peito. Um poncho, em suma. (...) Isabel, a Católica, foi vista em Ilera, no ano de 1487, segundo Bernáldez, com um capuz de grana, guarnecido à mourisca (Ornellas, 1968, p. 187).

Tal descrição nos leva, diretamente, aos pintores chamados orientalistas que passaram por terras sul-brasileiras, argentinas, uruguaias e chilenas nos anos 1840-50, examinados por Roberto Amigo, no artigo *Beduínos en la Pampa – apuntes sobre la identidad del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*, publicado em 2007. O uso que tais pintores fazem dessas características é notável, não sendo possível negar a conexão proposta ou mesmo editada por esses artistas europeus, adoradores do exótico que tanto oriente como América do Sul despertava. Neste momento da narrativa de Ornellas, vem-nos à mente a imagem da pintura *Soldado de la guardia de Rosas* (Fig. 1), de Raymond Quinsac de Monvoisin, de 1842.

### As vestes como símbolos que narram

O “orientalismo” que orienta a imagem produzida em óleo sobre couro por Monvoisin, pintor francês que passa três meses em Buenos Aires, na década de 1840, não poderia ser mais próximo da crônica de Manoelito de Ornellas, que aproxima árabes de rio-platenses. É notável o apelo ao aspecto fisionômico e à indumentária, composta de botas de garrão ou de “potro”, no linguajar platino, assim como as bragas rendadas, o chiripá, a camisa larga, o barrete frígio – que, por sua vez, redireciona nosso imaginário rumo à Revolução Francesa.

A cor vermelha da camisa e do barrete, além de contrastante com as bragas brancas, filia o pertencimento do soldado às fileiras da guarda do caudilho Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877), então um presidente que rompia com a política cosmopolita e civilizatória dentro de uma lógica ocidental e branca dos opositores liberais, como Domingo Faustino Sarmiento, “criador” do beduíno na literatura argentina para fins de “limpeza étnica”, conforme Amigo. A barbárie vista por Sarmiento no interior da Argentina legitimaria o “deserto” patagônico, com o fim dos povos originários da região, mapuches e araucanos, conforme o ensaiado em *Facundo, civilización y barbárie*, de 1845.





Figura 1. Raymond Monvoisin. *Soldado de la guardia de Rosas*, 1842. Óleo sobre couro. Coleção privada

O discurso indumentário aqui presente, portanto, tem um forte componente político-ideológico, permitindo evocar partido, assim como posição dentro da guarda: as quatro moedas de prata, presas ao tirante nos permitem inferir que não se trata de soldado raso, mas de alguém com um soldo razoável, alguém que “escolhe” pela barbárie. E aqui, o bárbaro é rosista, vermelho, gaúcho e árabe, simultaneamente, de acordo com as escolhas pictóricas de Monvoisin.

Além disso, certa malemolência da figura representada nos indica uma sensualidade, com a pose recostada no muro de tijolos, em uma situação aparentemente de confortável descanso. Toda essa representação com alguma carga de erotismo, além da pose reclinada e composição geral – e mesmo o título! –, não deixa de se fazer notar em outro pintor, contemporâneo e mesmo discípulo de Monvoisin, porém muito mais célebre: Eugène Delacroix (1798 – 1863), que registrou diversos motivos de cavalos e homens árabes (**Fig. 2**), assim como mulheres comuns e odaliscas, em suas viagens ao Marrocos e à Argélia, nos anos de 1830, demonstrando, dessa forma, o forte apelo que esse orientalismo construído pelo olhar de pintores franceses transporta a um destino fora dessa rota, a América do Sul, com seus gaúchos transformados em beduínos. Não

deixa de ser surpreendente que o sul do Brasil e da América espanhola pudessem estar tão fortemente ligadas, por este ponto de vista, à visão fundadora de Edward Said (1935 – 2003) e seu texto clássico sobre o *Orientalismo* (1978). Manoelito de Ornellas, seja através da pintura, seja através da literatura, intuiu isso. Note-se que as obras, já referidas, de Monvoisin e de Sarmiento, são, respectivamente, de 1842 e de 1845, momento justo em que o Orientalismo será incorporado à cultura francesa, central àquele momento, com a viagem de Gustave Flaubert ao norte da África em 1849 e suas posteriores narrativas, inventando odaliscas e orientalismo diversos a serem lidos como modelos culturais exóticos pela cultura ocidental.



**Figura 2.** Eugène Delacroix. *Un Marocain de la Garde du Sultan*, sem data. Óleo sobre tela. Localização desconhecida.

