

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**O RIO GRANDE DO SUL DE ALDO LOCATELLI:
ARTE, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA REGIONAL NOS MURAIIS
DO PALÁCIO PIRATINI**

Porto Alegre
2011

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**O RIO GRANDE DO SUL DE ALDO LOCATELLI:
ARTE, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA REGIONAL NOS MURAIIS
DO PALÁCIO PIRATINI**

Dissertação apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr.^a Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2011

LUCIANA DA COSTA DE OLIVEIRA

**O RIO GRANDE DO SUL DE ALDO LOCATELLI:
ARTE, HISTORIOGRAFIA E MEMÓRIA REGIONAL NOS MURAIIS
DO PALÁCIO PIRATINI**

Dissertação apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada com Louvor em 26 de Agosto de 2011

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Eloísa Ramos Capovilla (Unisinos)

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS (Orientadora)

Porto Alegre
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48R Oliveira, Luciana da Costa de
O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte,
historiografia e memória regional nos murais do
Palácio Piratini. / Luciana da Costa de Oliveira. –
Porto Alegre, 2011.
269 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.
Orientação: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern.

1. Locatelli, Aldo - Crítica E Interpretação.
2. Pintura Moderna - Rio Grande do Sul - Século XX.
3. Pintura Mural. 4. Palácio Piratini. 5. Regionalismo.
I. Kern, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

**CDD 981.651
759.06**

Bibliotecária responsável

Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437 - E-mail: norma.abnt@gmail.com

Aos meus avós Rui e Virgínia, João (*in memoriam*) e Maria e aos meus pais, Rui Eduardo e Nara, pilares essenciais da minha vida sem as quais nada seria possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à CAPES, por proporcionar a bolsa de estudos sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa;

À Prof.^a Dr.^a. Maria Lúcia Bastos Kern, minha orientadora, não só pela sua competente, criteriosa e paciente orientação, mas igualmente por acreditar nas possibilidades propostas pela pesquisa e por proporcionar-me novos conhecimentos acerca dos complexos caminhos promovidos pelo estudo da imagem.

Ao Programa de Pós-Graduação em História e aos professores que compõe seu quadro docente, especialmente ao Prof. Dr. Charles Monteiro por suas sábias observações a respeito da minha pesquisa; ao Prof. Dr. Jurandir Malerba, pela amizade, pelos novos horizontes e aprendizados adquiridos e pelas conversas e cafés ao longo desses dois anos.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Doberstein que, mesmo sendo figura chave em minha vida acadêmica desde a graduação, foi de fundamental importância no descortino da vida de Aldo Locatelli e Emílio Sessa; ao Prof. Dr. Círio Simon, por sua enorme paciência e disposição para atender-me sempre quando uma problemática “locatelliana” se impunha; ao Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt, pela disponibilidade, pelos contatos e pelo empréstimo de riquíssimo material; à Prof.^a Dr.^a Eloisa Ramos Capovilla, grande incentivadora deste trabalho desde o ano de 2008; e à Prof.^a Dr.^a Heloísa Reichel, por ser a primeira mestra que depositou credibilidade a esta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Eliana Ávila Silveira, minha “orientadora espiritual” que, com o passar dos anos, revelou-se uma grande amiga e incentivadora. Sem dúvida, muitas coisas que ainda hoje levo comigo, principalmente no que tange aos valores e princípios, devo a ela.

Igualmente, agradeço a paciência e atenção dos secretários Adilson Mueller e Carla Carvalho. Sem dúvida, as sempre presentes palavras de incentivo tornavam-se mais importantes na medida em que a finalização da dissertação se aproximava.

Ao Sr. Roberto Locatelli, filho de Aldo Locatelli, por sempre me auxiliar nas questões relativas às vivências de seu pai no Rio Grande do Sul; também a Daniel Locatelli, neto do artista, por me agüentar pedindo milhares de informações a respeito de seu avô. Pessoas, sem dúvida, que devo agradecer pela diletta e prestimosa atenção.

À Nádia Coelho, fiel escudeira em Pelotas, que se preocupou demasiadamente em encontrar qualquer “resquício” de Locatelli que estivesse nos jornais e documentos da cidade.

Agradeço, igualmente, a todo o pessoal que me auxiliou nas buscas documentais no Palácio Piratini, especialmente à arquiteta Beth, à historiadora Daliana Mirapalmete, aos

atenciosos componentes do Cerimonial do Palácio Piratini, nomeadamente a Ângela Chaves dos Santos e David Carboni, por me auxiliarem na realização das fotografias internas do Palácio. Além destes, agradeço imensamente a boa vontade do Sr. Arthur, responsável pelo Protocolo da Casa Civil, que até o último dia em que realizei o levantamento da documentação, estava submerso em processos antigos em busca do referente à Aldo Locatelli. Mesmo que não tenhamos encontrado, a atenção e a valoração à minha pesquisa foram incontestes. Devo um agradecimento especial, também, aos responsáveis pelo Arquivo do Tribunal de Contas do Estado, que buscaram nos mais improváveis locais as referências ao famoso processo de Locatelli.

À arquivista Medianeira Goulart, responsável pelo Arquivo do Instituto de Artes, por sua incansável busca nas referências sobre Locatelli e, ainda por pacientemente me receber no Arquivo nos horários mais inóspitos.

Aos queridos amigos da PUCRS, pela força e palavras de coragem quando achava que a coisa ia desmoronar, especialmente a Ângela Pomatti, Karina dos Reis Kerpen, Rodrigo Araújo Maciel, Marcelo Vianna, Ana Paula Korndorfer, Danielle Heberle Viegas, Joana Schossler, Júlia Simões, Caiuá Al-Alam, Kellen Bammann e Vanessa Lieberknecht.

Devo demonstrar, sem dúvida, o meu carinho e agradecimento especial a alguns amigos que, sem seu apoio e compreensão, nada seria possível na etapa final do trabalho. Assim, agradeço especialmente à Débora Soares Castro, amiga de todas as horas, pessoa de caráter e coração raros de se encontrar na atualidade, pois ainda preocupa-se com os problemas alheios e tenta saná-los. Seus conselhos, palavras e amizade foram de grande importância não só para a realização do trabalho mas, também, para a vida! À Roberta Eillert Barella, por sempre estar presente, mesmo que ao telefone, ouvindo minhas incertezas e angústias; por compreender minhas ausências e “desaparecimentos” repentinos e, ainda, por ter tido a paciência em tomar cafés comigo nos horários mais inusitados da semana! À Franciely Bordin que, mesmo achando que estava desenvolvendo uma história em quadrinhos, seu carinho e compreensão foram imensos! A Márcio Friedl, pela amizade, compreensão e competência.

Gostaria de agradecer, também, à Coordenação de Educação à Distância – CEAD – em especial ao Prof. Dr. Paulo Wagner e à Profa. Me. Fernanda Denardin Walker. Igualmente, agradeço imensamente às minhas grandes e queridas amigas e colegas ATEDs da PUCRS Virtual. Sem a compreensão de todas e a força que me deram ao longo dessa jornada, muitos “escritos” não teriam sido possíveis. Assim, um “mega” obrigada à Charlene Keil,

Cristiane Almeida, Giovanna Hervella, Laura Vidal, Marina Bittencourt, Maura Nunes, Miriam Rios, Patrícia Mendonça e Sarah Duarte.

Impossível não agradecer, também, à minha família “Rui Barbosa”! Assim, um especialíssimo muito obrigado ao Prof. Valdir Dall’Agnol, à Profa. Lídia Dall’Agnol, ao “dindo” Luis Paulo Krause, à Catherine Krause e à Gláucia Krause, a irmã que tive a felicidade de encontrar em Canoas! Igualmente, devo um agradecimento à Prof. Hera Ávila que, com seu conhecimento e incentivos eternos, conduziu muitos dos meus caminhos. De toda essa família, agradeço carinhosamente meus colegas Dileta Santiago, por revelar-se uma grande e compreensiva amiga, Maura Graciela Palombo, pessoa de valor inestimável, Sílvio “Malazarte” (*in memoriam*), que tão cedo nos deixou e Xafi Santos, amigão que, mesmo com seus “desvios” geográficos, é um grande irmão! Obrigada, igualmente, à Cristiane e João, grande colegas e parceiros de aula!

Mesmo não compondo mais o quadro docente da Escola Rio de Janeiro, devo um agradecimento especial às amigas com quem por tanto tempo convivi e que sempre me apoiaram em todas as decisões que tomei ao longo dos anos. Agradeço especialmente à Cárin Ferreira, à Maida Guimarães, à Valéria Fontoura e à Marina Reidel todo o apoio, dedicação e carinho!

Por fim, mas não menos importante, gostaria de fazer um agradecimento especial à minha família! Por todos que compreenderam o meu “sumiço” nos finais de semana e me acolhiam quando das minhas visitas “noturnas”, muitíssimo obrigada! Em hipótese alguma me esqueço das minhas tias-mães que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado nos momentos mais complicados e difíceis. Assim, à Maria da Conceição Mitidieri de Oliveira e Ana Terezinha Mitidieri de Oliveira, muito mais que um obrigado, fica a minha admiração e amor. Igualmente, Maria José Oliveira e Mercedes Tozetto, as outras tias-mãe, obrigadíssimo por me receberem e me ouvirem por horas a fio!

Assim, agradeço igualmente aos meus tios Jorge Antônio e Paulo Roberto, ao meu irmão Eduardo da Costa de Oliveira, ao meu afilhado Lucas de Oliveira Leal, aos meus primos Guilherme, Bruno, Paula, Felipe, Camila e Guilherme. À Lúcia Helena Motta Rogoski, pelo carinho e apoio incansável. Importantíssima nessa trajetória é Diva Semler, por sempre me apoiar e mostrar que tudo era possível e André Mitidieri, primo que me ofereceu oportunidades para apresentar a pesquisa, muito obrigada pelas conversas e ideias.

Enfim, a todos aqui não nomeados mas que, de alguma maneira, participaram deste momento, muito obrigada.

Tudo pode sair muito mais bonito nas fotografias, mas sai muito mais verdadeiro nas pinturas.

Mário Quintana

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo central analisar os murais elaborados por Aldo Locatelli, entre os anos de 1951 e 1955, nas salas e salões do segundo piso da Ala Governamental do Palácio Piratini. Ao serem trabalhados as pinturas *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande* (ambos elaborados no Salão Alberto Pasqualini), *O Negrinho do Pastoreio* (localizado no Salão que leva o mesmo nome) e *O Estado* (executado na Antessala do Gabinete do Governador), pretende-se, fundamentalmente, estabelecer a rede de relações que envolveram tanto o artista quanto os elementos externos à sua produção pictórica. Nesse sentido, a partir do estudo dos murais de caráter histórico, formativo e folclórico que aludem ao Rio Grande do Sul, buscar-se-á analisar as representações e as questões formais presentes nas citadas obras, em conjunto com os elementos do contexto cultural e intelectual do período.

Palavras-chave: Aldo Locatelli. Pintura Mural. Palácio Piratini. Regionalismo.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo analizar los murales producidos por Aldo Locatelli, entre los años 1951 y 1955, las habitaciones y los salones del segundo piso del ala del Gobierno de Palacio Piratini. Al ser trabajado las pinturas: *La formación de personas etnográfico surriograndense*, *La fundación de Río Grande* (ambas producidas en el Salón Alberto Pasqualini), *El Negrinho Pastoreo* (ubicado en la Sala, que lleva el mismo nombre) y *El Estado* (ejecutado en sala de espera de la Oficina del Gobernador), está destinado a ser, esencialmente, a fin de establecer una red de relaciones que participan tanto el artista y los elementos externos en su producción pictórica. En este sentido, desde el estudio de los murales de carácter histórico, formativo y folklórico, que aluden al Rio Grande do Sul, se tratará de analizar las representaciones y cuestiones formales presentes en estas obras, junto con los elementos del contexto cultural e intelectual de la época.

Palabras clave: Aldo Locatelli. Pintura Mural. Palacio Piratini. El regionalismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Palácio Piratini, de Maurice Gras.....	35
Figura 02 – Projeto do Palácio Piratini, de Maurice Gras.....	36
Figura 03 – <i>Proclamação da República de Piratini</i> , de Antônio Parreiras.....	47
Figura 04 – <i>Retrato de Bento Gonçalves</i> , de Antônio Parreiras.....	48
Figura 05 – <i>Garibaldi e a esquadra Farroupilha</i> , de Lucílio de Albuquerque.....	50
Figura 06 – <i>Fuga de Anita Garibaldi</i> , de Dakir Parreiras.....	54
Figura 07 – <i>Chegada dos primeiros açorianos</i> , de Augusto Luiz de Freitas.....	55
Figura 08 – <i>Combate na ponte da Azenha</i> , de Augusto Luiz de Freitas.....	56
Figura 09 – Fotografia do <i>Gruppo dei Bergamaschi</i>	71
Figura 10 – <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i> , de Aldo Locatelli.....	91
Figura 11 – O gaúcho, em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	95
Figura 12 – A família sulina, em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	96
Figura 13 – Agricultura, campanha e pecuária em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	99
Figura 14 – Português e Bandeirantes em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	103
Figura 15 – Índio missioneiro, em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	105
Figura 16 – Torre de energia, em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	108
Figura 17 – Gaucho a cavalo, em <i>A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense</i>	110
Figura 18 – <i>A fundação de Rio Grande</i> , de Aldo Locatelli.....	112
Figura 19 – <i>O Estado</i> , de Aldo Locatelli.....	118
Figura 20 – A família de Locatelli, em <i>O Estado</i>	119
Figura 21 – Pecuária e indústria, em <i>O Estado</i>	123
Figura 22 – Fotografia e auto-retrato de Aldo Locatelli.....	124
Figura 23 – A guerra, em <i>O Estado</i>	126
Figura 24 – Fotografia de Aldo Locatelli e Marina de Moraes Pires na Escola de Belas Artes de Pelotas.....	154
Figura 25 – Fotografia de Aldo Locatelli ministrando aula de pintura na Escola de Belas Artes de Pelotas.....	155

Figura 26 – <i>Retrato de Marina</i> , de Aldo Locatelli.....	156
Figura 27 – Fotografia de Aldo Locatelli e Athos Damasceno no Instituto de Artes.....	158
Figura 28 – Planta do Grande Salão de Festas do Palácio Piratini, com indicação dos murais da lenda <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	179
Figura 29 – Estância, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i> , de Aldo Locatelli.....	181
Figura 30 – Estancieiro, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	185
Figura 31 – Estancieiro solitário, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	186
Figura 32 – Três viventes, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	189
Figura 33 – Aposta, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	191
Figura 34 – Cancha reta, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	193
Figura 35 – O revolteio do cavalo baio, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	194
Figura 36 – Parada morta, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	197
Figura 37 – Primeiro castigo, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	199
Figura 38 – Amarrado na soga, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	200
Figura 39 – Perdendo o pastoreio, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	203
Figura 40 – Segundo castigo, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	205
Figura 41 – Rezando a Nossa Senhora, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	207
Figura 42 – Encontrando o pastoreio, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	209
Figura 43 – Filho do estancieiro espanta do pastoreio, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	211
Figura 44 – Morte do Negrinho, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	213
Figura 45 – Aparição de Nossa Senhora, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	215
Figura 46 – Gineteando o baio nos céus, em <i>O Negrinho do Pastoreio</i>	217

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 O PALÁCIO, O ARTISTA E AS RELAÇÕES PARA A PRODUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE.....	32
2.1 O PALÁCIO E AS ARTES.....	32
2.1.1 A construção do Palácio do Governo do Rio Grande do Sul.....	33
2.1.2 O Palácio e a pintura de gênero histórico.....	40
2.2 ALDO LOCATELLI: TRAJETÓRIA NO RIO GRANDE DO SUL E FORMAÇÃO ARTÍSTICA.....	59
2.2.1 A chegada de Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul.....	60
2.2.2 A formação artística na Itália.....	69
2.3 A ENCOMENDA E A TÉCNICA: NEXOS DE UMA PRODUÇÃO.....	77
2.3.1 A encomenda.....	77
2.3.2 A pintura mural.....	79
3 OS MURAIIS DO SALÃO ALBERTO PASQUALINI E DA ANTESSALA DO GOVERNADOR: O VIÉS HISTORICO-FORMATIVO DO RIO GRANDE DO SUL.....	87
3.1 UMA VISÃO DA FORMAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL ATRAVÉS DOS MURAIIS DE ALDO LOCATELLI.....	88
3.1.1 A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense.....	89
3.1.2 A fundação de Rio Grande.....	109
3.1.3 O Estado.....	116
3.1.4 Os murais e sua relação com o contexto e a encomenda do governo.....	127
3.2 A HISTORIOGRAFIA SUL-RIO-GRANDENSE: BREVE PANORAMA.....	132
3.2.1 As primeiras elaborações historiográficas na segunda metade do século XIX.....	136
3.2.2 O nacionalismo da década de 1920.....	140
3.2.3 Moisés Vellinho e Manoelito de Ornellas: interpretações históricas nas décadas de 1940 e 1950.....	146
3.3 LOCATELLI E A INTELLECTUALIDADE RIO-GRANDENSE: CONTATOS E TROCAS.....	151
3.3.1 Dos primeiros contatos a Érico Veríssimo.....	153

3.3.2 A amizade com Manoelito de Ornellas.....	161
4 OS MURAIIS DO SALÃO NEGRINHO DO PASTOREIO: LITERATURA, ARTE E REGIONALISMO.....	165
4.1 UMA LENDA ESCRITA: A SAGA DE <i>O NEGRINHO DO PASTOREIO</i>	166
4.1.1 O Negrinho do Pastoreio: da tradição oral aos primeiros escritos.....	167
4.1.2 O Negrinho do Pastoreio de Simões Lopes Neto.....	170
4.2 SIMÕES LOPES NETO E ALDO LOCATELLI: A PINTURA DE UMA LENDA.....	177
4.2.1 Situando o observador.....	180
4.2.2 Apresentando os personagens.....	183
4.2.3 Apresentando a trama.....	190
4.2.4 Os suplícios do Negrinho e a perda do pastoreio.....	201
4.2.5 A morte do Negrinho e a cavalgada aos céus.....	212
4.3 REGIONALISMO E IDENTIDADE: CONSTRUÇÕES ACERCA DO RIO GRANDE DO SUL.....	220
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	236
REFERÊNCIAS.....	242
ANEXO A – Mural Música e Literatura.....	254
ANEXO B – Mural Escultura e Pintura.....	255
ANEXO C – Notícia da morte de Aldo Locatelli.....	256
ANEXO D – Certificado de Aldo Locatelli, emitido pelo <i>Corsi Andrea Fantoni</i>.....	257
ANEXO E – Certificado de Aldo Locatelli, emitido pela Escola de Arte de Bérgamo.....	258
ANEXO F – Contratos assinados por Aldo Locatelli com o governo do Estado.....	259

1 INTRODUÇÃO

Cursava, ainda, a graduação em História quando tive meu primeiro contato com as obras de Aldo Locatelli (1915-1962). Na verdade, o primeiro com olhos de uma “historiadora em formação” que não observava apenas a pintura em si, mas seus entornos e particularidades. Nessa mesma época, por volta do ano 2000, em uma ida ao Palácio Piratini, tive a oportunidade de observar os murais que o artista havia pintado em seu interior nas três grandes salas do segundo pavimento. Naquele momento, a sensação foi, com a liberdade da expressão, a de uma amadora que via, pela primeira vez, a obra dos grandes mestres do passado. O contato visual com tais pinturas, ao mesmo tempo em que me causou uma profusão de sentimentos, gerou, igualmente, inúmeros questionamentos.

Anos depois, a graduação chegava ao fim, mas o fascínio e, principalmente, a curiosidade pela obra muralística de Aldo Locatelli permaneciam. Em razão disso, desde o ano de 2006, propus-me a pesquisar a obra do artista ítalo-brasileiro, em especial os murais localizados no Palácio Piratini e que compõem a temática folclórica e histórica sul-riograndense. As pinturas religiosas que, sem dúvida, são muito expressivas, pelo fato de serem largamente estudadas por intelectuais de diversas áreas do conhecimento¹, não foram incluídas em meus estudos. Nesse momento, então, o fascínio inicial foi transformado, por assim dizer, em um problema de pesquisa, pois não bastava apenas observar a obra em si, mas compreendê-la em todos os seus aspectos, dos mais subjetivos aos mais práticos.

Assim, a questão central que me preocupava era a de entender como um artista italiano, que há poucos anos estava no Brasil, conseguiu apreender e transmitir, em uma grandiosa narrativa pictórica, aspectos fundamentais da cultura e da história sul-rio-

¹ Dentre os autores que analisam a pintura religiosa de Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul, pode-se destacar o livro de Luis Ernesto Brambatti, *Locatelli em Caxias*, no qual o autor realiza uma ampla análise sobre a elaboração das imagens na Igreja São Pelegrino; a obra de Maria Alice Kappel Castilho, *Pinceladas no tempo: pinturas murais de Aldo Locatelli na catedral São Francisco de Paula*, afora destacar as especificidades do trabalho de restauração, apresenta, nos primeiros capítulos, elementos de grande importância para a compreensão do trabalho do artista na cidade pelotense; a publicação feita por Paulo Gomes e Armindo Trevisan em 1998, *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*, apesar de apresentar brevemente os murais do Palácio Piratini, detém-se, sobremaneira, nas obras de cunho religioso, especialmente as realizadas em Caxias do Sul e Pelotas. Outro trabalho importante de referenciar é o elaborado por Mari Lúcie Loreto e Úrsula da Rosa Silva, *História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980*. Por se tratar de um texto que tem por objetivo analisar a obra pelotense, sem dúvida, as autoras pontuam sobremaneira a execução das pinturas realizadas por Locatelli na Catedral de São Francisco de Paula. Para maiores detalhamentos acerca das obras de cunho religioso executadas pelo artista, ver: BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli em Caxias**. Porto Alegre: Metrópole, 2003; CASTILHO, Maria Alice Kappel. **Pinceladas no tempo: pinturas murais de Aldo Locatelli na Catedral São Francisco de Paula**. Pelotas: EDUCAT, 2004; GOMES, Paulo, TREVISAN, Armindo. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998; LORETO, Mari Lúcie e SILVA, Úrsula da Rosa. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT, 1996.

grandense. Parte dessa questão foi resolvida quando, em 2008, finalizei a monografia do Curso de Especialização em História do Rio Grande do Sul, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), que tinha por título *A pena e o pincel: a história do Rio Grande do Sul narrada por Aldo Locatelli*. Nessa ocasião, abordei apenas um dos murais, dos diversos presentes no Palácio Piratini, intitulado *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*.

As conclusões e os laços estabelecidos entre as interpretações historiográficas publicadas nas obras de historiadores e escritores gaúchos, como Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas e a temática pintada por encomenda do Estado, fizeram-me perceber as relações existentes entre o discurso historiográfico e a maneira como o artista havia, no pouco tempo em que estava em terras sulinas, assimilado a história regional. Mesmo tendo finalizado essa pesquisa, os questionamentos acerca de Locatelli e sua obra no Palácio Piratini não cessaram.

Nesse sentido, foi com o intuito de dar prosseguimento à pesquisa de tais questões que a presente dissertação foi elaborada. Afora estudar mais detalhadamente o mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, foram incluídas, ainda, as demais pinturas que adornam as salas e salões do segundo pavimento do Palácio Piratini. Assim, no Salão Alberto Pasqualini, foi analisado o mural *A fundação de Rio Grande*; já na Antessala do Gabinete do Governador, foi selecionada a obra *O Estado* para estudo; e, por fim, no Grande Salão de Festas – espaço central e de grande destaque no Palácio – foram estudados com maior afinco os 18 murais alusivos à lenda do *Negrinho do Pastoreio*. Pelo fato de tal narrativa ser executada precisamente nesse salão, este passou a ser chamado de *Salão Negrinho do Pastoreio*.

No entanto, no decorrer desta dissertação, não serão contempladas as duas pinturas que estão expostas acima da porta de entrada do gabinete do governador. E isso por uma razão bem definida: tais obras, segundo artigo publicado por Mariza Simon dos Santos em 1991, não seriam de autoria de Aldo Locatelli. A autora argumenta que, quando foram realizadas as obras, Emilio Sessa – seu amigo e companheiro de trabalho – as teria executado². De acordo com Simon,

No entanto, o nome dos artistas chega ao Palácio Piratini trazido pelo governador Dornelles. A decoração palaciana é de vital importância. Sessa

² As duas pinturas, intituladas *Música e Literatura e Escultura e Pintura*, podem ser visualizadas nos anexos A e B da presente dissertação.

pinta os dois painéis menores na ante-sala [sic] do governador dedicados às Artes (...).³

Se analisadas em seus pormenores, ambas não apresentam, dentre todas as demais do Palácio, a assinatura de Locatelli. Mesmo que grande parte dos pesquisadores incluía as duas pinturas no amplo rol de produções do muralista, optou-se em relegar tal problemática para uma pesquisa futura, pois, mesmo hoje, muitas informações são ainda desconhecidas.

Desenvolver uma pesquisa que tenha como proposta a análise das obras de Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul, em especial as de gênero histórico, reveste-se de singular relevância, dada a escassez de material que as examine em profundidade. Essa proposta justifica-se, também, a partir do momento da observação de elementos que estão relacionados às próprias pesquisas realizadas sobre o artista e a sua produção. Nesse sentido, toda vez que se faz uma busca sobre Aldo Locatelli, seja em bibliotecas, arquivos e universidades, a maior parte do material encontrado refere-se à sua produção religiosa.⁴ Sabendo-se que sua vinda para o Rio Grande do Sul deu-se justamente em função das pinturas dessa ordem, é perceptível a escassez de material e publicações sobre a obra não religiosa, especialmente as relacionadas ao Palácio Piratini.

Analisando as reportagens publicadas em diversos jornais do Estado, percebeu-se que a maioria delas, ao tratarem da obra do artista no Rio Grande do Sul, evidenciam, sobretudo, as pinturas realizadas na Igreja São Pelegrino em Caxias do Sul. Sem dúvida alguma, é uma das mais grandiosas obras de arte do Estado, pois Locatelli sintetiza em imagens todo o quadro de crenças da comunidade cristã, narrando desde a criação do homem até o Juízo Final. No entanto, a mesma atenção que é dada a esse tipo de estudo perde a energia quando se realizam pesquisas sobre os murais do Palácio Piratini. Há, sem dúvida, material que disserta sobre a sede do governo, a respeito de Locatelli e sua obra, mas sem nenhum aprofundamento maior.

Um dos primeiros textos que leva em conta a obra do artista no Palácio Piratini é o escrito por Lea Bastos de Oliveira. Em *Levantamento histórico do Palácio do Governo*⁵, datado de 1962, a autora faz breves pontuações a respeito da obra do artista nos salões do

³ SANTOS, Mariza Simon. As obras de Locatelli e Sessa. **O Continente**, ano II, jan 1991, p. 14.

⁴ Dentre as obras de cunho religioso, podem-se citar os trabalhos realizados em Pelotas, na Catedral da cidade (1948-1949), em Caxias do Sul, na Igreja de São Pelegrino (1951-1960) e a Via Sacra (1958-1960), em Porto Alegre, na Igreja Santa Terezinha do Menino Deus (1952-1957), na Capela do Morro do Sabiá (1958), na Igreja Nossa Senhora de Lourdes (1962) e na Catedral Metropolitana, em Novo Hamburgo, na Catedral Basílica São Luiz Gonzaga (1958).

⁵ OLIVEIRA, Lea Bastos de. **Palácio Piratini**. Material datilografado disponível no setor de arquitetura do Palácio Piratini, 1962.

Palácio. Essas se referem apenas aos temas pintados e aos locais onde foram executados, nos quais não são contempladas análises mais específicas acerca das pinturas do artista. Já Fernando Corona, na obra *Palácio do Governo do Rio Grande do Sul*⁶, publicada em 1973, traz importantes dados acerca dos murais de Locatelli, como a especificidade temática de cada mural, os seus nomes e, ainda, alguns detalhes da contratação do artista pelo governador Ernesto Dornelles. Mesmo que essas informações técnicas sejam de grande valia, Corona não tem por objetivo analisar os pormenores compositivos dos murais.

Na década de 1980, Arthur Ferreira Filho publicou o livro *Palácio Piratini*⁷, o qual discorre sobre a construção, as implementações e melhoramentos que foram feitos ao longo do tempo no Palácio do Governo; igualmente cita, como Lea Oliveira e Fernando Corona, a especificidade temática das pinturas de Aldo Locatelli. Sem se preocupar com as obras em si e do que portam de mais significativo, o autor coloca, apenas, aspectos importantes sobre a contratação do artista. Nos anos 1990, Doris Maria Machado Bittencourt, em sua dissertação *Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo*⁸, também considera o trabalho de Locatelli no Palácio Piratini. No entanto, pelo fato de trabalhar especificamente com a linguagem arquitetônica do prédio governamental, a autora apenas insere as pinturas do artista no contexto decorativo do mesmo.

Além dos aspectos referenciados aqui, ainda se faz necessário incluir outro que, de certa forma, evidencia e justifica o estudo sobre a pintura civil de Locatelli no Estado. Essas obras, segundo pesquisas realizadas nos jornais, eram tratadas como autoexplicativas, ou seja, por estarem no local em que estão e apresentarem símbolos de tão fácil reconhecimento, a elas não foi dada a devida atenção.⁹

O que se observa no momento em que é empreendida uma busca por bibliografia específica a respeito dos murais realizados por Aldo Locatelli no Palácio Piratini é, precisamente, a escassez de referências que pontuem mais especificamente tais trabalhos. Não só nesse aspecto, mas a encomenda feita pelo Estado, a sua elaboração e, igualmente, a

⁶ CORONA, Fernando. **Palácios do Governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973.

⁷ FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985.

⁸ BITTENCOURT, Dóris Maria Machado. **Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo**. Porto Alegre, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

⁹ Um exemplo dessa questão é a matéria *O percurso da arte sacra*, veiculado pelo Jornal do Comércio em 23 de outubro de 1998 (BARREIRO, Tânia. O percurso da arte sacra. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 23 out. 1998, p. 08-09.). Nessa reportagem, além dos comentários às obras religiosas, são citados os murais pintados no Palácio Piratini. Dessa maneira, sem maiores explicações, a matéria restringe-se em demonstrar que, sendo uma obra que evidencia aspectos históricos do Rio Grande do Sul, ela não necessita maiores detalhamentos.

inauguração, assim como igualmente a prática artística do muralista não constam em grande parte da bibliografia pesquisada.

Dessa forma, não desconsiderando os trabalhos empreendidos por Léa Bastos Oliveira, Renan Molina¹⁰, Arthur Ferreira Filho e Fernando Corona, que se dedicaram com afinco às análises históricas e arquitetônicas do Palácio Piratini, conforme se pontuou anteriormente, faz-se mister considerá-los como as primeiras referências a respeito dos trabalhos de Aldo Locatelli no citado Palácio.

Os primeiros textos que tratam da obra de Aldo Locatelli¹¹ a partir de sua prática artística são de autoria do crítico de arte Aldo Obino, todavia esses textos não tratam especificamente do Palácio Piratini. Tais textos, publicados em sua maioria no *Correio do Povo* na década de 1960, oferecem importantes referências no que tange às técnicas e experiências do artista¹². Importante considerar, ainda, as publicações do ano de 1972, quando se completaram dez anos da morte do pintor. No *Caderno de Sábado* do jornal *Correio do Povo*, material organizado pelo Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt, existem três relevantes estudos que auxiliam na compreensão do trabalho de Locatelli no Rio Grande do Sul: a primeira, de autoria do organizador¹³, no qual elabora uma retrospectiva da vida do muralista no Estado; a segunda, escrita pelo também artista e historiador da arte Ângelo Guido¹⁴, que faz uma análise precisa da prática artística de Locatelli, acentuando as especificidades técnicas de suas obras; e a última, de grande relevância para o presente estudo, que é a publicação da tese de Locatelli¹⁵, por meio da qual ele próprio disserta sobre os valores da arte e a importância da pintura mural.

Mesmo que o artista não comente nenhuma de suas obras em específico, a visualização de sua técnica e da forma como entendia o que era e quais as funções de um mural, oferecem ampla base para a realização da análise de suas obras.

¹⁰ MOLINA, Renan Luiz. **O velho Palácio do Governo. Histórico do Palácio Piratini**. Material datilografado, 1963.

¹¹ Consideram-se os primeiros onde as técnicas e práticas artísticas do muralista são destacadas. Antes disso, encontram-se, na imprensa da época, algumas reportagens que tratam de sua biografia, de aspectos peculiares quando da sua vinda ao Rio Grande do Sul e, ainda, da elaboração das obras na Catedral São Francisco de Paula em Pelotas (AFRESCOS para a Catedral de Pelotas. **Revista do Globo**, Porto Alegre, n. 506, p. 62-63, 15 abr. 1950) e na Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul (O JUIZO Final sobre uma superfície de 150 metros, numa nova Igreja em Caxias. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jun. 1952, [s.p.].).

¹² OBINO, Aldo. A 'Via Sacra, de Locatelli. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 abr. 1960, [s.p.]. OBINO, Aldo. XII Salão da Associação Francisco Lisboa. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1960, [s.p.].

¹³ HOLHLFELDT, Antonio. Locatelli, dez anos depois. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972. *Caderno de Sábado*, p.5.

¹⁴ GUIDO, Ângelo. Aldo Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972. *Caderno de Sábado*, p. 6.

¹⁵ Esta tese deveria ser apresentada ao Instituto de Belas Artes em setembro de 1962 como um dos requisitos para Locatelli ocupar a Cátedra de Desenho Decorativo na Instituição. No entanto, em função de sua morte, em agosto do mesmo ano, não houve tal procedimento.

Já no ano de 1977, Antonina Zulema D'Ávila Paixão apresentou, ao Instituto de Letras e Artes da Fundação Universidade de Pelotas, o primeiro trabalho acadêmico sobre Aldo Locatelli. Sua dissertação, intitulada *Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo*¹⁶, além de trazer informações precisas a respeito da produção e das técnicas do artista, pouco comenta do Palácio Piratini. Na realidade, em toda a extensão do trabalho, há apenas uma referência, quando, ao tratar dos temas que o artista desenvolvia, relaciona as obras do Palácio a aspectos regionais.

Trabalhos de abordagens múltiplas a respeito do artista foram elaborados ainda na década de 1990, quando Mariza Simon dos Santos¹⁷ escreve um artigo acerca da restauração das obras do Palácio Piratini. Apesar de referir-se à importância dessa ação nas pinturas, Santos oferece informações contundentes sobre o contexto em que o artista elaborou as obras no Palácio. Além desse escrito, considera-se, também, o texto do Prof. Dr. Jayme Paviani¹⁸ que, no mesmo ano, elaborou pontuações sobre a pintura mural de Locatelli, centrando-se, fundamentalmente, em seus aspectos estéticos.

Outra estudiosa – Véra Stedille Zattera – interessa-se pela obra de Locatelli e publica a primeira biografia do artista, intitulada *Aldo Locatelli*¹⁹, em 1995. A referida autora se vale de grande material documental, pesquisado, inclusive, em arquivos italianos para fundamentar seu estudo. Ao referir-se à obra do artista em Porto Alegre, Zattera faz pontuações precisas acerca das imagens presentes nos murais, nas quais destaca, sobretudo, a sequência de *O Negrinho do Pastoreio*. Sua análise, no entanto, não engloba os pormenores da encomenda e, igualmente, apresenta com brevidade as demais pinturas executadas pelo artista no Palácio Piratini. A autora centra-se, pois, na relação das imagens elaboradas por Locatelli com a cultura rio-grandense.

Armindo Trevisan e Paulo Gomes, no ano de 1998, escrevem dois artigos que são fundamentais para a compreensão de alguns aspectos da vida e da obra de Locatelli. Inseridos na obra *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*²⁰, ambos os textos trazem informações a respeito

¹⁶ PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. **Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo**. Pelotas, 1977. Dissertação (livre docência) – Instituto de Letras e Artes, Fundação Universidade de Pelotas.

¹⁷ SANTOS, Mariza Simon dos. Preservação do patrimônio cultural: a restauração dos murais de Locatelli. **Estudos tecnológicos. Arquitetura**, Porto Alegre, v.XIII, n. 16 e 17, p. 75-84, 1990.

¹⁸ PAVIANI, Jayme. A pintura muralista de Aldo Locatelli. **Teocomunicação**. Porto Alegre, v. 20, n. 90, p. 421-424, dez. 1990.

¹⁹ ZÁTTERA, Véra Stedile. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

²⁰ GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In: GOMES, Paulo, TREVISAN, Armindo. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998. TREVISAN, Armindo. O universo artístico de Aldo Locatelli. In: TREVISAN, Armindo et. al. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998.

do conjunto de murais do Palácio Piratini. Gomes, por exemplo, apresenta-os a partir dos referenciais plásticos e técnicos, enquanto Trevisan, ao deter-se nas obras não religiosas do artista, elege para as suas considerações a dramaticidade expressa em *O Negrinho do Pastoreio*.

Atualmente, outros estudos têm sido realizados sobre o artista. Entretanto, a ênfase recai nas pinturas sacras elaboradas por Locatelli nos templos religiosos de Caxias do Sul e de Pelotas. Luiz Ernesto Brambatti, em 2003, lançou *Locatelli em Caxias*²¹. Nessa obra, o autor detém-se exclusivamente à análise do conjunto de pinturas feitas na Igreja de São Pelegrino, examinando as que foram realizadas em seu teto e no altar, sem descuidar, porém, da moderna *Via Sacra*. No que se refere à pintura na Catedral de Pelotas, a arquiteta Maria Alice Castilhos Kapell, em 2004, publicou a pesquisa intitulada *Pinceladas no tempo: pinturas murais de Aldo Locatelli na Catedral São Francisco de Paula*. Além do comentário das pinturas do artista na Catedral pelotense, a autora dedica um olhar diferenciado ao levantamento dos problemas que as obras apresentavam, demonstrando, igualmente, as técnicas de restauração exigidas por tais trabalhos.

Recentemente, dois estudos acerca do artista podem ser destacados. O primeiro, do já citado Brambatti, é um mapeamento das obras de Locatelli no Brasil²², o qual originou o título de seu livro. Ao deter-se nos trabalhos em Porto Alegre e, mais especificamente no Palácio Piratini, o autor apresenta algumas considerações a respeito do Palácio e, igualmente, da lenda do *Negrinho do Pastoreio*. O texto referente ao mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* foi por mim escrito e constituía-se, na época, em uma adaptação de um dos capítulos da já citada monografia realizada no Curso de Especialização em História do Rio Grande do Sul.

Um dos últimos escritos a respeito da obra muralística de Locatelli no Palácio Piratini é de autoria do Professor Círio Simon. Ex-aluno do artista e especialista em sua obra, publicou um artigo de grande valia na obra organizada por Eugenio Lagemann e Flávia Licht.²³ Em *Murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini*, o autor estabelece, pela primeira vez, a relação entre a temática dos murais e a história regional. Além disso, detém-se, em alguns momentos, na exposição sobre a técnica e a prática artística de Locatelli. Sem dúvida, um texto riquíssimo em informações para a compreensão das relações entre o contexto em que Locatelli executou as obras e as imagens que plasmou em seus murais. Afora esse texto,

²¹ BRAMBATTI, Luiz. **Locatelli em Caxias**. Porto Alegre: Metrópole, 2003.

²² BRAMBATTI, Luiz. **Locatelli no Brasil**. Caxias do Sul: Instituto Vêneto, 2008.

²³ SIMON, Círio. Murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini. In: LANGEMANN, Eugenio, LICHT, Flávia. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2010.

Simon ainda escreveu outros a respeito do artista. Um deles trata exclusivamente do mural localizado no oitavo andar do Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ao passo que o outro, uma espécie de crítica ao citado texto de Armindo Trevisan, traz informações importantes acerca de seu trabalho docente na instituição, bem como os contatos e amigos que teve no Rio Grande do Sul²⁴.

Desse modo, levando em consideração principalmente o breve tratamento despendido às obras de Locatelli no Palácio Piratini, percebe-se a necessidade de visualizar as suas particularidades em maior profundidade. Nesse sentido, a presente dissertação objetiva, fundamentalmente, analisar esse conjunto de murais do Palácio Governamental, levando em consideração não apenas a sua execução, mas toda a relação entre essa produção, o artista, sua prática artística e o contexto em que lhe foram encomendadas as obras. Dessa forma, buscar-se-á compreender as representações elaboradas por Aldo Locatelli, bem como as questões formais, em conjunto com os elementos do contexto intelectual e cultural do período.

A fim de melhor explicitar essa questão, cabe elencar os objetivos mais específicos que pautaram a presente pesquisa. Portanto, analisar a chegada de Locatelli ao Rio Grande do Sul, assim como sua formação e técnicas pictóricas, as quais foram fundamentais para a compreensão da execução das obras em questão; analisar o contexto histórico e intelectual no qual o artista esteve inserido desde sua chegada a Porto Alegre; perceber a aproximação do artista a outros intelectuais rio-grandenses e que, de certa forma, apresentaram-no ao Rio Grande do Sul e suas particularidades; evidenciar a relação entre a prática artística de Locatelli e a expressividade dos temas por ele executados e, ainda, compreender de que maneira sua narrativa desenvolve as temáticas históricas e folclóricas nos murais da antessala e nos dois salões do Palácio Piratini.

Para o desenvolvimento deste estudo, tomam-se por fonte iconográfica os murais anteriormente citados e que foram executados entre os anos 1951 e 1955. Além destes, que se constituem como os principais, há que se referendar tanto a documentação a respeito do artista, bem como as reportagens e os textos veiculados pela imprensa gaúcha nos jornais do período. As primeiras referências, que tratam tanto da vida pessoal quanto profissional do artista, foram pesquisadas, em sua maior parte, no Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual consta uma pasta específica sobre o

²⁴ SIMON, Círio. **Mural do 8º andar do Instituto de Artes da UFRGS**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana_de_oliveira@hotmail.com em 16 junho 2008. SIMON, Círio. **Apontamentos desconexos de Círio Simon sobre o texto “O universo artístico de Aldo Locatelli” de Armindo Trevisan**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana_de_oliveira@hotmail.com em 16 junho 2008.

artista que, além de preservar sua documentação pessoal, possui, também, importantes fontes a respeito de sua naturalização brasileira.

Já no Arquivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), além de outros documentos de ordem pessoal do artista, como certificado de reservista e cópias traduzidas de seus diplomas, há um farto material jornalístico que versa sobre o artista e generalidades de suas obras, como também folhetos de exposições que foram realizadas posteriormente. Sem dúvida, tal material foi de grande relevância para o desenvolvimento do presente estudo, uma vez que apontavam não apenas os trabalhos que Locatelli elaborou no Estado, mas igualmente a crítica que se fez a respeito de sua técnica e prática artística. Destacam-se, dentre vários artigos, os escritos por Aldo Obino. É importante lembrar, ainda, que o material jornalístico foi também pesquisado no Arquivo Histórico Moysés Vellinho, onde consta uma pasta com algumas reportagens que nas instituições anteriores não havia sido encontrada.

No que se refere à documentação sobre a contratação do artista por intermédio do Estado, o Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul foi o primeiro material que ofereceu informações precisas a esse respeito. Apesar de se ter, no Diário Oficial de 8 de agosto de 1951²⁵, os chamados para a concorrência pública que escolheria o artista que realizaria as pinturas na sede do Governo, em nenhuma outra fonte localizaram-se os participantes de tal evento. Nesse mesmo veículo de informação, mais precisamente no dia 6 de setembro do mesmo ano²⁶, já era publicada a contratação de Aldo Locatelli para a realização de tal trabalho.

Foi essa referência que me levou a outros locais de pesquisa, dos quais posso destacar dois. O primeiro deles foi a Mapoteca da Secretaria de Obras Públicas do Estado, localizado no Centro Administrativo. Nesse local, foram encontrados, com o auxílio do arquiteto Renato Savoldi, no “Livro de Contratos de 1951” e no “Livro de Contratos de 1952”, os dois contratos assinados pelo artista para a realização das obras no Palácio Piratini. Apesar de serem localizados, igualmente, os “Diários de Obras”, nada foi encontrado a respeito das pinturas de Locatelli no Palácio Governamental.