Salta à vista a descrição dos trajes que faz de Ornellas em *A filigrana árabe nas tradições gaúchas* (Ornellas, 1952), sempre na mesma direção:

É de se crer que conhecido e trajado na Arábia, com franjas rendadas como aqui, não fosse o chiripá uma influência dos mamelucos do pampa sobre aqueles homens dos longínquos países orientais... A conclusão deve ser lógica: os povos da África e da Ásia, que o usaram, desde os primeiros séculos, com o nome de cheruel emprestaram-no ao gaúcho, através dos iberos, não só no rigorismo do modelo como até no próprio radical da palavra... (Ornellas, 1952, p. 9).

A descrição feita acima, que remete tanto a trajes que remontariam às vestimentas árabes quanto a uma suposta continuidade desse discurso indumentário entre os “mamelucos do pampa” nos remete, por sua vez, a outro pintor considerado orientalista por Roberto Amigo em seu estudo: Jean Leon Pallière Grandjean Ferreira, nascido no Rio de Janeiro, em 1823 e morto em Lorris, em 1887, era neto do legendário arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776 – 1850), autor



do projeto da Academia de Belas Artes. Tendo feito seus estudos entre a Academia Imperial de Belas Artes, sob a tutela do mestre Felix Taunay e a Academie Picot, em Paris, passou uma temporada formativa também em Roma, desenvolvendo-se como pintor, gravador e desenhista. Em 1856 Pallière fixa residência em Buenos Aires e por lá permanecerá por cerca de dez anos. Esse artista empreende uma longa viagem por diversos países da América do Sul, chegando a retratar paisagens do interior dos atuais estados do Paraná e de Santa Catarina, no Brasil, bem como cenas cotidianas de taverna e do campo da Argentina. Esse trânsito entre o que são hoje países distintos nos mostra um contínuo territorial percorrido a pé ou a cavalo por diversos artistas, verdadeiros pintores antropólogos, que desenvolviam seus estudos sobre os tipos humanos e seus estilos de vida bem longe das capitais. Esses cronistas da vida campeira e interiorana, como Pallière, foram responsáveis pela criação de uma visualidade gaúcha, através dessas pinturas, desenhos e gravuras em pedra ou metal.

Em 1864, enquanto ainda corria a Guerra Grande do Rio da Prata, antecessora imediata da Guerra do Paraguai pelas paragens platinas, Pallière publica seu álbum com 52 litografias, crônicas de suas andanças pelo interior da Argentina. São cenas de pulperia, dos antigos bolichos e armazéns, das chinás e vagos “mal entretenidos” que povoavam aquilo que havia sido descrito na literatura sarmienteana como a barbárie existente no interior. Essa vida distante da cosmopolita Buenos Aires foi registrada por tais pintores andarengos, eles mesmos com uma vida próxima à do *gaucho* que registravam, vagando em busca de cenas pitorescas da vida em um campo distante dos centros de poder periférico, mas em processo de destruição contínua seja pela guerra ou pelo cercamento dos campos. São justamente os representantes dessa cultura híbrida, construída na América que conflui entre castelhana e luso-brasileira, toda ela criolla, que os artistas viajantes desse período retratam e ajudam a forjar através da visualidade.

Separados por alguns anos, temos três exemplos dessas anotações de viagem: o óleo *Idílio criollo*, de 1861 (**Fig. 3**), a litografia *La pulperia*, do álbum *Cenas americanas*, de 1864 (**Fig.4**) e a aquarela *La pisadora de maiz*, de 1868 (**Fig. 5**).



**Figura 3.** Jean Leon Pallière. *Idílio criollo*, 1861. Óleo sobre tela. MNBA, Argentina





Figura 4. Jean Leon Pallière. *La pulpería*, 1864. Litogravura. MNBA, Argentina



Figura 5. Jean Leon Pallière. *La pisadora de maíz*, 1868. Óleo sobre tela. MNBA, Argentina

Nessas três obras, seja nas pinturas, seja na gravura, vemos o Naturalismo seguido pelo gênero costumbrista, tão *de moda* na Europa do século XIX, com suas cenas da vida coletiva e privada, momentos congelados em que podemos acessar algum tipo de intimidade dessas personagens.