Assim que tais contratos foram encontrados, uma informação fez com que a busca prosseguisse nos arquivos do Palácio do Governo: o projeto entregue pelo artista quando da sua contratação. Faz-se mister registrar que em nenhum espaço e arquivo público foi

²⁵ RIO GRANDE DO SUL. Edital nº. 14, de 8 de agosto de 1951. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 08 ago. 1951, p. 28670.

²⁶ RIO GRANDE DO SUL. Seção de Expediente e Pessoal. Termos de Contrato. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 06 set. 1951, p. 27209.

localizado o plano artístico que seria desenvolvido. Foram empreendidas buscas, a partir da orientação do Sr. Arthur, responsável pelo Protocolo da Casa Civil, em diversos outros órgãos e secretarias do poder público²⁷. No arquivo da Secretaria de Obras, por exemplo, a documentação mais antiga era referente à década de 1970. Nem no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e nem no Arquivo Público do Estado, havia documento que comprovasse o projeto em seu acervo. No primeiro, foram analisadas as pastas referentes ao Governador Ernesto Dornelles, no qual não havia nenhuma referência a tal processo e a Locatelli; no segundo, não constavam os documentos originários da Secretaria de Obras Públicas da década de 1950.

As pesquisas realizadas na imprensa, especialmente nos jornais *Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e na *Revista do Globo*, não há uma ocorrência específica sobre a contratação do artista e a execução da obra. Somente em uma reportagem, datada do ano de 1955²⁸, de uma entrevista com o governador Ernesto Dornelles. A partir dessa entrevista é que se tem algumas informações a respeito das pinturas e do artista. Da mesma forma que se verificou uma carência no que diz respeito ao início dos trabalhos do artista, igualmente faltam dados sobre a finalização e recepção das mesmas. Por tal razão é que, ao longo da pesquisa, pequenos indícios que apareciam na imprensa ou nos arquivos fizeram com que houvesse possibilidade de prosseguir a busca por informações pertinentes.

No quadro das referências conceituais e metodológicas, cumpre salientar a obra de alguns autores que, de certa forma, nortearam o presente trabalho. A interpretação que se propõe acerca das obras de Locatelli está baseada, fundamentalmente, no que Jean-Claude Schmitt pondera a respeito dos métodos com que deve o historiador lidar com as imagens. A preocupação do autor, como a de outros historiadores que trabalham especificamente com Arte e História, é alicerçar uma metodologia que contemple as várias funções que esta oferece, não a reduzindo como mera ilustração do texto escrito e, igualmente, como reprodução fiel do contexto vivido pelo artista. Segundo o autor,

Certos [historiadores] procuram (ou ainda procuram) nas imagens a representação mais ou menos fiel, logo mais ou menos confiável aos olhos do historiador, das *realidades*, (...). Mas essa utilização imediata das imagens pelos historiadores nada nos diz das próprias imagens, nem de sua razão de ser e nem da natureza, diferentemente complexa, do processo de representação. Engana-se redondamente quem pensa que, para os homens do passado, como de resto para nós, poderia haver algo do real,

²⁷ Foram realizadas pesquisas nos arquivos da Secretaria de Obras Públicas, Secretaria de Educação, Secretaria da Fazenda e, ainda, no Tribunal de Contas do Estado.

²⁸ ZUKAUSKAS, Joseph. Dorneles: “Se chamado, voltarei”. **Revista do Globo**. Porto Alegre, n. 635.

independentemente da consciência dos atores sociais e da expressão que oferecem em suas obras.²⁹

Além de Schmitt, Burke, na obra *Testemunha ocular: história e imagem*, igualmente oferece uma crítica aos estudiosos que percebem a imagem apenas como parte ilustrativa de um texto sem, no entanto, lhes conferir a importância que lhes cabe. Por tal motivo, o historiador atenta às possibilidades que o estudo delas oferece, uma vez que não devem ser tomadas apenas como ilustração de conclusões de textos já desenvolvidos. Para Burke, o trabalho com imagens deve, pois, impulsionar e propor novos questionamentos e problemáticas na escrita da história. Assim,

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões.³⁰

Tendo em vista essa especificidade do trabalho com a imagem, torna-se possível empreender um estudo que englobe os principais aspectos que envolveram a sua produção. É com base em tal questão que se pretende o distanciamento das análises anteriormente realizadas acerca dos murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini, os quais, na maior parte das vezes, foram entendidos como mero reflexo do meio em que foram produzidos. Além disso, por não serem levadas em conta as particularidades que as imagens portam, muitos estudos acabaram por considerar as pinturas do Palácio do Governo como autoexplicativas. Na realidade, são imagens de fácil reconhecimento para os que portam um conhecimento acerca da cultura sul-rio-grandense, principalmente quando se visualiza a figura do gaúcho. No entanto, as questões que envolvem a sua razão de ser no mural, bem como a natureza de suas representações, são elementos que tornam a análise mais aprofundada e capaz de imprimir novos entendimentos acerca do artista e do uso que delas faz.

Perceber as complexas relações que envolvem a produção de uma obra de arte, como já colocado, leva a novas percepções acerca de suas particularidades. Por tal razão, primou-se em estabelecê-las não só em relação ao contexto em que foram produzidas, mas igualmente com a prática artística daquele que a pratica. Tal questão leva ao entendimento das funções exercidas pelas imagens quando estas são compreendidas a partir do entorno que as envolve.

²⁹ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: EDUSC, 2007, p. 26.

³⁰ BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 12.

Nesse caso, busca-se apreendê-las não como representativas de uma dada realidade, mas sim visualizá-las a partir da construção do real que ela mesma cria. Para Schmitt,

(...) a sua função [da imagem] é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estruturam em seu funcionamento e suas funções.³¹

Nesse sentido, “(...) analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu”³² torna-se o eixo central da proposta de estudo acerca dos murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini. Da mesma maneira que se buscam subsídios em sua prática artística, igualmente os contornos contextuais, especialmente os relacionados aos elementos socioculturais e políticos do Rio Grande do Sul na década de 1950, oferecem sólidas bases para compreender a profusão de imagens criadas pelo artista no espaço governamental. Junto a isso, os contatos que o artista estabeleceu com a intelectualidade sul-rio-grandense também se revestem de singular relevância e complementam a ampla rede de significações geradas na produção das obras muralísticas.

É importante frisar, também, que a produção de uma obra de arte quando se dá por encomenda, como foi o caso das realizadas por Locatelli para o Palácio Governamental, é necessário pensar sua elaboração a partir dos pressupostos daquele que a encomendou associados aos do artista que irá realizar tal tarefa. Esse ponto, relacionado também às funções da imagem, encontra subsídios quando Schmitt afirma que “(...) Na relação entre a forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra (...)”³³. Levando tal aspecto em consideração, serão percebidas as particularidades imagéticas de cada pintura elaborada pelo artista, que não só apontam para aspectos precisos do contexto político em que foram encomendadas, mas também evidenciam os seus próprios valores e princípios.

Se por um lado essas relações auxiliam na compreensão das composições elaboradas por Locatelli no Palácio Piratini, por outro, perceber a subjetividade do artista igualmente contribui para a construção de um conhecimento mais profundo acerca das imagens criadas e plasmadas nos murais que se propõe analisar. Partindo-se do pressuposto que, mesmo que as obras tenham sido encomendadas e que Locatelli tenha estudado e interagido com outros

³¹ Ibidem, p. 27.

³² Ibidem, p. 33.

³³ Ibidem, p. 46.

intelectuais a respeito da temática que deveria realizar, as formas e representações são criações que lhe são próprias.

Nesse sentido, mesmo que a técnica e a prática artística tenham papel basilar na elaboração de pinturas, não se pode desconsiderar o mundo interno do artista, o qual se manifesta através de seus sentimentos, pensamentos e emoções. Quando se percebe que Aldo Locatelli pinta, em alguns dos murais do Palácio Piratini, os seus valores, a sua família e, inclusive, autorretratos, visualizam-se e compreendem-se em maior profundidade as suas composições.

Mesmo que Locatelli, a partir de sua subjetividade, tenha elaborado imagens alusivas aos aspectos mais peculiares da cultura sul-rio-grandense, é importante ressaltar que ele era italiano e que, por assim o ser, não possuía raízes e características peculiares ao brasileiro sul-rio-grandense. Há que se considerar, ainda, que por mais integrado que estivesse ao povo e aos costumes do Rio Grande do Sul, os seus laços com o Estado não estariam suficientemente fortalecidos ao ponto de influenciar totalmente o seu processo de criação. O que se quer ressaltar com esse argumento é o fato de estar presente o olhar estrangeiro, especialmente na criação dos murais alusivos ao aspecto histórico-formativo do Estado.

Por ter permanecido muito tempo em terras gaúchas e ter-se apropriado das peculiaridades e cultura desse Estado, pode-se dizer que Locatelli não se configura como um viajante. No entanto, é interessante citar a referência que Belluzzo faz a respeito dos artistas que elaboram representações acerca de uma realidade que lhes é diferente. Segundo a autora, “(...) o olhar dos viajantes espelha, também, a condição de nos vermos pelos olhos dele”.³⁴ Ao serem percebidas determinadas imagens criadas por Locatelli, especialmente a figura do gaúcho, é justamente essa relação que é estabelecida: os observadores da obra se reconhecem a partir da visão que Locatelli tem deles próprios.

Outro ponto importante de frisar é o relativo aos métodos de observação e compreensão de uma narrativa pictórica. A partir do momento em que o artista dispõe, no plano imagético, imagens que tem por objetivo evidenciar uma cena ou um acontecimento específico, a maneira com que são organizados na composição tem muito a dizer sobre o papel que desempenham na obra. Assim, serão utilizados postulados de Louis Marin, especialmente os que se referem à disposição de grupos ou personagens ao lado esquerdo da obra. Para o autor, da mesma forma com que se lê um texto, a observação de uma obra de

³⁴ BELLUZZO, Ana Maria. O Brasil dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 8-19, jun./ago. 1996, p. 10.

arte, igualmente, parte da esquerda³⁵. Tendo por base tais fundamentos, serão percebidos nos murais as figuras que Locatelli elaborou para ser, em alguns casos, os narradores da cena que é apresentada.

Consonante aos direcionamentos metodológicos utilizados na presente dissertação, cumpre salientar, ainda, alguns conceitos que fundamentaram a análise acerca dos murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini. Pelo fato de cada capítulo apresentar um grande tema, notadamente a historiografia, o regionalismo e a identidade, é importante definir o entendimento e os autores que foram buscados para orientar a pesquisa. No que tange à historiografia, os conceitos de *matriz platina* e *matriz lusitana* elaborados por Ieda Gutfreind em sua obra *Historiografia sul-rio-grandense* revelaram-se de grande importância no que se refere à compreensão do conteúdo interpretativo das obras de intelectuais como Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas. Ao evidenciar tais direcionamentos do discurso historiográfico, a autora, em função do teor das obras de ambos escritores, considera-os dentro das tendências lusitanistas e nacionalistas que começaram a se desenvolver na década de 1920.

Se para Gutfreind a matriz lusitana era a que considerava sobremaneira a influência lusa na formação do Estado³⁶, foi por tal caminho que os escritos dos intelectuais antes citados pautaram-se. No entanto, mesmo que Vellinho seja o mais destacado nessa corrente, Manoelito de Ornellas, apesar das considerações que tece a respeito da influência dos portugueses, igualmente pondera questões inovadoras, como é o caso da participação dos beduínos na cultura rio-grandense. Além disso, quando se estabelece a polêmica a respeito de Sepé Tiarajú na história sulina, tal intelectual pende a favor do indígena.

Articular, no entanto, tais posicionamentos tornou-se fundamental para a análise das obras de cunho formativo e histórico que Aldo Locatelli desenvolveu no Palácio Piratini, nomeadamente *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande* e *O Estado*. Compreender a obra de tais intelectuais, bem como sua importância na década de 1950, torna-se relevante a partir do momento em que se percebem os contatos que houve entre o artista e os intelectuais do período em que elaborou as obras.

Importante ressaltar, também, que para a análise das pinturas de Locatelli no Palácio do Governo, utilizou-se o conceito de regionalismo. Este, entendido como o conjunto de usos e costumes específicos de uma região, encontra respaldo, principalmente, no que expõe

³⁵ MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 128.

³⁶ GUTFREIND, Ieda. **A historiografia rio-grandense**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992, p. 12.

Nedel, uma vez que é essa historiadora quem se dedica à percepção da articulação do regionalismo na década de 1950. Para ela, é precisamente “(...) na década de cinquenta o apelo ao regional se expande geográfica e socialmente, em meio à percepção de uma crise no modelo histórico de desenvolvimento econômico do Rio Grande do Sul”.³⁷

Relacionado ao regionalismo, as ideias tecidas no entorno da identidade cultural igualmente foram relevantes. Nesse sentido, observando-se essa construção especificamente no Rio Grande do Sul, utilizaram-se as ponderações de Oliven, na obra *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Nessa, o autor aponta, dentre outros aspectos, as bases que nortearam a produção e a materialização de uma identidade regional que, em muitos casos, esteve diretamente ligada à construção da própria identidade nacional.³⁸

Igualmente foram utilizadas as pontuações de Stuart Hall a respeito da identidade, pois o autor argumenta que a sua construção, na modernidade, é contínua, uma vez que as sociedades estão em constante transformação³⁹. Ainda sobre tal conceito, serviu como base para identificar o processo de construção identitária sul-rio-grandense na década de 1950, as considerações elaboradas pela socióloga Kathryn Woodward. Para a autora, que analisa tal processo a partir de seu contraste com o *outro*, o diferente, este se sobressai em determinadas sociedades, principalmente quando se encontram em períodos de crise. Portanto, a rememoração do passado e a busca por elementos legitimadores e identificadores de uma sociedade são muito importantes. Assim, para Woodward, “(...) a redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade (...) que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise”.⁴⁰

Com o direcionamento do trabalho apontando para as questões concernentes ao passado histórico do Rio Grande do Sul e, ainda, aos aspectos peculiares de sua cultura, outro conceito importante de ser considerado é o de memória. Em vista do que será apontado nos murais propostos para a análise, a ideia de memória e as pontuações que faz Pierre Nora se tornam basilares para as interpretações. Assim, entende-se esta como sendo o meio pelo qual as representações e símbolos que foram criados no passado são retomados como forma de garantir a existência e a particularidade desse mesmo passado.

³⁷ NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Julio de Castilhos nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 26.

³⁸ OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

³⁹ HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005, p. 49.

⁴⁰ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 12.

Relacionado a esse aspecto, outro que parece importante é o que se refere, para o autor, à passagem da memória para a história, relação esta que “obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história”.⁴¹ Assim, a busca pelo passado e sua ligação com a identidade passam a ser imperativos de uma época que busca, pela necessidade de pertencer, suas origens através do passado. Por essa razão, “todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir à busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens”.⁴²

Assim, apontadas as principais questões referenciais do trabalho, segue-se a organização dos capítulos, divididos em três partes. No primeiro capítulo, será realizada uma análise acerca dos principais atores do presente trabalho: o Palácio do Governo e Aldo Locatelli, cujo título será *O Palácio, o artista e as relações para a produção de uma obra de arte*. Para tanto, buscou-se expor, em sua primeira parte, um breve histórico do Palácio Governamental, bem como a presença, anterior a Locatelli, de obras de arte nos principais salões e salas do citado prédio. Assim, serão apresentadas as pinturas que outrora adornaram o espaço governamental, através das quais serão estabelecidas as relações com a pintura de gênero histórico.

Após essas considerações, serão tecidos comentários sobre a vinda de Aldo Locatelli para o Rio Grande do Sul e sua integração ao Estado. Nessa parte, dar-se-á, ainda, importância à formação artística do pintor na Itália, assim como o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica por ele utilizada, baseada, fundamentalmente, na pintura afresco.

Para finalizar, na terceira e última parte do capítulo, serão apresentados os particularidades que envolveram a encomenda feita pelo governador Ernesto Dornelles, como também a relevância da escolha de pinturas murais, para adornar os principais salões do segundo pavimento do Palácio Piratini.

O segundo capítulo, *Os murais do Salão Alberto Pasqualini e da Antessala do Gabinete do Governador: uma análise do viés histórico-formativo do Rio Grande do Sul*, tem por objetivo, fundamentalmente, analisar os três murais localizados nos dois espaços relacionados no título. Centra-se em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande* e *O Estado*. Após analisados os trabalhos artísticos, serão feitas as considerações a respeito dos aspectos que permearam a sua elaboração. Inicialmente serão destacados a produção historiográfica e seus principais discursos nas décadas de 1940-1950.

⁴¹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n.10, p. 07-28, 1993, p. 08.

⁴² *Ibidem*, p. 17.

Em seguida, serão apresentadas as relações travadas por Locatelli com a intelectualidade gaúcha, nas quais se destacam, sobretudo, seus contatos com o escritor Manoelito de Ornellas.

Para completar as considerações e estudos da obra de Aldo Locatelli no Estado, o último capítulo da presente dissertação, intitulado *Os murais do Salão Negrinho do Pastoreio: arte, literatura e regionalismo*, tem por base fundamentar e analisar a sequência dos 18 murais alusivos à lenda do *Negrinho do Pastoreio*. Considerando que este trabalho foi baseado na obra de Simões Lopes Neto, inicialmente serão apresentadas as diferentes versões escritas sobre a lenda para, então, passar-se à apreciação propriamente dita dos murais. Posteriormente, será apresentada a formatação do discurso regionalista e o estabelecimento do tradicionalismo no cenário cultural sul-rio-grandense, especialmente na década de 1950. Além disso, serão contemplados, igualmente, o estabelecimento de relações entre os murais, a sua temática e o desenrolar da temática regionalista na literatura.

2 O PALÁCIO, O ARTISTA E AS RELAÇÕES PARA A PRODUÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE

Ao se propor um estudo acerca das pinturas murais elaboradas pelo pintor ítalo-brasileiro Aldo Locatelli no Palácio Piratini⁴³, torna-se importante a percepção e a compreensão dos entornos que cercaram tanto o artista quanto a sua obra. É, portanto, a partir do estabelecimento de uma complexa rede de significações, que se pode elaborar outro tipo de análise a respeito de tais obras. Dessa maneira, com o intuito de elaborar teias que se interpenetram e, por conseguinte, produzem significados, o presente capítulo objetiva analisar a historicidade do espaço onde Aldo Locatelli executou as pinturas murais, apreender a sua formação artística, bem como as vivências no Estado e, por fim, relacionar a encomenda feita pelo Estado do Rio Grande do Sul com a técnica do muralismo.

Para que tais elementos possam auxiliar na análise das obras, que serão desenvolvidas em capítulos posteriores, torna-se mister considerar os aspectos que fundamentaram a construção do Palácio Piratini como também a política que permeou a encomenda e a aquisição de obras de arte para seu interior. Por meio disso, será possível visualizar, principalmente no que se refere aos temas e às técnicas adotadas, que as obras de Locatelli, em parte, diferenciam-se das anteriores. Os demais pontos, encaminhados a partir deste, referem-se às vivências do pintor no Rio Grande do Sul, sendo abordados a sua chegada ao Estado e seu rápido entrosamento com a sociedade e intelectualidade rio-grandenses, bem como a formação artística que teve na Itália.

Propondo, assim, o entrelaçamento das relações que proporcionaram a execução das pinturas na sede governamental, será apresentado, por fim, os motivos que levaram o governo do Estado a contratar o artista para a elaboração de trabalhos artísticos no interior dos grandes salões do segundo piso do Palácio Governamental.

2.1 O PALÁCIO E AS ARTES

O Palácio Piratini, sede do poder executivo do Estado do Rio Grande do Sul, é uma

⁴³ O nome “Palácio Piratini” foi atribuído ao paço governamental, por sugestão do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, apenas na década de 1950, conforme atesta Moysés Vellinho no prefácio da obra de Arthur Ferreira Filho, *Palácio Piratini*: “Por sugestão do IHGRS, desde logo acolhida por S. Ex^a. O Sr. Governador do Estado, dá-se, no dia do padroeiro do velho continente de São Pedro, o nome legendário de ‘Piratini’ à sede do executivo rio-grandense”. Assim, foi o Decreto Estadual nº. 6.109, de 29 de junho de 1955 que oficializou a denominação do Palácio Governamental.

das obras arquitetônicas de maior imponência no entorno da Praça Marechal Deodoro, popularmente chamada de Praça da Matriz⁴⁴. Esse local, aliás, já definido em meados do século XVIII por José Marcelino de Figueiredo⁴⁵ para abrigar o palácio governamental, foi cenário, a partir do final do século XIX e início do século XX, de grandes projetos, ideias e anseios políticos, os quais foram vislumbrados com o intuito de prover a capital do Estado com um prédio que correspondesse à sua importância, crescimento e ideais em voga no período. No entanto, é somente em 1908, durante o governo de Carlos Barbosa Gonçalves (1908-1913), que as linhas e formas da atual construção que se ergue majestosamente na colina da Rua Duque de Caxias começaram a ser traçadas.

2.1.1 A construção do Palácio do Governo do Rio Grande do Sul

Carlos Barbosa, indicado político de Borges de Medeiros para concorrer no pleito de 1907, iniciou seu mandato como governador do Rio Grande do Sul em 25 de janeiro de 1908. Vinculado ao Partido Republicano Rio-Grandense, partido que até então dominava o cenário político do Estado desde 1851⁴⁶, tal governante, como todos os demais republicanos membros do PRR, pautou sua administração nos pressupostos positivistas legados por Júlio de Castilhos.

No momento em que assume o poder, já haviam sido construídos os alicerces e as bases do prédio que se tornaria, dentro de alguns anos, a sede do poder Executivo. Este, idealizado ainda no governo de Castilhos, era de autoria do então engenheiro-arquiteto da Secretaria de Obras Públicas do Estado, Affonso Hebert. O seu projeto⁴⁷, consolidado com o início das obras em 1897 foi, no entanto, paralisado quatro anos depois, “(...) durante a presidência do Dr. Antônio Augusto Borges de Medeiros” onde, “(...) por ordem superior,

⁴⁴ FRANCO, Sérgio da Costa. **Guia Histórico de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998, p. 132.

⁴⁵ Walter Spalding, na obra *Pequena história de Porto Alegre*, assim se refere à questão: “Quando José Marcelino de Figueiredo resolve abandonar Viamão para instalar a capital do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, foi autorizado o engenheiro capitão Alexandre José Montanha a fazer os traçados principais e levantar, com as dignidades precisas, a Igreja, o Palácio e a Casa Real da Fazenda no lugar mais apropriado e de melhor vista (...).”. SPALDING, Walter. **Pequena história de Porto Alegre**. Porto Alegre: Sulina, 1967, p.57.

⁴⁶ WASSERMANN, Cláudia. O Rio Grande do Sul e as elites gaúchas na Primeira República: guerra civil e crise no bloco do poder. In: GUAZZELLI, César et. al. **Capítulos da história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002, p. 275.

⁴⁷ Segundo Samantha Diefenbach, que analisou a trajetória de Affonso Hebert no Rio Grande do Sul, há, no arquivo da Secretaria de Obras do Estado, mais de um estudo de autoria do engenheiro-arquiteto sobre o Palácio do Governo. Para a autora, “no acervo da Secretaria de Obras Públicas do Estado, foram encontrados diferentes estudos para o Palácio do Governo com autoria de Affonso Hebert: um esboço de fachada em grafite; o projeto de 1896; um desenho de fachada pintado com aquarela; e o projeto de 1897”. DIEFENBACH, Samantha Sonza. **Affonso Hebert: ecletismo republicano no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade federal do Rio Grande do Sul, p. 46.

foram dispensados todos os operários. As obras ficaram totalmente paralisadas até o ano de 1909”.⁴⁸ É, portanto, somente no final da primeira década do século XX que se volta a considerar, no planejamento governamental, a finalização da construção.

A questão que se colocou no momento da retomada das obras estava diretamente relacionada ao projeto idealizado por Affonso Hebert. Carlos Barbosa, ao analisar tanto as formas do novo palácio quanto os materiais que nele seriam empregados, julgou necessária a realização de uma revisão desse projeto⁴⁹. De acordo com Arthur Ferreira Filho,

Trazia esse governante novas ideias sobre a construção do Palácio, dispondo-se a mudar o plano seguido até ali, embora tencionando aproveitar o máximo possível das obras realizadas, principalmente as escavações e materiais diversos e estudos sobre o material a ser importado ou adquirido fora do município de Porto Alegre.⁵⁰

Vislumbrando outros contornos e, ainda, tendo a sugestão do engenheiro Cândido José Godoy de “dar à sede da administração superior do Estado proporções dignas, não apenas do momento, mas, preferencialmente, pensando no futuro, nos próximos cem anos”⁵¹, Carlos Barbosa decide por não dar continuidade ao projeto de Hebert. Assim, era necessária uma nova proposta arquitetônica que, dentre outras coisas, acabasse constituída na mais bela e majestosa construção de Porto Alegre. Além disso, deveria ser “(...) um espelho a refletir para o futuro, não apenas a situação econômica, mas, acima de tudo, o grau de cultura do povo rio-grandense”⁵². Partindo desses pressupostos, buscaram-se novos projetos, sendo as primeiras tentativas por meio de um concurso realizado em Paris no ano de 1908. Augustin Rey, que obteve o primeiro lugar em tal processo, dada a monumentalidade de sua proposta, não chegou a vir nem tampouco executar sua obra no Estado. Gunther Weimer, analisando tal situação, coloca que

Ao tempo em que o concurso estava sendo realizado em Paris, estranhos acontecimentos passavam-se em Porto Alegre. Antes de a comissão voltar de Paris com os projetos premiados, chegou [na cidade de Porto Alegre] o arquiteto Maurice Gras.⁵³

⁴⁸ CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973, p. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰ FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985, p. 5.

⁵¹ *Ibidem*, p. 16.

⁵² *Idem*.

⁵³ WEIMER, Günter. A arquitetura do Palácio Piratini. In: ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Nova Prata, 2007, p. 93.

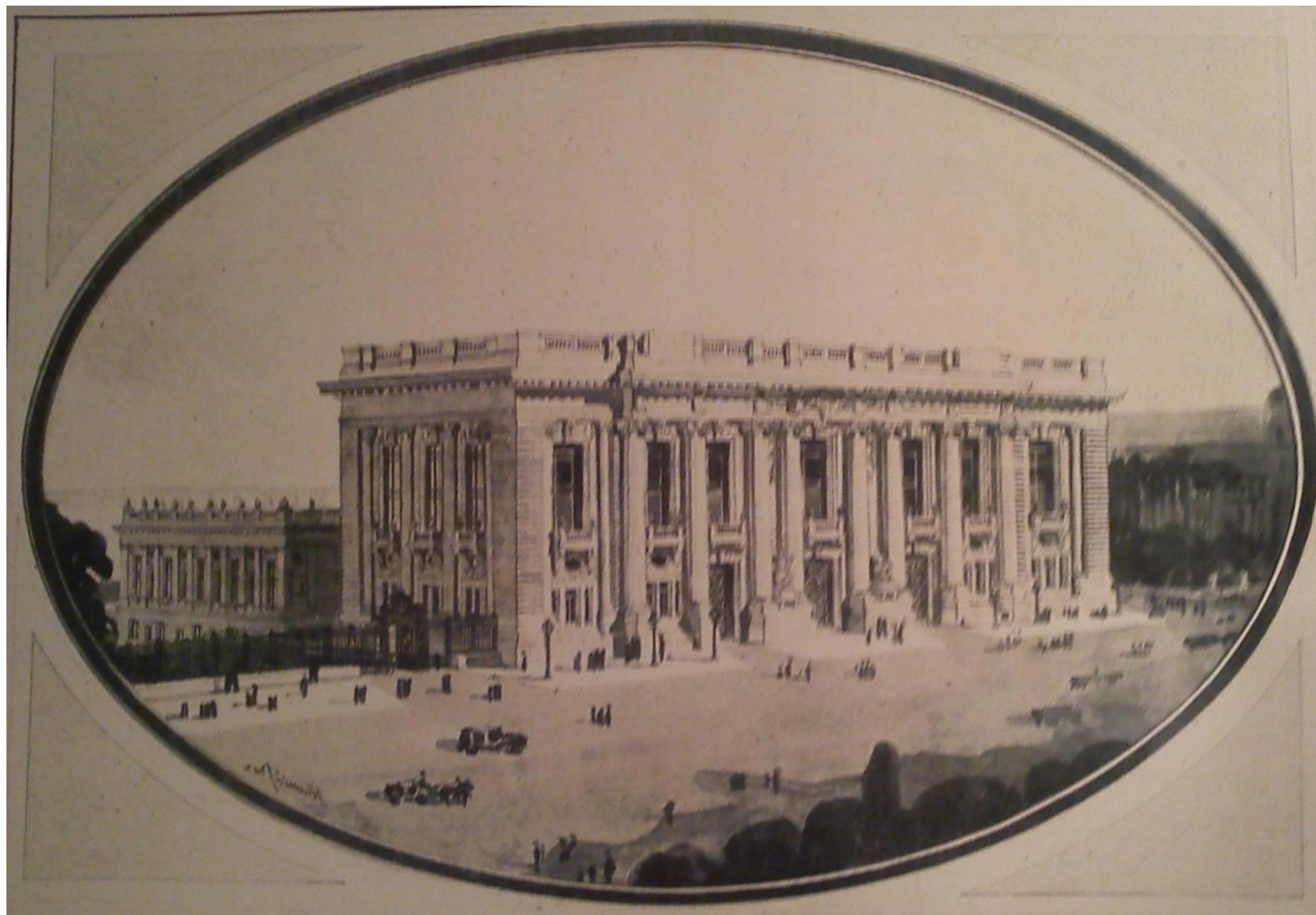
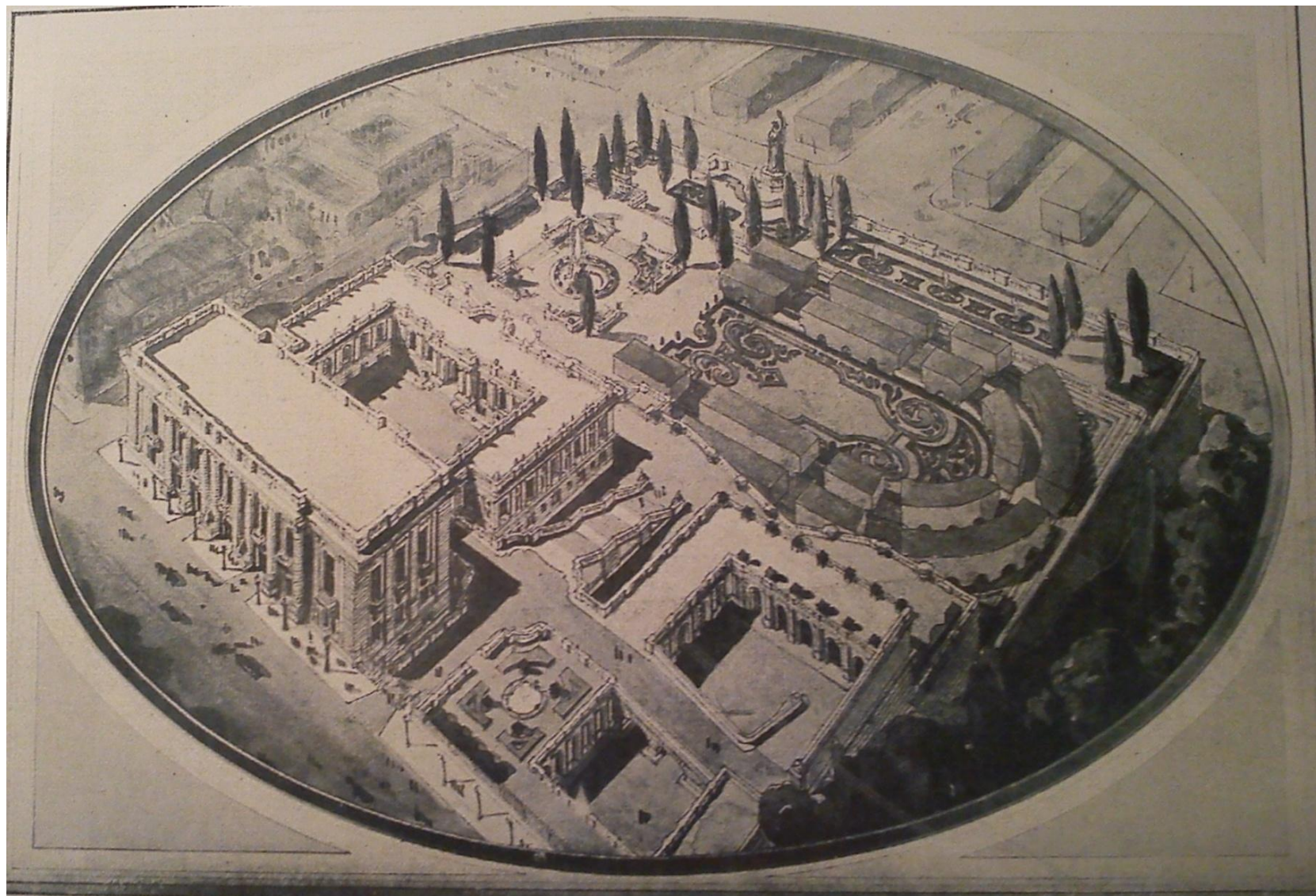


Figura 2 – Projeto do Palácio Piratini, de Maurice Gras



Maurice Gras, também arquiteto francês, chegou à capital do Estado possivelmente atraído pelo edital publicado pela Secretaria de Obras Públicas na França. Sem participar do concurso, mas tendo a seu favor a “(...) morosidade dos transportes de então”⁵⁴, Gras elabora um projeto que tinha por característica principal a monumentalidade do conjunto. Apresentando-o ao governador, que o considera de acordo com os pressupostos do Estado, este prontamente é aprovado. Com isso, no momento em que a comissão responsável pelo concurso em Paris retorna a Porto Alegre com o projeto de Augustin Rey, o planejamento elaborado por Maurice Gras estava em vias de ser iniciado, pois seu contrato já havia sido inclusive assinado⁵⁵.

O diferencial do projeto de Maurice Gras (Figuras 1 e 2), segundo Nara Helena Machado, é a sua “maior grandiosidade (...)”⁵⁶. Apesar dos demais projetos, como o do próprio Affonso Hebert e dos franceses Augustin Rey e A. Janin, também serem pensados e idealizados a partir dessa prerrogativa, o fato é que Gras imprimiu na arquitetura do palácio o que realmente isso significava para as autoridades de então. De acordo com o relatório da Secretaria de Obras Públicas do Estado, datado de 1912 e recolhido pela arquiteta Lea Maria Bastos de Oliveira, integrante da mesma secretaria em 1962, essa questão fica bastante clara:

Essa obra (...), pode-se dizer, dá a medida do grau do progresso do estado do Rio Grande (...). Modelo de construção, não foram poucas as dificuldades que se teve de vencer, para que a grande obra mereça aquela designação e seja capaz de resistir aos estragos do tempo. Um modelo de arquitetura deve revelar, ao olhar do investigador, o fim a que é destinado. O Palácio do Governo do Rio Grande não podia deixar de possuir linhas robustas e singelas, bem definidas, que deem uma ordem de impressão e dignidade severa.⁵⁷

Interligado a essa questão, é importante frisar, mesmo que brevemente, que a linguagem arquitetônica empregada em tal construção era consonante aos ditames historicistas em voga no período. Definida “(...) como sendo o método de concepção e realização arquitetônicas predominantemente empregados durante o século XIX e a primeira

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ MACHADO, Nara Helena. Alguns elementos sobre o Palácio Piratini e sua arquitetura. *In*: LICHT, Flávia Boni et. al. **Palácio Piratini 85 anos. Patrimônio da arquitetura, cenário de história e política**. Porto Alegre: [s.e.], 2006, p. 59.

⁵⁷ OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. **Palácio Piratini**. Material datilografado disponível no setor responsável pela arquitetura do Palácio Piratini. Original, p. 4.

metade do XX (...)”⁵⁸, a arquitetura historicista – ou eclética – possuía como característica central o “(...) uso de uma linguagem extraída de realizações pretéritas”.⁵⁹

Tal tendência desenvolveu-se na França, em meados do século XVIII e XIX, especialmente após a Revolução Francesa. Em função da queda da monarquia absolutista que, até então, detinha o poder sobre todos os setores da sociedade moderna, houve, no campo da arquitetura, uma maior liberdade de criação. Com isso, os arquitetos não tinham mais de seguir as rígidas orientações reais em suas construções⁶⁰. Assim, os postulados neoclássicos, que marcaram sobremaneira as construções francesas do período absolutista, eram deixados de lado em prol de uma nova arquitetura que conjugava diversificados elementos arquitetônicos do passado.

Apesar de as tendências historicistas terem se configurado na Europa já no século XVIII, foi no XIX que tal linguagem arquitetônica teve maior destaque e desenvolvimento. Uma de suas maiores caracterizações, e que a tornou única no panorama das construções da contemporaneidade, era a combinação, em uma mesma edificação, de diversificadas tipologias e ordens de tempos pretéritos, ou seja,

Lo específico del historicismo del siglo XIX, comparado con los renacimientos anteriores, es que revivió varios tipos de arquitectura al mismo tiempo, sin que ninguna tuviese autoridad suficiente para desbancar a sus competidoras, o para superar la arquitectura que se había construido anteriormente.⁶¹

Mesmo que a base central dessa linguagem tenha sido, justamente, o desenvolvimento do conhecimento histórico⁶², é importante atentar que o historicismo, tal como se configurou na Europa, teve suas particularidades no Brasil. Se, por um lado, tal tendência arquitetônica buscava elementos no passado histórico, por outro, em território brasileiro, a situação mostrou-se um pouco diversa. De acordo com Annateresa Fabris,

Se, tal como na Europa, o ecletismo é o estilo próprio de uma modernidade que lida sem problemas com o passado, não se pode esquecer que, no nosso caso específico, o passado para o qual os arquitetos se voltam não é o

⁵⁸ WEIMER, Günter. **A vida cultural e a arquitetura na República Velha rio-grandense. 1889-1945**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 49.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l’éclectisme**. Paris: Norma, 1997, p. 14.

⁶¹ COLLINS, Peter. Lo conocimiento de los estilos. El ecletismo. In: PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura. Antología crítica**. Madrid: Celeste, 1997, p. 358.

⁶² PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon. O espírito eclético na arquitetura. **ARQtexto**, n. 6, p. 126-137, 2005, p. 127.

nacional. A afirmação do ecletismo no Brasil não implica conhecimento da tradição anterior e sim do rechaço radical dos vestígios coloniais que persistiam no país.⁶³

Assim, o que se depreende de tal questão é que, mesmo que tal tendência arquitetônica tenha se desenvolvido no Brasil, a sua origem, isto é, a sua base conceitual, não é a mesma que se observa na Europa. Enquanto que nesta, auxiliada pelos adiantados estudos históricos, o passado configurava-se em matéria-prima por excelência dos arquitetos, no Brasil, ao contrário, havia a necessidade de esquecimento desses momentos pretéritos. Por tal motivo, a arquitetura eclética percebida no Rio Grande do Sul assemelha-se, em muito, com os exemplos que se tem, por exemplo, na França⁶⁴. Especialmente no Palácio do Governo, a confluência de elementos se faz notar assim que se tomam os primeiros contatos com a construção.

Günter Weimer, ao empreender estudo acerca da sociedade sulina e sua produção arquitetônica, evidencia dois momentos peculiares a respeito das construções elaboradas durante a República Velha. Para o autor, tanto as formas quanto as caracterizações dos prédios variaram de acordo com sua funcionalidade e seu encomendante, pois enquanto projetos suntuosos eram idealizados para as classes em ascensão, outros, majestosos e monumentais, eram vislumbrados para o Estado. Apesar de enquadrar-se no modelo historicista, as obras de cunho civil eram “(...) mais rígidas e geométricas. As platibandas horizontais escondiam os telhados. O tratamento das fachadas era mais contido (...). Tendia mais ao monumental.”⁶⁵

Sobre a questão da monumentalidade, já pontuada por Weimer, é importante frisar que ela está articulada, igualmente, às tendências da arquitetura eclética. Não apenas na construção de casas particulares, mas, sobretudo nas edificações públicas, a grandiosidade da construção expressava o *status* de quem a ocupava. Por essa razão, Fabris acentua o fato de esse tipo de arquitetura ser, também, *representativa*, uma vez que “(...) deve evidenciar através da forma exterior e da estrutura o *status* de seu ocupante, seja ele o Estado, seja ele o indivíduo particular”.⁶⁶

⁶³ FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. **Anais do Museu Paulista**, n. 1, p. 131-143, 1993, p. 135.

⁶⁴ Vale lembrar que Maurice Gras, o arquiteto que concebeu o projeto do Palácio, era francês. Portanto, supor a existência de influências trazidas por ele da Europa se faz possível.

⁶⁵ WEIMER, Günter. **A arquitetura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 178.

⁶⁶ FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 134.

2.1.2 O Palácio do Governo e a pintura de gênero histórico

Afora as questões relacionadas especificamente à arquitetura, é de extrema relevância apontar, ainda, os planos elaborados para a decoração do Palácio Piratini. Esta, que não englobava apenas o conjunto escultórico de autoria do escultor francês Paul Landowski⁶⁷, visava, igualmente, à aquisição de pinturas a óleo de grande porte, executadas em telas, cuja temática centrava-se em fatos históricos que alicerçavam, no conjunto, os ideais republicanos.

Tais obras, que não podem ser vistas apenas sob o prisma estilístico nem tampouco como produto do contexto em que foram produzidas, devem ser pensadas, articuladas e interpretadas à luz da conjugação desses elementos, onde as vivências e práticas dos artistas igualmente devem ser levadas em consideração. As pontuações sobre essa questão tornam-se necessárias à medida que se percebe o entrelaçamento do tipo de pintura em voga durante a República Velha junto aos auspícios governamentais. Assim, os comentários que serão realizados a respeito das artes plásticas, em especial sobre a chamada pintura de gênero histórico, constituir-se-ão de grande importância para a posterior compreensão dos entornos que permearam o projeto encomendado a Aldo Locatelli alguns anos depois.

A primeira notícia que se tem sobre as pinturas que outrora ornaram o Palácio Piratini remontam ao ano de 1912, ainda no governo de Carlos Barbosa. Antônio Parreiras, artista de renome entre os líderes republicanos, assinou contrato com o Estado do Rio Grande do Sul para realizar duas pinturas de grande porte para serem colocadas no então chamado Salão de Recepções⁶⁸. De acordo com esse documento,

Os quadros que o contractante [sic] se obriga a executar terão como assumptos [sic] a proclamação da república do Rio Grande do Sul em 1836 por Antonio Netto e o retrato, em tamanho natural, do General Bento Gonçalves da Silva, tendo ao fundo uma allegoria [sic] à sua prisão.⁶⁹

⁶⁷ O presente estudo não tem a intenção de analisar o extenso projeto decorativo elaborado para o Palácio Piratini. Apesar de este ser extremamente relevante no conjunto do prédio, seja pela riqueza dos detalhes nos bustos, frisos, efígies, medalhões e trabalhos de entalhe, seja pelos artistas que participaram da sua elaboração, o objetivo centra-se nas obras pictóricas colocadas no citado palácio antes de Aldo Locatelli ser contratado, em 1951, para elaborar suas pinturas murais. Para maiores esclarecimentos acerca de tais questões, ver: CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973; FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985; OLIVEIRA, Lea. **Palácio Piratini**. Material datilografado disponível no setor de arquitetura do Palácio Piratini.

⁶⁸ O Salão de Recepções corresponde ao que hoje se considera a parte administrativa do Palácio Piratini. Essa denominação, empregada desde o projeto de Maurice Gras, estabelecia a separação entre esta, que era destinada precisamente às recepções, e a Ala residencial, localizada na parte posterior.

⁶⁹ Relatório da Secretaria do Estado dos Negócios das Obras Públicas – SOP. Contrato celebrado entre Antonio Parreiras e o Estado do Rio Grande do Sul. Uma cópia deste encontra-se no setor responsável pela arquitetura do Palácio Piratini.