No *Idílio crioulo a pareja* formada por *gaucho* e china é acompanhada pelo ambiente de moradia dos trabalhadores do campo do século XIX nessa região: a choça, com telhado de palha, feita de troncos e pau a pique, é cenário do idílio. Dele são testemunhas mudas o cavalo apeado do ginete, à sua espera, junto à cerca externa da propriedade; o cachorro fiel, em repouso, observando atento à proposta que o homem faz à mulher. Os casais de animais também ocupam a cena: um galo de cabeça erguida em frente à sua companheira e o pombo que chega do voo ao encontro da pomba pousada no telhado. Junto a tudo isso uma vassoura caída ao pé do banco de madeira, onde repousa uma guitarra e alguns panos. Do outro lado da porta, junto à entrada, além do pilão que aguarda inerte, os couros trançados de que nos falará Güiraldes, os arreios repostados, o laço sem uso, estribos quietos. Todos os atributos que fazem do gaúcho um cavaleiro.

Acima do umbral da porta próximos ao casal de pombos, panos de duas cores, dobrados em si mesmos, caindo por sob a cabeça de quem passa pela entrada da morada que ainda esconde na penumbra de seus interiores um casal mais velho, provavelmente pais da moça. Lá dentro, um varão faz às vezes de varal, com mais panos vermelhos pendurados.

O casal que identifica o idílio é o que está à nossa vista, do lado de fora, parado junto à porta. Secundada pelo gaúcho que a observa, a moça tem o dedo perto do queixo, ponderando a dúvida da proposta. Ela veste a indumentária simples das mulheres trabalhadoras do campo: longe das modas do século XIX que inaugura a Alta Costura, a china aqui retratada não pode usar espartilho. Pés descalços como os escravizados, sua pobreza é aparente: apenas uma saia longa, presa à cintura, uma blusa branca solta, com ombros à mostra, encimada pelo lenço azul, que pode servir para cobrir a cabeça ou secar o suor do trabalho. Mão esquerda junto ao mourão que faz o batente, ela hesita com seu olhar aparado. A cabeça é emoldurada por uma cabeleira negra presa para trás.

Já seu companheiro representa outra estirpe vestimentar: é um gaúcho em toda a sua inteireza. Já sabemos que ele, assim como seus primos árabes vem acompanhado do cavalo. Mas sua indumentária contrasta fortemente com a da mulher. Nele vemos as franjas na calça interior – as bragas – citadas por Ornellas. As botas de garrão de potro vêm acompanhadas de esporas, o que confirma que o cavalo encilhado junto à cerca é seu. Ele carrega, além do chiripá vermelho, um cinturão acompanhado de boleadeiras que não deixam dúvida sobre sua faina: ele é um gaúcho, um homem do campo, um andejo, talvez um guacho. Cobrindo seus membros superiores, a camisa negra é completada pelo poncho listrado, ao qual se sobrepõe um lenço vermelho junto ao pescoço e ainda um lenço branco por cima da cabeça, entre o sombrero e os cabelos. Sua tez morena contrasta com o branco da china e seu olhar de perfil, na diagonal, vindo de cima, dirige-se diretamente à nuca de sua interlocutora, que, de costas para ele, vira o rosto levemente em nossa direção, como que nos convidando a participar do jogo de sedução aí estabelecido.

Tal jogo é perceptível em outra obra de Pallière: a aquarela *La pisadora de maiz*, de 1868. Nela, além de uma pose que quase repete a cena anterior, temos novamente uma china pobre, que nos fita, a partir de um átimo de tempo que imobiliza seu trabalho. Socando milho num pilão, a mulher descalça, saia vermelha rota e recosida com retalhos mais claros, usa outra vez uma blusa branca simples que lhe permite os

movimentos de trabalhadora braçal. Cabelos presos atrás, ela tem a cor de quem trabalha sob o sol. Seu companheiro é outro gaúcho, olhos amendoados – árabe? – que, atrás dela, novamente, coloca-se, com toda a pujança de um discurso indumentário completo. Mais uma vez a pobreza da mulher contrasta com a do homem, demonstrando o quanto a reprodução da riqueza de detalhes das vestes do gaúcho era sinal distintivo de sua importância na construção dessa identificação. Repetindo o garrão de potro, as esporas, com o cavalo justo atrás do ginete, vê-se, ainda, a mesma composição com chiripá – dessa vez sem as bragas –, guaiaca ou cinturão, camisa e poncho. O poncho novamente é encimado pelo lenço que forra a cabeça do chapéu. Dessa vez, entretanto, chamam a atenção um chiripá ainda mais elaborado, com estampas próprias do interior argentino, recorrentes também nos ponchos estudados nos termos da cultura material pela já citada Ruth Corcuera. Ainda: o homem segura os arreios, prendendo o cavalo, enquanto observa a mulher que trabalha e nos encara.