Ainda desse contrato, três determinações são importantes sublinhar: a alusão à dimensão da obra, em que a primeira deveria medir “(...) seis (6) metros de comprimento por quatro (4) de altura, e o outro [retrato de Bento Gonçalves] quatro (4) metros de altura por um e meio (1m5) de largura”; a menção feita ao modo como as molduras deveriam ser feitas e usadas: “as molduras serão douradas (...). Nessa moldura, na parte superior, serão collocadas [sic] as armas do Estado e na parte inferior um medalhão com o título do quadro”; e, por fim, a definição da temática específica:

Toda a composição será rigorosamente baseada em documentos de irreputável [sic] veracidade, sendo escrupulosamente observados os costumes da época, de modo que o quadro, em seu conjuncto, synthetise [sic] bem o facto que nelle [sic] se quer perpetuar.⁷⁰

As cláusulas estipuladas com Antônio Parreiras não seriam tão diferentes das encontradas nos contratos com os demais pintores. Isso porque, principalmente no período em que o regime republicano está se articulando no poder – não só no âmbito regional como até aqui se apresentou, mas fundamentalmente no contexto nacional – uma das maneiras encontradas de propagar seus ideais, justificar sua posição e ilustrar feitos grandiosos foi a pintura de gênero histórico. Este, que especialmente nos anos iniciais do novo regime buscava definir suas diferenças com o período imperial, era marcado pela retomada de eventos do passado, em que a tônica recaía sobre os momentos em que houve uma clara manifestação contra o poder do colonizador português.⁷¹ Assim, esse gênero de pintura, com temas em que se sobressaía a exaltação a novos homens e acontecimentos, todos em consonante oposição ao Império, ganhava espaço entre os diversos governantes republicanos que queriam, igualmente, assentar o presente através das glórias do passado.

No entanto, o uso dos temas históricos não foi uma tendência específica do período republicano, uma vez que teve seu maior desenvolvimento durante o Império. Com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, instituição patrocinada pelo Imperador Dom Pedro I, muitos artistas a ela vinculados pautaram sua produção no “(...) retrato de Corte, no registro dos acontecimentos ligados à realeza e aos grandes feitos militares (...)”⁷². É justamente pelo fato de elaborarem esse tipo de pintura, intrinsecamente relacionado ao contexto em que os artistas estavam inseridos, que Maria Alice Milliet destaca a primazia

⁷⁰ Idem.

⁷¹ MARTINS, Giselle. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922). **História em reflexão**, n. 4, vol. 2, jul.-dez. 2008, p. 10.

⁷² MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 132.

desse gênero sobre os demais (paisagens, costumes e natureza morta).⁷³ Especificamente durante o II Império (1850-1889), artistas da envergadura de Victor Meirelles e Pedro Américo, por exemplo, ligados à AIBA e que elaboraram obras de gênero histórico a partir de encomendas feitas pelas instituições do império, evidenciaram questões que, para o período, eram de especial interesse para a conservação de uma memória nacional. Se visualizadas, por exemplo, as obras *A Batalha de Guararapes* (1879) e *Independência ou Morte* (1887-88), respectivamente dos artistas anteriormente citados, será percebida a utilização de episódios da história que enalteciam justamente os grandes feitos concretizados durante o Império. Era, contudo, uma forma de fortalecer os grandes feitos em benefício do Brasil (no episódio da expulsão dos holandeses do território nacional) e, igualmente, de exaltar o poder imperial (a partir da cena da Independência brasileira).

Essa questão, que fez da pintura de história um dos veículos de conhecimento de um recorte do passado meticolosa e estrategicamente pensados, remete, também, à organização e ao direcionamento de outra instituição criada em 1838: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Considerado o órgão que, por assim dizer, era responsável pela escrita da história, sua proximidade com a Academia Imperial de Belas Artes tornou-se maior quando o debate acerca da memória e da identidade nacional despontou e fortaleceu-se. Para Maraliz Christo,

A estabilidade política permite debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, principalmente o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).⁷⁴

Quando, em 1889, é proclamada a República Brasileira, o novo sistema político anseia por reformas. Estas, que vão afetar todos os setores da sociedade, englobam, igualmente, as instituições ligadas às belas artes. Nesse sentido, a Academia Imperial de Belas Artes, que, como se colocou, dominava a produção artística brasileira, vai ceder seu espaço para a Escola Nacional de Belas Artes. Apesar de não evidenciar grandes mudanças no que se refere à estética e prática artística dos artistas, o fato é que a ENBA, agora patrocinada pelo governo republicano, passa a centralizar a produção da pintura, especialmente as de gênero histórico, em episódios passados que antes eram suprimidos pelo poder imperial.

Centrada em acontecimentos históricos específicos como alternativa para justificar o novo regime que se estabelecia no poder e, além disso, fortalecendo o sentimento de

⁷³ Idem.

⁷⁴ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. *Arbor ciência, pensamiento y cultura*, n.º 740, p.1147-1168, 2009, p.1153

pertencimento nacional através da negação do passado imperial, a “(...) República impunha aos artistas novas questões”⁷⁵. As problemáticas que se articulavam e que estavam baseadas em concisas propostas tinham como ponto de partida “(...) construir a versão oficial dos fatos, maximizar o papel dos atores principais e minimizar o acaso nos acontecimentos, fabricando novos heróis”⁷⁶. Sem dúvida, toda essa revisão levada a cabo pelos republicanos onde o destaque aos “seus” grandes homens era cada vez mais visível, tinha como objetivo central suplantar a imagem que se havia feito, durante o II Império, de Dom Pedro II. Assim, toda essa elaboração, que punha em evidência os grandes heróis, levava, indubitavelmente, à construção de uma nova identidade, uma vez que

Em muitos lugares do mundo buscou-se a identidade nacional apelando ao patriotismo com o trabalho de figuração em imagens alusivas ao pretendido passado em comum, aos mitos de origem e de fundação, aos heróis venerados e, enfim, ao processo histórico da nação.⁷⁷

Essa forma de construção identitária e legitimação do poder, viável a partir da criação de símbolos, mitos e heróis, foi a que eximiu Tiradentes, por exemplo, da imagem transgressora que lhe foi imputada durante o Império, pois, para a República, seus atos contestatórios acabaram lhe rendendo a aura de mártir. Essa questão, como afirma Maria Alice Milliet, só foi possível a partir do momento em que os atos do inconfidente passaram a ser correlacionados com os ideais da República. Ao transformar-se no símbolo do regime e, também, em herói nacional, parece certo afirmar, como José Murilo de Carvalho, que essa construção de identidades estava estritamente ligada às formas com as quais o imaginário e o apelo ao passado era trabalhado. Para o autor,

(...) a elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio do imaginário que se podem atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo⁷⁸.

Todo esse projeto que buscava bases para a construção de uma memória nacional republicana influenciava, também, os diferentes Estados do Brasil. Os elementos que compuseram a retomada da história regional e, conseqüentemente, dos fatos relevantes para a

⁷⁵ Ibidem, p.1160.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.º 30, p.03-22, p.05.

⁷⁸ CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 10.

justificação do novo modelo político, encontravam-se especialmente no período regencial. Foi desse momento que homens, acontecimentos e episódios que, posteriormente, transformaram-se em heróis, símbolos e mitos que resguardavam valores incontestes de coragem, valentia e desejo do novo, foram resgatados e plasmados pelos traços e tintas de grandes artistas. Essa perspectiva, que caracterizou sobremaneira a pintura de gênero histórico durante a República, não foi diferente no Rio Grande do Sul. Fernando Corona, ao analisar o projeto artístico para o Palácio Piratini, especialmente quando faz referência às pinturas, corrobora tal questão quando afirma que

(...) antigamente era comum, desde o Império até a República, incluindo-se o governo das províncias e dos Estados encomendarem a artistas nacionais, os mais famosos, quadros a óleo com temas históricos. Assim também aconteceu nos governos sucessivos do Dr. Antônio Augusto Borges de Medeiros.⁷⁹

Nesse sentido, buscando elementos na Revolução Farroupilha (1835-1845), pois esta representou o descontentamento máximo dos sul-rio-grandenses em relação à política imperial, nada mais justo que os mitos e os heróis fossem construídos a partir da visualização dos feitos de grandes homens e da apreensão de fatos específicos que foram levados a cabo pelos farroupilhas. Assim, é a partir da heroicização de determinados personagens e, também, do recorte temporal escolhido para ser lembrado, que a política republicana positivista encontra maneiras de reforçar e legitimar seu poder através da criação de fortes laços entre a sociedade e seu passado. Se a máxima do Positivismo visava à ordem para a obtenção do progresso, ou seja, o passado como exemplo ao presente para, assim, “conservar melhorando” com vistas ao futuro, ficam bastante claros os usos feitos da história e seus personagens. Para Dóris Bittencourt, o fato de existir “a apropriação da memória e a recriação dos fatos histórico-políticos reforça o [pensamento] positivista”.⁸⁰ A mesma autora salienta, ainda, no caso específico do Rio Grande do Sul que

(...) a mitificação e o culto aos heróis realimentam esse poder no sentido temporal. Por isso é mais importante identificar o poder positivista a heróis como Anita Garibaldi e Bento Gonçalves, recriar miticamente os fatos históricos como a Proclamação da República e combates da Revolução

⁷⁹ CORONA, Fernando. Op. cit., p. 16.

⁸⁰ BITTENCOURT, Dóris Maria Machado. **Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo**. Porto Alegre, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 161.

Farroupilha do que fazer citações a Comte, ao poder espiritual, à musa Clotilde de Vaux ou ainda à Religião da Humanidade.⁸¹

Com isso, não é de se estranhar que, como colocado anteriormente, no contrato de Antônio Parreiras estivesse estipulado o tema e o personagem a ser pintado.

Antônio Parreiras, artista natural de Niterói que iniciou seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes, “(...) foi aquele que mais ativamente participou da construção de uma visualidade republicana”⁸². Tendo, inclusive, um livro de história do Brasil ilustrado a partir de suas telas, é importante pontuar que, antes de mergulhar profundamente no campo da pintura de história, Parreiras havia se dedicado à pintura de paisagens. Essa sua grande paixão, porém, teve de ser abandonada quando a procura por telas desse gênero começou a ficar escassa e, por conseguinte, sem mercado e oneroso para o artista. Por ser considerado de menor importância, o paisagismo, durante a República, caía em desuso ao mesmo tempo em que limitavam o trabalho de Parreiras. Para Maria Alice Milliet, “(...) o preconceito contra o paisagismo, considerado um gênero menor, e a limitação que isso significava em termos de ganho acabam por estimular o pintor a ampliar o seu repertório e alcançar outro público”.⁸³

Em função de tal questão, Parreiras dedica-se, a partir de então, a um gênero de pintura que não lhe era próximo: a pintura de história. Esse campo da arte, muito diferente das bases que fundamentavam a pintura de paisagens, em que a observação constituía-se como elemento basilar, exigia do artista um grau de estudo elevado e, também, o domínio do desenho. O que se percebe, especialmente no que tange às produções de Parreiras⁸⁴, é que além de trabalhar com outro gênero – o histórico –, o artista ainda teve de aperfeiçoar elementos de sua técnica artística que as elaborações sobre a natureza não lhe exigiam. Esse fator, no entanto, não impediu que encomendas de obras históricas lhe aparecessem, conforme explicita Milliet: “(...) apesar de inexperiente no desenho da figura humana, indispensável na

⁸¹ Idem.

⁸² SALGUEIRO, Valéria. Op. cit., p. 07.

⁸³ MILLIET, Maria Alice. Op. cit., p. 213.

⁸⁴ No Rio de Janeiro, local de seu primeiro trabalho de cunho histórico, Parreiras elabora duas grandes obras: a primeira, com tema alusivo ao descobrimento do Brasil e subdividido em duas partes, intitulava-se *A chegada* (1900) e *A partida* (1902). Além dessas, ainda realiza *A Inconfidência* (1901). Logo após, o artista é contratado pelo governo do Pará, onde pinta *A conquista da Amazônia* (1908), e, ainda, pelo governo do Rio Grande do Sul (1910). O Estado de Minas Gerais também faz encomendas ao artista, sobretudo de pinturas que fizessem alusão a Tiradentes. Assim, em 1924 elabora o *Julgamento de Felipe dos Santos* e, dois anos depois, no Conservatório de Música de Belo Horizonte, *A visão de Tiradentes (sonho de liberdade)*. Em Juiz de Fora, executa, no ano de 1928, *A jornada dos mártires*. Para maiores esclarecimentos acerca de tais obras, ver: MILLIET, Maria Alice. Op. cit.

representação de conteúdo histórico, ele aceita, em 1898, o convite do presidente Campos Salles para executar os painéis destinados ao Supremo Tribunal Federal do Rio de Janeiro”.⁸⁵

Iniciando sua trajetória de pintor de história no Rio de Janeiro, Parreiras foi convidado por governadores de várias unidades da federação para executar obras que registrassem momentos precisos da história da região. E assim também foi no Rio Grande do Sul. Ao vir para Porto Alegre, no ano de 1910, por ocasião de sua exposição individual, o artista combina com o então governador Borges de Medeiros a elaboração de pinturas históricas para adornar o Palácio do Governo.

Assinando contrato em 1912, suas telas foram as primeiras, de uma série de outras, que viriam a ser adquiridas pelo poder público. Conforme explicitado anteriormente, duas pinturas com temática histórica foram solicitadas ao artista. A primeira, de maiores proporções, era referente à *Proclamação da República Riograndense* (Figura 3) e, a segunda, o retrato do *General Bento Gonçalves da Silva* (Figura 4), ambas a serem colocadas na Sala de Recepções do Palácio. Nas cartas enviadas pelo artista ao então governador Borges de Medeiros, percebe-se sua preocupação em apresentar a cena da proclamação a partir de seus pormenores. No entanto, não só a representação em si preocupava Parreiras, pois remete fotografias ao governador para que este avalie o conteúdo histórico pintado na tela:

Vos remeto quatro fotografias tiradas do quadro Proclamação da **República Riograndense** [sic]. Duas foram feitas quando o quadro ainda estava apenas desenhado. As remeto por se ver nelas as figuras em maior grandeza e no intuito de as ver examinadas por pessoa prática em costumes antigos riograndenses [sic], a fim de se me dizer se algum engano há, quanto à sua parte arqueológica, pois embora o quadro esteja concluído, poderei ainda modificar detalhes que por conveniência da verdade devam ser corrigidos.⁸⁶

Além dessas duas obras, outros trabalhos foram encomendados ao pintor niteroiense no ano de 1915. Conforme aponta Lea Bastos de Oliveira, “em março de 1915, estando no exercício da presidência, o Vice-Presidente, Gal. Salvador Ayres Pinheiro Machado, foi

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre: IHGRGS, 1921, p. 197.



Óleo sobre tela
1915 – 2,40m X 4,60m
Museu Antônio Parreiras - Niterói/ RJ

Fonte: www.funarj.rj.gov.br



Óleo sobre tela
1915 – 2,70m X 1,49m
Museu Histórico Farroupilha
Piratini/ RS

Fonte: www.defender.org.br

contratado com o pintor Antonio Parreiras a pintura dos salões de festas e banquetes do Palácio”.⁸⁷ Estas, que constavam de um friso de 2 m X 26,5 m, de um quadro de grande porte (5,2 m X 3,8 m) e outras quatro pinturas menores para o salão de festas e, também, de uma pintura de consideráveis proporções (6,3 m X 3,2 m), ambas a óleo, para o salão de banquetes⁸⁸, segundo Fernando Corona nunca foram utilizadas⁸⁹. Sobre a temática a ser elaborada para tais trabalhos, existem apenas algumas breves informações em um relatório da Secretaria de Obras Públicas do Estado, no qual são citadas unicamente duas pinturas que poderiam ser de autoria de Antonio Parreiras. Nenhuma das referidas, porém, diz respeito a obras de cunho histórico.⁹⁰

Outro artista que, como Parreiras, dedicou-se ao gênero da pintura de história e elaborou trabalhos para o Palácio Piratini foi o piauiense Lucílio de Albuquerque. Egresso e também professor da Escola Nacional de Belas Artes, o artista foi aluno de grandes expoentes da pintura brasileira, como Rodolfo Amoedo e Zeferino Costa. Estes últimos, por sinal, também dedicaram parte de sua produção às imagens referentes à história. Albuquerque foi contratado por Borges de Medeiros no ano de 1914, período este em que as obras do palácio estavam paralisadas em função da dispensa dos serviços de Maurice Gras e da decisão, por parte do governante, em prosseguir a construção por empreitada. A obra encomendada ao artista, que custou 25 contos de réis e que deveria ficar na Sala de Recepções⁹¹, seguia a linha de exaltação dos grandes homens e acontecimentos da história sul-rio-grandense, pois em seu contrato estava estabelecido que o “(...) assunto escolhido foi o memorável episódio histórico do transporte por terra da esquadilha revolucionária de 1835, da Lagoa dos Patos ao Atlântico, sob a direção de Garibaldi”.⁹² A pintura *Garibaldi e a esquadra farroupilha* (Figura 5), finalizada no ano de 1919, e realizada em óleo sobre tela com dimensões de grande porte (3,95 m X 6,20 m), desde o ano de 1935 encontra-se no saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha. No ano de 2006, essa obra foi restaurada pela equipe de Leila

⁸⁷ OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. Op. cit., p. 06.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ CORONA, Fernando. Op. cit., p. 16.

⁹⁰ No levantamento feito pela Secretaria de Obras Públicas no Estado em agosto de 1955 sobre as obras de artes pertencentes ao acervo do Palácio Piratini, há referências sobre algumas pinturas que estavam, no período, “enroladas” em uma sala do pavimento térreo da ala de recepções. Dentre elas encontravam-se “três projetos de decoração dos tetos do Salão de Festas e do Salão de Banquetes, sem assinatura do autor; painéis representando Miguel Ângelo e o Inverno, de Antônio Parreiras, Beethoven e a Primavera, sem nome de autor, concluindo-se, porém, a julgar pelo processo pictórico, que os últimos devem ser do pintor acima mencionado”. CORONA, Fernando. Op. cit., p. 17.

⁹¹ FERREIRA FILHO, Arthur. Op. cit., p. 22.

⁹² OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. Op. cit., p. 06.

Figura 5 – *Garibaldi e a esquadra Farrroupilha*,
Lucílio de Albuquerque



Óleo sobre tela
1919 – 3,95m X 6,20m
Instituto de Educação General Flores da Cunha - Porto Alegre/RS

Fonte: www.sosarteie.com.br

Sudbrack, a mesma profissional que, anos antes, havia recuperado as obras de Aldo Locatelli no Palácio Piratini⁹³.

Ainda no período de Borges de Medeiros, três anos após o contrato com Lucílio de Albuquerque, outro artista de renome nacional viria a receber encomendas do governo do Rio Grande do Sul. Décio Villares, artista carioca que, como Antônio Parreiras, iniciou seus estudos na tradicional Academia Imperial de Belas Artes e obteve muito de sua formação em Paris, onde foi discípulo de Alexandre Cabanel, teve forte participação no processo constitutivo da memória republicana. Inserido, como os demais pintores, em um contexto de profundas transformações, onde a “(...) pintura de história e a escultura monumental [são as] que erigem os totens da nação”⁹⁴, Villares notabilizou-se pelas obras nas quais expôs referências bastante fortes à República e, também, aos heróis que por ela sacrificaram-se.

O entusiasmo de Villares ao representar cenas alusivas à República, sempre tendendo ao tom exaltativo, encontra referências quando acerca-se do conhecimento que ele próprio era um grande entusiasta do positivismo. Para José Murilo de Carvalho, “os artistas positivistas brasileiros, especialmente Décio Villares e Eduardo de Sá, foram os únicos politicamente militantes no mundo das artes plásticas”⁹⁵. O monumento que elaborou em memória a Júlio de Castilhos, onde há uma profusão de imagens⁹⁶ que interconectam Castilhos às bases fundacionais positivistas e republicanas revela-se, como coloca Carvalho, em um verdadeiro discurso político⁹⁷.

Referente ao trabalho pictórico que esse artista realizou no Rio Grande do Sul, em especial no Palácio Piratini⁹⁸, as informações disponíveis, infelizmente, não são tão precisas. Um primeiro indício que se tem desse trabalho está descrito no relatório da Secretaria de Obras Públicas do Estado, datado de 1917. Nesse documento, simplificadamente, está disposto que “(...) as pinturas decorativas dos salões foram contratadas com pintor de

⁹³ Informações contidas no *site* http://www.sosarteie.com.br/restaura_garibaldi.htm. Acesso em: 02 dez. 2010.

⁹⁴ MILLIET, Maria Alice. Op. cit., p. 135.

⁹⁵ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 84.

⁹⁶ A profusão de imagens encontradas no citado monumento, inaugurado em 1913, faz dele um dos mais complexos projetos escultóricos de Porto Alegre. Segundo Doberstein, quando da inauguração da obra, o artista achou necessário a elaboração e a distribuição de um folheto explicativo para que o público presente apreendesse os significados das imagens que compunham tanto a base republicana positivista quanto a biografia e legados de Castilhos. Para maiores detalhamentos acerca do monumento, ver: DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁸ É importante referenciar que esse artista, logo após a morte de Julio de Castilhos, recebe encomenda do governo para realizar um grande monumento em honra à memória do grande líder republicano e positivista. Este, que se encontra na Praça da Matriz, em frente ao Palácio Piratini, foi inaugurado em 1913.

conhecido mérito, pela importância de 60 contos de réis”.⁹⁹ Outra pista aparece, porém, somente no ano de 1962, com o trabalho da arquiteta Lea Bastos de Oliveira. Suas pontuações, por conterem mais dados¹⁰⁰, informam outros detalhes acerca da obra:

Em 24 de março de 1917, o pintor Decio Villares foi contratado para executar a pintura decorativa em alguns salões do Palácio de Recepções, pela importância de 60 contos. Constavam essas pinturas de uma tela, em um *panneau* [sic], de 5,4 m por 3,3 m; 10 *panneaux* de 2,60 m por 2,25 m cada, para quatro paredes laterais do grande salão; um *panneaux* de 4,10 m por 2,5 m do teto do pequeno salão.¹⁰¹

Sobre esse trabalho, em que a documentação e a literatura disponível apenas apresentam informações técnicas, Dóris Bittencourt parece apontar, também, um outro caminho, uma vez que comenta sobre a possibilidade de uma das pinturas trazer a imagem da República.¹⁰² Nesse sentido, mesmo não tendo aportes para identificar a temática específica da pintura do artista para o Palácio Piratini, o fato é que, em decorrência de seu posicionamento ideológico e, também, pelo teor das obras já realizadas não só no Rio Grande do Sul, mas no Brasil, pode-se considerar a sua participação e ligação no projeto de ornamentação da sede do governo com os gêneros em voga no período¹⁰³.

No mesmo ano em que é feita a encomenda a Décio Villares, Borges de Medeiros encomenda do também carioca Dakir Parreiras a pintura de outra tela para o Palácio. Esse artista, que teve seus primeiros ensinamentos artísticos com o próprio pai, era filho do renomado pintor Antonio Parreiras. A ele foi solicitada, dentre tantas temáticas já exploradas, uma pintura que colocasse em evidência, também, a figura feminina. Seguindo a tendência da pintura de história, Dakir Parreiras elaborou um quadro 2,5 m X 2,0 m que retratava a fuga a cavalo de Anita Garibaldi das tropas legalistas (Figura 6). Esta, que era destinada ao grande salão do pavimento térreo¹⁰⁴, hoje se encontra em processo de restauração no Museu Histórico de Piratini.

Do governo de Medeiros, um dos últimos pintores a ser contratado para executar pinturas de cunho histórico para o Palácio Governamental foi o sul-rio-grandense Augusto

⁹⁹ Relatório da Secretaria do Estado dos Negócios das Obras Públicas – SOP. Contrato celebrado entre Décio Villares e o Estado do Rio Grande do Sul. Uma cópia deste encontra-se no setor responsável pela arquitetura do Palácio Piratini. 1917, p.19.

¹⁰⁰ Lea Bastos de Oliveira, ao elaborar o material referente ao histórico do Palácio Piratini, baseou sua pesquisa tanto nos diversos relatórios da Secretaria das Obras Públicas, quanto em materiais diversos encontrados esparsamente nos arquivos do governo.

¹⁰¹ OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. Op. cit., p. 7.

¹⁰² BITTENCOURT, Dóris Maria Machado. Op. cit., p. 157.

¹⁰³ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 84.

¹⁰⁴ OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. Op. cit., p. 8.

Luiz de Freitas. Artista que teve sua formação iniciada em Portugal, na Academia Portuense de Belas Artes, a conclui, já no Brasil, na Escola Nacional de Belas Artes. Aluno de grandes pintores do período, após passar por momentos difíceis no Rio de Janeiro, Freitas estabiliza sua vida quando auxilia Henrique Bernardelli na decoração do Instituto de Música do Rio de Janeiro e colabora com Zeferino Costa na pintura da Igreja da Candelária¹⁰⁵.

Graças a sua projeção no campo artístico brasileiro, Luiz de Freitas recebe a proposta para elaborar três grandes pinturas para o Palácio Piratini. Em 31 de agosto, o artista “(...) contratou com o governador do Estado por 60 contos de réis três grandes composições históricas a óleo sobre tela”.¹⁰⁶ A primeira delas, *Chegada dos primeiros açorianos* (Figura 7), era destinada à sala de recepções do pavimento térreo e media 5,23 m X 4,90 m. A segunda, *Combate da Ponte da Azenha* (Figura 8), que representava o combate inicial da Revolução Farroupilha ocorrido na Ponte de Azenha e compunha o ambiente da sala contígua à primeira, media 5,46 m X 3,76 m. A última, “(...) representando o episódio de Lindoya, do poema Uruguai, de Basílio da Gama”¹⁰⁷, que viria a decorar o gabinete de trabalho do Presidente, igualmente apresentava grandes proporções, pois media 4,80 m X 3,80¹⁰⁸. As duas primeiras obras adornam hoje o saguão do Instituto de Educação General Flores da Cunha. Da mesma forma que a pintura de Lucílio de Albuquerque foi para a instituição em 1935, assim ocorreu com as de Augusto Luiz de Freitas.

Importante sinalizar ainda que, mesmo sendo natural do Rio Grande do Sul, esse artista pouco esteve no Estado. Sua última tentativa em se estabelecer em Porto Alegre findou com a “briga” travada com Libindo Ferrás¹⁰⁹, diretor do então Instituto de Belas Artes, em função do uso que Freitas fazia dos modelos vivos em suas aulas na instituição. Após o ocorrido, quando o artista volta à Itália,

(...) somente mais duas visitas nos fará: - em 1923, a fim de colher elementos para a composição de duas telas históricas – *O Combate da Ponte da Azenha* e *A Chegada dos Primeiros Casais Açorianos* – obras de envergadura encomendadas pelo Governo e destinadas aos salões de honra do Palácio da Matriz. E, em 1925, para proceder à entrega oficial de seus trabalhos¹¹⁰.

¹⁰⁵ FREITAS, Augusto Luiz de. **Um brasileiro na Itália**. Disponível em: <http://www.sosarteie.com.br>. Acesso em: 03 dez. 2010.

¹⁰⁶ CORONA, Fernando. Op. cit., p. 16.

¹⁰⁷ OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. Op. cit., p. 8.

¹⁰⁸ BITTENCOURT, Dóris Maria Machado. Op. cit., p. 157.

¹⁰⁹ GASTAL, Suzana. A arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007, p. 46.

¹¹⁰ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 369.

Figura 6 – *Fuga de Anita Garibaldi*
Dakir Parreiras



Óleo sobre tela
1917/1918 – 2,64m X 2,20m
Museu Histórico Farroupilha - Piratini/RS

Fonte: www.defender.com.br

Figura 7 – *Chegada dos primeiros açorianos*
Augusto Luis de Freitas



Óleo sobre tela
1923 – 6,50m X 5,50m
Instituto de Educação General Flores da Cunha - Porto Alegre/RS

Fonte: www.sosarteie.com.br



Óleo sobre tela
1922 – 3,95m X 6,20m
Instituto de Educação General Flores da Cunha - Porto Alegre/RS

Conforme foi percebido, a grande maioria dos artistas que executaram pinturas de gênero histórico para o Palácio Piratini durante as décadas de 1910 e 1920 não era natural do Rio Grande do Sul. À exceção de Augusto Luiz de Freitas – que apenas nasceu no Estado, mas nunca criou vínculos maiores com a região¹¹¹ –, todos os demais, nomeadamente Antônio e Dakir Parreiras, Décio Villares e Lucílio de Albuquerque, eram provenientes do centro do país. Tal questão pode ser entendida se for levada em conta a situação das artes plásticas no Rio Grande do Sul, nos anos iniciais do século XX.

De acordo com o que coloca Maria Lúcia Bastos Kern, esse momento específico da produção artística sul-rio-grandense mostrava-se bastante precário¹¹². Comparado ao despontar do modernismo em São Paulo, a arte gaúcha mostrava-se, ainda, muito atrelada aos cânones tradicionais. Além disso, os artistas locais não eram valorizados pela elite sul-rio-grandense. Esta, ao adquirir obras de arte, voltava-se ou aos trabalhos de estrangeiros ou aos que eram elaborados no centro do país. Nesse contexto, a única exceção que se observa é em relação a Pedro Weingärtner, uma vez que, já sendo consagrado em nível nacional, distanciava-se do panorama artístico regional. No entanto, apesar desse panorama, algumas manifestações em prol da arte regional começavam a ser esboçadas.

A partir da formação do chamado *Grupo dos 13*¹¹³, impulsionado principalmente pelo pintor Hélios Seelinger, é que se vislumbra, em 1925, a primeira exposição específica de belas artes de Porto Alegre. O Salão de Outono, como foi chamado, além de mostrar o que se produzia em arte naquele momento, ainda fixou determinados objetivos que, sem dúvida, visavam tanto ao amadurecimento da produção artística rio-grandense como também dos próprios artistas. Sobre tal questão, pontua Ângelo Guido que

A leitura atenta das citadas proposições, consignadas em ata e incluídas no catálogo da exposição, nos revela de que modo se realizava o trabalho artístico no Rio Grande do Sul naquele tempo. Eram artistas isolados, que mal se conheciam uns aos outros, e de cujo trabalho não se poderiam deduzir tendências ou ideias estéticas (...). Não se criara mesmo, antes daquele empreendimento, o que se poderia chamar ambiente artístico. Tornava-se impossível assinalar esta ou aquela tendência, mesmo porque os

¹¹¹ BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável. Artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 69.

¹¹² KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul – Brésil. Paris, 1981**. Tese (Doutorado) – Université Paris I – Pantheon, p. 40.

¹¹³ De acordo com Maria Lúcia Kern, no trabalho citado anteriormente, os integrantes do grupo eram: Fábio Barros (médico, jornalista e crítico de arte), Hélios Seelinger (pintor), Argentino Brasil Rossani (cônsul e pintor), Francis Pelicheck (pintor e professor da Escola de Arte), Tasso Correa (professor de piano), José Rasgado Fo (ilustrador), João Santana (professor de latim e grego), Bernardo Jamarido (proprietário da Loja Jamarido), Lorenzo Pico, José Delgado e Afonso Silva (pintores) e Fernando Corona (escultor).

artistas, vivendo isolados, sem o estímulo que vem do próprio embate das ideias diferentes ou opostas, não tinham ocasião para serem confrontados e para exercerem a sua influência.¹¹⁴

Além desse Salão, há que se mencionar a ocorrência, quatro anos depois (1929), do Salão da Escola de Arte, realizado no foyer do Teatro São Pedro¹¹⁵. Desse evento, cabe frisar, especificamente, o teor das obras apresentadas, pois, se por um lado o Salão de Outono colocou em evidência os artistas e suas obras, por outro o Salão da Escola de Arte destacou-se em função das temáticas trabalhadas pelos artistas. Diametralmente oposto ao que se produzia em São Paulo, onde os temas centravam-se na questão do nacionalismo, no Rio Grande do Sul o regionalismo ainda se fazia presente nas telas dos pintores. Segundo Maria Lúcia Kern, “(...) Le ‘régionalisme’ du Rio Grande do Sul, dans les années 20, montrait la description des moeurs, des habitudes et de la vie héroïque du gaucho”.¹¹⁶

O que se apreende das produções feitas até então é a pouca ênfase dada aos motivos, técnicas e estudos que cercavam a elaboração da pintura de história. Apesar de, na exposição comemorativa ao Centenário Farroupilha (1935), Leopoldo Gotuzzo elaborar pinturas com temática alusiva à revolução¹¹⁷, ainda pouco se tinha, no Estado, pintores dedicados a tal tipo de trabalho. Talvez, por essa razão, as encomendas para a pintura do Palácio Piratini tenham sido feitas a artistas que, além de não integrarem o recente circuito artístico sulino, já possuíam certo renome no cenário das artes brasileiras. Além disso, como atenta Neiva Bohns, o trânsito desses artistas no Rio Grande do Sul e, especialmente na capital, não era muito grande, pois “poucos pintores históricos deixaram marcas de sua passagem pela cidade de Porto Alegre”.¹¹⁸ O que se verifica, aliás, são as contribuições de artistas contratados pelo Estado e que, na visão de Ângelo Guido, constituíam-se de obras de valor bastante relativo.¹¹⁹ No entanto, apesar de tal crítica, os pintores que vinham de fora do Estado eram mais consagrados do que os locais. Estes, por sua vez, não eram muito valorizados.

A breve consideração tecida a respeito dos entornos que envolveram a construção do Palácio Piratini e da política que pautou a produção artística para ele desenvolvida teve por objetivo central apresentar o espaço arquitetônico no qual Aldo Locatelli realizaria seus

¹¹⁴ GUIDO, Ângelo. Trinta anos de pintura. In.: ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE. **O Rio Grande atual**. Canoas: Editora Regional, 1956, p. 180.

¹¹⁵ Kern, Maria Lúcia Bastos. Op. cit., p. 48.

¹¹⁶ Ibidem, p. 49.

“O ‘regionalismo’ do Rio Grande do Sul, durante os anos 20, descreveu os costumes, os hábitos e a vida heroica do gaúcho”.

¹¹⁷ Ibidem, p. 53.

¹¹⁸ BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Op. cit., p. 64.

¹¹⁹ GUIDO, Ângelo. Op. cit., p. 180.

murais a partir do ano de 1951. Além disso, através da explicitação das pinturas históricas que nele se encontravam até meados da década de 1950, visualizou-se a já existente prática de encomendas de pinturas por parte do governo, bem como sua relação com o processo de construção identitária a partir da elaboração de imagens alusivas ao passado.

Essas questões tornam-se relevantes uma vez que, no momento em que Aldo Locatelli é contratado pelo Estado, sua plástica e orientação em relação às pinturas que visam identificar a sociedade junto ao seu passado e memória diferenciam-se, em parte, das práticas até então adotadas. Nesse caso, pode-se apontar a sua produção como um fator diferenciador dos demais, pois, ao mesmo tempo em que acompanhava tendências nacionais, tornava-se inovadora, no campo não religioso, no Rio Grande do Sul. Apesar de as últimas pinturas terem sido encomendadas no final da década de 1910, o poder público nunca deixou de possuir pinturas em seus salões¹²⁰. Mas, se em um primeiro momento, eram pinturas de cavalete, em um segundo vão sobressair as pinturas murais. Na realidade, somente quando o contrato entre Locatelli e o governo do Estado é selado, é que as citadas pinturas, que até então adornavam os espaços do Palácio, são retiradas e enviadas a outras instituições.

2.2 ALDO LOCATELLI: TRAJETÓRIA NO RIO GRANDE DO SUL E FORMAÇÃO ARTÍSTICA

Aldo Daniele Locatelli, artista italiano natural da Província de Bérgamo, teve importante participação no campo das Belas Artes do Rio Grande do Sul. Esse pintor, que não apenas se notabilizou por suas pinturas, mas também por sua peculiar personalidade, deixou um grande legado artístico em diversos templos religiosos e edifícios públicos no Rio Grande do Sul. Apesar de ter como objetivo compreender sua plástica para, posteriormente, inseri-la na ampla rede de significações de seus murais, é importante, mesmo que brevemente, tecer algumas considerações a respeito de sua vinda para o Brasil, seu posterior estabelecimento no Rio Grande do Sul e suas ligações com os centros artísticos locais.

¹²⁰ Especifica-se nos salões porque, entre as décadas de 1920 e 1980, muitas pinturas foram adquiridas e/ou doadas para o governo. Dentre estas, arroladas no inventário de obras de arte pertencentes ao Palácio Piratini, destacam-se: *Paisagem rio-grandense* (Libindo Ferrás, óleo sobre tela, 1927); *Jangadas* (Ângelo Guido, óleo, 1927); *Casarão* (Libindo Ferrás, óleo sobre tela, 1928); *Interior de Igreja* (Leopoldo Gottuzzo, óleo, 1928); *Matriz Madre de Deus* (Ângelo Guido, óleo sobre tela, 1935); *Casa isolada* (Libindo Ferrás, óleo sobre tela, 1938); *Casa de esquina* (Wagami, óleo, 1967); *Igreja de São Miguel* (Wagami, óleo sobre tela, 1968); *Cavalos na floresta* (J.A. Loss, óleo, 1968); *Santa Ceia* (Guido Mondin, óleo, 1970); *Jesus Cristo* (Guido Mondin, óleo, [s.d.]); *Beethoven* (Cosme Sotero, litogravura, [s.d.]). A maioria dessas pinturas encontra-se em salas da Ala Residencial. Tais informações estão disponíveis no inventário das obras de arte pertencentes ao Palácio Piratini. O original encontra-se no setor de pesquisa histórica do mesmo.

2.2.1 A chegada de Aldo Locatelli ao Rio Grande do Sul

A apresentação das vivências e a visualização da integração de Locatelli na sociedade sul-rio-grandense oferecem, pois, elementos para entender-se parte de sua produção tanto no Palácio Piratini quanto em outros locais. Considerando o pouco espaço de tempo entre a sua chegada ao Rio Grande do Sul, que se deu em 1948, e as encomendas feitas pelo governo, ocorridas em 1951, é importante sublinhar o rápido entrosamento e a apreensão dos aspectos peculiares da cultura e da sociedade que havia escolhido para viver. Sabendo-se, porém, que essa captação do passado também exigiu contato com trabalhos específicos da literatura regional, pois uma obra de tamanha importância não poderia, segundo Locatelli, ser feita sem estudo prévio, o fato é que sua proximidade com as especificidades rio-grandenses favoreceu, igualmente, alguns elementos para a composição de sua obra. Tendo essas questões em vista, apresentar-se-á, em um primeiro momento, a vinda e o estabelecimento desse artista bergamasco no Rio Grande do Sul para, em um segundo momento, evidenciar a sua formação artística e os aspectos que fundamentaram a plástica que envolveram sua obra.

Antes, porém, de adentrar às questões mais específicas acerca de Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul, é importante considerar um aspecto que, até a atualidade, ainda não encontrou voz comum entre os pesquisadores que estudam sua trajetória no Estado. Apesar de não estar diretamente relacionado à prática artística, tal ponto refere-se ao convite que o fez aportar em terras pelotenses no ano de 1948. Pouco se tem debatido a esse respeito, pois o que se percebe em grande parte da literatura que versa sobre o pintor é a contínua retomada da ideia de que D. Antônio Záttera, à época bispo de Pelotas e grande incentivador das obras da Catedral São Francisco de Paula, teria convidado o artista, por indicação de D. Ângelo Roncalli, para elaborar as pinturas do templo. Locatelli, por sua vez, teria estendido o convite a outro pintor, seu colega e amigo Emílio Sessa, e este, por sua vez, a Adolfo Gardoni.

Talvez pelo fato de Aldo Locatelli ter sido, dentre os três artistas italianos, o que mais rápido incorporou-se à sociedade sulina da época, o interesse acerca de sua obra e sua pessoa acabaram sobrepondo-se aos detalhes mais peculiares de sua vinda ao Brasil. Nesse sentido, a primeira biografia escrita a seu respeito, de autoria de Vera Stedille Záttera, traz a informação de que o bispo pelotense teria feito o convite, por indicação do Núncio Apostólico Roncalli, primeiramente a ele. A fonte que a autora utiliza é uma reportagem veiculada no jornal *Correio do Povo*, de autoria de Nelson Abott de Freitas, na qual este coloca:

É o próprio D. Antonio Zattera (...) que explica a vinda desse artista: ‘Eu precisava de um pintor para a Catedral, e quando fui à Europa conversei com o Núncio Apostólico em Paris (...). Pois o cardeal era nascido num povoado daqueles arredores de Bérgamo e, portanto, conhecia o artista. Em seguida escrevia ao Bispo daquela cidade italiana, e ele, então, me pôs em contato com o pintor.’¹²¹

É precisamente essa citação que vai fundamentar grande parte dos trabalhos acerca da vinda de Locatelli. Além de aparecer no texto de Véra Záttera¹²², tal referência vai ser a base de Maria Alice Kappel Castilho. Apesar de a autora trabalhar de maneira acurada com o processo de restauração das obras de Locatelli na Catedral São Francisco de Paula, em Pelotas, a pontuação que faz sobre sua vinda recai novamente no que foi colocado:

Em meados dos anos 40, Dom Antônio Záttera, bispo de Pelotas, esteve na Europa e, conversando com o Núncio Apostólico em Paris, Monsenhor Giuseppe Roncalli, mais tarde João XXIII, perguntou-lhe a respeito de um pintor para decorar a Catedral de sua diocese. O Cardeal, que era nascido num povoado dos arredores de Bérgamo, indicou seu conhecido, o artista Aldo Danielli Locatelli.¹²³

Outro intelectual que segue esse mesmo caminho é Paulo Gomes. No texto que integra a obra *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*, o autor retoma novamente o escrito de Nelson Abott de Freitas, colocando:

Este convite partiu de Dom Antonio Záttera, então Bispo da cidade de Pelotas. Diz o Bispo, conforme Nelson Abott de Freitas, que “(...) precisava de um pintor para a Catedral, e quando fui a Europa, conversei com o Núncio Apostólico de Paris (...). Em seguida escrevia ao Bispo daquela cidade italiana, e ele, então, me pôs em contato com o pintor.”¹²⁴

Nas obras de Luiz Brambatti, especialmente a intitulada *Locatelli em Caxias*, o autor igualmente refere-se à vinda do artista a partir do convite do bispo pelotense: “(...) Locatelli veio ao Brasil a convite de Dom Antônio Záttera, Bispo de Pelotas, que esteve na Itália, à procura de um muralista para pintar a Catedral de Pelotas. Locatelli foi indicado pelo que

¹²¹ FREITAS, Nelson Abott de. O legado do artista quando jovem, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 01 abr. 1984, p. 20.

¹²² ZÁTTERA, Véra Stedile. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 50.

¹²³ CASTILHO, Maria Alice Kappel. **Pinceladas no tempo: pinturas murais de Aldo Locatelli na Catedral São Francisco de Paula**. Pelotas: EDUCAT, 2004, p. 36.

¹²⁴ GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In.: TREVISAN, Armino et al. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998, p. 25.

mais tarde seria o Papa João XXIII”.¹²⁵ O que se percebe analisando essas obras, sem jamais almejar criticar seu conteúdo, é a forma com a qual a vinda de Locatelli parece seguir exclusivamente o fragmento das palavras de Dom Antônio Záttera. Afora ser apenas um excerto de uma entrevista, Abott de Freitas não cita a fonte da qual foi extraído tal pronunciamento e, ainda, não se constata, em nenhum momento, o nome de Aldo Locatelli.

A contrapartida a essas interpretações encontra-se, pois, em estudos que, além de analisar a vida e a obra de Locatelli, também enfatizam a trajetória de Emílio Sessa¹²⁶. Nestes, a figura-chave para a vinda do grupo italiano para o Rio Grande do Sul teria sido o próprio Sessa. Não apenas por ter seu trabalho conhecido na Itália, mas também por ser próximo a Roncalli, esse artista receberia o convite de D. Antônio Záttera e, posteriormente, contataria Locatelli e Gardoni para participarem de tal empreitada¹²⁷.

Uma das primeiras referências sobre essa situação encontra-se em publicações da imprensa rio-grandense, datadas da década de 1990. Tais reportagens, ao mesmo tempo em que apontam Emílio Sessa como propulsor da vinda do artista ao Rio Grande do Sul, dão rumos diferenciados a Aldo Locatelli. Nesse sentido, na matéria intitulada *Emílio Sessa: o resgate de uma parceria na pintura*, veiculada pelo jornal Zero Hora em 12 de abril de 1990, Clarissa Berry Veiga coloca que “(...) a convite do então bispo Dom Antônio Záttera, Emílio veio ao Brasil. Seu nome foi sugerido pelo Papa João XXIII que, na época, era núncio apostólico em Paris. A mesma proposta foi feita a Locatelli, posteriormente”.¹²⁸

Nesse mesmo veículo de informação, aproximadamente um ano depois, a editora jornalística Eliane Brum, na reportagem *Obra de pintor italiano agora está preservada*, coloca que Locatelli e Sessa teriam vindo juntos, convidados pelo bispo pelotense, em 1949¹²⁹. Já na publicação *O Continente*, de janeiro de 1991, há um artigo de Mariza Simon dos Santos, no qual, afora oferecer outra interpretação acerca do convite e da vinda dos

¹²⁵ BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli em Caxias**. Porto Alegre: Metrópole, 2003, p. 12.