Tanto na pintura anteriormente analisada quanto nesta as dobras do panejamento estão presentes com muita força, principalmente nas saias das mulheres, mas também nas camisas dos homens, bem como em seus chiripás. Entretanto, elas aqui não significam movimento, mas uma estaticidade que se repete em ambas as obras. neste sentido, a questão do movimento aqui não tem a mesma representatividade que na análise de Warburg, mas mais a ideia de transmissão cultural através das vestes, símbolos de pertencimento a culturas diversas, mas que se repetem sem ter um nexo aparente.

Embora se saiba através dos estudos em história da indumentária e dos têxteis que formas tais como o poncho<sup>1</sup> e do chiripá ou do “cheruel”/saruel<sup>2</sup> são modelos primevos de indumentária, ao serem somados ao cavalo e a todos os detalhes que mediam a relação do homem com o animal, tais como arreios e esporas, temos uma linguagem comum em termos de composição visual, tão fartamente descrita e aproveitada pelos cronistas, sejam eles escritores ou pintores.

### Cavalos, cavaleiros e suas andanças

O cavaleiro gaúcho, portanto, em sua composição visual, rivaliza em estilo com seu parente oriental, tão bem retratado e estilizado por Delacroix em diversas obras. Da descrição do traje do gaúcho como indicativo de “evidência” de sua proveniência quase que atávica, Manoelito de Ornellas aponta para os aspectos que viriam a ser formadores do homem “de a cavalo”- como se usa dizer no Rio Grande do Sul –: os arreios e todo o trabalho em couro e prata também seria herança recebida dos árabes. Essas “filigranas”, portanto, constitutivas, uma vez mais, da identidade mais direta do gaúcho platino, reconhecendo-o como integrante de determinada região e função campeira, no lombo de um cavalo, percorrendo pradarias, como, aliás, seu análogo, o cavaleiro árabe.

A passagem anteriormente citada, do folheto *A filigrana árabe boas tradições gaúchas*, por sua vez, foi extremamente reveladora para a trajetória de pesquisa aqui empreendida. Na sequência dessa passagem, o autor refere-se aos “Relatos” escritos por Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, de 1926. Güiraldes teria apercebido-se da relação do *gaucho* com o árabe através dos trabalhos em couro desenvolvidos pelos trançadores das estâncias e povoados do interior de todo o Vice-

<sup>1</sup> Simplificadamente, um retângulo de tecido aberto no meio, para a passagem da cabeça.

<sup>2</sup> Panos que, partindo amarrados da cintura, passam por meio das pernas voltando à cintura e assim, construindo algo entre uma saia e uma calça.



Reino do Rio da Prata e aquilo que veio constituir depois outros estados e regiões províncias anteriormente parte de uma comarca cultural. Segundo o escritor argentino, “D. Crisanto Nuñez trançava como Bach fez música, como Goya desenhou ou Dante fez versos” (Ornellas, 1952, p. 10). Para Manoelito de Ornellas, o tema do trançador seria a pedra de toque daquele que, para ele, é o mais “vigoroso romance de costumes creoulos” [sic], na literatura da América.

Apesar da verdadeira incursão à cultura ibérica que nos propõe Manoelito de Ornellas ao insistir em suas aproximações entre gaúchos e beduínos no século XIX serem pouco providas de grande aporte documental não deixa de ser notória a possibilidade de se apropriação dessa sua rebeldia, tão distante da narrativa luso-brasileira, repleta de capítulos de uma história maior, que conversa com os Estudos Culturais e Pós-Coloniais desenvolvidos por Said. Rebeldia, pois ao eger identificar o gaúcho do Rio Grande do Sul com o tipo árabe (**Fig. 6**), distancia-se de visão do nascente Movimento Tradicionalista Gaúcho, que aponta para origens que transitam entre os povos originários, com a figura potente de Sepé Tiaraju, ícone indígena também revisitado por Manoelito e os imigrantes açorianos.



**Figura 6.** Eugène Delacroix. *Marocain selant son cheval*, 1855  
Óleo sobre tela. Museu Hermitage.



Ao aproximar o tipo local de sujeitos históricos tão aparentemente distintos em seus traços culturais, Manoelito de Ornellas traz uma nova luz à tradicional historiografia rio-grandense, sempre presa aos heróis guerreiros, os “centauros dos pampas”, já idealizados desde os anos 1870 por José de Alencar, em seu ciclo de feição regionalizante. A invenção das tradições em curso até hoje no Rio Grande do Sul também obstaculizou a percepção do gaúcho como um híbrido para além da origem americana. Além disso, o elemento bárbaro, frequente tanto numa leitura indigenista com origem em Sarmiento, deveria ser extirpado. E uma possível ligação com o mundo árabe, seria inconcebível.