¹²⁶ Os laços entre Aldo Locatelli e Emílio Sessa firmam-se ainda na juventude, quando trabalham nas obras do *Santuario della Madonna di Pompeia*, no ano de 1937. Sob a acurada coordenação de Fermo Taragni os pintores integram o grande grupo de artistas que lá se encontravam. Por serem, em sua maior parte, egressos da escola *Andrea Fantoni* e, também, da Escola de Arte de Carrara, acabaram por receber a alcunha de *Gruppo dei Bergamaschi*.

¹²⁷ É importante frisar que, mesmo que um dos artistas recebesse o convite individualmente, seria impraticável concluir toda a obra em pouco tempo. Além disso, para essa obra de grande porte, realizar todo o trabalho decorativo no interior do templo religioso exigia não apenas as pinturas murais de tema sacro, mas sobretudo as especialidades que, conjuntamente à obra pictórica, encerrariam todos os elementos decorativos propostos. Por essa razão é que não vem a Pelotas apenas um artista, mas três com especialidades distintas: Aldo Locatelli, pintor muralista; Emílio Sessa, que se dedicava à pintura decorativa; e Adolfo Gardoni, exímio dourador.

¹²⁸ VEIGA, Clarissa Berry. Emílio Sessa. O resgate de uma parceria na pintura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 abr. 1990 [s.p.].

¹²⁹ BRUM, Eliane. Obra de pintor italiano agora está preservada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 mar. 1991, p. 34.

artistas italianos para o Estado, a autora ainda elabora um rol de obras que foram realizadas por Locatelli e Sessa. Assim, em *As obras de Locatelli e Sessa*, Santos coloca que

Locatelli e Sessa vieram a convite pintar a Catedral de São Francisco de Paula, em Pelotas. Emílio Sessa virá com a indicação de Monsenhor Giuseppe Roncalli (futuro Papa João XXIII), conselheiro e amigo da família, em dezembro de 1948. Aldo Locatelli viera um mês antes trazido pelo bispo Zattera.¹³⁰

Uma obra mais recente, editada pela *Comune di Villa D'Almé* e organizada por Margherita Cordoni, Delia Locatelli e Luigi Rota, diferentemente dos textos citados anteriormente, contextualiza o convite de Sessa à Locatelli: “Mientras il Locatelli é impegnato in questo oppere [Pompeia], un suo compagno di lavoro, Emilio Sessa, gli propone di partire per il Brasile (...)”¹³¹. Não só a questão do convite propriamente dito é colocado, mas igualmente a forma com que tal proposta é feita parece ter esclarecimento:

La proposta di decorare e affrescare la cattedrale di Pelotas (...) è fatta a Sessa dal viscovo mons. Antonio Zattera, di origine venete, grazie alla segnalazione di suora bergamasca missionária in quella zona. Serve però una referenza autorevole: Sessa coglie l'occasione della presenza a Bergamo di mons. G. Roncalli, allora Nunzio Apostólico a Parigi, per chiederli una lettera di presentazioni.¹³²

Atualmente, formatando a questão da primazia do convite a Sessa, encontram-se as pesquisas levadas a cabo pelos membros do Instituto Cultural Emílio Sessa. De posse de documentos do artista e, ainda, de entrevistas e relatos de seu filho Franco, os estudiosos reafirmam a importância desse pintor no contexto da vinda do grupo para Pelotas. Em artigo publicado no *site* do Instituto, Maria Regina de Souza Lisboa, ao dissertar sobre a biografia de Sessa, uma vez mais atesta que

Foi a partir do modelo do trabalho em equipe usado pelo “Gruppo dei Bergamaschi”, cada um com sua especialidade, que Sessa, quando recebeu o convite de D. Antonio Zattera para pintar a Catedral São Francisco de

¹³⁰ SANTOS, Mariza Simon dos. *As obras de Locatelli e Sessa*. **O Continente**, Porto Alegre, jan. 1991, p. 10.

¹³¹ CORDONI, Margherita et. al. **Aldo Locatelli. Il mestiere di pittore**. Bérgamo: Corponove, 2002, p. 32.

“Enquanto Locatelli está empenhado nesta obra [Pompeia], seu colega de trabalho, Emilio Sessa, lhe faz a proposta de partir para o Brasil”.

¹³² Idem.

“A proposta de decorar e afrescar a Catedral de Pelotas (...) é feita a Sessa pelo mons. Antonio Zattera, de origem veneziana, graças a sinalização que fez sua missionária bergamasca que estava na região. Necessária uma importante referência: Sessa, na ocasião, partilha da presença, em Bergamo, do mons. G. Roncalli, então Núncio Apostólico em Paris, a quem pede uma carta de recomendação”.

Paula convida os colegas Aldo Locatelli e Adolfo Gardoni para acompanhá-lo ao Brasil.¹³³

A fonte, no entanto, que parece encerrar a discussão e, por fim, atribuir a Emílio Sessa a primazia do convite, é a primeira entrevista que Dom Antônio Záttera deu à imprensa pelotense quando da chegada dos artistas. Publicado no *Diário Popular* de 12 de dezembro de 1948, tais palavras integravam a reportagem que se referia, justamente, a chegada dos artistas italianos em Pelotas. Ao comentar que as obras da Catedral só estariam completas quando ela estivesse “(...) à altura de nosso espírito religioso e de nossa cultura, pensamos logo em um dos principais elementos para uma igreja completa, que é a pintura”.¹³⁴ Apesar de ter feito contato com o artista pelotense Adail Bento Costa, D. Záttera não formaliza sua contratação porque ele não era especificamente um pintor, mas sim restaurador. Assim, necessitando de artistas para adornar a Catedral, é que o bispo pelotense comenta:

Procuramos, então, entrar em contato com os pintores italianos. Assim, nos correspondemos longamente e por muitos meses, com o Sr. Emilio Sessa. Depois de muitas demandas, resolvemos com a Venerável Irmandade do SS. Sacramento e São Francisco de Paula, a vinda dos srs. Emílio Sessa, Aldo Locatelli e Adolfo Gardoni, os três naturais da cidade de Bérghamo, Itália.¹³⁵

Além de especificar todo o entorno da contratação dos artistas, Dom Antônio ainda faz referência à participação, nessas tratativas, do Núncio Apostólico. Em suas palavras, foram as recomendações do futuro Papa que endossaram ainda mais o nascente prestígio dos artistas. Segundo as palavras do bispo, muito criterioso em sua escolha

Naturalmente, antes disso procuramos credenciais que nos garantissem que se tratava de pintores hábeis para um trabalho condigno. E recebemos as melhores recomendações do Exmo. Núncio Apostólico de Paris, D. Ângelo Roncalli e do Exmo. Sr. Bispo de Bérghamo, D. Adriano Bernareggi.¹³⁶

Feitas essas pontuações, parece pertinente afirmar que, primeiramente, a bibliografia que trata de Locatelli, por colocar o artista no centro das discussões, acaba desconsiderando elementos de grande importância que estiveram no seu entorno quando veio para o Brasil. Em

¹³³ LISBOA, Maria Regina de Souza. *Emílio Sessa: uma biografia sumária*. Disponível em: <http://www.emiliosessa.com.br>. Acesso em 04 abr. 2011, p. 4.

¹³⁴ TRÊS MESTRES da pintura sacra em Pelotas. *Diário Popular*, Pelotas, 12 dez. 1948, p. 12.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

segundo lugar, ressalta-se, apoiando-se na literatura e nas palavras do Bispo pelotense, que foi Emilio Sessa o responsável pela vinda dos três artistas a Pelotas, uma vez que foi ele quem recebeu o convite. Não se pretende, a partir de tais considerações, desmerecer seus feitos. Muito pelo contrário, visa-se, unicamente, atribuir as realizações peculiares de cada um deles. Se Locatelli foi o pintor que se sobressaiu no contexto rio-grandense, Sessa foi o responsável pelo início dessa sua trajetória.

Apesar dessas questões acerca do convite, o fato é que o grupo de italianos, atendendo à solicitação de D. Antônio Záttera, viaja ao Brasil e chega na cidade de Pelotas em 1 de novembro de 1948. Mesmo com o trabalho em suas linhas iniciais, muitos eram os olhos que acorriam à Catedral para observar o trabalho dos pintores. Dentre os quais, estavam os de Marina Pires de Moraes, professora pelotense que, ao propor ao grupo outro emprego ligado às artes, talvez tenha fortalecido a ideia de Locatelli, em especial, de permanecer em terras sulinas. Tal questão, que será posteriormente evidenciada, é fundamental para perceber o pintor muralista no contexto rio-grandense, uma vez que sua estada no Rio Grande do Sul, na realidade, deveria durar até a finalização de seu trabalho, quando voltaria à Itália e prosseguiria com seus trabalhos de restauração e pintura, assim como diz Ângelo Guido: “Viera ao RS para aqui se demorar, apenas, o tempo necessário à execução das pinturas murais da Catedral de Pelotas”.¹³⁷ Entretanto, o Brasil e, mais especificamente, o Rio Grande do Sul, começam a encantar-lhe. E isso não só em função da paisagem e do povo que aqui encontrou, mas também das oportunidades de trabalho que começaram a lhe aparecer. Formalizando sua opção em permanecer em terras rio-grandenses, adotando-a como novo lar, Aldo Locatelli pede que venham da Itália sua esposa (Mercedes) e sua cunhada (Franca Taddei). De acordo com seu filho Roberto, em entrevista realizada via *e-mail*, “(...) como estava se sentindo muito bem em termos pessoais e profissionais, trouxe a sua esposa Mercedes da Itália”.¹³⁸

A escolha de Locatelli em permanecer no Brasil teve sua atenuante quando, rapidamente, passou a integrar os círculos culturais e sociais da época, a ponto de Ângelo Guido afirmar que, “para nós, já não era um forasteiro”.¹³⁹ As amizades que fazia, que cresciam conforme passava o tempo, eram conquistadas a partir das características peculiares de sua personalidade, como atestam seus familiares, colegas e alunos. Segundo estes, o artista

¹³⁷ GUIDO, Ângelo. Aldo Locatelli – a personalidade e o artista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972, p. 6.

¹³⁸ LOCATELLI, Roberto. **Aldo Locatelli**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana_de_oliveira@hotmail.com em 21 junho 2008.

¹³⁹ Idem.

era de uma simplicidade, honestidade e carinho tão marcantes que logo se tornavam perceptíveis ao se estabelecerem os primeiros contatos. Nelson Abbot de Freitas parece resumir muito bem essa questão quando pontua que “(...) Locatelli era um trabalhador incansável, e um homem reto, bom, puro, cristão, honesto e, acima de tudo, muito amigo (...)”.¹⁴⁰ Em família, a sua maneira de ser e viver acabou transmitida aos filhos que, para ele, eram sua grande “gioia”. Agradava-lhe o fato de ambos terem nascido “*in questa terra benedetta*”.¹⁴¹ Seu filho, na citada entrevista, assim se refere ao fato: “Mas posso dizer a você, o que ele mais amava, e dizia a todos, [era] o orgulho de ter um casal de filhos brasileiros”.¹⁴²

Os traços dessa personalidade cativante, aliada ao talento de artista, fizeram com que Aldo Locatelli, logo da sua chegada ao Estado, ministrasse aulas de pintura aos interessados no ofício, que, vale dizer, não eram poucos. Tais aulas, que tiveram grande repercussão na época, acabaram lhe rendendo o convite para, junto à professora Marina de Moraes Pires, grande idealizadora da Escola de Belas Artes de Pelotas, fundar e lecionar em tal instituição. De acordo com o seu diário, mais precisamente nas anotações do dia 17 de janeiro de 1949, assim ela escreve:

Estive na Catedral falando com os pintores que vieram para decorá-la. Para ver se queriam tomar conta de uma cadeira de desenho no curso que vai ser criado. Aceitaram de boa vontade em retribuição as muitas gentilezas aqui recebidas. Imediatamente fomos ao Bispaço (...), pedir autorização do Sr. Bispo, visto que foi ele quem mandou vir os pintores, havendo um contrato entre eles.¹⁴³

Esse ambiente acadêmico, que lhe foi bastante favorável, oportunizou o estreitamento de relações e amizades com alguns artistas regionais, dentre eles Antônio Caringi, membro da Escola¹⁴⁴. Com isso, o artista recém chegado passa a ter inúmeras oportunidades de mostrar à cidade algumas inovações no fazer artístico, especialmente a utilização do nu, de modelos vivos como também as aulas ao ar livre para a execução de desenhos.

Em 1951, Aldo Locatelli muda-se para Porto Alegre junto com sua família – Dona Mercedes e seus dois filhos, Roberto e Cristiana. Essa mudança para a capital do Estado ocorreu em função de uma nova proposta de trabalho lhe ter sido feita nesse mesmo ano:

¹⁴⁰ FREITAS, Nelson Abbot de. Op. cit., p. 20.

¹⁴¹ LOCATELLI, o artista quando jovem. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 14 jun. 1975, [s.p.].

¹⁴² LOCATELLI, Roberto. Op. cit.

¹⁴³ FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina**. Pelotas: Livraria Mundial, 2008, p. 35.

¹⁴⁴ É interessante colocar que, em 1952, Antônio Caringi cria o Curso de Escultura na Escola de Belas Artes de Pelotas. ASSIS BRASIL, Luis Antônio, GOMES, Paulo. **Antônio Caringi. O escultor dos pampas**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 132.

executar vários murais no interior do Palácio do Governo.¹⁴⁵ Ainda em 1951, recebe outro convite, que partiu do Padre Eugênio Giordani, para realizar a decoração da igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul.¹⁴⁶ Além de dedicar-se com bastante afinco e rapidez às suas obras, a mudança de Locatelli para Porto Alegre trouxe, afora as diversas encomendas, outras oportunidades de trabalho, tendo como destaque a sua inserção como docente Instituto de Belas Artes. Esse vínculo com tal instituição acadêmica foi a propulsora de seu processo de naturalização que, apesar dos muitos desentendimentos e atrasos, foi publicada no Diário Oficial em maio de 1954¹⁴⁷.

No período em que deu aulas no Instituto de Belas Artes, Aldo Locatelli foi professor de muitos artistas plásticos de renome no Estado, como Clébio Sória, Waldeny Elias, Franca Taddei, entre outros. Igualmente, foi o mestre de importantes nomes da história da arte gaúcha, como o Professor Círio Simon. Nessa mesma época, atuando cada vez mais no Instituto de Artes, as relações do professor e artista Locatelli se estreitam mais acentuadamente com os escultores Xico Stockinger e Fernando Corona, com os pintores Ângelo Guido, Alice Soares, Ado Malagoli e João Fahrion como também com os irmãos Tasso e Ernani Corrêa.¹⁴⁸ Afora isso, ainda participa ativamente dos encontros e eventos artísticos da cidade. Em 28 de junho de 1960, é convidado a ser jurado do XII Salão da Associação Francisco Lisboa.¹⁴⁹ Nesse mesmo ano, toma posse como membro destacado do Rotary Club Porto Alegre-Leste onde, segundo seu filho “(...) boas e belas amizades [foram] feitas (...) como Lírio Generali, Harry Lubisco e José Zamproгна”.¹⁵⁰

Desde sua chegada ao Brasil em 1948 até seu estabelecimento em Porto Alegre, o trabalho e a pessoa de Aldo Locatelli encantaram o Rio Grande do Sul. Do mesmo modo, sua pessoa integrou-se sobremaneira à cultura, aos costumes, enfim, à vida rio-grandense. No entanto, o artista de grande maestria com pincéis, cores e formas e que já havia deixado um grande legado artístico para o Estado, e de cuja arte esperava-se cada vez mais, começa a sentir-se mal no ano de 1962 e, em 23 de agosto do mesmo ano, é internado no hospital Ernesto Dornelles, em Porto Alegre. Seu colega e amigo Ângelo Guido, quando foi visitá-lo, um dia antes de sua morte, posteriormente comentou que “as últimas palavras que ouvi de Aldo Locatelli (...) não foram de quem pensasse em despedir-se, mas de confiança em seu

¹⁴⁵ SUDBRACK, Leila. Devolvendo Aldo Locatelli à sua plenitude. In: LICHT, Flávia Boni et al. **Palácio Piratini 85 anos. Patrimônio da arquitetura, cenário de história e política**. Porto Alegre: [s.ed.], 2006, p. 79.

¹⁴⁶ BRAMBATTI, Luiz Ernesto. Op.cit., p.18.

¹⁴⁷ Diário Oficial de 1954.

¹⁴⁸ GOMES, Paulo. O artista e a obra. In: TREVISAN, Armindo, GOMES, Paulo. Op.cit., p. 44.

¹⁴⁹ OBINO, Aldo. XXII Salão da Associação Francisco Lisboa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1960, [s.p.].

¹⁵⁰ LOCATELLI, Roberto. Op.cit.

destino de artista, de gratidão e de amor ao Rio Grande do Sul.”¹⁵¹ Assim, em 03 de setembro de 1962, falecia, em função de um câncer, o exímio artista Aldo Daniele Locatelli. No dia de sua morte, a comoção foi tanta que foi decretado, no Instituto de Belas Artes, luto oficial de três dias. Seu corpo foi velado no salão da instituição e sepultado no Cemitério São Miguel e Almas.¹⁵²

O que se constata após sua morte – tão prematura e que causou tanto choque e incredibilidade por parte de todos os que o cercavam – são as homenagens prestadas àquele que tão bem serviu ao Estado. São feitos discursos em sua memória, destacando-se o proferido pelo senador e também artista Guido Mondin em Brasília, como também são inauguradas associações com seu nome, exemplificada pela “Sociedade de Cultura e Arte Aldo Locatelli”, fundada pelo Padre Eugênio Giordani, que promoveu e acompanhou seu trabalho em Caxias do Sul. Além disso, são feitas exposições *in memoriam* ao grande artista e, por fim, inaugurada a Pinacoteca Aldo Locatelli, em 1974, no Paço dos Açorianos.

Dessa forma, partia Aldo Locatelli. Todavia, sua maestria em representar santos, anjos, demônios e um Cristo tão moderno, bem como aspectos particulares da história e do folclore gaúcho, permanecem vivos nesse legado deixado ao povo que ele escolheu e que, da mesma forma, o acolheu. Cabe, ainda, colocar parte das palavras da professora Heloisa Assumpção do Nascimento, publicadas no Diário de Notícias, dez dias após a morte do grande pintor e que, de certa forma, ilustra essa grande perda para as artes do Rio Grande do Sul:

Se houvesse uma predição certa sobre a morte prematura de Aldo Locatelli, o maior colorista que já possuiu a arte do Rio Grande do Sul, ninguém acreditaria em tal predição. Os que criam o belo, que nós amamos e não somos capazes de reproduzir, parece que não devem morrer nunca materialmente. (...). Locatelli morreu, mas não desapareceu do nosso convívio (...). Quem pinta como ele pintou continua na própria obra, que diz mais do que a mais rica biografia.¹⁵³

A trajetória de Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul foi, como observado, breve, porém intensa. A vivacidade e o vigor que soube imprimir em sua vida pessoal e que transmitiu aos que lhe eram próximos transpareceram, igualmente, em sua obra. A sua forma de pintar que, com o passar dos anos, foi tomando outras direções, são basilares para

¹⁵¹ GUIDO, Ângelo. Aldo Locatelli – a personalidade e o artista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 jul., 1972, p.6.

¹⁵² Posteriormente seus restos mortais vão para Caxias do Sul, na Igreja São Pelegrino. Em anexo, notícia da morte do artista.

¹⁵³ NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. Locatelli. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 13 set. 1962, [s.p.].

compreender as suas mais diversas produções no Estado. Considerar, nesse ponto, a sua formação e, igualmente, transições pela qual passou sua obra, são fatores que auxiliam, de certa forma, na interpretação de seus trabalhos.

2.2.2 A formação artística na Itália

Partindo dessas prerrogativas, é importante considerar, primeiramente, o caminho de Aldo Locatelli no campo da arte. O artista, que desde muito cedo interessou-se pela pintura, teve toda a sua formação artística na Itália. Apesar de seu gosto pela arte vir se configurando desde os 10 anos de idade, quando interage com artistas que vão até sua cidade para restaurar a Igreja local, o fato é que Locatelli, anos depois, vai iniciar sua formação em importantes instituições dedicadas ao ensino da arte. Porém, antes de isso tornar-se possível, o jovem aspirante, proveniente de uma família que primava fundamentalmente pelo estudo e pelo futuro dos filhos, encontrou resistência por parte de seu pai, pois este considerava a dedicação à arte um tanto arriscada. O próprio artista assim refere-se ao fato:

Lembro-me muito bem que meu pai me disse: ‘Aldo, tu és um bom filho, estudaste muito, mas me preocupa, sobretudo, a tua profissão’. Isto me preocupou muito porque nós temos para os pais os sentimentos mais sublimes, e eu tinha veneração pelos meus pais.¹⁵⁴

No entanto, o “velho” Locatelli, ao ver o grande interesse que o menino tinha pela arte e, ainda, tendo os artistas restauradores intervindo em prol de Aldo, prometeu pensar a respeito e “cedeu depois de dois anos, ao ver que a única coisa que o filho sabia fazer era pintar.”¹⁵⁵

É justamente após o aval dado pelo pai que Locatelli vai dedicar-se, em definitivo, ao estudo da arte. No ano de 1931, quando contava 16 anos de idade, iniciou o Curso de Decoração no *Corsi Liberi D’Instruzioni Andrea Fantoni*, local este que lhe proporcionou o contato, pela primeira vez, com os grandes mestres renascentistas. Além das aproximações com o passado artístico, o futuro artista inscreve-se na turma de decoração onde as aulas eram ministradas por Francisco Domenighini, pintor de afrescos sacros e, igualmente, de cavalete. Importante considerar, a respeito deste que foi um dos professores de Locatelli, o tipo de

¹⁵⁴ SANTOS, Carlos Lopes dos. A trilha de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [s.d.], 1977, [s.p.].

¹⁵⁵ PAIXÃO, Antonina Zulema D’Ávila apud LOCATELLI, Mercedes. **Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo**. Pelotas, 1977. Dissertação (livre docência) – Fundação Universidade de Pelotas (Instituto de Letras e Artes), p. 14.

pintura ao qual se dedica tanto na Itália quanto na Argentina, local este que vai a trabalho no ano de 1888.¹⁵⁶ Em seu país natal, Domenighini realiza diversos afrescos em prédios públicos e particulares, além das igrejas onde desenvolve a temática religiosa. Em Buenos Aires, da mesma forma, faz pinturas “(...) in edifici pubblici e privati, civili e religiosi della capitale argentina”.¹⁵⁷

Após finalizar tal curso, de onde saiu portador de um certificado que lhe conferia louvável desempenho¹⁵⁸, Locatelli ingressa na *Accademia Carrara di belle Arti in Bèrgamo*. Em tal instituição, onde estava depositada a grande coleção de quadros do Conde de Carrara¹⁵⁹, Locatelli matricula-se na escola de pintura. Apesar de possuir a base legada pelos professores da *Scuola Andrea Fantoni*, a formação obtida na Academia Carrara marcou, sem dúvida, muito da sua produção. Afora a relação direta que mantinha com as obras do Renascimento italiano, que eram componentes do acervo de Carrara, Locatelli ainda aproxima-se muito de seus mestres, especialmente Contardo Barbieri, diretor à época (1930-1946) da Academia e que o influenciou sobremaneira. Este, que foi exemplo da produção do chamado *novecentos*¹⁶⁰, afora participar de inúmeras exposições e edições das Bienais de Veneza, elaborou obras de grande impacto plástico, conforme coloca Cristiano Calori, arquiteto e curador em Bèrgamo.¹⁶¹ Dedicando-se às pinturas de paisagens e retratos, a obra desse artista transparece uma pincela forte e, sobretudo, um acurado trabalho com a forma e a cor. Tais características, posteriormente, são evidenciadas nas obras de Locatelli.

¹⁵⁶ FRANCESCO DOMENIGHINI, l'artista dei due mondi. **Giornale della valcomonica**, Valle Camonica, 7 fevereiro 2008. Disponível em: <http://www.giornaledellavalcomonica.it>. Acesso em: 04 setembro 2010.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Em anexo, o certificado emitido pelo *Corsi Liberi D'Instruzioni Andrea Fantoni* a Aldo Locatelli.

¹⁵⁹ CORDONI, Margherita. Op. cit., p. 15.

¹⁶⁰ CALORI, Cristiano. Percorsi di pittura nell 900 a Bergamo. **Infobergamo**, Bergamo, junho 2009. Disponível em: <http://www.infobergamo.it/bergamo/articoli/2009/15polio1.htm>. Acesso em: 06 setembro 2011.

¹⁶¹ Idem.

Figura 9 – Fotografia do *Gruppo dei Bergamaschi* .



Fonte: Brambatti (2010).

Concluídos os estudos na Escola de Arte de Bérghamo¹⁶², onde os finalizou “ha qualità ottime” e com “lodevole condotta e profitto”¹⁶³, Aldo Locatelli “(...) si perfeziona ‘con un período di studi a Roma’¹⁶⁴. Apesar de esse caminho ser interrompido, durante alguns anos, por ser convocado para a guerra (1940 e depois, 1941/42), é importante mencionar que, quando retorna dos campos de batalha, encontra-se com o artista Fermo Taragni (Figura 9). Este o propõe trabalhar em Pompeia, nas obras de decoração do santuário mariano.

Mesmo que durante os anos de estudo na *Scuola Andrea Fantoni* Locatelli tenha se aproximado mais diretamente da elaboração de afrescos, foram as obras decorativas em Pompeia, especialmente a elaboração de cenas sacras¹⁶⁵, que estreitaram muito mais sua relação com tal tipo de pintura. Para Cordoni, durante o tempo em que fica trabalhando junto a Fermo Taragni e ao *Gruppo dei Bergamaschi*, (...) un’esperienza rilevante: ill contato con tante persone che si dedicano all’arte dell’affresco e della decorazione gli è di stimolo a prepararsi per misturare la proprie forze e entrare nell difficile campo della professione.¹⁶⁶

Aplicando-se cada vez com mais afinco aos estudos de obras de arte e, mais precisamente, à prática na elaboração de afrescos, Aldo Locatelli, junto a Emilio Sessa e Andrea Mandelli, são enviados a Tortona por Fermo Taragni, em 1938, para executar a decoração da catedral local. A partir daí, contando sempre com a parceria de Sessa, o artista será constantemente contratado para realizações de pinturas decorativas sacras e, também, para restauração de obras pictóricas em templos religiosos. Assim foi em 1944, quando ambos artistas e, ainda, Andrea Mandelli, realizam os afrescos de *Santa Croce*. Em 1946¹⁶⁷, no mesmo ano em que se casa com Mercedes Biancheri em Val D’Aosta, é convidado a pintar a cúpula da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Gênova.

Assim, tendo em vista a trajetória percorrida por Aldo Locatelli durante e após a sua formação artística, quando ainda residia na Itália, é importante pontuar a relevância que a

¹⁶² Em anexo, certificado expedido pela Escola de Arte de Bérghamo a Aldo Locatelli.

¹⁶³ Certificado de frequência e conclusão emitido por *La Commissaria dell Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, em 13 de janeiro de 1953. Uma cópia desse certificado encontra-se no Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ É importante salientar que, quando Aldo Locatelli vai para Pompeia, integrando o grupo de Fermo Taragni, ele, inicialmente, não elabora figuras e cenas sozinho. Somente após executar tal atividade junto a outros artistas mais experientes é que Taragni, observando seus dotes artísticos, confia ao menino de aproximadamente 20 anos a pintura de alguns elementos isolados. CORDONI, Margherita. Op. cit., p. 16.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 20.

“Uma experiência relevante: o contato com tantas pessoas que se dedicavam a arte do afresco e da decoração lhe serve de estímulo para preparar-se e adentrar no difícil campo da profissão”.

¹⁶⁷ Aldo Locatelli não foi apenas um pintor de afrescos religiosos. Apesar de sua predileção à temática e técnicas, executou, na Itália e no Brasil, diversas obras de cavalete. Estas, geralmente feitas para particulares, evidenciam um artista tradicional e acadêmico, que prima fundamentalmente pela disposição das formas no espaço bem como a relação que estabelece entre estes e a cor e a luz.

aproximação com o Fermo Taragni e a participação no *Grupo dos Bergamascos* tiveram para a sua consolidação como artista. Tal envolvimento, afora direcionar sua produção para a pintura de grandes afrescos, exigiu do artista o aperfeiçoamento de elementos de ordem compositiva que, durante o período em que estudou na *Scuola Andrea Fantoni* e na Academia de Carrara, haviam-lhe sido repassados por seus mestres. Tais questões estavam centradas, fundamentalmente, na elaboração harmônica das formas, na distribuição precisa dos personagens no espaço pictórico e, ainda, no trabalho acurado com as cores. Mesmo que tenha pontuado em sua tese, muitos anos depois, a importância dessas orientações para a elaboração de murais, o fato é que Locatelli, desde seus primeiros contatos com a arte, já os levava em consideração. Nesse sentido,

(...) assim como os renascentistas, Locatelli partiu de um mundo de organizada tradição estética. A preocupação pela maneira de pintar as suas formas, a distribuição das figuras no compositivo, possibilitaram-lhe a criação de obras esplêndidas, sem que pareçam apenas decorativas. Suas personagens são, acima de tudo, humanas; o realismo e a poesia aproximam-se.¹⁶⁸

Mesmo que sejam percebidos os mais destacados traços da pintura de Aldo Locatelli a partir desses elementos, é importante mencionar as relações estabelecidas entre estes e as orientações artísticas do passado. Em virtude dos contatos que teve com as obras dos artistas do Renascimento, principalmente no momento em que integrou o grupo de alunos das instituições em que estudou, a observação acurada de determinados elementos foram de grande relevância para a sua formação artística. Tal é o caso da importância dada pelo artista às formas e, também, à organização de seus elementos na composição.¹⁶⁹ De acordo com Úrsula Silva e Mari Lúcie Loreto,

De formação clássico-renascentista, a obra de Aldo Locatelli está impregnada das concepções artísticas recebidas na Academia Carrara de Belas Artes de Bérgamo. São visíveis, ainda, em seus trabalhos, a influência dos mestres renascentistas, especialmente Miguel Ângelo, quando de seu aperfeiçoamento em Roma.¹⁷⁰

¹⁶⁸ PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. Op. cit., p. 10.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ LORETO, Mari Lúcie, SILVA, Úrsula da Rosa. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT, 1996, p. 56.

No entanto, não apenas essas orientações se fizeram presente no trabalho do pintor pois “os elementos de uma estética barroca também estão presentes”.¹⁷¹ Tal questão é perceptível em sua pintura quando, ao construir uma determinada cena – seja ela sacra ou não –, articula a forma aos gestos expressivos dos personagens, dramatizando a representação.

Tendo em vista esses aspectos, em especial os relacionados à sua formação, é possível pontuar, mais precisamente, as características da obra de Aldo Locatelli. Em primeiro lugar, é mister sublinhar que, para ele, uma obra só poderia ser idealizada e, depois, realizada, mediante cuidadosa observação. Esse é o ponto de partida para a concretização da ideia, pois a partir do momento em que há uma relação entre o que o olhar do observador capta e sua posterior transformação em desenho, há a possibilidade de transformar o invisível em forma visível. Assim, é justamente a partir do contato com a realidade e do olhar acurado que sobre ela se despende, que o artista pode perceber os detalhes mais particulares que compõem as estruturas da natureza. É esse exercício que possibilita um aprofundamento maior nas técnicas pictóricas, em especial o aprimoramento do desenho. Segundo o próprio pintor, “pretendemos, porém, que o problema do desenho seja resolvido tecnicamente com a observação intencional no sentido construtivo, especialmente quando se trata da figura humana, para compreender o invisível que determina a forma visível”.¹⁷²

A primazia dada à observação ofereceu a Aldo Locatelli uma rica fonte para a construção de suas temáticas. Mesmo centrando sua atenção em temas maiores, como uma passagem bíblica ou um acontecimento histórico, a base criativa destas estava, em sua maior parte, ligada ao que era apreendido pelo artista. Segundo Paixão, “Aldo Locatelli observava atentamente as pessoas e os objetos. Essa observação acurada proporcionou-lhe a matéria-prima para a realização de suas obras. Para ele, a observação atenta da natureza revelava a inesgotável riqueza ou miséria do mundo”.¹⁷³

Considerando a observação como um dos pontos iniciais de uma obra, outro elemento de fundamental importância refere-se à composição do espaço pictórico. Aldo Locatelli considerava que os valores estéticos de uma obra pautavam-se, sobretudo, no ritmo e no equilíbrio dos elementos compositivos da pintura. Para tanto, unidade e variedade deveriam, sempre, estar interligadas na medida em que a primeira oferecia, ao espectador, a ideia de conjunto, ao passo que a segunda evitava os efeitos monótonos. Aliando, assim, esses dois pontos norteadores, a obra seguiria em uma afinada elaboração e teria um harmonioso

¹⁷¹ Ibidem, p. 68.

¹⁷² LOCATELLI, Aldo. “Mural”: Análise – considerações, método e pensamento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972, p. 09.

¹⁷³ PAIXÃO, Antonina Zulema D’Ávila. Op. cit., p. 19.

resultado por estar fundamentada em um ritmo específico¹⁷⁴. Esse ritmo estava conjugado, igualmente, ao equilíbrio. A partir do momento em que o primeiro estabelece o tom dos elementos, o segundo se fazia necessário para harmonizar as figuras no espaço. Conforme pontua Antonina Paixão, “Locatelli partia da balança da arte clássica, do triângulo de Leonardo da Vinci e também do esquema assimétrico para obter estabilidade em suas composições”.¹⁷⁵

Outro fator que, junto ao ritmo e ao equilíbrio figura na pintura do artista é o uso da perspectiva como meio para distribuir as figuras na obra. Esta, considerada um dos princípios que afeta a composição¹⁷⁶, foi trabalhada por ele a partir de dois direcionamentos basilares: a perspectiva científica, que expressa a mudança de tamanho e a forma dos elementos no plano, e a perspectiva aérea, que define as mudanças de cor e tom em relação ao posicionamento do objeto de destaque. Observadas as obras de Locatelli, será percebido que a forma com que a perspectiva foi usada dependia, necessariamente, do efeito que queria trazer à tona e, também, da expressividade da cena representada.

O uso que fazia da cor em suas obras estava subjugado à forma. Para o artista, somente após a construção do ritmo, determinado pela temática a ser representada, deveria ser pensada a atmosfera, ou seja, “a ambientação da cor e dos valores tonais em consonância com o ritmo estético”.¹⁷⁷ A obra, por assim dizer, não poderia ser pensada em função da cor. Pelo contrário, era a partir das formas dadas às figuras e, igualmente, dos gestos expressivos que realizavam, que as cores deveriam ser trabalhadas. Para Locatelli, “estes acordes tonais, colocados nas formas, deverão se expressar em uma intensidade média, porque poderemos enriquecê-los e movimentá-los com a colocação do elemento figurativo”.¹⁷⁸

A partir dessas considerações, é importante perceber que grande parte da obra de Locatelli estava consonante às linhas clássicas. Porém, é preciso considerar que, quando passa a integrar o núcleo intelectual sul-rio-grandense, especialmente quando passa a lecionar no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, no ano de 1954, novos horizontes abriam-se ao debate sobre a arte. O expoente máximo dessa querela foram as discussões entre os artistas

¹⁷⁴ Para Aldo Locatelli, o ritmo em uma pintura correspondia à conjugação, na composição, entre o movimento e a disposição das figuras no espaço. Assim, de acordo com o tema a ser pintado, onde o movimento e a disposição dos volumes adquiriam diferentes funções, o artista estabeleceu três ritmos: o estático, usado em composições monumentais; o dinâmico, para quando o movimento empregado exigisse expressividade, e o contrastante, usado para composições com sentido dramático. LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.

¹⁷⁵ PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. Op. cit., p. 44.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.

¹⁷⁸ Idem.

que ainda estavam atrelados aos cânones da tradição clássica e os que já direcionavam suas produções aos postulados da arte modernista. Esta última, no entanto

(...) começa a ser praticada mais intensamente no RS após o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial, momento este em que o Estado passa por um processo de modernização, gerado pelo crescimento industrial e comercial. (...). Com o fim da guerra, as instituições de arte no RS são dirigidas de forma mais liberal, procurando se reestruturar para os novos tempos.¹⁷⁹

É precisamente nesse ambiente de grandes debates que se observa, com relação à obra de Aldo Locatelli, uma transição compositiva. Apesar de não integrar a querela estabelecida no campo da arte, pois chega ao Estado no ano de 1948 e passa a dar aulas no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, somente em 1954, o fato é que, a partir da década de 1950, a forma com que o artista passa a conceber suas obras adquire um sentido mais realista e, quiçá, mais expressivo. Essas mudanças, provenientes, talvez, do amadurecimento de sua produção e de seus questionamentos acerca do próprio fazer artístico, deslocam-se do eixo estritamente clássico para uma técnica pictórica mais moderna e voltada às manifestações dramáticas. Como atesta Ângelo Guido: “Não podemos confundir o Locatelli de sua primeira fase de formação com o que ia tornando-se com mais idade e maior experiência face aos problemas da realização artística”.¹⁸⁰

No entanto, mesmo apontando novos direcionamentos plásticos em seus trabalhos – que alcançaram a plenitude já no final de sua vida –, o artista nunca deixou de primar pelo figurativo. Para ele, que era um “crítico construtivo” da arte moderna, uma obra jamais deveria relegar para o segundo plano o trabalho formal e pictórico. No mesmo discurso citado anteriormente, proferido no Rotary Club, ele assim coloca-se frente a essa questão: “Não sou contra a arte moderna. Aprecio a tentativa de quem sabe criar coisas novas, mas só uma arte difícil, uma arte em que a criação estética e emocional seja acompanhada de uma grande técnica e de algum artesanato”.¹⁸¹

Elaborado, assim, o primeiro laço que se considera extremamente relevante para o estabelecimento de nexos e redes de relações e significações, isto é, a vivência do artista, sua formação plástica e entendimentos acerca da arte, torna-se necessário, ainda, ponderar outros dois pontos acerca de Locatelli e sua obra. Estes, que estão fortemente relacionados ao que até

¹⁷⁹ KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p. 69.

¹⁸⁰ GUIDO, Ângelo. Op. cit., p. 07.

¹⁸¹ SANTOS, Carlos Lopes dos. Op. cit., p. 08.

aqui se apresentou, referem-se à encomenda feita ao artista e a técnica por ele empregada para realizar diversos trabalhos no Rio Grande do Sul, especialmente os do Palácio Piratini.

2.3 A ENCOMENDA E A TÉCNICA: OS NEXOS DE UMA PRODUÇÃO

2.3.1 A encomenda

No Diário Oficial do dia 08 de agosto de 1951, era publicado, por intermédio da Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas do Rio Grande do Sul, o edital de concorrência pública para o serviço de pintura interna do Palácio Governamental. Nesse documento, consta que “(...) no dia 23 do mês em curso serão recebidos pelo respectivo Diretor (...) propostas para a pintura interna de três salas da ala esquerda, pavimento superior, do Palácio do Govêrno [sic]”¹⁸².

Alguns meses depois, nesse mesmo veículo oficial de informação do Estado, mais especificamente em 06 de setembro do mesmo ano, era publicado o termo de contrato “celebrado entre a Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas e o Sr. Aldo Locatelli, para a execução da pintura”¹⁸³. No entanto, as tratativas do governador Ernesto Dornelles com o artista não cessaram por aí. Praticamente um ano após a assinatura do primeiro contrato, Locatelli, novamente, comprometia-se a realizar mais 18 murais no *Grande Salão de Festas* do Palácio do Governo.

É importante pontuar, mesmo que brevemente, algumas questões que tangenciaram a escolha de Locatelli e sua posterior contratação por parte do Estado. Sobre a abertura do edital para a concorrência pública, veiculada tanto pelo Diário Oficial de agosto de 1951 quanto pelo de junho de 1952, não foram encontradas quaisquer referências, seja na documentação do artista e do Palácio Piratini, seja na imprensa da época. No que se refere aos contratos assinados na década de 1950¹⁸⁴ há, na própria parte introdutória destes, que Locatelli havia sido contratado por “terem sido aceitas as suas propostas”¹⁸⁵, ambas anexadas a um processo com numeração específica. Infelizmente, durante todo o transcurso da pesquisa, não foi

¹⁸² RIO GRANDE DO SUL. Edital nº. 14, de 8 de agosto de 1951. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 08 ago. 1951, p.28670.

¹⁸³ RIO GRANDE DO SUL. Secção de Expediente e Pessoal. Termos de Contrato. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 06 set. 1951, p.27209.

¹⁸⁴ O primeiro contrato é datado de 03 de setembro de 1951; já o segundo, de 11 de julho de 1952. Ambos encontram-se em anexo.

¹⁸⁵ Termo de contrato celebrado entre a Secretaria do Estado dos Negócios das Obras Públicas e o Sr. Aldo Locatelli. 03 set. 1951.

localizado em nenhum arquivo do Estado ou familiar, as citadas propostas que o artista teria levado na data da concorrência pública. Buscando desde o Protocolo da Casa Civil, passando pelos acervos de diversas Secretarias do Governo (Secretaria de Obras Públicas, Fazenda, Educação) e do Tribunal de Contas do Estado, até os arquivos Público e Histórico¹⁸⁶, em nenhum momento essa documentação foi localizada.

No entanto, mesmo que não se tenha disponível uma documentação mais específica, são nas obras publicadas a respeito desse trabalho de Locatelli que se buscam referências. Apesar de não ser estabelecidos o conteúdo e a temática das pinturas em ambos os documentos, Arthur Ferreira Filho oferece uma observação bastante relevante: “(...) ele [Locatelli] deveria executar (...) vários murais de grande porte, sobre motivos ligados à história rio-grandense (...) a formação etno-histórica do povo rio-grandense e a mais bela das lendas gaúchas (...)”.¹⁸⁷ Além desse autor, Fernando Corona também deixa importante consideração acerca da temática da obra:

A pintura mural do Palácio Piratini é a seguinte:

- 1 – Grande Salão de Festas: (...) “Lenda do Negrinho do Pastoreio”.
- 2 – Salão de Reuniões: (...) Grande mural com 25m² de pintura. (...). Tema: Visão das Missões jesuíticas e dos Bandeirantes do mundo antigo. Criação das fazendas de gado. A Família como unidade humana. O trabalho no campo. Colonização e Agricultura. Produção e riqueza.
- 3 – No mesmo salão: Chegada de Silva Pais e sua gleba. (...).
- 4 – Ante-Sala do Governador: (...) “O Estado”.¹⁸⁸

Mesmo que não se tenham informações mais precisas acerca desse processo seletivo, nem mesmo nos discursos proferidos pelo governador Ernesto Dornelles à Assembleia, onde só se verificou um breve comentário sobre os gastos de sua gestão que incluíam as pinturas no interior do Palácio Governamental¹⁸⁹, uma outra questão parece ser plausível de relacionar com a escolha de Locatelli. A nomeação oficial desse artista para executar pinturas de grande

¹⁸⁶ Sem dúvida, a procura por tal documentação não se restringiu apenas aos lugares citados acima. Além deles, foram feitos levantamentos no Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na Biblioteca do Palácio Piratini, no setor de Arquitetura do mesmo, no arquivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; no arquivo do Museu Julio de Castilhos, no arquivo Moysés Vellinho. Afora estes, foram também pesquisados arquivos em Pelotas e Caxias do Sul.

¹⁸⁷ FERREIRA FILHO, Arthur. Op. cit., p. 25.

¹⁸⁸ CORONA, Fernando. Op.cit., p.14.