A percepção possibilitada por aportes conceituais e metodológicos menos engessados, como a noção de Memória Cultural, cara aos estudos warburguanos, aproximando essa elaboração narrativa de imagens que se repetem num certo cânone artístico europeu que olha a América do Sul no século XIX, permite-nos aproximar, hoje, Manoelito de Ornellas de outros pares, que viam os influxos da cultura para além de relações de causa e efeito diretas, demonstrando que a cultura vai e retorna, de forma circular, sem hierarquias e caminhos certos, ou predeterminados, como propunha Warburg, com seu olhar generoso à ciência da cultura.

Ademais, esse Manoelito de Ornellas transcultural pode ser revistado graças a diversas noções mais recentes dos influxos de disseminação cultural em tempos de conexão global e hoje, não tão raramente encontram-se cotejos em fontes não acadêmicas que discutem as origens diversas dos cavaleiros ditos gaúchos, que poderiam ter tido origem desde o quíchua até termos como o espanhol “chaucho”, derivado do turco “chiaus”, referentes à guarda e aos cavaleiros árabes.

Os diálogos travados por Manoelito de Ornellas com a cultura do Cone Sul, que é também lida e reinventada pelos pintores orientalistas franceses, é a maior prova da mobilidade das tradições que perduram, sempre reinventando-se, necessitando serem redescobertas, revolvendo em torno de si um tempo que nunca é totalmente perdido, mas em grande parte redescoberto na contemporaneidade.

Tais autores percebem, de forma complementar, a permanência e mesmo a sobrevivência de formas através dos tempos, entre povos diversos e que muitas vezes não tiveram mesmo contato entre si, levando em conta aspectos visuais. A Memória Cultural de Warburg, absorvida por outros historiadores, como Carlo Ginzburg (1939), também estudioso dessa tradição, leva em conta a circulação, nas imagens, através da História da Arte, daquilo que é visto como sintomas culturais, os *pathosformeln*, traduzidos em dobras, curvas, movimentos, evocados, principalmente nos trajes através de seu panejamento em pinturas, esculturas e até em fotografias, assim como na via antropológica proposta por José Alcina Franch (1922 – 2001). Em *Arte y antropología*, de 1982, esse antropólogo e arqueólogo, estudioso do povoamento humano da América, também deixa de lado as hierarquias das disciplinas tradicionais, construindo novas visões através da arte funerária e das roupas, por exemplo, para analisar o desenvolvimento humano através de suas mais diversas expressões estéticas. O “orientalismo” da pintura de Monvoisin não poderia estar mais irmanado da crônica de Manoelito de Ornellas, aproximando árabes de rioplatenses pelo que vestiam e montavam.

Alinhavando um final para esta contribuição sobre a diversidade de nossa riqueza cultural e como a História da Arte nos ajuda a compor esse atlas multifacetado, penso que a roupa existe antes do gaúcho, que se identifica com ela e a toma para si, tornando-se, assim, como outros povos cavaleiros de alhures e de outros tempos. As roupas, entre o Oriente e o Ocidente inventados, são índices importantes dessa invenção entre ser um e outro, o mesmo e seu avesso.

## Referências

- ALCINA FRANCH, José. *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- AMIGO, Roberto. Beduínos en la Pampa. Medellín: *História y sociedad*, n. 13, 2007, p. 25-43.
- BERÓN, Lidia Teresita. *Vestuario criollo (1770 - 1920)*. La Plata: De la Campana, 2011.
- BOSAK, Joana. *De guaxos e de sombras*. Um ensaio sobre a identidade do gaúcho. Porto Alegre: Dublinense, 2010.
- CORCUERA, Ruth. *Ponchos de America*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2014.
- CORCUERA, Ruth. *Ponchos de las Tierras del Plata*. Buenos Aires: Fondo Nacional De las Artes / Verstraeten Editores, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Lisboa: KKYM, 2016.
- FLORES, Moacyr. *Gaúchos e Gauchos*. Porto Alegre: EdiPucrs, p. 85-90, 1995.
- GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ORNELLAS, Manoelito. *A filigrana árabe na tradição gaúcha*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas Líder, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Gaúchos e Beduínos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Entre a cruz e o alfange*. Porto Alegre: Editora Progresso, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Máscaras e Murais de Minha Terra*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1968.
- ROOT, Regina. *Couture and Consensus: fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.
- SARMIENTO, Domingo. *Facundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.
- SAID, Edward. *O Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- STOICHITA, Victor. *La imagen del Otro*. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: UBU Editora, 2017.

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