¹⁸⁹ Para visualizar tais discursos, ver: Rio Grande do Sul. Governador (1951-1955: Dornelles). Mensagem apresentada à assembleia legislativa em 21 de abril de 1952 pelo Gen. Ernesto Dornelles governador do Estado. Porto Alegre : [s.n.], 1952. 193 p.; Rio Grande do Sul. Governador (1951-1955: Dornelles). Mensagem apresentada à assembleia legislativa em 21 de abril de 1953 pelo Gen. Ernesto Dornelles governador do Estado. Porto Alegre : [s.n.], 1953. 200 p.; Rio Grande do Sul. Governador (1951-1955: Dornelles). Mensagem à assembleia legislativa, apresentada pelo governador do Estado, General Ernesto Dornelles, por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1954. Porto Alegre: Impr. Of., 1954. 216 p.

porte na sede do governo pode ser entendida através de algumas características peculiares de seu trabalho. Afora o fato de possuir crescente prestígio nos círculos culturais e intelectuais da época, como já se colocou, o que proporcionava maior visibilidade de suas obras, Locatelli era possuidor de grande destreza na elaboração de afrescos e pinturas murais, técnica esta pouco utilizada e estudada no Estado¹⁹⁰. Essa questão encontra eco quando se verifica que, em 1960, o crítico de arte Aldo Obino assim se referia ao muralista e seu trabalho: “hoje verificamos uma locatellização do Rio Grande do Sul, e isso pela falta de maior concorrência e, sem dúvida, pelo que tem feito entre nós esse artista”.¹⁹¹

2.3.2 A pintura mural

O fato de Locatelli ter inserido em seu projeto a proposta de elaboração de murais entrava, também, em acordo com os grandiosos auspícios do Estado de plasmar uma identidade ao seu povo. A opção pela técnica do artista em prol de outras possibilidades, como as telas a óleo de grandes proporções, fundamenta-se no fato de o mural constituir-se, em sua essência elaborativa, como “(...) uma arte pública, capaz de reconstituir identidades históricas e culturais, projetando-as em direção a um futuro libertador de seus condicionamentos mais nocivos”.¹⁹² Além disso, esse tipo de pintura é pensada e concretizada a partir da relação que estabelece com o ambiente arquitetônico, fator este que possibilita a sua caracterização, independentemente de temática ou espaço ocupado, como monumental.

A elaboração de murais, que em sua origem serviu a reis, imperadores e dogmas religiosos, sempre possuiu como característica central, conforme citado anteriormente, a monumentalidade e a estreita ligação com o ambiente ao qual faria parte. Apesar de registrar seu aparecimento em pinturas da Pré-História e perceber sua permanência em grandes palácios da Antiguidade, notadamente nos achados arqueológicos de Pompeia e Herculano, o fato é que esse tipo de pintura teve seu maior desenvolvimento a partir dos anos finais da Idade Média.

É justamente em um período marcado pela lenta transição, quando ainda era perceptível a presença de elementos da cultura medieval na produção pictórica, que a arte italiana do chamado *Trecento* vislumbra novos horizontes. Apesar de a região italiana ter

¹⁹⁰ Os pintores que dedicam-se a elaboração de pinturas murais no Rio Grande do Sul foram, em sua maioria, alunos de Aldo Locatelli no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, como é o caso de Clébio Sória.

¹⁹¹ OBINO, Aldo. A “Via Sacra” de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 abr. 1960, [s.p.].

¹⁹² FERREIRA, Antonio Celso Ferreira. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 1930. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 112.

sido influenciada artisticamente durante o medievo pela arte setentrional, ela ainda mantinha um forte contato com as produções bizantinas. Em função dessa proximidade, alguns elementos sobressaem-se nessa pintura, principalmente as feitas a partir da mistura de pigmentos em água e aplicadas sobre a parede recém rebocada, chamadas de afrescos. Segundo Janson, dessas trocas culturais, “(...) resultou que a pintura sobre madeira, o mosaico e o afresco – técnicas que nunca tinham ganho raízes firmes no norte dos Alpes – se mantivessem vivas no solo italiano”.¹⁹³

Afora contribuir para o desenvolvimento da pintura afresco, o contato com Bizâncio favoreceu, igualmente, a monumentalização das obras de arte. Isso fez com que “(...) os mestres italianos [tomassem] emprestado das últimas realizações bizantinas tudo o que podia servir à qualidade monumental ou ao pitoresco de sua arte”.¹⁹⁴ Nesse sentido, de todos os artistas que seguiram as linhas neobizantinas em suas obras, o que mais se destaca é, sem dúvida, Giotto di Bondone (1267-1336).

Esse artista, que além de buscar os elementos anteriormente comentados, “revolucionou” o fazer artístico ao humanizar suas personagens e dispô-las em um ambiente tridimensionalizado, no qual elas constituem-se como as “(...) criadoras do espaço pictural”.¹⁹⁵ A perspectivação da imagem representada por Giotto não seguia mais a orientação do “olhar de cima”. Suas figuras, ao contrário, estão na mesma linha da visão do observador, permitindo, pois, o estabelecimento de uma relação especial entre o observador e o quadro¹⁹⁶. Tal artista, como se percebe, ao notabilizar-se na pintura afresco de caráter monumental, ainda projeta novas configurações espaciais e figurativas que, com certeza, vieram a ser reutilizadas e ressignificadas no período renascentista.

No transcorrer do *Quattrocento*, durante o século XV, não são poucos os artistas que fazem uso da pintura afresco em suas produções: “(...) Fra Angelico apodera-se dela, Masaccio extrai-lhe acentos que, depois dele, ninguém mais aí reencontrou”.¹⁹⁷ No entanto, foi com Miguel Ângelo, que faz da elaboração de afrescos “(...) um instrumento terrível, que abala o monumento”¹⁹⁸, que esse tipo de produção pictórica monumental atinge o nível de excelência. Andre Chastel, ao referir-se especificamente ao trabalho idealizado pelo artista florentino na Capela Sistina, entre os anos de 1508 e 1512, afirma ser esta a “expressão

¹⁹³ JANSON, H.W. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 487.

¹⁹⁴ CHASTEL, André. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 167.

¹⁹⁵ JANSON, H.W. Op. cit., p. 491.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ FAURE, Elie. **A arte renascentista**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 29.

¹⁹⁸ Idem.

completa do gênio de Michelangelo”.¹⁹⁹ Tal consideração se deve, na totalidade do conjunto, à forma com a qual ele esculpiu suas figuras com tintas e pincéis e as dotou de forte expressividade fisionômica e emotiva.

Posteriormente, durante o período Barroco, a arte dos afrescos continua a ocupar posição importante na produção dos artistas. Diferindo, em parte, do que havia sido produzido na Renascença, as pinturas murais que foram elaboradas entre os séculos XVI e XVII encontravam-se, sobretudo, nos tetos dos templos religiosos. Privilegiando a emoção sobre a razão, esse tipo de pintura promoveu, segundo Chastel, uma inversão no que se refere à articulação entre arquitetura e elementos pictóricos. Se no Renascimento houve “(...) a integração da pintura com a decoração arquitetônica, recortando um quadro e sugerindo uma estrutura fictícia no qual se inseriam a visão do pintor (...)”²⁰⁰, durante o Barroco ocorreu uma inversão total de termos onde “(...) todo o edifício participa da ilusão pictórica engendrada pelo teto e se torna o instrumento de um *trompe-l’oeil* gigante, criando uma embriaguez e uma vertigem específicas”²⁰¹.

Esse tipo de trabalho que, sem dúvida, teve sua base na pintura afresco, primou por aperfeiçoar mais os efeitos obtidos através do encontro entre a construção pictórica e a arquitetura do que os princípios basilares da técnica. Tendo por centro tais possibilidades, os pintores que se dedicaram à ornamentação de tetos, cúpulas e paredes variaram a forma com a qual concebiam suas imagens. Tal é o caso de Tiepolo que, mesclando a tradição ilusionística do barroco pleno com a pompa de Veronese²⁰², trabalhou sobremaneira com a cor e a incidência da luz em suas cenas e personagens. De todas as suas obras, que não ficaram restritas à Itália, pois foi convidado a adornar palácios em Madri e Würzburg, tem grande importância o conjunto elaborado em 1743 para a Catedral de Bérgamo, local este que Aldo Locatelli toma seu primeiro contato com a arte.

Levando em consideração o que se colocou anteriormente a respeito da formação e do desenvolvimento artístico de Aldo Locatelli, uma vez mais se está diante de importantes elementos que marcaram a sua produção, não só pelo aspecto plástico mas, sobretudo pela técnica adotada e desenvolvida tanto por Miguel Ângelo quanto por Tiepolo, visualiza-se na concretização dos murais do artista ítalo-brasileiro a ressonância dos personagens modelados através de sua marcante pincelada e que são realçados pelo trabalho e uso acurado de cores e luz. Observadas as obras encomendadas ao artista no Rio Grande do Sul, sejam elas religiosas

¹⁹⁹ CHASTEL, Andre. Op. cit., p. 365.

²⁰⁰ Ibidem, p. 512.

²⁰¹ Idem.

²⁰² JANSON, H.W. Op. cit., p. 741.

ou civis, parece certo relacioná-las, assim, à forte tradição da pintura afresco que, desde muito tempo, vigorava nos centros artísticos da época.

É justamente em função dessa predileção pela pintura monumental que, paradoxalmente, a sua obra muralística não religiosa, como as do Palácio Piratini, por exemplo, não foram, inicialmente, bem recebidas pela crítica do período. Para Mariza Simon,

No Rio Grande do Sul não havia a tradição da pintura mural, já que predominava a pintura de cavalete como meio de expressão dos artistas plásticos. A concepção para decorar com pinturas murais o espaço governamental propiciou diferentes posturas da classe artística gaúcha.²⁰³

Vale lembrar que, apesar de estar fortemente atrelado aos preceitos clássicos de composição e técnica, o muralismo ainda era visto como uma arte estritamente relacionada aos movimentos revolucionários, em especial àquele ocorrido no México. É nesse país, na primeira metade do século XX, que a pintura mural é retomada. Apesar de ter como permanência a monumentalidade e a exaltação, o muralismo mexicano reveste-se muito mais de elementos sociais e políticos que objetivavam, fundamentalmente, mostrar ao povo suas origens, seu folclore e sua história. Não apenas evidenciando os traços simbólicos do passado, em uma tentativa ideológica de, através da pintura das manifestações históricas da cultura popular, os muralistas mexicanos também traziam à tona uma visão crítica da sociedade. Para Giulio Carlo Argan, essa nova roupagem dada à pintura monumental foi importante para a sociedade que emergia, após 30 anos, dos calabouços da ditadura, pois

Após a vitória das forças revolucionárias, os primeiros governos democráticos procuraram a colaboração dos artistas para a formação cultural do povo (...); pela primeira vez, um movimento artístico avançado com uma clara orientação ideológica desenvolve-se com o apoio de forças progressistas no poder (...). Escolhem-se os modos mais adequados para pôr a obra dos artistas em contato com as massas: as grandes figurações murais e estampas populares.²⁰⁴

É certo afirmar que a realidade brasileira e sul-rio-grandense não eram as mesmas do México pós-revolucionário. No entanto, o que é importante extrair desse movimento é o seu sentido pictórico e a sua interação com o observador. Assim, de acordo com as orientações e o próprio pensamento dos artistas que se envolveram nesse movimento artístico, como Rivera, Orozco e Siqueiros, o mural deveria, antes de tudo, ter alcance social, isto é, ser acessível ao

²⁰³ SANTOS, Mariza Simon dos. Preservação do patrimônio cultural: a restauração dos murais de Locatelli. **Estudos tecnológicos. Arquitetura**, Porto Alegre, v.XIII, n. 16 e 17, p. 75-84, 1990, p. 76.

²⁰⁴ ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.492.

povo. A maneira com a qual se conseguiria atingir tal objetivo era, como já se pôde observar com os afrescos renascentistas e barrocos, elaborá-las de maneira monumental – não utilizando a pintura de cavalete – e disponibilizá-las em espaços públicos. Visualizadas em tais ambientes, elas não ficariam restritas a museus e galerias que, por serem locais mais específicos, possuíam um público padrão mais restrito.

No contexto brasileiro, o artista que expressou sobremodo o sentido monumental e social peculiar à produção muralística foi Cândido Portinari. Sua obra,

(...) à diferença daquela dos mexicanos, é *social* sem ser *política* e não atinge a dimensão panfletária nem mesmo nos momentos mais agudamente emocionais. Portinari conserva quase sempre um equilíbrio clássico, mesmo dando às suas figuras uma intensidade expressionista.²⁰⁵

Como se percebe, a tônica da produção do artista reside, precisamente, nos temas sociais sem, no entanto, torná-la panfletária. Os murais que executa, notadamente os encomendados pelo ministro Gustavo Capanema para adornar o Ministério da Educação, exemplificam de maneira peculiar essa sua particularidade. Mesmo que a temática tenha sido encomendada pelo ministro²⁰⁶, é Portinari quem vai ressaltar, nos ciclos econômicos característicos do Brasil, a importância da ação do homem como trabalhador. Para Fabris, “(...) os afrescos do Ministério da Educação nada mais fazem que confirmar a concepção portinariana de *homem-trabalho*. Portinari transforma a ideia historicista do ministro Capanema (...) numa visão crítica do trabalhador do Brasil do presente”.²⁰⁷

Não apenas a temática trabalhada por Portinari, mas sobretudo a forma com que desenvolve a técnica, faz com que suas obras alcancem grande projeção tanto no panorama nacional quanto no internacional na década de 1930. Apesar de ser um grande experimentador de novidades estilísticas que se desenvolviam naquele contexto, o artista ainda mantinha como base de sua pintura o equilíbrio clássico. No entanto, as formas que imprimia às suas personagens, especialmente quando se referia aos trabalhadores, aproximavam-no das tendências modernistas em voga no período.

Apresentar, mesmo que brevemente, o trabalho e as direções da arte de Cândido Portinari tornam-se relevantes na medida em que ilustram o desenvolvimento do muralismo

²⁰⁵ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p.81.

²⁰⁶ BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo**. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 99.

²⁰⁷ FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 50.

no Brasil e, ainda, contextualizam a forma com que tal tipo de produção era vista quando da chegada de Aldo Locatelli ao país. Mesmo que no Rio Grande do Sul essa prática ainda não fosse muito explorada, como se colocou anteriormente, o fato é que, em um contexto mais amplo, a elaboração de murais ganhava cada vez mais espaço no campo da arte. Sobre esse panorama artístico no contexto sul-rio-grandense, basta observar as palavras de Aldo Obino a respeito da produção muralística no sul do Brasil e a importância do papel de Locatelli nesse contexto: “O Rio Grande do Sul, da pobreza farroupilha e despojamento de seus casarões e igrejas (...) só agora está despertando para a pintura mural e parietal, e nisso Aldo Locatelli tem sido um pioneiro”.²⁰⁸

Apresentar o desenvolvimento do muralismo, especialmente nos períodos Renascentista e Barroco e, ainda, estabelecer seus prolongamentos nos séculos XIX e XX com os artistas mexicanos, teve por objetivo localizar o próprio entendimento que Aldo Locatelli fazia da pintura mural. Em sua tese, intitulada *Mural: análise, considerações, métodos e pensamento*²⁰⁹, o artista coloca precisos detalhamentos sobre a produção técnica do mural, como também a sua relevância quando disposto em harmonia com os elementos arquitetônicos nos grandes espaços públicos.

Em primeiro lugar, é importante salientar que, para o artista, deve existir, conforme já pontuado, uma conformidade entre o ambiente arquitetônico e o mural que vai ser pintado em seu interior. Por esse motivo, a obra deve ser pensada e criada como função estética e decorativa determinada por um ambiente arquitetônico²¹⁰. Essa questão torna-se central para a análise da obra não religiosa do artista, uma vez que, a partir dessa premissa, ele vai lançar outros fundamentos e posicionamentos sobre essa forma de pintura que, dependendo do viés, adquirem outras proporções e interpretações. Nesse sentido, aliando a arte pictórica e o espaço arquitetônico, Locatelli coloca que esse tipo de composição “em sua maioria, é destinado a um ambiente público. Assim, deveremos partir com a premissa de encontrar uma temática que, na ideia ou no motivo, eleve o observador ao clima espiritual ou cívico do ambiente”.²¹¹

É partindo desse ponto que o artista estabelece as principais diferenças entre a pintura de cavalete e o mural, bem como deste com um painel decorativo. Tendo por base a ideia de que o mural é elaborado em função do ambiente ao qual é destinado, o mesmo não acontece

²⁰⁸ OBINO, Aldo. A “Via Sacra” de Locatelli. OP.cit., [s.p.].

²⁰⁹ Esta, finalizada no ano de 1962, não foi apresentada no Instituto de Belas Artes em função da prematura morte do artista no mês de setembro do mesmo ano.

²¹⁰ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 09.

²¹¹ Idem.

com a pintura de cavalete. Esta, para Locatelli, “(...) é a expressão pura, livre e emocional do artista na procura espiritual, estética e plástica (...)”²¹². Já no caso do painel decorativo, que muitas vezes é confundido com o mural, o artista igualmente define suas principais funções e técnicas de preparação. Mesmo que ambos sejam elaborados em ambientes públicos e tenham uma relação estreita com a arquitetura do espaço, o painel tem por função apenas a decoração. Para Locatelli, “(...) mesmo com a representação de elementos figurativos que podem servir a chamar a atenção do observador para a função do ambiente. A preocupação deverá ser exclusivamente para se conseguir um agradável resultado estético”.²¹³ O mural, por sua vez, como se pontuou acima, além de primar pelo aspecto decorativo, tem por função elementar a monumentalidade e a exaltação do espaço em que é pintado.

Outro aspecto que também é importante considerar na pintura mural de Locatelli é a forma com a qual mune seus personagens de intensa carga emocional. Com isso, conforme dito anteriormente, o desenho e a técnica são fulcrais para que, além de expressar sentimentos por intermédio da obra, faça com que estes surjam, igualmente, em quem observa a pintura. Essa ligação entre o elemento pictórico e a sua possibilidade de transmitir valores emocionais atua de maneira a fazer com que os observadores sintam-se parte integrante da obra e de seu motivo temático, seja ele religioso ou histórico. Segundo Jayme Paviani,

Aldo Locatelli busca expressar a emoção vital que dá dimensão histórica à obra usando elementos ‘narrativos’, ‘decorativos’ e expressivos facilmente decodificáveis pela expectativa de gosto, de visão de mundo e religiosa do público. Não estava produzindo para um expectador europeu ou de gosto estético vanguardista. Fiel ao seu tempo e ao seu público, o artista fala ao público de qualquer época.²¹⁴

Fica nítido, a partir dessa colocação, que Locatelli não foi um artista que buscou somente a perfeição técnica. Apesar de ter essa marca referencial na sua extensa produção, o artista foi capaz de incutir em seus personagens um forte e expressivo teor emocional. Aliás, para ele, essa questão era essencial, uma vez que não acreditava na produção artística desvinculada de seu contexto, de seu povo e de sua cultura: “quando o artista se preocupa em documentar apenas um episódio, um fato, é envolvido em problemas que destroem o impulso da criação estética (...). Esses artistas não criam nem interpretam, só descrevem, só documentam, só ilustram”²¹⁵.

²¹² Ibidem, p. 08.

²¹³ Ibidem, p. 09.

²¹⁴ PAVIANI, Jayme. A pintura muralista de Aldo Locatelli. **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 20. n. 90, p. 421-424, dez. 1990, p. 422.

²¹⁵ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 12.

Tendo, assim, essas questões em vista, pode-se considerar a obra de Aldo Locatelli a partir de ambas vertentes apresentadas. Se, em um primeiro momento, o artista evidencia a sua proximidade com os afrescos renascentistas, perceptível principalmente na Catedral de Pelotas, em um segundo, imbuído de novas diretrizes, mas sem deixar de lado seu academicismo, elabora murais para o governo do Rio Grande do Sul partindo dos princípios-chave encontrados no muralismo mexicano, notadamente o apelo à história, ao folclore e às representações que evidenciavam o progresso do Estado no período do trabalho. Como em uma via de mão dupla, ao mesmo tempo em que o governo encomendava tais obras e prescindia a visualização de elementos concretos aos seus anseios, o artista, em sua subjetividade, possuindo características próprias de sua formação e adquirindo outras mais ao longo de sua vivência no Brasil²¹⁶, contribuiu para a materialização de formas e ideias prementes que visavam sobremaneira ao encontro da sociedade junto ao seu passado.

²¹⁶ Fernando Corona comenta que, dos encontros e conversas junto ao artista, este lhe falava da admiração que sentia pela pintura mural de Candido Portinari.

3 OS MURAIIS DO SALÃO ALBERTO PASQUALINI E DA ANTESSALA DO GABINETE DO GOVERNADOR: UMA ANÁLISE DO VIÉS HISTÓRICO-FORMATIVO DO RS

Os murais intitulados *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* e *A fundação de Rio Grande*, ambos localizados no atual Salão Alberto Pasqualini, compõem o que se pode classificar e nomear, dentro da produção pictórica de Aldo Locatelli no interior do Palácio Piratini, de conjunto histórico-formativo do Rio Grande do Sul. Nessas duas obras, como seus títulos²¹⁷ já evidenciam, a temática principal centra-se, especificamente, em elementos que, conjugados, materializam toda uma rede de conhecimento tecida a respeito da formação histórica e étnica sul-rio-grandense.

Por sua vez, o mural intitulado *O Estado*, localizado na antessala do governador, ao mesmo tempo em que pode ser incluído nessa classificação, apresenta uma especificidade que o diferencia dos que estão no Salão Alberto Pasqualini. Enquanto os dois primeiros evidenciam elementos referentes à formação do Rio Grande do Sul a partir da ação de grupos sociais e étnicos, este fica centrado especificamente na constituição do Estado a partir de suas bases econômicas. Mesmo possuindo o título de *O Estado*, aludindo aos alicerces da economia regional, a presença de outros elementos, como a indústria, faz com que se perceba a pintura a partir da conjugação entre passado e presente.

Nesse sentido, para que se apreendam os elementos particulares do conjunto de murais elaborados por Aldo Locatelli nas citadas salas do Palácio Piratini, torna-se mister sublinhar dois aspectos basilares que estão diretamente relacionados a eles. Nesse sentido, o presente capítulo objetiva analisar as imagens elaboradas por Aldo Locatelli, comparando-as com as concepções e entendimentos acerca do passado rio-grandense que, durante o final da década de 1940 e início de 1950, encontraram eco nas obras e discursos de intelectuais que estudavam os elementos pretéritos do Rio Grande do Sul. Visando a tal questão, será apresentado o contexto intelectual do período, bem como os historiadores e escritores com

²¹⁷ É importante considerar que, em ambos os trabalhos, seus títulos foram dados posteriormente. As referências mais contemporâneas à época da execução dos trabalhos apenas aponta a temática a ser trabalhada sem, no entanto, explicitar o nome da obra. Este é o caso dos trabalhos de Lea Maria Bastos de Oliveira, datado de 1962 (OLIVEIRA, Lea Maria Bastos de. **Levantamento histórico do Palácio do Governo**. Material datilografado, 1962), Renan Luiz Molina (MOLINA, Renan Luiz. **O velho Palácio do Governo. Histórico do Palácio Piratini**. Material datilografado, 1963.) e, posteriormente, em 1973, Fernando Corona (CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul: histórico de projetos, construção, obras de arte e seus autores**. Porto Alegre: [s.n.], 1973.). Somente na década de 1980, com a obra de Arthur Ferreira Filho (FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1980.) é que se tem, não diretamente, a referência para a nomeação de tais murais.

quem Locatelli estreitou laços durante o período de sua permanência no Estado. Dentre estes, dar-se-á maior atenção ao contato com Manoelito de Ornellas. Igualmente, dada a projeção e consagração da obra de Érico Veríssimo no final dos anos 1940, serão estabelecidos os contatos entre a obra do escritor e o artista.

Assim, após serem apresentados e interpretados os murais em questão, o entendimento acerca de suas significações tornar-se-á mais amplo quando relacionado e compreendido à luz desse meio intelectual. Como em um tecer de ideias e realizações, onde elementos se interconectam e geram significados, a interpretação e a análise de *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande* e *O Estado* buscam, justamente, não considerá-las apenas produto único de seu contexto e, por possuírem figuras de tão fácil reconhecimento, não sejam subjugadas à autoexplicação.

3.1 OS MURAIIS DO SALÃO ALBERTO PASQUALINI E DA ANTESSALA DO GOVERNADOR: UMA VISÃO DA FORMAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL

A análise acerca dos três murais que adornam as salas adjacentes ao Salão Negrinho do Pastoreio está fundamentada, como foi colocado anteriormente, nas articulações entre os diversos fatores que proporcionaram a sua criação. Dentre esses, o contexto intelectual vivido por Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul e os contatos por ele estabelecidos revelam-se como basilares para a compreensão da profusão de representações pictóricas que vão ser por ele executados na obra. No entanto, quando se objetiva analisar o trabalho a partir de suas várias possibilidades, não só esses fatores abarcam a multiplicidade de significações que ela comporta. Assim, inicialmente serão apresentadas as citadas pinturas para, posteriormente, serem estabelecidos os nexos com os demais fatores que permearam a sua produção.

O conjunto temático que é esboçado nessas pinturas, conforme foi pontuado inicialmente, refere-se aos aspectos formativos do Rio Grande do Sul, sendo eles alusivos tanto ao passado histórico quanto à importância de seus legados para o momento presente. Nesse sentido, constituindo como uma das partes da grande teia que envolve a produção de ambos, tem-se, igualmente, a relação entre o encomendante da obra e seu executor. A partir do momento em que se constata que é o próprio poder executivo quem subsidia tal obra, torna-se justificável a presença de certas figuras no conjunto final do trabalho. Estas, que vão desde o gaúcho típico até as representações do trabalho rural e urbano, são imagens significativas para um governo que, dentre outras coisas, comprometia-se com o

desenvolvimento regional.²¹⁸ No entanto, não significa que Aldo Locatelli tenha sido mero reproduzidor da ideologia do Estado, pois o ato criativo que lhe é próprio e o domínio sobre a técnica empregada conjugam-se a estes no momento da elaboração artística.

3.1.1 A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense

O mural *A Formação Histórico-Etnográfica do Povo Rio-Grandense* (Figura 10), realizado entre os anos de 1951 e 1955, foi feito, tecnicamente, a partir de óleo diluído em terebentina, “pintado em camadas superpostas, do claro para o escuro”.²¹⁹ Sendo o mais monumental de todos os murais pintados pelo artista no Palácio Governamental, chama atenção a profusão de imagens e a riqueza de detalhamentos que ela comporta. Não só como resultado do refinado tino artístico de Locatelli, mas, sobretudo em função do que havia lhe encomendado, ele teve de harmonizar, em um grande espaço, todas as figuras e feitos que marcavam tanto a formação histórica do passado quanto os progressos do presente.

Para o artista, tal questão tornou-se, em um primeiro momento, um fator que provocaria desarmonia na composição geral da obra. Se a base eram os elementos históricos, articulá-los com elementos do presente seria, no mínimo, distanciar-se da lógica da pintura. Em entrevista à Revista do Globo, veiculada em 1º de novembro de 1952, Locatelli confessava ao entrevistador tal situação:

A primeira vez que o vimos êle estava trepado num andaime do Palácio do Governo, em Porto Alegre. Pintava uma alegoria, idealizada pelos autores da encomenda [governo do Estado], na qual se viam índios guaranis, bandeirantes, um gaúcho tomando chimarrão (...). No meio, triunfante, uma barragem hidroelétrica! A culpa não era dele: “encomendas oficiais, sabem como é...”²²⁰.

As referidas “alegorias” que o repórter encontra Locatelli executando correspondem, em linhas gerais, à temática central do mural. Nesse afresco, o artista representou a “(...) Visão das Missões Jesuíticas e dos Bandeirantes do mundo antigo. Criação das fazendas de

²¹⁸ CÁNEPA, Mercedes Maria Loguercio. **Partidos e representação política. A articulação dos níveis estadual e nacional no Rio Grande do Sul (1945-1965)**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, p. 158.

²¹⁹ FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1985, p. 41.

²²⁰ ZUKAUSKAS, Joseph. Dorneles: “Se chamado, voltarei”. **Revista do Globo**. Porto Alegre, n. 635, p. 28.

gado. A Família como unidade humana. O trabalho no campo. Colonização e Agricultura. Produção e riqueza”²²¹.

Ao transpor tais temas para o plano imagético, Locatelli organiza-os na forma de uma narrativa. Essa maneira de dar sentido e harmonia aos elementos que se encontram articulados em uma obra de arte remete, essencialmente, à maneira com que os artistas do Renascimento italiano organizavam as suas figuras no quadro. Diferentemente da arte holandesa, em que havia o predomínio e uma maior preocupação com a descrição da paisagem e da natureza, a pintura italiana primou, especialmente, pela narração. Nesta, não só a harmonização das figuras tem importância, mas sobretudo a sua distribuição na composição e as ações que desempenham na cena. Svetlana Alpers, que analisa em pormenores o predomínio da descrição na arte holandesa, ao compará-la à narrativa italiana, assim coloca:

(...) uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto. Na Renascença, esse mundo era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa.²²²

Afora elaborar uma narrativa, Aldo Locatelli se vale, para essa sua composição, de uma distribuição circular dos elementos. A lógica das imagens elaboradas por ele nessa obra só são perceptíveis a partir do momento em que passam a ser vistas, analisadas e compreendidas como um todo, sendo este formado por todas as suas particularidades. Nesse sentido, para o observador, ela pode não apresentar uma linearidade dos fatos históricos propriamente ditos, mas em uma construção harmônica, evidencia elementos que, de certo modo, moldaram os aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais do Rio Grande do Sul.

Outra questão que deve ser levada em consideração nesse mural é a forma com que a perspectiva foi utilizada pelo artista. De posse dos métodos científicos, típicos também da arte renascentista, Locatelli trabalha com o tamanho de suas figuras a partir da visão que parte do primeiro plano em direção ao último, que termina com a Igreja de São Miguel. Construída dessa forma, pois Locatelli²²³, estudava a relação existente entre a figura e o espaço, entre a superfície e a profundidade ele acabava por imprimir ritmo à sua composição. No seu entendimento, sendo o espaço arquitetônico um dos elementos mais importantes na relação

²²¹ CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973, p. 14.

²²² ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 27.

²²³ PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. **Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo**. Pelotas, 1977. Dissertação (Livre Docência) – Instituto de Letras e Artes, Fundação Universidade de Pelotas, p. 46.

Figura 10 – *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*,
Aldo Locatelli



Óleo sobre tela
1919 – 3,95m X 6,20m
Instituto de Educação General Flores da Cunha - Porto Alegre/RS

Fonte: www.sosarteie.com.br

com a obra a ser executada, o ritmo compositivo deveria também estar de acordo com o espaço a ser adornado. Conforme colocado no capítulo anterior, o ritmo compositivo estava diretamente relacionado à articulação entre o movimento e a disposição das figuras no espaço. A maneira com a qual trabalhou tais aspectos nesse mural está de acordo com o que o próprio artista define por *ritmo estático*, isto é, uma “composição imponente, majestosa, austera e monumental”.²²⁴

A forma com que Locatelli trabalha as cores, fortemente aliada à perspectivação do espaço, também oferece subsídios para compreender a maneira pela qual ele organizou sua narrativa. No primeiro plano da obra, onde as figuras têm maior destaque em função da perspectiva, as cores mostram-se mais escuras e definidas se comparadas às subsequentes. Nesse sentido, para articular as imagens e lhes empregar um tom monumental e grandioso, o artista vale-se da perspectiva aérea. Esta, que “(...) define as mudanças de cor e tons dependendo da posição do objeto”²²⁵, permite, afora o destaque dado a determinadas figuras, a hierarquização das mesmas em função de sua relevância no processo histórico rio-grandense. Assim, além da disposição circular, a perspectiva aliada ao uso das cores e, ainda, do desenho geométrico, permitem a visualização do constante diálogo entre os elementos formativos da sociedade sulina.

A maneira com a qual esses elementos compositivos estão dispostos na obra, auxiliam na percepção da relação entre tempo e espaço. Enquanto as imagens alusivas ao resultado da formação étnica – o gaúcho – e as primeiras atividades econômicas do Rio Grande do Sul – agricultura e pecuária – estão destacadas no primeiro e segundo planos, conforme a narrativa aproxima-se do passado, suas representações vão adquirindo tonalidades mais claras. Nesse sentido, não apenas a perspectivação do espaço conduz o olhar do observador de forma ascendente, mas também as imagens referentes a tempos históricos diferentes igualmente são demarcados e possibilitam seu entendimento.

Assim, foi a partir dessa organização espacial e do emprego de técnicas precisas que Locatelli apresentou a formação histórica e etnográfica do Rio Grande do Sul em seu mural. No entanto, a compreensão desse tema a partir das imagens e personagens que o artista dispôs no plano imagético torna-se apreensível a partir do momento em que se toma a figura do gaúcho (Figura 11), localizada no canto inferior esquerdo do primeiro plano da obra, como o enunciador da narrativa. Essa questão, que tem por base o direcionamento do olhar do

²²⁴ LOCATELLI, Aldo. “Mural”: Análise – considerações, método e pensamento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul.1972, p. 09-12, p. 10.

²²⁵ PAIXÃO, Antonina Zulema D’Ávila. Op. cit., p. 45.

observador e a disposição de determinadas imagens em uma pintura, encontra seu fundamento teórico nos postulados de Louis Marin.

Em texto que se dedica à análise de uma carta de Poussin a respeito da elaboração da obra *Manna*, o autor coloca sobremodo a função exercida pela disposição das figuras em uma composição. Marin, que entende a leitura de um quadro a partir dos elementos que nele estão contidos e organizados, assim pontua:

(...) os movimentos ou os gestos são *como* letras do alfabeto; a figura que os totaliza é, ao mesmo tempo, como o nome e o verbo de uma paixão (frase nominal) e o conjunto de figuras é como um enunciado narrativo da história, como uma sequência narrativa.²²⁶

Afora perceber determinados conjuntos figurativos como os enunciadores da narrativa pictórica, o autor atenta, ainda, para a sua localização no plano imagético. Partindo da ideia de que, assim como a leitura de um texto, a observação de uma pintura também parte da esquerda para a direita²²⁷, as imagens dispostas à esquerda do observador são, segundo Marin, “(...) as primeiras *ouvidas*, ou *compreendidas*, pois elas dizem, *enunciam* ou *declaram*, *exibem* ou *mostram*, cada uma em particular e pelo seu grupo, todas as outras figuras do quadro e tudo o que podemos dizer delas.²²⁸ Levando tais pontuações em consideração, pode-se colocar que o gaúcho que Locatelli dispõe no primeiro plano do mural é, sem dúvida, o elemento que introduz a narrativa. Além disso, em virtude de sua imagem revestir-se de singular relevância para a cultura rio-grandense, pois encerra em sua essência as mais simbólicas caracterizações, o enunciado que faz da obra manifesta-se, também, como memória.

Ao se constatar na obra elementos alusivos à formação do Rio Grande do Sul, é o gaúcho quem porta os mais significantes aspectos que constituíram e formaram não apenas o Estado, mas o povo rio-grandense. Assim, colocando tal personagem como o ponto inicial da obra, onde ela rememora, além de sua origem, o passado de sua região, Aldo Locatelli elabora e apresenta em seu mural, a partir de diversos grupos simbólicos, a memória étnica e histórica do Rio Grande do Sul.

Direcionando o olhar do observador a partir do gaúcho, é importante considerar alguns aspectos relevantes a seu respeito. Em primeiro lugar, deve-se atentar para o fato de que, da

²²⁶ MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 128.

²²⁷ Ibidem, p. 130.

²²⁸ Ibidem, p. 130.

mesma forma que apresenta a memória sul-rio-grandense, ele representa e comporta os elementos mais significativos da cultura tradicionalista sul-rio-grandense. Assim, esse gaúcho que Locatelli faz enunciar sua obra foi representado sorvendo seu mate, em frente a um fogo de chão que esquenta a água da chaleira suspensa no tripé. Além disso, sua vestimenta, constituída pelas botas, pala, bombachas, chapéu e lenço no pescoço marcam sobremaneira as elaborações feitas a respeito do homem sul-rio-grandense. Considerando, assim, a importância dessa figura no quadro cultural sul-rio-grandense, é importante colocar que ela foi historicamente construída, chegando ao patamar de ser, até a atualidade, representante maior de um povo e de uma cultura específicos. De acordo com Gutfreind, “(...) quando essa composição social colonial sul-rio-grandense [brancos, negros e mestiços] é representando no imaginário coletivo da sociedade atual, a multiplicidade de grupos sociais desaparece e sobressai-se um único tipo: o gaúcho”.²²⁹

Essa imagem, construída ao longo da história e colocada como símbolo identitário do Rio Grande do Sul a partir do movimento tradicionalista em fins da década de 1940, igualmente integra essa obra de Locatelli no sentido do culto às tradições e preservação dos valores que, inerentes a ele, imprimiu-os em toda uma sociedade. Assim, o que solidifica essa imagem no inconsciente coletivo rio-grandense é justamente o culto à vida campeira. Na medida em que esse movimento tinha como fundamento principal a preservação das tradições, sendo oriundas do interior e das paisagens da Campanha, ela contrapunha-se a todos os aspectos urbanos que ameaçavam o passado e a tradição.

Igualmente importante nesse espaço da composição são as demais imagens que estão no entorno do gaúcho. Se, por um lado, a sua imagem isolada apresenta a especificidade da memória rio-grandense, por outro, as personagens dispostas a sua volta, como as crianças e mulheres (Figura 12), evidenciam os valores basilares na qual a sociedade sulina estava assentada. Ao ser observado o conjunto, percebe-se que elas representam o núcleo familiar pautado no amor, na união e na crença da transmissão das sólidas bases para o futuro. Ao serem constatadas essas caracterizações a partir das crianças, da mãe que alimenta seu filho e, ainda, do abraço que a menina recebe de seu pai, duas questões podem ser colocadas. A primeira diz respeito à maneira com a qual o artista visualizou e materializou os valores morais concernentes à sociedade rio-grandense na imagem da família.

²²⁹ GUTFREIND, Ieda. O gaúcho e sua cultura. In: CAMARGO, Fernando, GUTFREIND, Ieda e REICHEL, Heloisa. **História geral do Rio Grande do Sul. Volume 1: Colônia**. Passo Fundo: Méritos, 2007, p. 241.



Mural em técnica mista
1951/1955 – 25m²
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Figura 12 – A família sulina, em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*



Mural em técnica mista

1951/1955 – 25m²

Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

A segunda, diretamente relacionada à anterior, centra-se justamente na escolha de tal temática para evidenciar os aspectos mais subjetivos de uma região que há pouco se tornara seu lar. Nesse ponto é importante destacar que, mesmo que a elaboração do mural tenha se dado a partir de estudos, de contatos com intelectuais rio-grandenses e, ainda, do que havia sido encomendado a Locatelli, tal representação, apreendida em seus pormenores, expressa o próprio artista. Homem dedicado à família encontrou junto desta “(...) aquela tranquilidade, aquele desprendimento, aquele calor que foi uma das grandes motivações para seu trabalho”²³⁰. Com isso, não era somente a técnica do artista que sobressaía, mas sobretudo seus valores de pai, marido e ser humano.

Nesse sentido, após representar a sociedade sul-rio-grandense a partir de seus aspectos mais particulares – como o gaúcho – e, também, dos mais valorativos, como a família, Locatelli compõe as demais imagens do mural a partir dos aspectos que contribuíram para a formação histórica do Rio Grande do Sul. Pelo fato de a obra em questão conter uma profusão de imagens que representam os elementos mais significantes do passado rio-grandense, é importante atentar à forma com a qual será elaborada a análise desse conjunto. Assim, optou-se por iniciar seu estudo a partir dos conjuntos imagéticos que compõem os primeiros planos para, posteriormente, considerar os últimos.

É justamente esse direcionamento interpretativo que evidencia o que anteriormente colocou-se a respeito da mescla de temporalidades presentes na obra. Se, nos primeiros planos, estão representadas as atividades que ainda eram desenvolvidas no Estado, como a agricultura e a pecuária, nos últimos estão as referências mais específicas ao passado histórico sul-rio-grandense. Por essa razão, as pontuações realizadas pela intelectualidade gaúcha no período em que Locatelli concretiza as obras do Palácio Piratini são de grande importância para a compreensão da presença e, igualmente, da omissão de determinados elementos que hoje se sabe, foram fundamentais no processo formativo do Estado.

As imagens que são observadas nos primeiros planos do citado mural, afora o conjunto que traz o gaúcho e a família sulina, são os referentes à criação das fazendas e estâncias, locais de destacada importância para a economia rio-grandense. A representação que o artista fez da atividade agrícola nesta obra, por exemplo, é visualizada na imagem de três açorianos que trabalham em uma plantação de trigo²³¹. Mesmo materializada na figura dos açoritas, que temporalmente remeteria ao passado formativo do Estado, é possível

²³⁰ LOCATELLI, o artista e o homem. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 14 jun. 1975 [s.p.].

²³¹ De acordo com Sandra Pesavento, “Com relação ao trigo, sua produção deve-se à entrada de casais açorianos no estado”. PESAVENTO, Sandra. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 16.

compreender tal imagem a partir dos pressupostos do próprio contexto. A partir do momento em que se percebe que tal atividade econômica enfrentava, nas décadas de 1940-1950, uma grande crise, articula-se sua representação junto ao movimento de revalorização do passado em prol dos avanços do presente.

Nesse sentido, representar a agricultura em um mural que tinha por objetivo evidenciar os elementos formativos do Estado era uma maneira de mostrar que, apesar das transformações e inserções tecnológicas que se faziam no território sulino, ela ainda era fundamental para o Rio Grande do Sul. Como em uma via de mão-dupla, ao mesmo tempo em que se presenciava a crise na agricultura, exaltava-se a sua importância como a base na qual se assentou o Estado desde a sua formação.

O segundo elemento, que está estritamente relacionado ao primeiro, encontra-se centralizado no plano inferior da obra. Este, representado por algumas cabeças de gado, faz uma clara alusão à pecuária. Também de grande importância para a economia rio-grandense, essa atividade via-se, tal como a agricultura, mergulhada em uma crise, ocasionada sobretudo pela inserção das tecnologias estrangeiras no território da campanha. O que se apreende de ambas as representações é que tanto a agricultura quanto a pecuária são atividades realizadas no interior e, mais precisamente, no campo. Assim, mesmo sendo em um período de crise, era necessário resgatar tais bases econômicas e plasmá-las junto à paisagem campeira. Esta servia, pois, de ligação entre o gaúcho e o território, ou seja, do povo sul-rio-grandense à sua identidade.

A base da sociedade sulina, em seus aspectos mais particulares, está também representada nesse plano da obra. Esta, que se encontra ao lado das cabeças de gado, é a referente a um homem montado a cavalo. Mesmo que ele apresente certos traços similares ao do gaúcho que está logo abaixo, as vestimentas que usa estão mais próximas de um simples homem da Campanha. A presença dessa figura acentua a relação do rio-grandense com o campo, em que a presença do cavaleiro gaúcho vem acentuar e fortalecer os elementos culturais que vinham tomando forma através do discurso tradicionalista. A partir do momento em que, no final da década de 1940 e início de 1950, a memória sul-rio-grandense volta-se às particularidades do interior, onde os elementos identitários sobressaem-se nas referências ao trabalho e lida campeiros, as manifestações culturais visualizadas nesse período são as referentes às atividades características da Campanha (Figura 13). Sobre essa questão, assinala Ruben Oliven que

Figura 13 – Agricultura, campanha e pecuária, em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*



Mural em técnica mista

1951/1955 – 25m²

Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

O modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua – está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha (...) e na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo.²³²

O que se percebe ao analisar esse primeiro conjunto imagético elaborado por Locatelli é, sem dúvida, os elementos de uma realidade construída a partir da busca e posterior construção da identidade e imagem do povo sul-rio-grandense. Tal constatação encontra fundamentos a partir das alusões feitas ao modo de ser e viver do gaúcho, todos eles tendo como ponto de referência a região da Campanha e o ambiente do campo.

No que se refere aos últimos planos da obra, que estão relacionados, também, à disposição espacial e hierárquica das figuras representadas, esses foram elaborados a partir de elementos artísticos diferenciados das imagens que foram observadas anteriormente. Em função do uso da perspectiva, conforme já mencionado, tais imagens são construídas em menor escala do que as primeiras. Suas cores, na medida em que vão tornando-se mais distantes do observador, adquirem, aos poucos, uma tonalidade mais clara. A forma com que Locatelli trabalhou a cor, especificamente nesse plano, objetivou demarcar, no amplo espaço pintado, não somente o distanciamento espacial entre as figuras, mas a sua temporalidade longínqua. Por essa razão, nessa parte da pintura, estão as imagens alusivas ao passado histórico-formativo do Rio Grande do Sul. Neste, definem-se elementos que tiveram participação destacada na formação do Estado e que se relacionam aos aspectos historiográficos em voga na década de 1950, na qual a interpretação da primazia lusitana na formação do Estado sobrepuja-se às que percebiam as influências platinas.

Nesse sentido, tanto a historiografia quanto os intelectuais que estiveram próximos de Locatelli quando da elaboração de tal mural, estavam de acordo ao afirmar a importância do lusitano na formação do Estado sulino. No entanto, quando se tratava do índio, especialmente aquele que era visto no espaço missionário, existiam sérias discordâncias quanto a sua participação nesse processo histórico. Baseado nisso, Locatelli vai apresentar duas imagens basilares que correspondem à visão do passado que predominava na interpretação lusa dos intelectuais e outra que se distanciava desta e aproximava-se dos entendimentos que escritores como Manoelito de Ornellas faziam sobre a participação de determinados grupos no processo formativo do Rio Grande do Sul.

²³² OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 97.

As pontuações que serão feitas a respeito das diferentes visões e interpretações sobre o passado sulino encontram sua base nos postulados conceituais de Ieda Gutfreind. Mesmo que a obra da autora seja aprofundada no transcorrer do capítulo, é importante colocar aqui que ela definiu duas vertentes interpretativas a respeito da historiografia rio-grandense. A primeira é a chamada *matriz lusitana*, que percebe a formação do Estado a partir das influências e legados luso-açorianos. A segunda é a *matriz platina* que, mesmo que considere a importância dos portugueses e açorianos para o Estado, sublinha sobretudo as influências e legados platinos. Além disso, são os autores vinculados a essa matriz interpretativa que consideram o índio e o legado missionário como partícipes do processo formativo sul-rio-grandense.²³³

A primeira das três figuras que são elaboradas, localizada no canto superior esquerdo do mural, refere-se à imagem de um português que, sozinho, está montado em um cavalo. A representação dessa figura vem ao encontro das tendências e debates historiográficos em voga no período em que Locatelli produziu esse mural, onde, apesar de aparecerem trabalhos apontando em outras direções, a matriz lusitana permanecia como o mais importante e influente foco de análise sobre a história rio-grandense. O segundo grupo presente na obra e que, de certa forma, está interligado à primeira, refere-se aos bandeirantes que estão no canto superior direito do mural. No que diz respeito à escrita da história sul-rio-grandense, tal grupo não se desvincula da interpretação lusitanista, visto que, como na figura do soldado português, o bandeirante também tem uma grande parcela de representatividade na formação do Estado, visto suas incursões no território sulino desde o século XVII (Figura 14).

Mesmo que essas incursões tenham ocorrido também com o intuito de buscar o índio para escravizar, a sua função no mural está relacionada ao desbravamento e à ocupação das terras mais ao sul do Brasil. Essa questão pode ser constatada a partir dos gestos e movimentos com que foram elaborados por Locatelli. O fato de o primeiro bandeirante vir à frente, caminhando e orientando os demais e, ainda, o que se encontra ao seu lado esquerdo estar apontando para a frente, como que apontando caminhos a serem explorados, denotam seu papel de ocupantes e desbravadores.

Sobre essa questão, um dos escritos que se pode tomar por base é a obra de Érico Veríssimo, *O Tempo e o Vento*. Esta, com seu primeiro volume lançado em 1949, integrava o grupo de obras de cunho regional muito em voga no período. A questão formativa e histórica, que é o foco central de *O Continente*, aparece no romance *Ana Terra* e, segundo Heloisa Reichel,

²³³ GUTFREIND, Ieda. **A historiografia sul-rio-grandense**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

(...) Daí advém [das representações construídas], pois, a importância do texto de *Ana Terra*, na qual Érico Veríssimo procura dar a conhecer aos receptores privilegiados do mesmo que são os sul-riograndenses, os elementos constitutivos e o processo de gestação deste grupo regional.²³⁴

Considerando, assim, *Ana Terra* como a primeira história que vai tratar da formação do Estado sulino, Érico explora os fatos, as paisagens, os heróis, o tipo e – que é o foco nesta análise – os componentes que se estabeleceram em terras sulinas e que tiveram participação na constituição de seu povo. Levando em conta que a família Terra é a raiz familiar de todo o romance, e também, subjetivamente, da história do Rio Grande do Sul, Érico deu-lhes uma origem. E esta estava assentada nos antepassados bandeirantes. Apesar de serem paulistas, a família tinha antepassados bandeirantes que estavam vindo às terras sulinas em busca de novas oportunidades. Assim, de acordo com o texto,

D. Henriqueta olhava desconsolada para a velha roca que estava ali no rancho, em cima do estrado. Era uma lembrança de sua avó portuguesa e talvez a única recordação de sua mocidade feliz. Casara com Maneco Terra na esperança de ficar para sempre vivendo em São Paulo. Mas acontecera que o avô de Maneco fora um dos muitos bandeirantes que haviam trilhado a estrada da serra Geral e entrado nos campos do continente (...). Quando voltava para casa, tantas maravilhas contava aos filhos sobre aqueles campos do Sul, que Maneco crescera com a mania de vir um dia para o Rio Grande de São Pedro criar gado e plantar.²³⁵

Tendo por base a questão historiográfica aliada ao texto de Érico, compreende-se por que a figura dos bandeirantes transmite ao observador a imagem de serem dominadores, desbravadores e determinados. Na realidade, junto a essa forma plástica, estava um discurso bem nítido: foi a partir dessas virtudes, inerentes ao lusitano, que o Rio Grande foi construído.

O elemento que finaliza e compõe o último plano da obra centra-se na figura do índio, (Figura 15) o qual é destacado em sua parte central superior em função da perspectivação do espaço. Este, considerado por grande parte dos autores e estudiosos que analisam a obra de Aldo Locatelli, seria Sepé Tiarajú²³⁶, ícone da resistência indígena frente aos espanhóis e portugueses. Tal alusão encontra respaldo nas ruínas de São Miguel das Missões que, atrás de sua figura, ergue-se majestosamente.

²³⁴ REICHEL, Heloisa Jochims. A identidade sul-riograndense no imaginário de Érico Veríssimo. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O Tempo e o vento: 50 anos**. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000, p. 209.

²³⁵ VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento (parte I): O Continente vol. I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 108.

²³⁶ TREVISAN, Armindo (Org.). **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998, p. 25.

Figura 14 – Portugês e bandeirante em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*



Mural em técnica mista
1951/1955 – 25m²
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Sobre a inserção do índio missioneiro em tal obra, duas vertentes são possíveis de serem exploradas aqui. A primeira diz respeito à obra do já citado Érico Veríssimo. *O Continente* inicia (desconsiderando aqui as sequências de *O Sobrado*, com *A Fonte*) trazendo à tona a história de Pedro, depois chamado Missioneiro, que, sendo filho de uma índia com um português, acaba por evidenciar as primeiras misturas étnicas que moldariam a sociedade rio-grandense. Além disso, nessa parte do romance, é ainda revelada a importância simbólica de Sepé Tiarajú para o seu contexto e para o Estado, através da conexão que faz do lunar com a própria lenda imortalizada por Simões Lopes Neto. As Missões Jesuíticas, vale ainda lembrar, não estavam incluídas nos trabalhos dos historiadores da matriz lusitana, o que levou ao encontro de “dificuldades em considerar as Missões como constituindo a formação histórica do Rio Grande do Sul”.²³⁷ As Missões, bem como os indígenas, na interpretação desses historiadores, eram parte integrante da história hispânica e platina, não exercendo qualquer tipo de influência sociocultural para os rio-grandenses.

No que se refere a Manoelito de Ornellas, amigo de Locatelli e que de alguma maneira o fez interagir com a história regional, sua obra *Gaúchos e beduínos* não faz referência ao indígena nem a sua parcela de importância para o Rio Grande do Sul. No entanto, quando surgiu a querela, por volta da década de 1940, entre os favoráveis à inserção de Sepé Tiarajú na história do Rio Grande do Sul como o primeiro gaúcho que lutou por sua terra, e os que eram contra essa prerrogativa, alegando que ele era espanhol, Ornellas posicionou-se a favor e defendeu a tese de que ele estaria vinculado à história regional.

Antes de encerrar as considerações acerca dos elementos étnicos constitutivos dos sul-rio-grandenses, é importante realizar uma ressalva acerca da obra. Por ser veiculado, em publicações que dissertam a respeito desse mural, o fato de Locatelli não ter representado a figura do negro como elemento importante para a formação étnica sul-rio-grandense, torna-se relevante observar, mesmo que brevemente, como a historiografia e os intelectuais trataram essa questão.²³⁸ Apesar de as pesquisas relacionadas à influência dos povos africanos no Rio Grande do Sul serem relativamente recentes, hoje se sabe que tais grupos representaram parcela fundamental na formação do Estado.

²³⁷ TORRES, Luiz Henrique. Historiografia missioneira no Rio Grande do Sul (1960-1975). In: FLORES, Moacyr (Org.). **Negros e índios: literatura e história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, p. 55.

²³⁸ No texto que Paulo Gomes publica em *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*, especificamente quando tece comentários acerca do mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, pontua: “(...) No centro do painel nota-se o contorno do Estado, mas percebe-se também uma ausência nesta formação gaúcha – o negro”. GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In.: TREVISAN, Armindo (Org.). Op. cit., p. 60.

Figura 15 – Índio missioneiro em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*



Mural em técnica mista
1951/1955 – 25m²
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Tanto por seu trabalho quanto por sua miscigenação, o RS tem uma grande carga cultural legada pelos africanos que aqui se estabeleceram como mão de obra escrava. Porém, nas décadas de 1940 e 1950, essa figura não estava incorporada à história, à cultura e à mistura étnica gaúcha. Dessa maneira, a inexistência da imagem do negro no mural está intimamente relacionada ao ambiente intelectual em que Locatelli encontrava-se inserido.

Nesse sentido, os dois autores que aqui foram tomados por base e que Locatelli esteve mais próximo não citam ou desconsideram a participação do negro como elemento formador, uma vez que ele só aparece como mão de obra produtiva. Na obra literária de Érico Veríssimo, o escravo aparece, mas é relegado ao segundo plano, nunca sendo agente principal de uma ação. De acordo com Mário Maestri,

(...) No primeiro tomo de *O Continente*, Érico Veríssimo refere-se aos ‘escravos’ e aos ‘negros’ como faziam os primeiros ficcionistas nacionais, como se eles fizessem parte de uma paisagem seminatural, ao lado dos bens móveis e imóveis de uma fazenda, como os animais, os utensílios, as benfeitorias.²³⁹

No que se refere a Manoelito de Ornellas, a situação parece ser a mesma, senão mais evidente. Apesar de ter publicado uma obra com premissas bem diferenciadas das que constituíam os escritos históricos de seu tempo, na questão do negro e da sua participação na formação do Rio Grande do Sul, ele estava de acordo com seus contemporâneos. Aliás, a visão deles em relação ao escravo, que acabou por delinear o discurso da “igualdade dos pampas”, nada mais era do que, no que se refere à formação etnográfica, excludente. Dessa forma, aponta mais uma vez Maestri que

A negação ou a minimização da contribuição do trabalhador escravizado na construção da sociedade sulina não foram gratuitas. Nossa historiografia tradicional apontou a fazenda como a *célula-máter* do Rio Grande do Sul. Expurgando o trabalho feitorizado e romantizando as relações, no seio das estâncias, entre trabalhadores livres desprovidos dos meios de produção (...) e proprietários (...) criou-se o mito da democracia pastoril.²⁴⁰

Conforme se viu anteriormente, eram muitas as imagens que Aldo Locatelli teria de inserir em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*. Afora ter de articular elementos do passado junto à exaltação que se fazia deste junto à construção identitária,

²³⁹ MAESTRI, Mário. Escravidão gaúcha: novos estudos. Um depoimento pessoal. In.: FLORES, Moacyr. Op. cit., p. 180.

²⁴⁰ Idem.

Ernesto Dornelles, o vislumbrador da obra, solicitou ainda que o artista colocasse nessa obra elementos que referendassem os seus feitos como governador do Estado. Tal consideração é passível de ser colocada em função de um comentário que o então governador faz quando entrevistado por repórteres da Revista do Globo. Ao surpreenderem-no na Sala de Reuniões do Palácio do Governo, onde observava acuradamente o mural, o jornalista assim descreve a cena: “(...) A decoração é do pintor Aldo Locatelli, mas gente bem informada nos segredou que a inspiração para alguns dos motivos é do general [Ernesto Dornelles] (...)”²⁴¹.

Explica-se, assim, a representação, não muito destacada na obra, da torre de energia elétrica (Figura 16) e da barragem hidrelétrica. Ao sinalizar os passos à modernidade do Estado sulino, tais imagens correspondiam, igualmente, a todo um discurso ideológico que colocava em evidência a plataforma política do desenvolvimentismo. Este, fundamentado no “(...) desenvolvimento independente do Brasil através da industrialização”²⁴², promovia a modernização dos setores mais importantes da economia. Era de suma importância para esse desenvolvimento, um amparo tecnológico que desse sustentação, também à industrialização. Um desses pontos, sem dúvida, foram os planos de eletrificação que se estenderam pelo Estado a partir do final da década de 1940 e que, “(...) além de facilitar e baratear um importante insumo industrial, [pretendia] conter o êxodo rural”.²⁴³ Assim, a eletrificação do Estado, que tomou grandes proporções no governo de Ernesto Dornelles, visava, igualmente, acelerar a economia rio-grandense mesmo que tamanho projeto não coubesse nas contas do Estado.²⁴⁴

Finalizando, então, a presente análise, o último elemento que se aponta e que não deixa de ser também uma conclusão de todas as questões propostas por Locatelli nessa construção pictórica, é a imagem central do gaúcho (Figura 17), a cavalo, sobre o mapa do Rio Grande. Ali estão expostos os maiores símbolos identificadores dos sul-rio-grandenses com sua terra e como uma espécie de síntese, foi pintado por Locatelli justamente no centro do mural. Além de todos os olhares convergirem para o centro, e encontrar, justamente, a imagem do gaúcho, outra consideração a respeito de tal imagem se faz necessária. Se observado o conjunto da obra, essa figura contrapõe-se ao estatismo das demais, pois é a única que está em pleno movimento.

²⁴¹ ZUKAUSKAS, Joseph. Dorneles: “Se chamado, voltarei”. **Revista do Globo**. Porto Alegre, n.635, p.28.

²⁴² RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Ática, 1-999, p. 20.

²⁴³ MÜLLER, Geraldo. A economia política gaúcha dos anos 30 aos 60. *In.*: DACANAL, José Ildebrando, GONZAGA, Sérgio (Orgs.). **RS: economia e política**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979, p. 372.

²⁴⁴ DORNELLES, Ernesto apud MÜLLER, Geraldo. *Ibidem*, p. 374.

Figura 16 – Torre de energia, em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*



Mural em técnica mista
1951/1955 – 25m²
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Apesar de ter trabalhado com o ritmo estático nesse mural, Aldo Locatelli fez com que o gaúcho adquirisse movimentação na medida em que empregava, à cena ou à figura realizada, a expressividade de que ela necessitava²⁴⁵. Podendo ser apenas a síntese de toda uma construção que se pautou nos temas históricos e formativos do Rio Grande do Sul, tal elemento de destaque no mural entrava, igualmente, em comum acordo com a encomenda de Ernesto Dornelles que, além de plasmar seus ideais como governante, materializou elementos seus como pessoa. Ao comentar a respeito de tal obra, Dornelles afirmava que ela sintetizava “(...) a flama que no envolver da história e, em todos os tempos, iluminou a alma popular na ânsia de acesso a um mundo mais feliz e, verdadeiramente, cristão”²⁴⁶.

Nesse sentido, sendo a figura do gaúcho a grande síntese da cultura e da sociedade sul-rio-grandense, nada mais certo do que essa própria imagem constituir-se como o grande final do mural de Aldo Locatelli. Encarnando não só valores memorativos que aludiam ao passado, tal imagem encerra em si, igualmente, os mais altos e nobres valores morais legados a este por seus antepassados. Assim, tal como a confluência cultural encontra no gaúcho a sua mais rica expressão, Locatelli serve-se dele para finalizar sua narrativa.

3.1.2 A Fundação de Rio Grande

A pintura *A fundação de Rio Grande*, localizada ao lado de *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* no Salão Alberto Pasqualini, foi idealizada, inicialmente, em proporções muito menores do que o grande mural anteriormente citado, uma vez que mede 1,74 m X 1,60 m. Não só o seu tamanho, mas, sobretudo as técnicas artísticas utilizadas por Locatelli nessa sua composição é que vão marcar as diferenças entre este e o monumental mural que está a sua esquerda na sala. É possível que tal pintura não tivesse o mesmo destaque do que a anterior em função de sua temática que, segundo Fernando Corona, centrava-se na “(...) Chegada de Silva Pais e sua gleba [e na] Fundação da cidade de Rio Grande (...)”²⁴⁷.

Tal evento, considerado pela historiografia como o marco inicial oficial do Rio Grande do Sul, não havia sido contemplado em *A formação histórico-etnográfica*. Apesar de integrar o discurso histórico-formativo do Estado, as referências ao processo ocupacional só haviam aparecido na citada obra através da figura do lusitano e dos bandeirantes. Estes, apreendidos

²⁴⁵ PAIXÃO, Antonina Zulema Paixão d'Ávila. Op. cit., p. 44.

²⁴⁶ ZAKAUSCAS, Joseph. Op. cit., p. 24.

²⁴⁷ CORONA, Fernando. Op. cit., p. 14.



Mural em técnica mista
1951/1955 – 25m²
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini - Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

em função de seus trajés e, também, dos movimentos que executam na obra, não agregavam personagens específicos – homens ou mulheres – de destaque na história. Assim, contrapondo-se a toda narrativa elaborada no grande mural, a particularidade apresentada em *A fundação de Rio Grande* (Figura18) é, precisamente, a de comportar elementos mais pontuais e específicos a respeito do marco fundacional do Estado.

A partir dos mesmos fundamentos que pautaram a elaboração de *A formação histórico-etnográfica*, a pintura que retrata a chegada de Silva Paes em terras sulinas estava relacionada aos auspícios governamentais e mantinha, sobretudo, uma forte ligação com ditames historiográficos do período. Se considerada a obra de Moysés Vellinho, por exemplo, será observada a grande importância que o intelectual atribuía aos atos do brigadeiro português. Esse intelectual, ao historiar as origens do Rio Grande do Sul, considerava tanto as ações quanto os aspectos sociopolíticos e culturais portugueses como os fundantes da sociedade sulina. Para ele, a figura de destaque nesse contexto era, justamente, José da Silva Paes, pois, além de ter sido o responsável pela construção do Forte Jesus, Maria, José, em 1737²⁴⁸, também assentou as bases que deram origem à Colônia do Rio Grande de São Pedro. Seria, na visão de Vellinho, a partir dos esforços de Silva Paes – e, por conseguinte, à cepa portuguesa – que o Rio Grande do Sul teria sido formalmente fundado. Por considerar o “(...) Rio Grande do Sul, nas suas origens, obra de José da Silva Paes”²⁴⁹, é que esse militar, na sua visão, reveste-se como o agente da história regional.

Além do teor das considerações tecidas por Vellinho e por outros escritores, que fundamentam a história regional a partir da visão lusitanista, é importante destacar, mais uma vez, as percepções de Locatelli sobre esse ponto preciso do passado. No caso da temática do citado mural, não apenas intelectuais de uma forma específica podem tê-lo feito apreender as especificidades que remontam ao marco inicial do Rio Grande do Sul. Aqui vale destacar, portanto, as vivências que teve no momento de sua chegada ao Brasil e seu rápido estabelecimento na cidade de Pelotas.

Esta que, juntamente com a cidade de Rio Grande, formam o berço da cultura luso-açoriana no Estado, muito apresentou ao artista sobre seu passado e sua importância no contexto regional. Afeito às amizades e inserindo-se cada vez mais nos círculos intelectuais do núcleo pelotense, torna-se plausível inferir que boa parte do conhecimento que apreendeu a respeito do sul do Brasil deveu-se a esse contexto inicial de sua carreira. Para Círio Simon,

²⁴⁸ PESAVENTO, Sandra. Op. cit., p.24.

²⁴⁹ VELLINHO, Moysés. **Capitania d’el Rei**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 78.

Figura 18 - *A fundação de Rio Grande*
Aldo Locatelli



Mural em técnica mista
1951/1955 – 1,74m X 1,60m
Palácio Piratini – Salão Alberto Pasqualini
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Certamente a permanência de Aldo Locatelli e sua primeira experiência cultural no Continente americano, no Brasil e no Estado a partir de Pelotas e a vizinha Rio Grande forneceram-lhe um sólido e farto repertório no contato com os descendentes da gente responsável pela primeira capital do Estado.²⁵⁰

Nesse sentido, tramando as implicações da encomenda que lhe fora feita, em que deveria representar a chegada de Silva Paes ao Estado, junto aos conhecimentos que, aos poucos, adquiriria – seja por estudos, contatos ou vivências – Locatelli elabora uma pintura a partir de técnicas diferenciadas das que foram observadas na feitura do mural anterior. Ao perspectivar o espaço a partir das bases científicas, onde há uma mudança no tamanho e na forma das figuras representadas²⁵¹, Locatelli opta por colocar em evidência a figura-chave de Silva Paes. Além disso, toda a organização e disposição dos personagens centrais da cena foram moldadas a partir da triangularização do espaço, na qual o brigadeiro ocupa o lugar central, destacando-se dos demais.

Além de denotar fortes traços de sua formação clássica, Locatelli se utiliza dessa perspectivação para imprimir ordem, simetria e, sobretudo, destacar o grupo central. Desenvolvida pelos artistas renascentistas, especialmente por Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo, a organização geométrica das figuras no plano da obra estava relacionada, também, às percepções do olhar. Nesse sentido, ao demarcar o local ou personagem que deveria sobressair-se na representação, o ponto de fuga funcionava como o elemento que atraía o olhar²⁵² para as imagens centrais e de maior relevância no conjunto da obra.

No que se refere à cor, este é o elemento que distancia sobretudo este trabalho do analisado anteriormente. Enquanto nesta foram trabalhadas as cores na sua relação com a perspectivação do plano e das figuras, em *A fundação de Rio Grande* Locatelli trabalha em *grisaille* para moldar suas personagens. Estas, que são modeladas pela luz e pela sombra, lembram, por causa dos efeitos que criam, um relevo. Esse tipo de pintura, que “(...) representa os objetos por oposição de zonas de luz e cor, sugerindo volumes através do uso reduzido de cores – cinza, marrom ou negro”²⁵³, está, em sua maior parte, destinada a ocupar espaços específicos do local onde é executada. Isso significa dizer que há uma relação

²⁵⁰ SIMON, Círio. Murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini. In.: LICHT, Flávia Boni, LAGEMANN, Eugênio. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 2010, p. 93.

²⁵¹ PAIXÃO, Antonina Zulema d'Ávila. Op. cit., p. 45.

²⁵² JANSON, H.W. **História geral da arte: Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 636-660.

²⁵³ GOMES, Paulo. Op. cit., p. 40.

bastante forte entre a pintura e o ambiente arquitetônico que a comporta, pois “(...) são destinadas a preencher determinados espaços de acordo com a arquitetura geral”.²⁵⁴

Junto a isso, vale dizer, esse tipo de pintura monocromática, aliada ao espaço arquitetônico, imprimia em sua visualidade uma proximidade bastante nítida com elementos escultóricos. A partir do momento em que a modelação das figuras é feita através da alteração da intensidade da luz, suas formas definem-se no espaço tal qual os escultores vislumbravam, por exemplo, seus baixo-relevos. Carlos Vidal, no momento em que disserta sobre as concepções a respeito da luz e da sombra na pintura, estabelece um paralelo entre essa técnica e o *sfumato*, considerado uma técnica muito mais próxima da prática pictórica. Para o autor,

Diferente do *sfumato*, a *grisaille* foi, no fundo, uma das mais elementares formas de modelação e sugestão tridimensional de uma figura e respectivo panejamento a partir de distintos valores luz-sombra, ou seja, foi o primeiro entendimento do claro-escuro, de certo modo ainda mais ligado à escultura do que à pintura.²⁵⁵

A opção de Locatelli ao empregar a *grisaille* na pintura *A fundação de Rio Grande* pode ser apreendida a partir de duas constatações. A primeira está relacionada ao local onde foi pintada. Diferentemente de *A formação histórico-etnográfica*, elaborada a partir das técnicas da pintura afresco, esta foi feita, como já dito, para complementar a composição de uma porta. Nesse sentido, sua semelhança com o baixo-relevo²⁵⁶ estaria intimamente ligada ao espaço arquitetônico ao qual era destinada. Tendo isso em vista, a outra constatação relaciona-se à confluência entre temática e técnica e, ainda, aos objetivos estatais. Sendo uma cena específica que, por assim dizer, complementava o afresco localizado ao seu lado a partir da referência histórica, esta não podia sobrepor-se figurativa e tecnicamente a ela. Além disso, como pôde ser observado na entrevista do então governador Ernesto Dornelles, seu grande trunfo havia sido a inserção de questões valorativas no mural *A formação histórico-etnográfica*, coisa que já não era possível de se fazer, em função do espaço destinado e da temática específica de *A Fundação de Rio Grande*.

No que se refere à construção pictórica propriamente dita, tal pintura apresenta, em seu plano central, a figura de José da Silva Paes junto aos militares luso-brasileiros que aportaram em terras sulinas. Apesar de já ter papel destacado na política nacional, onde

²⁵⁴ VIDAL, Carlos. **Invisibilidade da pintura. História de uma obsessão (de Caravaggio a BruceNaumann)**. Lisboa, 2010. Tese (Doutorado Belas Artes - Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, p. 654.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ CORONA, Fernando. Op.cit., p.14.

ocupava o cargo de governador da Capitania de São Pedro no lugar de Gomes Freire de Andrade²⁵⁷, Silva Paes foi destacado ao Rio Grande do Sul para formalizar a ocupação do Estado pela Coroa portuguesa. Nesse sentido, sua grande missão era a de “(...) tomar oficialmente posse da terra compreendida entre Laguna e o Prata”²⁵⁸ pois, em função do sítio espanhol à Colônia do Sacramento, então território português, era necessária a rápida ocupação e colonização de terras. Por essa razão, no mesmo ano de sua chegada, foi-lhe solicitada a construção de um presídio, isto é, uma guarnição, que tinha por objetivo salvaguardar as fronteiras e o território pertencente à Coroa lusitana. O forte Jesus, Maria e José, que hoje já não mais existe, constituiu-se, por assim dizer, no marco referencial e fundacional do Estado do Rio Grande do Sul.

A narrativa pictórica a respeito da fundação de Rio Grande possui uma organização diferente da anterior. Se no grande mural tinha-se uma narrativa circular, onde o desfecho era, justamente, o centro da obra, nessa pintura a narrativa mostra-se linear, uma vez que os personagens, de certo modo, interconectam-se e estabelecem diálogos entre si.

Em função dessa organização pictural do espaço, fica nítido observar que, à frente e em destaque, tem-se o brigadeiro chegando com seu grupo. Ao seu lado esquerdo, por exemplo, ao mesmo tempo em que há um homem que trabalha carregando um barril, há, igualmente, um arauto que anuncia a chegada de todos às terras do sul. Ao lado direito, destaca-se um militar que, em função do gesto que realiza, parece receber Silva Paes. Tal cena, que contém especificidades da sua chegada ao Rio Grande do Sul, pode ser encontrada nos escritos de Aurélio Porto. Segundo o historiador, ao desembarcar no Rio Grande do Sul, Silva Paes foi recebido pelo Coronel Cristóvão Pereira de Abreu que, meses antes, havia chegado à região da atual cidade de Rio Grande para estabelecer homens, recolher gado e cavalos. À sua chegada, mandou o coronel que o brigadeiro fosse recebido com honras militares, o que se fez, segundo Porto, com os tiros das únicas 36 armas existentes na guarnição. Guilhermino César, ao retomar os escritos de Porto, assim coloca:

A cena do desembarque não foi narrada em documento por aqueles homens rudes, que apenas faziam história ao vivo, em lances de audácia e abnegação. Sabe-se, contudo, que ao avistar o Brigadeiro, Cristóvão ordenou aos seus guardas, postados no desolado areal, que o saudassem no estilo militar. Atroou nos ares uma “descarga de três peças de campanha e trinta e seis armas, que unicamente existiam”, narra o erudito Simão Pereira de Sá, baseado certamente em informação oral.²⁵⁹

²⁵⁷ CESAR, Guilhermino. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora do Brasil, 1979.

²⁵⁸ PESAVENTO, Sandra. Op.cit., p.20.

²⁵⁹ CESAR, Guilhermino. Op. cit. p. 108.

Afora evidenciar particularidades da chegada de Silva Paes, essa comitiva, centralizada na obra, constitui-se como a divisora da cena que se apresenta. Ao fundo, através das embarcações e da massa humana trabalhadora que ocupa especificamente o barco que se encontra mais a direita, são feitas as referências à *galera Leão Dourado*, que teria feito o deslocamento de Silva Paes da enseada de Maldonado até a Barra de Rio Grande.²⁶⁰

Por fim, no primeiro plano, fazendo referência a quem estava presente quando da chegada de Paes ao Estado, está a imagem do indígena. Se for mais uma vez feita a comparação entre os murais do Salão Alberto Pasqualini, será visto que, no grande mural, o indígena aparece como uma das personagens de destaque de toda a trama formativa do Rio Grande do Sul. Já na pintura de menor proporção, esse mesmo personagem, sentado à frente da comitiva, apenas observa. Não há entre o índio e Silva Paes – ou com qualquer outro componente da comitiva – uma troca de olhar ou uma relação de proximidade. Sua participação parece ser apenas a de espectador. Sobre esse indígena, vale destacar, Locatelli utilizou na pintura um detalhe que ficou muito característico de sua obra: o prolongamento das figuras sobre a moldura da obra. Bastante frequente no *Dies Irae* da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul, nesse caso ele apenas coloca a sombra do personagem fora das delimitações da pintura formatando, assim, o jogo estabelecido com a luz e o tom monocromático.

3.1.3 O Estado

O mural *O Estado*²⁶¹, localizado na antessala do governador, por estar na parede adjacente à porta de entrada do gabinete, possui consideráveis proporções, uma vez que mede 6,20 m X 2,27 m. A temática trabalhada pelo artista, como já informa o título, está ligada ao Estado do Rio Grande do Sul e, conforme complementa Fernando Corona, ao desenvolvimento pela qual este passou ao longo do tempo. Segundo o autor, essa pintura “(...)

²⁶⁰ Ibidem, p. 107.

²⁶¹ O título dessa pintura, em diversas obras a respeito de Locatelli e seu trabalho no Palácio Piratini, apresenta uma grande variabilidade. No texto de Vera Zattera, por exemplo, ele é citado como *A fundação do Rio Grande do Sul* (ZATTERA, Vera Stedille. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 103). Já Paulo Gomes, quando analisa a obra do artista em *O Mago das Cores: Aldo Locatelli*, refere-se à mesma com o nome *Agricultura e Pecuária* (GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In: TREVISAN, Armindo et al. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998, p. 37). Fernando Corona, no trabalho realizado acerca do Palácio do Governo, intitula-o como *O Estado*, denominação esta utilizada no presente estudo (CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul: histórico de projetos, construção, obras de arte e seus autores**. Porto Alegre: [s.n.], 1973, p. 14).

Simboliza a família unida pelo trabalho ante a riqueza agropastoril e a indústria”²⁶²(Figura 19).

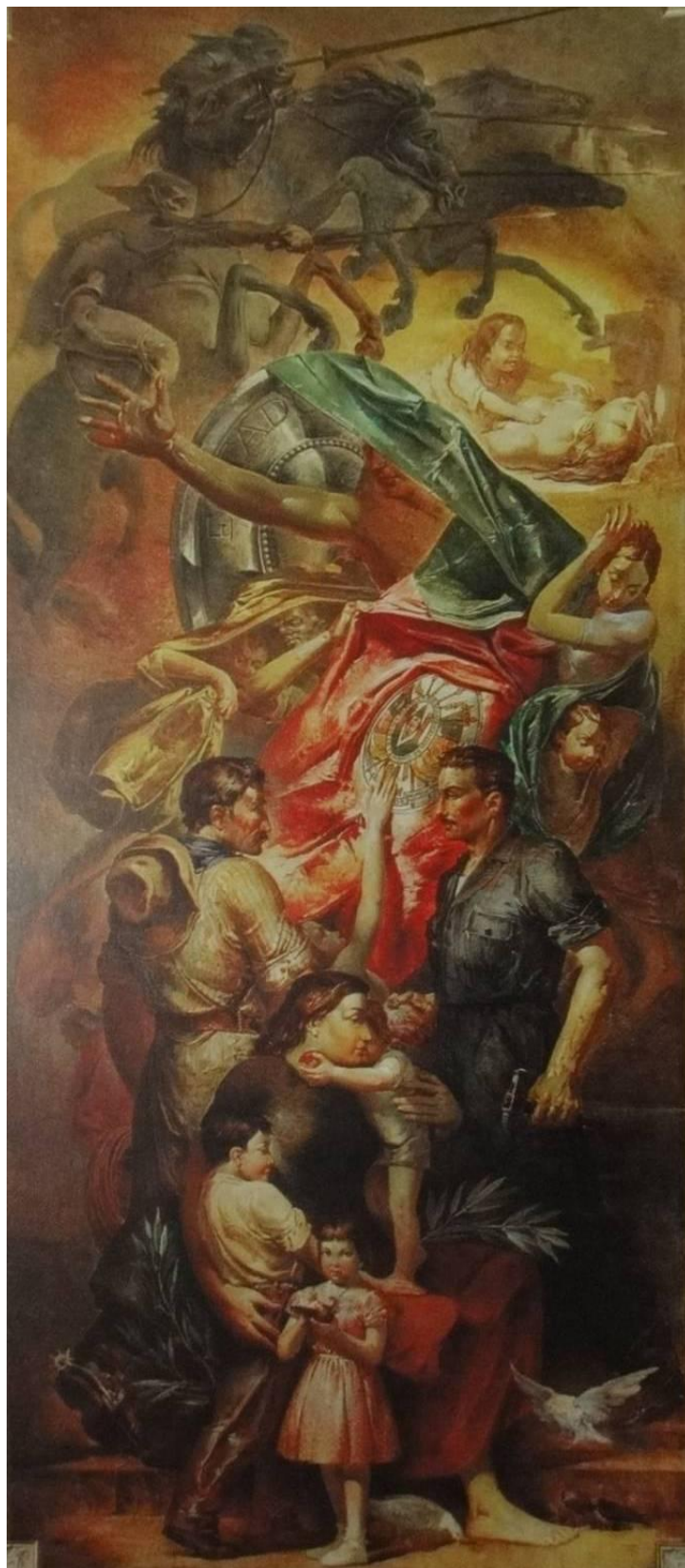
É interessante pontuar, antes de adentrar aos pormenores compositivos do trabalho, a particularidade que esta apresenta. Apesar de já ter sido comentado o hábito de Locatelli inserir pessoas de seus círculos de amizade nas pinturas, nesta o artista tomou como modelos seus próprios familiares (Figura 20). Assim, representando a união familiar, estão, em destaque no primeiro plano da obra, sua esposa Mercedes Locatelli e seus dois filhos, ainda pequenos, Roberto e Cristiana Locatelli. Segundo Paulo Gomes e Véra Zattera, o gaúcho que está ao lado esquerdo da composição, ainda no primeiro plano, seria um autorretrato do próprio artista. Para Gomes, neste mural “(...) Locatelli vai se retratar como gaúcho, índice de sua integração na cultura local, e ainda retrata a sua família na obra”.²⁶³

Apesar dessas indicações, quando a obra e, mais precisamente, os dois homens que estão no centro da pintura, são vistos a partir de seus pormenores, percebe-se que o gaúcho não está tão próximo dos traços fisionômicos de Locatelli quanto o industrial que está ao seu lado. Assim, partindo da premissa e, igualmente, da semelhança entre a imagem e o artista, pode-se colocar que, ao contrário do que os autores pontuaram a respeito de Locatelli ser o gaúcho, ele seria, na realidade, o industrial. A sua integração junto à cultura e ao povo rio-grandense, evidenciada também pelos autores, estaria plasmada no aperto de mão entre ambos os homens, ou seja, entre Locatelli e o gaúcho (Figura 22).

Mesmo que o artista tenha encontrado em terras sulinas algumas importantes oportunidades de trabalho e vida, coisa que a sua Itália, ainda sofrendo as consequências da II Guerra Mundial, não o oportunizaria, é relevante considerar que houve, sim, uma grande integração do artista com as pessoas e coisas do Rio Grande. Com o intuito de tornar clara essa questão, vale destacar as palavras de Ângelo Guido a respeito daquele que foi seu amigo e colega de arte. Mesmo que outras pessoas próximas ao artista, como o senador e artista Guido Mondin, tenham dado seus depoimentos sobre o artista, o relato de Ângelo Guido reveste-se de singular importância pois retrata a última vez que ele viu Aldo Locatelli no Hospital Ernesto Dornelles:

²⁶² CORONA, Fernando. Op. cit., p. 14.

²⁶³ GOMES, Paulo. Op. cit., p. 37.



Mural em técnica mista
1951/1955 – 6,20m X 2,27m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador-
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)



Mural em técnica mista
1951/1955 – 6,20m X 2,27m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador-
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

Ignaro de estado irremediável em que se encontrava, no leito do hospital que se tornaria, dentro de pouco, seu leito de morte, apertando as minhas mãos como num adeus inconsciente, falou-me do Rio Grande do Sul e da sua gente, dando-me a impressão de que ainda esperava muito da vida e da sua arte, pois que, dizia-me, comovidamente, que nunca havia de deixar esta terra que tinha sido tão boa e tão carinhosa com ele. Era como se pressentindo que uma hora decisiva se aproximava sentisse necessidade de que alguém recolhesse as palavras de fé, de amor e de gratidão com que queria despedir-se.²⁶⁴

As técnicas empregadas por Locatelli nessa composição apresentam algumas especificidades se comparadas às que foram anteriormente analisadas. Se, na *Formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, o artista utilizou a narrativa circular para mostrar o processo de formação do Rio Grande do Sul, nesta ele dispõe suas figuras de modo verticalizado onde as que estão localizadas no primeiro plano sobressaem-se das que estão nos últimos. Ao organizar suas figuras no espaço pictural, Locatelli preocupou-se em evidenciar, a partir dessa perspectiva dos conjuntos representados, a concomitância de tempos históricos diferenciados. Assim, ao visualizar tal obra, o olhar do observador parte do primeiro plano, que alude ao presente, em direção aos últimos, representativos do passado. No entanto, da mesma forma que trabalhou as cores contrastantes neste primeiro mural, no último, igualmente, Locatelli trabalha com um colorido vigoroso nas figuras que iniciam sua narrativa e, conforme se aproxima de seu final, emprega cores e tonalidades mais claras.

Outro aspecto que é importante ressaltar sobre a elaboração desse mural é a maneira com que Locatelli trabalha o movimento. Enquanto nos murais do Salão Alberto Pasqualini foi percebida, principalmente na *Fundação de Rio Grande*, uma certa imobilidade das figuras, nesta obra é visualizada uma maior exploração do movimento e, por conseguinte, da dramatização na composição.

Partindo da temática que lhe fora encomendada, a qual Corona ofereceu uma interpretação, Locatelli elabora um mural onde a questão da família, do homem e do trabalho²⁶⁵ está fortemente interligada ao desenvolvimento das bases econômicas do Rio Grande do Sul. O primeiro plano da obra é o que oferece os indícios e as imagens para que se faça tal constatação. Centralizado no mural está, como que dividindo os planos da obra, o brasão da bandeira do Estado. Ao seu lado, duas figuras destacam-se na representação: ao lado esquerdo, um gaúcho com a vestimenta típica da região da Campanha, na qual aparece o chapéu, o lenço, a bombacha, as botas e esporas; e, do lado direito, um homem trajando

²⁶⁴ GUIDO, Ângelo. Op. cit., p. 6.

²⁶⁵ SIMON, Círio. Op. cit., p. 94.

roupas de operário que possui, em sua mão esquerda, um martelo. Tendo em vista a caracterização de ambos, e, ainda, o teor da temática da pintura, pode-se considerá-los como representações, respectivamente, das atividades pecuárias e industriais.²⁶⁶ Ambas, no contexto em que foram elaboradas, encontraram grande ressonância nos discursos e projetos do governador do Estado.

Desde sua campanha eleitoral, ocorrida no ano de 1950, Ernesto Dornelles mostrava sua forte articulação aos projetos e ideários de Getúlio Vargas, então candidato à presidência do Brasil. Defendendo o nacionalismo levantado por Vargas, Dornelles propunha fazê-lo transparecer no Rio Grande do Sul através de um vasto plano de modernização e incentivos aos diversos setores da sociedade sulina. Nesse sentido, três de seus projetos tiveram grande significação nesse contexto: o plano de eletrificação, o de transportes e, também, o incentivo à indústria. Não apenas em nível regional, tais planejamentos constituíam-se como os mais importantes, uma vez que a própria política de Vargas deixava claro a sua relevância no contexto nacional. Para Mercedes Cánepa, “(...) o segundo Governo Vargas (1951-1954) trazia em seu bojo um projeto de desenvolvimento industrial acelerado que procurou definir grande parte das ‘políticas’ em andamento”²⁶⁷.

Mesmo propondo metas desenvolvimentistas, Dornelles incluía em seu discurso, por certo, a preocupação com a realidade do Estado, o que fez com que estendesse as propostas e os benefícios às massas rurais e ao setor agropecuarista do interior. A crise em que se encontrava tanto a agricultura quanto a pecuária, em virtude da baixa rentabilidade dos latifúndios, do baixo crescimento dos rebanhos e da inserção de frigoríficos estrangeiros²⁶⁸, fez com que o governo direcionasse algumas medidas para sanar a situação.

Em virtude do grande contingente humano que se deslocava do campo para a cidade, Dornelles²⁶⁹ tinha por meta inseri-los junto à sociedade industrial. Para Pesavento, “O PTB tinha a clara intenção de incorporar as massas, principalmente a urbana, à sociedade industrial. Nesse sentido, defendia a elevação de seu nível de vida e a criação de oportunidades de trabalho para todos”²⁷⁰. Não só a incorporação dos trabalhadores no meio

²⁶⁶ Idem.

²⁶⁷ CÁNEPA, Mercedes Maria Loguercio. Op.cit., p.157.

²⁶⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., p.123.

²⁶⁹ É importante considerar que, no pleito realizado em 1950, concorreram ao governo do Estado Cylon Rosa, representante da Frente Democrática (PSD, UDN e PL), Ernest Dornelles, do grupo trabalhista composto por PTB, PSDA e PSP, Edgar Schneider, do PL e Mendonça Lima do PSB. Com 45,85% dos votos, Dornelles vence as eleições. Para maiores detalhamentos acerca do processo eleitoral de 1950, ver: CARDOSO, Claudira, FLACH, Ângela. O sistema partidário: a redemocratização (1945-1964). In: GERTZ, René (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul. República: da Revolução de 30 à Ditadura Militar. (1930-1985)**. Passo Fundo: Méritos, 2007, p.59-82.

²⁷⁰ Ibidem, p.127.

urbano e industrial caracterizava o plano governamental Além disso, a extensão dos direitos trabalhistas para o contingente rural fazia-se presente. Assim, durante o seu mandato como governador do Rio Grande do Sul, que se deu entre os anos de 1951 a 1954, Ernesto Dornelles marcava a sua política através de inúmeras medidas, sendo estas consonantes, como se colocou, aos pressupostos nacionalistas e desenvolvimentistas de Vargas. Assim, segundo Cánepa,

Desenvolvimento, soberania nacional, industrialização, nacionalismo, defesa do mercado interno, intervenção do Estado na economia, incorporação das massas, extensão da legislação trabalhista às massas rurais, era esse (...), o contexto em que se definia o discurso do PTB gaúcho e do Governo do Estado, inteiramente articulado ao discurso de Vargas.²⁷¹

Analisando esse contexto político e econômico do Rio Grande do Sul na década de 1950 junto ao mural elaborado por Locatelli, um elemento colocado pelo artista torna-se bastante importante quando visto à luz dessas prerrogativas. Este, relativo ao aperto de mão entre o gaúcho e o industrial (Figura 21), evidencia, de certa maneira, a articulação entre as atividades rurais e urbanas onde, não só como pano de fundo da representação, a bandeira do Estado estaria como o elo entre ambos personagens. Círio Simon, um dos poucos estudiosos que pesquisaram e interpretaram esse mural, assim coloca a respeito desse entrelaçamento:

O mural que o artista consagra ao trabalho une o mundo rural ao mundo urbano numa perfeita e coerente comunhão. Comunhão da infraestrutura com a superestrutura da civilização sul-rio-grandense e cuja bandeira enlaça os dois mundos.²⁷²

Essa *comunhão* dos dois mundos, conforme se colocou anteriormente, seria um dos elementos que acentuaria o desenvolvimento do Estado. Locatelli, ao figurá-la, incrementava os benefícios provindos dessa política através da união e da paz. A família, que possuía para o artista o mais alto grau de união, foi representada nesse mural através de seu próprio núcleo familiar, como foi colocado anteriormente. Para Véra Zattera, “sem dúvida, essa arte do passado mostra a realidade do presente: a união, a harmonia, a paz (...)”.²⁷³

²⁷¹ CÁNEPA, Mercedes Maria Loguercio. Op.cit., p.158.

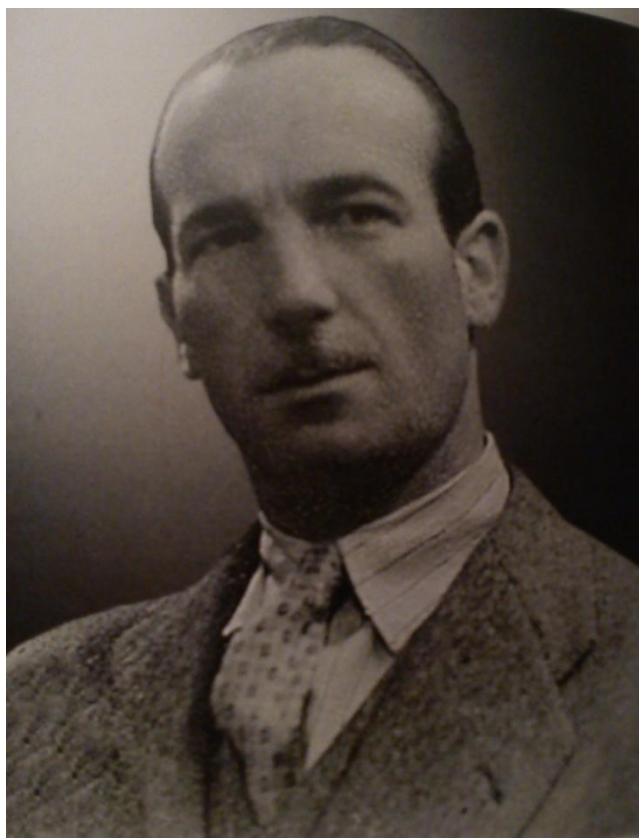
²⁷² SIMON, Círio. Op. cit., p. 94.

²⁷³ ZATTERA, Véra. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 103.



Mural em técnica mista
1951/1955 – 6,20m X 2,27m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador-
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)



Mural em técnica mista
1951/1955 – 6,20m X 2,27m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador-
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

No último plano da obra, que se descortina logo atrás da bandeira do Rio Grande do Sul, percebem-se algumas alegorias masculinas e femininas que, no entorno de tal símbolo rio-grandense, executam gestos de grande expressividade. Entendendo que as alegorias expressam sentimentos e, igualmente, ideias abstratas, tais representações estão presentes no mural de Locatelli para demonstrar, a partir de seus gestos dramáticos, a expressividade da cena. É a partir dessas alegorias que se nota o enlevo de um movimento que culmina com o ataque dos cavalos que estão na parte mais acima (Figura 23).

Ana Heloisa Molina, ao analisar a pintura *Solidariedade humana* de Eliseu Visconti (1866-1944), faz importante observação a respeito da presença de figuras alegóricas em uma obra de arte. Para a autora, tais elementos materializam ideias e concepções que estão presentes no tema central da obra, além de estabelecerem uma relação próxima com as demais figuras presentes na composição.²⁷⁴ Nesse sentido, tendo essa questão em vista, pode-se entender as alegorias representadas por Locatelli como sendo alusivas ao desenvolvimento do Estado. Tal colocação se justifica na medida em que se visualizam as alegorias no centro da obra, sobre ambos os homens que aludem aos principais focos de desenvolvimento econômico do Rio Grande do Sul.

A representação de tais elementos pode estar relacionada, justamente, ao diálogo entre passado e presente. Se, em um primeiro plano e em maior destaque, estão as figuras alusivas ao que se considerava a base do desenvolvimento na época, isto é, a agricultura, a pecuária e a indústria, neste segundo, onde as imagens adquirem tonalidades mais claras e estão mais distantes do olhar do observador, estaria a alusão ao passado bélico²⁷⁵ do Rio Grande do Sul junto aos momentos de grande penúria, evidenciado pelo artista com a pintura de uma mulher que, ao chão, é acorrida por seu filho.

As imagens elaboradas por Locatelli no mural *O Estado* evidenciam, contudo, os projetos que Ernesto Dornelles colocava como os de maior importância em seu governo. Além disso, o diálogo estabelecido com o passado, através da rememoração à belicosidade, serve como um contraponto aos ideários desenvolvimentistas promovidos pelo poder estatal no qual, para chegara-se a tal patamar, a integração econômica seria o modelo exemplar. A própria questão da unidade familiar assegurada por tais estruturas coloca a guerra como desnecessária para o crescimento do Estado. Por tal razão, enquanto a guerra é colocada como um ponto negativo, a pomba, símbolo da paz, é colocada como o elemento que assegura tal

²⁷⁴ MOLINA, Ana Heloísa. Alegorias sobre o moderno: os quadros “Solidariedade humana” e “O progresso” de Eliseu Visconti. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 31, n. 2, p. 105-108, dez. 2005, p.123.

²⁷⁵ SIMON, Círio. Op. cit., p. 93.



Mural em técnica mista
1951/1955 – 6,20m X 2,27m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador-
Porto Alegre / RS

Fonte: Brambatti (2010)

constatação. É válido lembrar que, em nenhum dos murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini, há referências a batalhas e conflitos.²⁷⁶

3.1.4 Os murais e sua relação com o contexto e encomenda de Ernesto Dornelles

Ao analisar os três murais a partir de suas técnicas e imagens, é possível colocar que os auspícios governamentais e a criação artística de Aldo Locatelli tenham se interpenetrado. Portanto, retoma-se o que Jean-Claude Schmitt pontua acerca da relação que envolve a análise de uma imagem: “(...) na relação entre a forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra”.²⁷⁷ A partir disso, deve-se pensar na lógica da aquisição da obra, isto é, considerar que, se houve a encomenda, houve também um momento que a antecedeu e postulou os objetivos, valores, cenas, figuras que deveriam aparecer no seu conjunto. O artista, por sua vez, de posse de tais informações, empregando e aplicando a sua técnica, lança-se em um processo de criação que tenta formatar visualmente a proposta da encomenda.

Outra pontuação que deve ser feita, no entanto, diz respeito às razões que levaram o governo a encomendar murais de grande porte para o Palácio Governamental. Conforme colocado, inserido em um contexto de grandes transformações socioculturais e políticas, o seu grande objetivo ao subsidiar tais obras era, dentre outros aspectos, o de exaltar o passado rio-grandense estabelecendo, ainda, os nexos com o progresso do presente. A temática por ele estabelecida e a posterior elaboração de figuras-destaque da cultura regional era, igualmente, uma maneira de fazer captar aos olhos do observador a base histórica na qual o Estado havia sido constituído. Em um período onde o regionalismo afirmava-se sobremaneira, o apelo às bases formativas eram extremamente importantes. Além disso, é relevante considerar que nesse momento há toda uma articulação do movimento tradicionalista no Rio Grande do Sul que, temendo a inserção de elementos culturais estrangeiros, buscava como ponto de ligação entre a sociedade e seu território os hábitos e costumes legados por seus antepassados. De acordo com Susana Gastal, as imagens que vão sendo construídas especificamente no entorno do discurso regional assumem um destacado papel para a sociedade. São elas, portanto, as que

²⁷⁶ É importante ressaltar que na obra de Aldo Locatelli no Palácio Piratini, mesmo tendo de retratar elementos formativos do Estado, nunca houve referência às guerras, especialmente a Revolução Farroupilha. Esta questão pode estar relacionada ao fato de o artista, antes de vir para o Brasil, ter participado da II Guerra Mundial, experiência esta traumática, ainda mais quando perde seu irmão mais novo fuzilado pelos nazi-fascistas.

²⁷⁷ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaios sobre cultura visual na Idade Média**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007, p.26.

vão demarcar uma visualidade específica do período em que são elaboradas e, posteriormente, estudadas. Segundo a autora,

(...) a questão do regional se dava de uma maneira específica nas imagens e que, estudando a visualidade de um determinado período, ela poderia nos apresentar novos enfoques para compreendermos a formação *da alma gaúcha*, além dos estereótipos cultuados em certa época na literatura e na cultura popular dos centros de tradições gaúchas.²⁷⁸

Nesse sentido, quando se articula a questão da construção da imagem tendo por base os ideários regionalistas, torna-se necessário o seu embasamento histórico, isto é, localizar no tempo e no espaço as figuras que se colocam como centro de uma cultura. É por tal motivo que as interpretações da história inserem-se sobremodo nessa questão, pois, ao serem aproximadas do discurso oficial do passado, vinculam-se, de certa maneira, aos postulados do governo. As alusões a heróis como Bento Gonçalves e Anita Garibaldi, bem como as referências à Revolução Farroupilha e seus diversos combates, cediam espaço, gradualmente, às imagens que assentavam a origem – histórica e étnica – que todos os rio-grandenses tinham em comum. Era, na verdade, a construção das raízes regionais. Sobre essa questão, é importante destacar as palavras de Letícia Nedel. Para a historiadora,

(...) tais estudos [sobre regionalismo e tradicionalismo] demonstram que esta ideia de especificidade foi conformando políticas diferenciadas por parte do governo local, que contribuíram para a reprodução de um modelo de identidade adequado às pretensões políticas do executivo estadual, através do patrocínio a determinados autores e obras, e da criação de novos órgãos destinados à definição das ‘tradições’ regionais.²⁷⁹

A história, assim como seu conhecimento e interpretação, oferecia as bases concretas em que poderia ser elaborado todo o discurso a respeito das origens. Creditando maior visibilidade a grupos específicos e, por certo, menos a outros, o fato é que este vai fortalecer e concretizar, no período em questão, os elementos que deram origem aos rio-grandenses e a seu território. Diante disso, e em função dos desdobramentos da historiografia, a base histórica do Rio Grande do Sul estava profundamente ligada aos atos dos portugueses no Brasil. Estes, que não contribuíram apenas no aspecto social, foram percebidos pela

²⁷⁸ GASTAL, Susana. Imagens e identidade visual. *In.*: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995, p. 18.

²⁷⁹ NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Julio de Castilhos nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 15.

historiografia como os que estabeleceram o marco inicial do Estado, ou seja, a partir da fundação, em 1737, do presídio de Rio Grande, dava-se início à história sul-rio-grandense.

Além desses, no entanto, outros elementos foram, aos poucos, sendo incorporados ao discurso formativo. Ao índio – que até pouco tempo não se considerava nesse panorama – e ao imigrante europeu foram atribuídos papéis de grande relevância, principalmente no que se refere aos hábitos e costumes legados à cultura rio-grandense. Nesse sentido, as imagens desses desbravadores formavam um complexo mosaico de significações, onde a síntese residia, justamente, na figura que se formou a partir da conjugação de todos eles: o gaúcho. Com isso, tais imagens acabavam por espelhar o povo rio-grandense no que lhe era mais particular.

Junto a essa visão política vigente no Estado, é importante destacar o outro lado que complementa tal produção pictórica: o posicionamento do artista frente às questões que lhe foram colocadas no momento em que assinou contrato com o governo. Em primeiro lugar, vale destacar, que a pintura sobre temas oficiais e que remetiam à história possuíam, para Locatelli, um tom diferenciado. Perito na arte dos murais religiosos, Locatelli surpreende-se, em um primeiro momento, ao entrar em contato tanto com o passado sul-rio-grandense quanto em transformá-lo em imagens. Para ele, acostumado com a história secular das regiões europeias, a recente história regional o impressiona:

Onde nasci, nem sei quando começou a ser povoado, tanto está longe na história. Entretanto, existem cidades aqui que não têm cem anos. Considerando as dificuldades encontradas, somente podemos ficar encantados com o que foi feito.²⁸⁰

Ao dedicar-se, então, a tais temáticas, sua forma de elaborar imagens, inevitavelmente, deveria ser trabalhada. Dedicando-se com afinco às suas atividades, seja como artista ou como professor, ao realizar obras por encomenda, Locatelli sentia-se tecnicamente preso²⁸¹ por não poder extravasar totalmente o seu veio artístico. Como em tantas outras obras não religiosas, onde teve de pintar elementos que lhe foram pedidos, o artista tinha que servir-se dos traços clássicos adquiridos em sua formação para, então, explorar e tornar nítidos os sentidos da cena que deveria ser representada. Apesar de mostrar uma pincelada diferente em seus últimos trabalhos, como é o caso da *Via Crucis* da Igreja de São Pelegrino, nestas obras do

²⁸⁰ SANTOS, Carlos Lopes dos. A trilha de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [s.d.], [s.p.].

²⁸¹ STOCKINGER, Xico apud ZATTERA, Vera Stédile. Op. cit., p. 107

Palácio Governamental teve de manter e trabalhar de acordo com os postulados tradicionais da arte.

Com o modernismo já se articulando com maior intensidade na década de 1950²⁸², o cunho oficial da encomenda recebida por Aldo Locatelli fez com que sua construção pictórica estivesse pautada nos cânones tradicionais da arte. No entanto, o que se observa em obras que não tinham tal destino, é uma gradual mudança em direção ao novo. Sempre primando pela figura humana, o fato é que o artista avança, na maturidade de sua obra, em direção à modernidade²⁸³. Ao referir-se sobre tal questão, afirma Xico Stockinger: “(...) Ele pretendia fazer mais, se livrar um pouco do tema antigo, do acadêmico, que a gente dizia... O painel não era o que ele desejava fazer, era sempre uma encomenda (...)”²⁸⁴. Fernando Corona, ao refletir acerca de seus encontros com o artista, também revela tal postura:

Em prolongados diálogos que mantínhamos sobre a arte de nossos dias, ainda muito moço que ele era, sonhava com a transformação que poderia sofrer sua arte acadêmica, ultrapassada, como ele mesmo reconhecia. Ele admirava muito a arte de Portinari, mesmo a mais avançada. Comigo, talvez por eu não ser pintor, se abria sinceramente, confessando-me que sua formação acadêmica o dominava.²⁸⁵

Os signos da modernidade que vão permear as obras de Locatelli, apesar de muito discretos, já evidenciam um artista que está na busca do novo. No entanto, não se pode confundir sua busca pelo diferente quando se encontra amarrado a certos postulados e comprometido, nesse caso, com o poder governamental. Articulando tais elementos ao contexto dos citados murais, observa-se que não só a temática lhe é encomendada, mas igualmente a forma de representação pictórica de tais cenas que, indubitavelmente, teriam de seguir uma orientação que fosse ao encontro da inteligibilidade do público ao qual era destinado.

Assim, ao empreender a análise a respeito das três obras que integram o Salão Alberto Pasqualini e a Antessala do Gabinete do Governador, torna-se possível estabelecer um paralelo entre as diferenças que balizaram a sua produção, bem como as semelhanças que comportaram dentro do amplo quadro ideológico governamental. Em primeiro lugar, é

²⁸² KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In.: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p. 69.

²⁸³ TREVISAN, Armindo Op. cit., p. 63.

²⁸⁴ Idem.

²⁸⁵ CORONA, Fernando. **Caminhada nas artes. 1940-76**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1977, p. 194.

importante destacar que, enquanto *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense* e *A fundação de Rio Grande* apresentam, em sua base, os elementos constitutivos e fundacionais do Rio Grande do Sul, *O Estado* traz à tona os elementos do presente. No entanto, mesmo fazendo ligação com o momento desenvolvimentista do governo Dornelles, há toda uma relação com o passado que, mesmo em menor destaque no mural, atenta aos malefícios da guerra. Mesmo que suas temáticas centrem-se no aspecto formativo do Rio Grande do Sul, as representações que ambas comportavam exigiam que técnicas distintas fossem utilizadas.

As referências utilizadas por Locatelli na elaboração de tais murais, sejam os contatos ou as obras de intelectuais que frequentavam seu meio cultural, foram de grande valia para o artista não só apreender os fatos e eventos históricos do Rio Grande do Sul, mas também perceber os entornos que geraram essa formação. Nesse sentido, aliando a sua personalidade cativante aos anseios políticos de Ernesto Dornelles na década de 1950, compreende-se a presença de determinados elementos e a maneira com que foram executadas *A formação histórico-etnográfica*, *A fundação de Rio Grande* e *O Estado*. Partindo das considerações até aqui tecidas, é possível observar que *A formação histórico-etnográfica* não revela, apenas, os elementos responsáveis pela formação histórica do Rio Grande do Sul e compleição de sua gente. A disposição das imagens bem como a forma com que são trabalhadas, especialmente o cavalo que salta sobre o mapa do Rio Grande do Sul, constitui-se, igualmente, na formação do caráter e dos valores sul-rio-grandenses. Apesar de não mais estar em um momento onde se precisava justificar a participação no poder através da ligação entre o passado e o presente, o momento exigia – com o regionalismo pungente – a exaltação dos nobres valores que eram inerentes aos que aqui habitavam.

Em *A fundação de Rio Grande*, por exemplo, onde estão as referências a um acontecimento específico da história, as alusões aos valores regionalistas são bastante exíguos, o que faz essa obra possuir outra forma de atrelar-se ao objetivo central do governo quando encomendou tais obras. Nesse sentido, exaltar o passado era, certamente, uma das características que melhor estabeleciam a ligação do povo com sua terra. Assim, a retomada do passado, no sentido de incutir as origens e estabelecer a significação do passado no presente, fora trabalhada nesse mural. Mas, quando a questão centrava-se no afloramento do sentimento de pertencimento – base do discurso regionalista – eram as imagens alusivas ao gaúcho, sua saga, sua família e seus valores e caráter que estavam muito mais próximos da realidade.

Além desses elementos, esse mural levanta, ainda, outro questionamento. Mesmo que se tenha pontuado a falta da representação do negro nessa pintura, outros componentes não foram contemplados em tal obra: os imigrantes alemães e italianos. Mesmo que Locatelli seja um italiano, o fato de não representá-los em seu mural pode estar relacionado ao próprio contexto da encomenda da obra. Conforme foi pontuado, a década de 1950 foi um período em que as referências identitárias do povo rio-grandense começavam a tomar forma, principalmente por intermédio do Movimento Tradicionalista. Tendo a referência dos usos e costumes centrados na região da Campanha, elementos fora desse núcleo não eram incorporados nessa formação.

Tal questão, no entanto, é percebida em *O Estado*. Mesmo aludindo aos empreendimentos políticos da época, a valorização à família e sua união bem como as contraposições entre a guerra e a paz, evidenciam os valores de um Rio Grande do Sul que se pretendia moderno. Igualmente, o entrosamento amistoso entre o agropecuarista gaúcho e o industrial urbano, delineado pelo aperto de mão entre ambos, ratifica a ideia de que o desenvolvimento do Estado estava pautado, justamente, na ação positiva de homens possuidores dos mais altos valores morais.

3.2 A HISTORIOGRAFIA SUL-RIO-GRANDENSE: BREVE PANORAMA

Após, então, serem apresentados os três murais com temática histórica e formativa do Rio Grande do Sul, torna-se importante analisar a maneira com a qual o discurso historiográfico desenvolveu-se no Estado e, também, como estava articulado aos entendimentos dos intelectuais das décadas de 1940 e 1950. Com isso, as considerações tecidas a respeito das citadas pinturas de Aldo Locatelli terão uma melhor significação ao serem compreendidas, igualmente, dentro do contexto intelectual em que foram elaboradas.

As reflexões que visavam fundamentar a compreensão do passado histórico sul-rio-grandense, sejam elas referentes a origens, influências, legados ou ressonância de grandes eventos no conjunto social, sempre estiveram presentes nos questionamentos e nas problemáticas levantadas por diversos intelectuais regionais. Essas buscas, que posteriormente foram sistematizadas em saberes específicos, tiveram início no século XIX e, apesar de trazerem à tona, em diferentes momentos, questões referentes às peculiaridades formativas do Rio Grande do Sul como uma região de fronteira, aos objetivos da Revolução Farroupilha e à

inserção das Missões bem como de seus legados para a história regional, apresentou diferentes repostas em momentos distintos da produção histórica rio-grandense.

A compreensão, portanto, dessas variações do discurso histórico em diferentes períodos é possibilitada, dentre outros aspectos, pela análise historiográfica. Esta, que pode ser, segundo Ieda Gutfreind, entendida apenas como história escrita, quando é percebida junto das “(...) realizações humanas, independentes do campo em que se manifestam, integradas às conjunturas histórico-sociais concretas, também [vê-se a] como um produto da sociedade”.²⁸⁶ Não apenas como resultado final de um processo de elaboração intelectual que se manifesta através da obra escrita, a produção historiográfica também está vinculada, como apontou Gutfreind, à sociedade que a produz. Da mesma forma que outras representações intelectuais, a historiografia, em seu conteúdo e estrutura, quando tomada como parte de um estudo, deve ser apreendida por meio de suas possibilidades e entornos, onde ela aparece como elemento final de todo um encadeamento de ideias que, em última instância, solidifica a construção do conhecimento histórico.

Seguindo na esteira de tal pensamento e, ainda, apontando outras questões candentes ao seu estudo, Helga Piccolo, em artigo datado de 1995 e intitulado *A historiografia gaúcha*, afirma que tal modalidade de compreensão e materialização do passado “(...) pressupõe uma análise crítica do processo de construção do conhecimento histórico, isto é, ela analisa como [desenvolveu-se] o estudo da história, como evoluiu o ‘fazer história’”.²⁸⁷ Nesse sentido, a produção do conhecimento histórico tecido sobre o Rio Grande do Sul desde o século XIX adquiriu formas, visões e percepções diferenciadas, posto que, como produto de seu momento de produção, comporta impressões e interpretações que, de certa forma, serviram àquele período. Por essa razão, atentando ao que tanto Ieda Gutfreind como Helga Piccolo frisam, são necessários a depuração dessas obras e um olhar crítico sobre seus discursos para que se compreendam as variações que tiveram ao longo do tempo.

Para o presente estudo, que utiliza a historiografia sul-rio-grandense como um dos eixos que entram em consonância com a temática dos murais do Salão Alberto Pasqualini e da Antessala, torna-se necessário, mesmo que brevemente, apontar seus desdobramentos desde o final do século XIX até as décadas de 1940 e 1950. Durante esses anos, registra-se o aparecimento de novas interpretações acerca de temas polêmicos, já em desenvolvimento desde os anos 1920 e 1930, mas que tomaram grandes proporções a partir do lançamento da obras de seus autores, destacadamente a de Manoelito de Ornellas.

²⁸⁶ GUTFREIND, Ieda. Op.cit., p. 9.

²⁸⁷ PICCOLO, Helga. *Historiografia gaúcha*. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 3, jun., p. 43-59, 1995, p. 46.

Antes, porém, de apresentar esse breve panorama da historiografia sulina, é importante salientar dois trabalhos que foram elaborados especificamente sobre essa temática, nos quais se buscaram subsídios para o que se apresentará a seguir. O primeiro deles é a dissertação de mestrado de Marlene Medaglia intitulada *Introdução ao estudo da historiografia sul-riograndense. Inovações, recorrências do discurso oficial. 1920-1930*. Esta, que foi apresentada no ano de 1983 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisou, sob o viés do materialismo histórico, a forma com a qual os historiadores e intelectuais do período delimitado, discutiram as temáticas centrais da história rio-grandense. Apontando as questões recorrentes, como também determinadas inovações na interpretação da história do Estado nos trabalhos de intelectuais, como Alcides Lima, Alfredo Varella, Sousa Docca e Moysés Vellinho, a autora pontuou precisamente o entendimento que estes faziam acerca da posição do Rio Grande do Sul como um Estado de fronteira, comportando todas as implicações que a geografia oferecia, as visões acerca da Revolução Farroupilha, centrada na polêmica de seu caráter separatista, como também a origem e a formação do gaúcho. Sua análise, que contempla esses discursos junto à institucionalização da história e à organização de espaços onde sua escrita era considerada oficial, oferece ampla base de percepção acerca do trabalho de tais intelectuais assim como do contexto em que estavam inseridos.

Já o trabalho de Ieda Gutfreind, que obteve publicação pela Editora da Universidade no ano de 1992, além de apresentar as variações dos discursos dos intelectuais sobre temas recorrentes na história sulina, inova ao categorizá-los em matrizes ideológicas. Estas, que se originam, segundo a autora, a partir “(...) da interpretação de participantes contemporâneos nos acontecimentos narrados e, posteriormente, reinterpretados e incorporados à produção historiográfica”²⁸⁸, constituem-se como um

(...) discurso com características comuns encontradas em um conjunto de obras históricas, cujos conceitos adquirem significados ocultos, conforme a conjuntura que se desenvolve (...). Essas matrizes representam a busca da identidade político-cultural do território sul-riograndense.²⁸⁹

Esse viés interpretativo que, conforme expõe a autora, leva em consideração os componentes do discurso, seus autores e contextos, contempla as chamadas matrizes lusitana e platina. A primeira, no conjunto de obras e autores analisados por Gutfreind, “(...) minimiza

²⁸⁸ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 11.

²⁸⁹ Idem.

as aproximações do Rio Grande do Sul com a área platina e, conseqüentemente, defende a inquestionável supremacia da cultura lusitana na região”²⁹⁰. Já a segunda, que em alguns aspectos distancia-se e opõe-se às obras da matriz lusitana, comporta “(...) historiadores que enfatizam algum tipo de relação ou influência da região do Prata na formação histórica sul-rio-grandense e comumente defendem que a área das Missões Orientais, com os aldeamentos jesuíticos do século XVIII, compõem a história do Rio Grande do Sul”²⁹¹.

Tendo essas questões em vista, principalmente o fato de novos trabalhos terem sido realizados acerca da historiografia, consideram-se ambas as obras como bibliografia basilar para a compreensão do seu desenvolvimento²⁹². Tanto os temas recorrentes que aparecem nas obras históricas de variados historiadores que, por sua vez os interpretam à luz de seu contexto e vivências, quanto a elaboração das matrizes ideológicas – lusitana e platina – são de grande relevância para a análise proposta, pois apontam, de certa forma, a maneira com a qual a intelectualidade sul-rio-grandense visualizou a formação histórica e a composição étnica do Estado. Baseando-se em tais pressupostos, é que a apresentação do desenvolvimento da historiografia rio-grandense irá nortear-se. Mesmo que se tenha como foco principal as instituições, os autores e, conseqüentemente, seus escritos a partir das décadas de 1940 e 1950, é interessante observar, mesmo que brevemente, seu desenrolar desde os anos finais do século XIX. Tal questão revela-se importante na medida em que os temas acerca da formação do Estado encontraram, ao longo desse período, interpretações que, nas décadas em questão, foram retomadas e novamente debatidas.

²⁹⁰ Ibidem, p. 12.

²⁹¹ Ibidem, p. 11.

²⁹² Alguns trabalhos acerca da temática historiográfica têm-se desenvolvido no Rio Grande do Sul nas últimas décadas. Esse é o caso, por exemplo, das pesquisas de Letícia Borges Nedel. Apesar de a autora focar-se mais especificamente na questão do regionalismo sul-rio-grandense, seus trabalhos apontam importantes caminhos para a interpretação historiográfica do século XX. Nesse caso, tanto sua dissertação de mestrado (NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Julio de Castilhos nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro), como sua tese de doutorado (NEDEL, Letícia Borges. **Um passado novo para uma história em crise: regionalismo e folcloristas no Rio Grande do Sul (1949-1965)**. Brasília, 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília) são de grande valia para acerrar-se de tais conhecimentos. Da mesma forma, os trabalhos de Mara Cristina de Matos Rodrigues que, por sua vez, são muito mais restritos ao campo da historiografia rio-grandense, oferecem uma ampla imagem da obra de Moysés Vellinho, do seu contexto e, principalmente, das bases que direcionaram a elaboração e a estruturação de seu pensamento acerca da história do Rio Grande do Sul. Essa questão pode ser muito bem observada em sua tese de doutorado: RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. **Da crítica à história: Moysés Vellinho e a trama entre a província e a nação – 1925-1964**. Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Certamente que o rol de publicações que acercam-se dessa temática é longo, especialmente se analisadas as orientações de ambas as professoras antes citadas e as teses e dissertações que versam sobre tal temática.

3.2.1 As primeiras elaborações historiográficas na segunda metade do século XIX

Durante o século XIX, mais precisamente de sua metade aos anos finais, a historiografia rio-grandense esteve inclinada às produções que enfatizavam o que se conceituou como sendo a “matriz platina”. Não desmerecendo as obras de José Feliciano Fernandes Pinheiro (Visconde de São Leopoldo) e Antônio José Gonçalves Chaves – respectivamente *Anais da Província de São Pedro* (1819) e *Memórias ecônomo-políticas sobre a administração pública no Brasil* (1817), que são pioneiros nos estudos históricos sobre o Rio Grande do Sul e trataram com naturalidade as relações do Estado tanto com o Prata quanto em relação às demais províncias brasileiras²⁹³, são as obras de três outros autores que inserem o discurso platinista nos estudos históricos. O que fica bastante nítido no trabalho de intelectuais como Alcides Lima, Assis Brasil e Alfredo Varela, primeiros estudiosos que dedicaram seus escritos à articulação do Estado com a região platina, são suas construções no sentido de colocá-lo como suficiente frente ao Império Brasileiro, não dependendo deste para suprir suas necessidades. Por isso é frequente, na obra desses autores, a rememoração a um passado bélico que nunca contou com a ajuda central, ou seja, sempre se proveu sozinho quando a questão era defender-se ou brigar pelo que consideravam justo e de direito.

O conteúdo de seus textos, que ressaltava o fato de a Revolução Farroupilha ter sido um movimento que buscou, dentre outras coisas, separar-se do Império, estava relacionado ao contexto das grandes agitações políticas que movimentavam o palco nacional e regional. É em função de tais acontecimentos que seus escritos sobre a história do Rio Grande do Sul vão comportar, dentre outros aspectos, contundentes alusões aos benefícios que a instauração da República traria ao Brasil e, por conseguinte, ao Rio Grande do Sul. Ao referirem-se ao movimento farrapo, articulavam e reforçavam, sobretudo, a distância que existia entre os interesses do Estado e os do Império. Tanto a política imperial, que no entender dos intelectuais havia prejudicado economicamente o Estado, como as influências socioculturais legadas dos lusitanos e vista, até então, como o laço que unia as províncias brasileiras, era desconstruída por esses historiadores. O contraponto para eles era, justamente, a aproximação do Rio Grande do Sul com a região do Prata. Tanto no âmbito político quanto no cultural, Alcides Lima, Assis Brasil e, posteriormente, Alfredo Varela, vão construir, em suas obras, um Estado cada vez mais próximo e voltado às influências da região da fronteira. Assim, conforme pontuou Gutfreind, esses três autores, grandes enaltecidos do regime republicano,

²⁹³ Idem.

(...) redefiniram as relações da Província com o Centro [pois] passaram a enfatizar a especificidade do Rio Grande do Sul, justificando a necessidade de um regime republicano e de laços federativos entre as províncias e, em graus diferenciados, destacavam as relações com a área platina.

Tanto Alcides Lima quanto Assis Brasil publicaram suas obras no ano de 1882. Estas, lançadas antes da instauração do regime republicano, têm como base, como se pontuou anteriormente, a propaganda republicana. Por essa razão, ambos os intelectuais estabeleceram um projeto historiográfico em comum, no qual coube a Lima “(...) desenvolver a parte introdutória necessária à compreensão do processo revolucionário de 1835”²⁹⁴, e a Assis Brasil, “historiar o processo em si”.²⁹⁵ No entanto, apesar de terem em comum o cerne da discussão acerca da Revolução Farroupilha, os dois possuíam uma visão diferente acerca das influências sociopolíticas e culturais no Rio Grande do Sul. Alcides Lima, em *História popular do Rio Grande do Sul* (1882), destacava mais a geografia do Estado, sendo que a questão do isolamento tornou-se um fator de grande relevância para se estabelecerem aproximações mais com a região fronteira do que com o restante do Brasil.²⁹⁶ Assis Brasil, por outro lado, além de explorar essa questão e pontuar mais concisamente a “situação de abandono e de exploração da Corte” para com a Província, também se esmerou em captar as influências culturais que a caracterizavam. Levando em conta seus objetivos, o autor buscou evidenciar que, dadas as condições históricas e geográficas do Rio Grande do Sul, seu povo havia estreitado maiores relações com os platinos. Em sua *História da República Rio-Grandense*, de 1882,

(...) destacava o ‘contágio’, expressão que usava para identificar os contatos da população sulina com os povos hispano-americanos, quer pela infusão de sangue, quer pela imitação de usos e costumes. (...) Para reforçar sua opinião, justificava que os rio-grandenses e platinos habitavam áreas geográficas semelhantes, inexistindo linhas de fronteira que os separassem.²⁹⁷

Alfredo Varela, diferentemente dos dois citados anteriormente, publica sua obra em momento posterior ao da Proclamação da República. Apesar de ser, igualmente, importante

²⁹⁴ MEDAGLIA, Marlene. MEDAGLIA, Marlene. **Introdução ao estudo da historiografia sul-rio-grandense: inovações e recorrências do discurso oficial – 1920-1935**. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 94.

²⁹⁵ Idem.

²⁹⁶ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 19.

²⁹⁷ Ibidem, p. 20.

peça na fase da propaganda republicana, consolida-se mais como o autor que justificou a implementação do regime político almejado. Para tanto, aprofunda as questões relativas ao movimento farroupilha e, ainda, confere ao estado sulino a especificidade de, a partir de seu processo de colonização, de suas bases econômicas e do processo histórico como um todo, ser uma região independente do poder central. Porém, no que se refere às influências, Varella deixa claro que, assim como os demais, o Rio Grande do Sul possuía uma forte carga cultural legada pelos luso-açorianos. No entanto, ao entender que há uma particularidade, uma diferenciação do Estado em relação às demais províncias constitutivas do Brasil, o autor dá maior importância aos contatos estabelecidos com os platinos, pois afirmava que “(...) o território mais se ligava aos orientais que os brasileiros, pois com esses não existia o forte laço do amor”.²⁹⁸

É importante colocar, ainda, que nesse contexto onde as novas roupagens políticas vestiam o Rio Grande do Sul e, conjuntamente, a escrita da história seguia na esteira de tal pensamento, duas instituições de grande importância para o campo intelectual rio-grandense foram fundadas. Estas que, apesar de terem no centro de seus projetos objetivos e ideologias diferenciados, encontravam um ponto em comum quando, em suas bases, pairavam os assuntos próprios do Estado e suas particularidades como objeto de pesquisa. Esse é o caso, por exemplo, do Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro, fundado em 1860. Tendo como grande foco a escrita da história do Rio Grande do Sul, os objetivos que respaldavam a instituição, assim como a sua congênere nacional, eram os de

(...) coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos concernentes à história e à topografia da província, e à arqueologia, etnografia e língua de seus indígenas, além de promover as investigações que se faziam necessárias a respeito do estado da população, navegação, indústria, agricultura, produção e recursos disponíveis.²⁹⁹

Apesar de não estar diretamente ligada aos auspícios republicanos em voga nesse contexto, pois seus membros eram, como escreve Pereira Coruja, “(...) ‘cidadãos voltados à causa da integridade e Independência Nacional, da Monarquia, da Constituição e da Liberdade’”³⁰⁰, o fato é que o Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro foi

²⁹⁸ Ibidem, p. 21.

²⁹⁹ MEDAGLIA, Marlene. Op.cit., p.37.

³⁰⁰ GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877)**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 207.

de grande importância para o desenvolvimento de trabalhos acerca das origens do Rio Grande do Sul. Além disso, a própria institucionalização da história e do discurso histórico oficial, que não foram concretizados nesse momento específico, pois, assim como a sua revista, a instituição teve uma breve existência, tinha suas bases lançadas para que tal normatização fosse estabelecida alguns anos depois.

Outra associação igualmente importante nesse contexto foi o Partenon Literário. Fundado em 1868, tal grupo reuniu, afora outros intelectuais, os ex-membros do “efêmero IHGPSP”.³⁰¹ Apesar de primar, fundamentalmente, pelas reuniões e obras de cunho literário, tal agrupamento levou em consideração os assuntos tocantes ao Rio Grande do Sul. Em uma época em que a literatura possuía um viés fortemente regionalista, os temas históricos entravam como componentes essenciais de tais narrativas. Pelo fato de, nesse período, a história e a literatura serem elementos quase inseparáveis, os escritos produzidos pelos membros do Partenon Literário apresentavam uma visão ampla, porém literalizada, da história regional. Desse modo, para Letícia Nedel,

A preocupação com a história – sobretudo com a reabilitação da memória farroupilha e a singularidade dos processos envolvidos na formação do Rio Grande do Sul – foi outro componente próprio à atividade literária da época, passível de ser encontrado em obras de autores positivistas e não-positivistas e nos programas de edição de diversas revistas e almanaques circulantes.³⁰²

Em relação ao que se produziu a respeito da história regional durante os anos finais do século XIX, época em que, no Rio Grande do Sul, o positivismo mesclava-se, de certa forma, às produções históricas, é importante frisar seu conteúdo ideológico. Essa questão justifica-se a partir do momento em que se percebe, de um lado, o posicionamento de Alcides Lima e Assis Brasil no contexto que antecedeu a implementação do republicanismo no Rio Grande do Sul e, de outro, o de Alfredo Varella que, já inserido no novo conjunto político, justificava a sua permanência. Para levar a cabo o projeto que, por assim dizer, nortearia a suas obras, dissertaram e embasaram a relação do Rio Grande do Sul com o lado platino, distanciando-o do Brasil, com o intuito de mostrar que, com este, poucas eram as relações estabelecidas. Na realidade, a importância da obra desses autores reside no fato de problematizarem a questão da origem étnica e das influências recebidas pelo Estado. Apesar de não descartarem a aproximação com a cultura lusitana, principalmente no que se refere à formação histórica, o

³⁰¹ NEDEL, Letícia. Op. cit., p. 77.

³⁰² Ibidem, p. 78.

fato é que atribuíram ao Rio Grande do Sul elementos claramente de influência hispano-platina.

Nesse sentido, levando em conta que a política e a historiografia eram duas coisas que se inter-relacionavam nesse momento, fica nítido entender a razão pela qual esses autores são considerados como integrantes do viés explicativo platino. Justificando a República e, por conseguinte, o positivismo instaurado no Estado, teceram suas ideias a partir do ponto de vista do poder instituído destacando, sempre, a vocação rio-grandense ao republicanismo. Assim, da mesma forma que sobrecarregavam o sul-rio-grandense de elogiosas condutas de caráter, por causa de sua vocação política, afastavam-no do centro do Brasil no intuito de demarcar mentalmente os malefícios do regime político destituído. Em relação a essa questão, pontua Marlene Medaglia:

(...) o elemento inovador da prática historiográfica sul-rio-grandense a partir dos anos oitenta é o recurso, mais ou menos explícito, a uma fundamentação teórica que se identifica, nesse momento, com a visão ‘positivista’ difundida por Taine, que postula existir: ‘... um sistema nos sentimentos e nas ideias humanas, [que] tem como motor certos traços gerais, certos caracteres de espírito e de coração comuns aos homens de uma raça, de uma século ou de um país, e que foi utilizada para justificar a ‘vocação’ federativo-republicana do povo rio-grandense.

O que se percebe, como já foi apontado, é que tanto a historiografia como as instituições que se desenvolvem a partir de então (a exceção do IHGPSP em um primeiro momento) é seu forte atrelamento às questões políticas do período, no qual é nítida a propaganda republicana e, por isso, a tendência dos intelectuais em dissertarem sobre a história do Rio Grande do Sul através do viés platino, mostrando suas diferenças em relação às demais regiões do Brasil.

3.2.2 O nacionalismo da década de 1920

Na década de 1920, a historiografia regional, com um novo grupo de intelectuais, passa a ser analisada e construída através de uma nova perspectiva, conforme aponta Ieda Gutfreind: a matriz lusitana. Da mesma forma que se observou o desenvolvimento dos estudos que visavam a região platina como forma de distanciar o Rio Grande do Sul e seus habitantes do restante do Império em função das ideias republicanas, na década de 1920, por questões de ordem econômica e, principalmente, política, a orientação dos estudos sobre o

Estado sulino passou a privilegiar sobremaneira a sua origem lusitana. A partir do momento em que é este próprio quem financia pesquisas de cunho histórico em arquivos, tarefa na qual Aurélio Porto³⁰³ destaca-se, a história é institucionalizada e, ao mesmo tempo, serve aos interesses dos que a apoiam.

Juntamente com essa institucionalização, e talvez como uma consequência desse processo, formou-se um grupo restrito de intelectuais que objetivava a escrita da história, campo que, para eles, “(...) tudo ainda estava por ser feito”³⁰⁴. Assim, foram esses eruditos que, a partir da documentação de arquivos, levaram a historiografia sul-rio-grandense a uma outra abordagem que, no caso, formava o contraponto à visão estabelecida no século XIX.

A base que leva ao entendimento da matriz lusitana no Rio Grande do Sul é a de seu próprio contexto. Nesse sentido, grande parte dos historiadores buscou inserir a província em um panorama nacional, ou seja, identificar o gaúcho com a realidade brasileira, além de colocá-lo como o responsável pela salvaguarda dos interesses gerais do Brasil. Nessa perspectiva, para se firmar um laço de proximidade do Estado sulino com o conjunto nacional, era necessário “(...) desfazer a imagem de um Rio Grande do Sul caudilhistas, semibárbaro e guerreiro”³⁰⁵, o que implicaria desconsiderar as imagens construídas pelos estudiosos de cunho platinista, principalmente as elaboradas por de Alfredo Varela. Na realidade, o que o discurso lusitanista pretendia era opor-se ao platinista, uma vez que as caracterizações há tanto tempo identificadoras do povo rio-grandense não mais corroboravam com a realidade política do Rio Grande do Sul. É, então, a partir disso, que todo um discurso vai moldar-se através do trabalho dos eruditos da matriz lusitana, que, dentre outras coisas, pretendiam colocar a província dentro de um contexto nacional, tirando-a do isolamento, e desconsiderando a ideia de que ela não era parte integrante da nação. É nesse sentido que Letícia Nedel assinala que

(...) a partir do final dos anos vinte, delinearam-se os contornos de um novo tipo de abordagem memorialista, desta vez filiando a história regional à órbita de colonização portuguesa e acusando o ‘xenofobismo’ em relação à própria nacionalidade, que estaria presente nas caracterizações platinistas até então predominantes. A rivalidade entre as duas matrizes colocava em jogo não tanto o alcance explicativo das obras, mas as consequências sociais e políticas de tais ou quais abordagens. Se a história era a *Magistra Vitae*,

³⁰³ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 20.

Dentre a vasta produção de Aurélio Porto, destacam-se as seguintes obras: *A conquista das Missões* (1921), *Real feitoria do linho-cânhamo* (1921), *Regimento dos Dragões de Rio Pardo* (1928) e *O trabalho alemão no Rio Grande do Sul* (1934).

³⁰⁴ NEDEL, Letícia. Op. cit., p. 100.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 97.

caberia ao historiador avaliar as possíveis repercussões de seus ensinamentos pela sociedade. Criticava-se, assim, o caráter ‘desagregador’ e ‘antipatriótico’ das interpretações anteriores, por não reconhecerem a *vocação brasileira* do Rio Grande do Sul.³⁰⁶

O que a autora coloca também leva ao entendimento de mais dois pontos fulcrais no desenvolvimento e no discurso da matriz lusitana. O primeiro deles refere-se à ideia de que os gaúchos eram, por assim dizer, “guardiões das fronteiras nacionais”, levando de imediato a contraposição com as influências do Prata. O que a intelectualidade gaúcha explorou nesse sentido, tentando justificar seu posicionamento, foi demonstrar que a Revolução Farroupilha não teve caráter separatista. Para eles, muito pelo contrário, essa revolução apenas evidenciou a valentia e a bravura dos sul-rio-grandenses quando se viram ameaçados. Na realidade, o que estava implícito nessa abordagem era que o povo sulino, em nenhum momento, e apesar das circunstâncias revolucionárias, jamais deixara de ser e de pertencer ao Brasil. De acordo com Oliven,

Mais do que uma omissão escandalosa em relação ao que estava ocorrendo, o que se nota nos escritos desses intelectuais, quando eles insistem no não-separatismo da Revolução Farroupilha e nas diferenças essenciais entre o gaúcho brasileiro e o platino, é uma tentativa de afirmar a *brasilidade* do Rio Grande do Sul e de seus habitantes.³⁰⁷

O segundo ponto, que está intrinsecamente relacionado ao primeiro, é o que se refere ao vislumbamento de políticos sulistas chegarem a ocupar lugar destacado em postos políticos no âmbito nacional. Para tanto, necessário era “(...) zelar pela manutenção de uma memória regional adequada às pretensões políticas no contexto de unidade federativa integrada ao país”.³⁰⁸ Isso significava extirpar da memória coletiva os traços espanhóis – que indicavam uma não unidade cultural e social –, onde era preciso definir precisamente quem era o gaúcho platino e o gaúcho brasileiro. Obviamente que, no conjunto dessas ideias, o gaúcho da região do Prata foi quem ficou com as insígnias de bárbaro, violento e sem-moral, ao passo que o gaúcho nacional, tendo todo um passado sob influência portuguesa, teria uma personalidade completamente diferenciada de seu vizinho fronteiriço³⁰⁹. Dessa forma,

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ OLIVEN, Ruben. Op. cit., p. 58.

³⁰⁸ NEDEL, Letícia. Op. cit., p. 99.

³⁰⁹ É importante colocar que as interpretações acerca do gaúcho não estão restritas a essas breves observações. No capítulo posterior, onde será trabalhada mais pormenorizadamente a questão da literatura e do regionalismo, serão feitas as devidas colocações acerca do desenvolvimento e apropriação do termo gaúcho pela intelectualidade sul-rio-grandense.

É preciso, portanto, não só afirmar a brasilidade do gaúcho, mas enfatizar seus traços positivos, mesmo que para isso seja necessário maquilar a realidade, passando por cima de elementos que poderiam eventualmente ser considerados ‘bárbaros’. Esses deveriam ser ‘exportados’ para o outro lado da fronteira: o Prata.³¹⁰

Afora essas questões, subsiste outra que também se reveste de importância no ambiente cultural e historiográfico no Rio Grande do Sul na década de 1920: a fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. É interessante visualizar que, já no discurso de fundação, realizado por Florêncio de Abreu e Silva, Sousa Docca e Lindolfo Collor, colocava-se a história a serviço da política. O que se objetivava com tal medida era o lançamento de grupos regionais à liderança nacional. E, para isso, a história era uma base fundamental, uma vez que era ela quem apresentava o passado e as virtudes de um povo que, até então, via-se separado do contexto nacional. As interpretações historiográficas surgidas na década de 1920 e no entorno do IHGRS variaram sua matriz ideológica, o que é percebido em obras que foram elaboradas e que tinham forte tendência ao viés lusitano, e outras que tendiam mais ao platino. A razão que o Instituto tinha ao concentrar intelectuais que não comungavam o mesmo ponto de vista residia no fato de que muitos deles eram homens de grande projeção social. Essas confluências interpretativas, no entanto, aliadas à figura de seus autores, auxiliavam a história a ganhar seu tom de oficialidade. Sobre essa questão, mais especificamente sobre a relação de seus membros e o prestígio conferido aos integrantes do IHGRS, Marlene Medaglia pontua que,

Inicialmente, predominou o segundo aspecto [prestígio que auferia dos membros], o que se depreende do fato de encontrarem-se entre os sócios fundadores muitos que, além de não preencherem as cláusulas estatutárias, não tem como nem por que serem tidos como historiadores. Sua inclusão deve-se, entre outros fatores, à projeção que possuíam, em função de sua atividade profissional ou política pregressa, dentro da formação social regional ou nacional. Mas o Instituto não tardou em constituir-se também em fonte de *status*, atribuindo, com título de associado, honorabilidade à pesquisa histórica e assegurando, igualmente, a divulgação de seus resultados em um veículo qualificado.³¹¹

No entanto, não obstante o discurso dos intelectuais desse período não possuir uma unidade interpretativa, um ponto parece ter sido o de união no conjunto das produções provindas do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul: o estreitamento, acima

³¹⁰ OLIVEN, Ruben. Op. cit., p. 58.

³¹¹ MEDAGLIA, Marlene. Op. cit., p. 150.

do viés platino e lusitano, dos vínculos com o nacionalismo. Nesse sentido, “(...) apesar dessas diferenças, ambas defenderam, no pós-1920, uma história político-ideológica de alto teor nacionalista”.³¹² Essas pontuações, ao mesmo tempo em que buscavam uma definição para o gaúcho e para o Rio Grande do Sul, levavam-nos para o centro do debate nacionalista. Isso gerou, já às vésperas de 1930, “(...) o discurso do destino manifesto [que] defendia a integração nacional sob liderança gaúcha”.³¹³ Na realidade, esse “destino manifesto” estava baseado em aspectos que, de certa forma, “(...) levavam o estado sulino para a sua missão histórica”.³¹⁴ A partir de seu passado de valentia e bravura, o Estado era o único capaz de oferecer “(...) melhores condições de sanear a política e a moral da nação”.³¹⁵

Os autores que mais se destacaram nesse viés interpretativo da história³¹⁶ – lusitano e nacionalista – foram Aurélio Porto, Souza Docca, Othelo Rosa e Moysés Vellinho. Obviamente, cada um desses autores possui suas especificidades dentro do campo maior que é a matriz lusitana.³¹⁷ Nesse sentido, Aurélio Porto, apesar de lançar em seus trabalhos a identidade lusa ao Rio Grande do Sul, aproximou-se muito, em suas primeiras obras, do viés platino. Essa questão torna-se perceptível quando ele aponta as “(...) grandes semelhanças [que] ligavam o sul à pátria de Artigas”³¹⁸, observação esta vista em seus estudos sobre o caudilhismo. Igualmente faz ao indígena, colocando-o como peça fundamental na construção do Rio Grande do Sul. É interessante perceber, nos escritos desse autor, a transição pela qual passa a sua interpretação acerca das origens do Rio Grande do Sul. Se, em um primeiro momento, ele afirma que havia três grandes correntes na formação linguística do Estado, incluída, nesta, os espanhóis e o gaúcho do campo, em um segundo, parte para a identificação do sul-rio-grandense com o brasileiro. São esses dois momentos visualizados na obra de Porto que o fazem ser qualificado como um “historiador de transição”, pois, no fluxo do

³¹² GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 25.

³¹³ Ibidem, p. 35.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ É importante considerar aqui que, nesse panorama lusitano que estava sendo esboçado pela intelectualidade rio-grandense na década de 1920, houve dois escritores que, ainda, recebiam forte influência da obra de Alfredo Varela. Pinto da Silva e Rubens de Barcellos, últimos representantes da matriz platina, apesar de mostrarem claramente suas tendências nacionalistas ao insistirem, por exemplo, na questão do “gaúcho brasileiro e na experiência farroupilha como uma lição prática de brasilidade”, ambos enfatizaram sobremaneira os “hábitos guerreiros do gaúcho, a influência do Prata, a divisão interna de regiões do Rio Grande do Sul e a Revolução Farroupilha como não-separatista”. Para maiores detalhamentos sobre a obra desses autores, ver: GUTFREIND, Ieda. Op. cit., notadamente as páginas 30 a 36.

³¹⁷ Não é pretensão do presente trabalho analisar pormenorizadamente a produção historiográfica desses intelectuais. O que se pretende, no entanto, é apenas colocá-los no contexto de suas produções históricas, visando à caracterização das tendências historiográficas no Rio Grande do Sul. Para maiores detalhamentos, ver: GUTFREIND, Ieda. Op. cit.; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Historiografia e ideologia*. In: DACANAL, José Hildebrando. **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

³¹⁸ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 37.

nacionalismo corrente, considerou as relações do Rio Grande do Sul com o Brasil afastando-o, sobremaneira, dos contatos caudilhos e platinos. É com esse teor nacionalista que, a partir de 1930,

(...) [vai prevalecer] em seu discurso a preocupação com a brasilidade gaúcha, exemplificada na interpretação dada à Revolução Farroupilha. Avaliava que, após uma luta de dez anos, a província se submeteu ao Império ‘porque acima das instituições colocava a unidade, a grandeza, a honra da pátria comum.’³¹⁹

Emílio Fernandes de Souza Docca, amigo de Aurélio Porto, produziu e trilhou um caminho semelhante, inserindo o Rio Grande do Sul em um contexto nacional e identificando o povo rio-grandense com seus antepassados portugueses. Prova disso é quando afirma ser “inominável absurdo fazer apenas história rio-grandense, pois sabem todos que a história do Rio Grande do Sul está estreitamente vinculada aos principais fatos da história do Brasil”.³²⁰ Já Othelo Rosa, fechando um ciclo junto aos dois historiadores citados anteriormente, também encaminhou suas interpretações para o viés nacionalista. Da mesma maneira que Porto e Docca, Othelo Rosa primou pela desmistificação do gaúcho de índole somente guerreira, “ênfatizando seus valores intelectuais”.³²¹ Como membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Rosa insistia na brasilidade do sul-rio-grandense, negando qualquer que fosse a influência ou legado dos espanhóis e platinos.

Essa questão tomou tamanha proporção no pensamento do historiador³²² que, quando fez parte de uma comissão para dar o nome de um padre jesuíta a uma escola no interior do Estado, foi totalmente contrário a tal ato. Nesse mesmo período, estreitando uma polêmica que, por muito tempo vai ocupar as páginas dos jornais de grande circulação em Porto Alegre, opôs-se radicalmente à construção de um monumento ao índio Sepé Tiaraju. No viés interpretativo lusitano, onde o nacionalismo oferecia a sua base mais forte, era questão mais que sabida que a região missioneira jamais havia feito parte do Rio Grande do Sul.

³¹⁹ Ibidem, p. 39.

³²⁰ Ibidem, p. 56.

³²¹ Ibidem, p. 70.

³²² Tanto a questão da denominação da escola quanto a negação da construção do monumento ao índio Sepé Tiaraju podem ser visualizadas, especialmente, nas páginas dos jornais *Correio do Povo* e *Jornal do Dia* da década de 1950. Como exemplo, tem-se as reportagens *Sepé Tiaraju e o Rio Grande* (*Correio do Povo*, [s.d.] e *Intelectuais gaúchos manifestam-se sobre o valor histórico do índio Sepé Tiarajú* (*Jornal do Dia*, 18 de dezembro de 1955), onde são pontuadas e justificadas as razões pelas quais tais homenagens, por um lado, não podiam ser realizadas e, por outro, deveriam já estar em vias de realização.

3.2.3 Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas: interpretações historiográficas nas décadas de 1940 e 1950

Nesse panorama, há que se mencionar a obra de outros dois intelectuais sul-rio-grandenses que marcaram sobremaneira as interpretações acerca do Rio Grande do Sul nas décadas de 1940 e 1950. Apesar de terem entendimentos diferenciados sobre pontos específicos da história Estado, o fato é que tanto Moysés Vellinho quanto Manoelito de Ornellas trouxeram em seus discursos e obras importantes e inovadoras reflexões sobre temas que, até então, eram considerados superados e estabelecidos. Afora a importância de ambos para o panorama historiográfico regional, seus escritos tornaram-se basilares para a visualização de todo o vasto campo de entendimentos que se fazia acerca do Rio Grande do Sul até a metade do século XX.

Moysés Vellinho, intelectual que começou a destacar-se no panorama letrado de Porto Alegre a partir da tessitura da crítica literária³²³, no que tange aos temas históricos foi um dos mais veementes defensores das raízes lusitanas do Rio Grande do Sul. Em suas obras, especialmente em *Capitania d'el Rei – aspectos polêmicos da formação rio-grandense*, o autor não mediu esforços para colocar o gaúcho como um brasileiro, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter, à sua moral e aos seus valores. A partir do que coloca Tatiana Zismann, torna-se compreensível essa atuação de Vellinho no campo intelectual e historiográfico:

A atenção ao modo particular como Moysés Vellinho concebe a identidade nacional do Rio Grande do Sul permite compreender o seu discurso historiográfico, não como maquiavelicamente deturpador da realidade, mas visceralmente empenhado em dotar a história sul-rio-grandense de valores nacionais.³²⁴

Esse modo “visceral” de atribuir valores nacionais ao Rio Grande do Sul estava estritamente relacionado a dois grandes fatores. O primeiro deles que, de certa forma, não deixa de ser um prolongamento dos objetivos traçados por intelectuais como Aurélio Porto e Souza Docca, referia-se à inserção do Rio Grande do Sul no palco nacional. Assim, a busca

³²³ BAUGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). **Ensaio literários. Moysés Vellinho**. Porto Alegre: CORAG, 2001, p. 28.

³²⁴ ZISMANN, Tatiana. **A construção de uma referência de uma identidade nacional para o Rio Grande do Sul nos discursos historiográficos de Moysés Vellinho**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, p. 16.

por elementos culturais que aproximassem o Estado com as demais regiões do país, onde os legados lusitanos constituíam-se como o principal elo, eram retomados e reforçados em prol dos contatos e, por conseguinte, legados, deixados pelos platinos. O outro fator, relacionado ao anterior, seria a confirmação dessa ligação com o Brasil através da projeção das obras rio-grandenses no mercado editorial nacional. Configurando-se como uma busca por prestígio e normatização do que se produzia em território sulino, o abraileiramento da cultura rio-grandense era uma condição para que tal objetivo se concretizasse. Para Mara Rodrigues,

(...) de acordo com essa configuração do quadro da produção cultural e intelectual no Rio Grande do Sul e com cuidadosa leitura dos escritos dos autores aqui considerados, em suas perspectivas a principal ‘conquista’ a ser empreendida pelos gaúchos de meados do século XX não seria mais a de fronteiras, territórios e mercados para os produtos agropecuários da região, como no século XIX, ou a de postos políticos no governo central do país, como na Revolução de 1930, mas sim a de mercados mais ampliados para os produtos culturais do extremo sul brasileiro.³²⁵

Além desse ponto, outro que marcou sobremaneira os escritos do intelectual foi sua visão acerca dos negros e índios na formação do Estado. Contrastando a vivência destes aos trazidos pelos portugueses, Vellinho afirma que nada foi legado por tais grupos uma vez que

(...) a ‘boa cepa’ portuguesa, os ‘trancos lusos’, opunham-se aos indígenas, possuidores de defeitos, como a ‘apatia incrível’, a ‘preguiça imemorial’ e a ‘incurável infantilidade’, enfim, ‘material humano era o pior imaginável’. Eram aborígenes ‘barro pobre e obscuro’ que pouco contribuíram para o fundo sociológico do gaúcho. O negro, por sua vez, também recebia apreciações desairosas.³²⁶

Ainda no que tange à questão, é importante frisar que, assim como os demais intelectuais de seu período, Vellinho preocupou-se em desvincular a região missioneira como parte integrante da história do Rio Grande do Sul. Seus argumentos, fortemente articulados ao

³²⁵ RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. Regionalismo, modernidade e legitimidades intelectuais: Moysés Vellinho e Érico Veríssimo (1930-1964). **História, ciências, saúde – Manguihos**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, out.-dez., 2010, p. 995.

³²⁶ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 130.

nacionalismo e ao regionalismo pungentes³²⁷, estavam baseados no fato de tal espaço pertencer, até o início do século XIX, ao império espanhol. Apesar de, no ano de 1801, a região ter sido conquistada pelos “heróis lusitanos” Borges do Canto e Santos Pedroso, Vellinho continuava a rechaçar a inclusão das Missões na história sul-rio-grandense. Tal questão se justifica na medida em que se percebe a problemática que envolveria considerar as Missões como parte da história do Estado: aceitar as influências e os legados dos platinos. Então, é por essa razão que afirma “(...) que as Missões nada teriam influído no caráter e na formação rio-grandense. Só uma coisa nos ficou do passado morto: o papel de depositário de ruínas alheias”.³²⁸

O seu posicionamento contumaz acerca de tais temáticas, em especial as que eram referentes aos Sete Povos, proporcionou o desenrolar de uma grande polêmica na década de 1950. Esta, que foi veiculada nas páginas do *Correio do Povo*, e envolveu, principalmente, o intelectual Mansueto Bernardi, reflete sobremodo o que foi colocado a respeito do pensamento de Vellinho sobre as Missões. A querela tinha como ponto central a figura do índio missioneiro Sepé Tiaraju, que há muito já era assunto polêmico nos centros intelectuais sul-rio-grandenses. Tal discussão alcançou seu auge quando um pedido foi feito pelo major João Carlos Nobre da Veiga ao governador do Estado. Esse pedia que fosse erigido um monumento em homenagem a Sepé Tiaraju no ano do centenário de sua morte. Observando tal solicitação, o governador o encaminha “(...) para a Secretaria de Educação do Estado e esta para o IHGRS, solicitando um parecer”.³²⁹ A resposta, assinada por Othelo Rosa, Afonso Guerreiro e Moysés Vellinho, foi negativa. Para Vellinho, por exemplo, Sepé Tiarajú, “(...) o malfadado corregedor de São Miguel só não é estranho ao passado do Rio Grande porque nele entrou como inimigo”.³³⁰

Assim, a partir dessa manifestação do escritor, pode se ter uma ideia do teor das justificativas emitidas pelos integrantes do IHGRS, a maioria deles vinculados à interpretação lusitana da história sulina. Estabelecendo o não pertencimento de Tiaraju no passado rio-

³²⁷ É interessante colocar que a polêmica travada entre Moysés Vellinho e Mansueto Bernardi não foi a primeira na qual o intelectual se envolveu. Antes, durante a década de 1920 e sob o pseudônimo de Paulo Arinos, travou uma discussão com Rubens de Barcellos acerca das obras e temáticas trabalhadas por Alcides Maya. Em artigo intitulado *O papel da nova geração*, Vellinho clama que a juventude literata de sua época desvele um Rio Grande do Sul cheio de possibilidades, o que ia à mão contrária do que a obra de Maya, especialmente *Tapera e Ruínas Vivas*, evidenciava em seu conteúdo. Tendo um conteúdo que ilustra bem mais a realidade da crítica literária da época, tal polêmica pode ser articulada, igualmente, aos anseios do regionalismo que estava em pleno desenvolvimento no Estado no qual Vellinho foi um grande incentivador. Para maiores detalhamentos acerca de tal discussão, ver: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Op. cit.

³²⁸ VELLINHO, Moysés apud GUTFREIND, Ieda. Idem.

³²⁹ GUTFREIND, Op. cit., p. 109.

³³⁰ GUTFREIND, Op. cit., p. 93.

grandense, despindo-o da qualidade de primeiro herói, o objetivo maior dessas interpretações era o de afastar, igualmente, qualquer proximidade com a região platina e seus legados. Afirmava-se, assim, a supremacia lusa nas origens históricas do Rio Grande do Sul. No entanto, apesar de toda a polêmica estabelecida, Mansueto Bernardi, defensor do índio Sepé³³¹, como tantos outros intelectuais³³² de sua época, assim concebia o indígena e seus feitos na história rio-grandense: “(...) líder e condutor da primeira e genuína revolução que ocorrera no Rio Grande do Sul, assim como o primeiro gaúcho do Pampa na luta contra o intruso”.³³³

É nesse contexto de embates historiográficos, no qual os vínculos com Portugal são cada vez mais aprofundados, que a polêmica e inovadora obra de Manoelito de Ornellas aparece. Destacadamente *Gaúchos e beduínos*, publicado em 1948, trouxe à tona, novamente, os debates acerca das influências platinas. Alguns anos antes, vale destacar, já havia ocorrido um mal-estar interpretativo com a publicação de *História da grande revolução*, de Alfredo Varella, onde o autor primava por fundamentar o caráter separatista da Revolução Farroupilha. Essa visão, sem dúvida, afastava o Rio Grande do Sul do palco brasileiro – e lusitano – e, portanto, não era passível de créditos.³³⁴ Ornellas, no entanto, tangenciando essa temática, apropriou-se mais dos assuntos relacionados às origens do gaúcho bem como as influências recebidas pelo Estado em sua formação histórica.

A questão central no pensamento de Manoelito de Ornellas tem como ponto basilar a fronteira. Sua tese

(...) centralizava-se na indivisão de fronteiras político-administrativas da área platina, destacando a unidade do pampa e do gaúcho rio-grandense da

³³¹ As questões pormenorizadas referentes ao posicionamento de Mansueto Bernardi à polêmica de Sepé Tiaraju podem ser visualizadas na obra *O primeiro caudilho rio-grandense: fisionomia do herói missioneiro Sepé Tiaraju*.

³³² Do grupo de intelectuais que defendiam a presença e a importância de Sepé Tiaraju para a história do Rio Grande do Sul, alguns nomes destacam-se: Manoelito de Ornellas, Dante de Laytano, Aldo Obino, Walter Spalding, Arthur Ferreira Filho, dentre outros. Essa constatação foi feita a partir da análise de material jornalístico, em especial os contidos no *Correio do Povo*, nos anos finais da década de 1950, onde esses escritores vão posicionar-se contra o parecer emitido pelo IHGRGS.

³³³ *Ibidem*, p. 90.

³³⁴ Alfredo Varella, conhecido já por suas interpretações discordantes das do grupo do IHGRS, publica, com auxílio do General Flores da Cunha³³⁴, a citada obra *História da grande revolução*. Esta apontava, assim como as obras dos historiadores de matriz platina, que a Revolução Farroupilha tivera caráter separatista. Tal situação criou um grande mal-estar entre os intelectuais da época, especialmente aos vinculados ao IHGRS, que, diante de tal interpretação, “(...) afirmavam que, mesmo a entidade tendo [sic.] patrocinado a obra, tal fato não significava ‘solidariedade aos pontos de vista emitidos’”. Na verdade, tornar público uma interpretação que não ia ao encontro das ideias da época, em que cada vez mais se insistia na questão de o Rio Grande do Sul fazer parte, cultural e historicamente, do Brasil, era, de fato, problemático e um tanto arriscado.

fronteira, do Uruguai e da Argentina, que apresentavam hábitos, costumes, tradições, inclusive a música e a língua, semelhantes.³³⁵

Por ter nascido e crescido no interior do Estado, na cidade de Itaqui, onde vivenciou – e praticou – todo o trabalho típico dos homens da campanha³³⁶, considerava essa região mais próxima dos espanhóis. Em suas *Memórias*, descrevia “(...) que do centro e do litoral do Estado nada ou quase nada chegava à faixa de fronteira, vindo da Argentina as roupas e tudo o mais, no que se referia a cultura, teatro, música, moda, livros, sendo tudo em Itaqui reflexo de Buenos Aires”.³³⁷ Além disso, após realizar viagens pela Europa e entrar em contato com a cultura ibérica, acerca-se da ideia de que o gaúcho tinha, em suas origens mais remotas, a influência dos beduínos.

Outras questões, no entanto, marcam os escritos de Ornellas. Diferentemente do que foi visto na obra de outros intelectuais, que definiram suas interpretações na dicotomia Portugal – Espanha, Ornellas foi o que melhor transitou entre ambas. Apesar de ressaltar as influências hispânicas, o autor ressaltava, igualmente, a parcela lusitana na formação do Estado. Esse seu modo de conceber tal fato estava, de certa maneira, ligado ao contexto nacionalista. Ocupando cargos públicos e, ainda, sendo grande incentivador da candidatura de Vargas à presidência³³⁸, o intelectual pontuava a importância do Rio Grande do Sul no contexto nacional. Não poupava esforços, em suas palestras e artigos publicados na imprensa regional, em exaltar a brasilidade dos gaúchos e o sentimento nacional que possuíam.

Outro aspecto que não pode deixar de ser mencionado e que, de certa maneira, tem grande relevância para o que se está propondo, são as interpretações de Manoelito de Ornellas em relação à polêmica Sepé Tiaraju. O autor, que não estava restrito apenas a um viés explicativo da história rio-grandense, considerava o índio missioneiro como um dos principais heróis do passado, uma vez que defendeu bravamente o território sulino das mãos portuguesas e espanholas. O fato de ter visto em Sepé Tiaraju a figura do primeiro caudilho rio-grandense, o que não ia ao encontro dos postulados lançados pelos intelectuais do IHGRS, fez com que

³³⁵ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 172.

³³⁶ BRAGA, Maria Alice da Silva. **Manoelito de Ornellas: um esboço do escritor**. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica d Rio Grande do Sul – Faculdade de Letras, 2000, 125f., Porto Alegre, p. 20-21.

³³⁷ GUTFREIND, Ieda. Op. cit., p. 178.

³³⁸ BRAGA, Maria Alice da Silva, Op. cit., p. 25.

escrevesse uma justificativa do porquê inseria e articulava tal personagem à história regional. Tais considerações foram esboçadas no artigo *Por que escrevi Tiaraju*³³⁹.

Tendo em vista, então, o panorama historiográfico que se desenrolou no Rio Grande do Sul desde o final do século XIX, fica claro pontuar que, em primeiro lugar, grande parte dos eruditos que se dedicaram a dissertar sobre os temas do Rio Grande pautaram suas observações na interpretação de viés lusitano. Os que trilharam o caminho oposto, vendo o Estado como parte da região platina, tiveram suas obras subjugadas e postas de lado em função, anos depois, da criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, nas décadas de 1940 e 1950, com o amadurecimento do discurso de Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas, que já vinham dedicando-se às letras desde os anos 1920, tem-se novamente traçado o paralelo entre lusitanos e platinos. Nesse momento, apesar de ambos intelectuais não se criticarem a ponto de estabelecer nova polêmica, a ampliação do discurso histórico é nítido. Não obstante este ainda ser fortemente balizado pelo IHGRS, o fato é que as produções divergentes de tal ponto de vista estavam em circulação e, como se percebe na polêmica a respeito de Sepé Tiaraju, não mantinha mais o privilégio de ser a única instituição capaz de veicular a história oficial.

3.3 LOCATELLI E A INTELLECTUALIDADE RIO-GRANDENSE: CONTATOS E TROCAS

A compreensão das tendências historiográficas em voga nos anos 1940 e 1950, quando da chegada de Locatelli ao Brasil, são de fundamental importância para acerrar-se dos temas debatidos entre a intelectualidade rio-grandense no período. No entanto, visualizá-las, apenas, não auxiliam no processo de apreensão da produção muralística do artista nas salas do Palácio do Governamental. É necessário, igualmente, observar de quais intelectuais o pintor aproximou-se quando fixou residência no Rio Grande do Sul e, ainda, com quais estabeleceu contatos.

Nesse sentido, observar o panorama letrado do período de seu primeiro trabalho no Palácio Governamental – a década de 1950 – parece ser pertinente para a apreensão dos detalhes que sua obra apresenta. Considerar os contatos que estabeleceu, bem como as amizades que firmou, torna-se de extrema relevância para a compreensão de diversificados elementos pictóricos que compõe o mural. Conjugado a esse fator, encontra-se, ainda, o elo

³³⁹ Tal artigo encontra-se publicado em: ORNELLAS, Manoelito. **Máscaras e murais de minha terra**. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria do Globo, 1966, p. 159-163.

estabelecido entre o artista e seu encomendante, ou seja, o poder executivo estadual. Assim, seus contatos e estudos deveriam estar, de certa forma, direcionados aos auspícios governamentais do período.

O que leva ao entendimento da importância de se pontuar os contatos de Locatelli com a intelectualidade rio-grandense são dois elementos que, de certa maneira, complementam-se. O primeiro deles diz respeito à sua prática artística. Tomando como exemplo as que foram produzidas em Pelotas, local de seu primeiro trabalho, o artista nunca deixou de estudar profundamente a temática que ia transformar em imagem. Apesar de essas primeiras estarem diretamente relacionadas ao ambiente religioso³⁴⁰, e desse assunto o artista estava muito bem munido de conhecimento, era uma grande preocupação sua estudar profundamente e apreender os elementos mais específicos do que ia esboçar³⁴¹. Sobre esse aspecto, Roberto Locatelli, seu primeiro filho, atesta que na feitura de uma obra, o pai

(...) fazia tudo. Desde a concepção, o projeto e a execução final. Ele também estudava muito os temas que ia executar. ‘Os Bandeirantes’, ‘O Negrinho do Pastoreio’ e a ‘Via Sacra’ tiveram meses de estudo e pesquisa. Sua preocupação era a de retratar o mais fiel possível a história e por isso ele estudava muito.³⁴²

O segundo aspecto, relacionado muito mais ao âmbito pessoal, diz respeito às amizades aqui construídas. Dotado de uma personalidade cativante e de uma humildade de caráter, Aldo Locatelli era muito próximo das pessoas com quem convivia, desenvolvendo por elas uma atenção e um afeto que iam das mais simples pessoas até a elite letrada e política de destaque no Rio Grande do Sul. Segundo o próprio artista, em uma das últimas cartas enviadas ao seu irmão Plácido, que residia na Itália, assim descreve-se:

Como vê, o sucesso não me falta. Talvez não saiba aproveitá-lo, mas prefiro não mudar. Viver orgulhoso de minha profissão, mas modestamente pensando que tenho muito caminho a percorrer ainda. Se fosse diferente, não

³⁴⁰ A primeira obra muralística elaborada por Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul foi, conforme já se pontuou, a Catedral de São Francisco de Paula, na cidade de Pelotas.

³⁴¹ Aldo Locatelli, que teve toda a sua criação baseada nos ensinamentos católicos dados pela mãe, fortaleceu suas concepções cristãs quando participou da II Guerra Mundial. Sobre esse acontecimento, Úrsula da Rosa Silva, na obra *História da arte em Pelotas*, coloca que os temas religiosos acentuaram-se na produção de Aldo Locatelli precisamente após seu retorno dos campos de batalha. Para maiores detalhamentos, ver: SILVA, Úrsula da Rosa, LORETO, Mari Lúcie da Silva. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: Educat, 1996.

³⁴² LOCATELLI, Roberto apud ZATTERA, Vera Stedile Zattera. Op. cit, p. 67.

teria todas essas amizades tão carinhosas, que iniciam nos alunos, dos Presidentes de Bancos e de Indústrias e de altos nomes políticos.³⁴³

3.3.1 Dos primeiros contatos a Érico Veríssimo

Um dos primeiros contatos que Locatelli vai estabelecer em terras brasileiras, na cidade de Pelotas, é com a incentivadora e fundadora da Escola de Belas Artes da cidade, Marina de Moraes Pires. Apesar de já estar, de certa forma, envolvido com o poder eclesiástico local em função de sua contratação, é precisamente essa personalidade da sociedade pelotense que lhe convida para, além de dar aulas, ser um dos fundadores da Escola. Tal questão pode ser observada nas memórias deixadas pela professora³⁴⁴ e, igualmente, no Arquivo Fotográfico Memória da UFPel, destacadamente na Coleção Marina de Moraes Pires, onde Locatelli aparece em diversas fotografias ao lado da diretora e em eventos importantes promovidos pela instituição.³⁴⁵ (Figuras 24, 25 e 26).

Dentre tantas pessoas que estreitou relações na cidade de Pelotas, como o colega e professor Antônio Caringi, são também os contatos que estabelece em Porto Alegre, notadamente quando é contratado para dar aulas no Instituto de Belas Artes, que vão orientar em maior escala seu conhecimento acerca das especificidades rio-grandenses. Além disso, é importante considerar que, afora os contatos, a aproximação com obras de cunho histórico igualmente perfizeram os caminhos que levaram o artista a absorver elementos culturais próprios do Estado que, aos poucos, transformava-se em seu novo lar. No entanto, é preciso ressaltar, antes de adentrar nos pormenores da análise, que as referências às obras específicas lidas por Aldo Locatelli sobre a história do Rio Grande do Sul revelaram-se escassas durante a pesquisa³⁴⁶. Entretanto, existem alguns dados que, se forem conjugados ao contexto vivido pelo artista, como as que foram citadas anteriormente, poderão dar informações valiosas acerca de tal questão. Serão essas bases, então, que nortearão a interpretação e o entendimento da história rio-grandense por Locatelli, tal como ela plasmou-se nos dois murais pintados no Salão Alberto Pasqualini.

³⁴³ Carta enviada por Aldo Locatelli, da cidade de São Paulo, ao seu irmão Plácido Locatelli, residente na Itália. Tal documento tem a data de 31 de julho de 1962. A original encontra-se na Sociedade Cultural Aldo Locatelli, na cidade de Caxias do Sul.

³⁴⁴ FRANCO, Janice. **Memórias de Marina**. Pelotas: Editora Mundial, 2008.

³⁴⁵ MICHELON, Francisca Ferreira, SCHMITT, Daniela. A coleção Marina de Moraes Pires no Arquivo Fotográfico Memória da UFPel: a imbricada história de uma diretora e sua escola. **Revista memória em rede**, Pelotas, v. 2, n. 4, dez, 2010, p. 165.

³⁴⁶ Sobre a biblioteca do artista, afirmou o seu filho Roberto, em entrevista realizada por *e-mail*, que grande parte das obras que seu pai tinha eram referentes à arte.

Figura 24 - Fotografia de Aldo Locatelli e Marina de Moraes Pires na Escola de Belas Artes de Pelotas .



Fonte: Franco (2008).

Figura 25 – Fotografia de Aldo Locatelli ministrando aula de pintura na Escola de Belas Artes de Pelotas



Fonte: Franco (2008).

Figura 26 – *Retrato de Marina*, de Aldo Locatelli



O primeiro referencial sobre os contatos de Aldo Locatelli com a história e a cultura do Rio Grande do Sul foi obtido por meio de um artigo de Círio Simon, enviado por *e-mail* em 16 de junho de 2008, onde ele aponta caminhos relevantes sobre a problemática. Seu trabalho não buscou especificamente deslindar esse aspecto, todavia, como seu objetivo era fazer apontamentos sobre o texto de Armindo Trevisan a respeito do artista, Simon, dentre outras coisas, destaca:

Sobre a relação de Locatelli com a cultura sul-rio-grandense, seria indispensável recuperar o vínculo com a sua geração dedicada às letras. Em especial na linha de Érico Veríssimo, Josué Guimarães, Athos Damasceno... Pode até ser que Locatelli não tivesse lido a sua obra, mas esses autores frequentavam o Instituto e o vínculo natural entre esse mundo literário e o muralista era Fernando Corona (...).³⁴⁷

Depreende-se dessa afirmativa que, tendo ou não lido as obras e o autores citados anteriormente, é possível que Locatelli tenha estabelecido contato com eles e, portanto, absorvido parte do que, em suas concepções, havia formado histórica e etnicamente o Rio Grande. Além disso, deve ser destacada a proximidade que existiu entre o muralista e o escultor Fernando Corona. Entre ambos, conforme coloca a jornalista Susana Espíndola, desenvolveu-se uma amizade fraterna.³⁴⁸ Foi por intermédio desse artista, que também era professor do Instituto de Belas Artes, que Locatelli se aproximou e, de certa maneira, conheceu intelectuais de renome do círculo erudito da Porto Alegre dos anos 1950. De acordo com o próprio Corona³⁴⁹, ele e Locatelli travavam longos debates acerca de arte. Entre uma conversa a respeito de técnicas e outra que fundamentava fazeres artísticos, possivelmente Locatelli tenha absorvido informações precisas e específicas sobre temas que, para os que aqui habitavam, eram corriqueiros. No entanto, para o artista bergamasco que, conforme dito, há pouco encontrava-se no Estado, poucas linhas e palavras eram de grande importância para a elaboração de um trabalho que lhe ocuparia quatro anos de vida. (Figura 27).

No que se refere, então, aos intelectuais que, de algum modo, mostraram a Locatelli algumas das particularidades do Rio Grande do Sul, dar-se-á destaque, primeiramente, ao escritor Érico Veríssimo. É possível que desse autor, ponderando-se que o lançamento do livro *O Continente* ocorreu um ano após o estabelecimento do artista em Porto Alegre, ele

³⁴⁷ SIMON, Círio. **Apontamentos desconexos de Círio Simon sobre o texto “O universo artístico de Aldo Locatelli” de Armindo Trevisan.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana.de.oliveira@hotmail.com em 16 jun. 2008, p. 5.

³⁴⁸ ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. Aldo Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1983. Caderno Especial, p. 5.

³⁴⁹ CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes. 1940-76*. Op. cit., p. 194.

Figura 27 – Fotografia de Aldo Locatelli e Athos Damasceno no Instituto de Artes



Fonte: Simon (2008).

tenha capturado a imagem da saga de homens e mulheres que, demonstrando suas potencialidades, levou-os para o plano artístico. Também é válido colocar que a própria obra de Érico foi escrita dentro de um panorama em que a busca pela essência do gaúcho e suas raízes estava em pleno desenvolvimento. No que se refere à história propriamente dita, o autor assinala o envolvimento que teve nas comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha (1935) que, não só marcou a sua formação como literato, mas influenciou grande parte da literatura ficcional de sua época. Em um período de formações identitárias, onde a história representava o mais alto elemento para a sua construção, nada mais preciso do que a rememoração do passado glorioso plasmado nos atos de bravura dos heróis farroupilhas. De acordo com Regina Zilberman,

Os anos 30, durante os quais se deu a formação do romancista e se festejou o centenário da Revolução Farroupilha, foram pródigos em livros de ficção cujo pano de fundo era fornecido pela história do Rio Grande do Sul. O escritor menciona o fato de que as comemorações da época podem tê-lo influenciado, e ele talvez não ficasse indiferente às várias obras que recordavam com nostalgia e elogiavam com fervor os já lendários Bento Gonçalves, Davi Canabarro e Giuseppe Garibaldi.³⁵⁰

Outra questão importante de se mencionar, ainda relacionado a Érico Veríssimo, foi a maneira com que articulou a história rio-grandense em sua obra *O tempo e o vento*. Especificamente em *O Continente*, primeira das três partes da saga da família Terra Cambará, Veríssimo conduz seu leitor desde as origens do Rio Grande do Sul³⁵¹ – articulada na região das Missões – até a subida ao poder do republicano Julio de Castilhos. Entremeadada por demais eventos bélicos importantes para a história regional, como a Revolução Farroupilha, a Guerra da Cisplatina e a Guerra do Paraguai, o que é importante apreender do romance de Veríssimo é, justamente, a presença de elementos que, mesmo contrapondo-se a interpretações já há muito estabelecidas no núcleo histórico rio-grandense – como o pertencimento da região missioneira ao Rio Grande do Sul –, aponta outros que se aproximam do discurso histórico em voga no período. A respeito da maneira como estes se articulam na narrativa de Érico Veríssimo, Regina Zilberman aponta que

³⁵⁰ ZILBERMAN, Regina. História, mito, literatura. In: ZILBERMAN, Regina, BORDINI, Maria da Glória. **O tempo e o vento. História, invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 27.

³⁵¹ Toda essa formatação do Rio Grande do Sul a partir da região das Missões é articulada em *A Fonte*, história essa que narra o nascimento e crescimento de Pedro, depois chamado Missioneiro, nas reduções jesuíticas. Após a região ter sido invadida e terem os índios sido derrocados, Pedro Missioneiro acaba por aproximar-se da casa da família Terra, proveniente de Sorocaba, onde conhece Ana Terra. É precisamente no romance que leva o nome de sua protagonista que os elementos portugueses, com clara alusão aos paulistas que vinham para terras ao sul em busca de melhores condições de vida, são evidenciados com maior clareza.

O seu foco original [em *O tempo e o vento*] era a representação da história do Rio Grande do Sul, o que realizou não apenas pela tradução, no sentido ficcional, dos eventos políticos vividos pela região, mas através do estabelecimento da relação da formação da sociedade sulina com a ideologia dominante e a história oficial.³⁵²

A partir dessa constatação, torna-se clara a maneira com que Veríssimo abordou a história regional em seu romance. Estando muito próximo dos intelectuais que desenvolveram, nas décadas de 1940 e 1950, trabalhos acerca da formação histórica do Rio Grande do Sul, o fato é que o literato pautou seu entendimento no discurso considerado oficial e que tinha Moysés Vellinho como seu mais alto representante.³⁵³ Por outro lado, pode-se, igualmente, considerar que a vertente que o aproxima do viés interpretativo platino teve suas bases nas obras de Manoelito de Ornellas, seu amigo de idos tempos³⁵⁴. Essa questão torna-se clara na medida em que se percebe a forma com que Veríssimo trata a região missioneira e, principalmente, o índio na formação étnica do Estado. Apesar de não incorporar Sepé Tiaraju como um personagem que interage continuamente com os demais da narrativa, o fato é que ele o coloca como destaque nas articulações da guerra contra os portugueses e espanhóis e, por conseguinte, na vida política das reduções. Além disso, quando tomba em combate, o índio passa a fazer parte do imaginário do menino Pedro que, possuidor de uma sensibilidade espiritual, afirma ver Sepé no céu, através de seu lunar.

O que se depreende dessas pontuações acerca da construção narrativa de Érico Veríssimo é, precisamente, a forma como articula alguns pontos específicos da história regional. Misto de saga familiar e de eventos que marcaram sobremaneira as definições políticas e culturais do Estado, *O Continente* corresponde a um marco na história da literatura rio-grandense. Apesar desse tipo de narrativa não primar, em seus aspectos mais particulares, à veracidade dos fatos, Veríssimo preocupou-se sobretudo com a maneira que iria articular todos esses elementos em sua obra. Comprometido com o passado e com o presente, a trilogia desse autor engloba, em seus aspectos mais específicos, particularidades tanto da história sul-rio-grandense quanto da atualidade que o cercava. Tal questão é percebida não só no desenlace final da obra, mas na maneira como trabalha e articula os elementos históricos vinculando-os com as tendências historiográficas em voga no período.

³⁵² ZILBERMAN, Regina. Op. cit., p. 46.

³⁵³ Sobre a relação de Érico Veríssimo e Moysés Vellinho, ver: RODRIGUES, Mara Cristina. Op. cit.

³⁵⁴ ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e beduínos*. Prefácio. Porto Alegre: Martins Fontes

3.3.2 A amizade com Manoelito de Ornellas

Outra referência que também oferece subsídios para a compreensão das obras de cunho histórico-formativo elaboradas por Aldo Locatelli são os contatos firmados entre ele e o intelectual Manoelito de Ornellas. A constatação da aproximação entre ambos, diferentemente das referências feitas por Círio Simon a respeito de Érico Veríssimo, revelaram-se escassas ao logo da pesquisa. Em nenhum momento, nas obras escritas a respeito de Locatelli, verificou-se a menção ao nome de Ornellas. No entanto, a busca pelo estabelecimento desse elo era relevante, uma vez que, ao longo da análise das obras que tratam da história do Estado, observou-se a presença de elementos que não condiziam com as interpretações vigentes, por exemplo, de Moysés Vellinho. E o exemplo mais nítido nesse caso é, sem dúvida, a presença em destaque do índio Sepé Tiaraju bem como as ruínas de São Miguel das Missões em local de destaque no mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*. O fato de tais figuras estarem representadas na obra, no entanto, podem estar relacionadas à maneira como o próprio dirigente do Estado percebia a questão de Sepé na discussão historiográfica. Contudo, é preciso sublinhar que, junto a Mansueto Bernardi, Ornellas foi um dos mais entusiásticos defensores da inserção do missionário na história sul-rio-grandense.

Nesse sentido, o primeiro indício que se tem a respeito dos contatos entre Locatelli e Ornellas encontra-se em uma reportagem de Susana Sondermann Espíndola, intitulada *Aldo Locatelli: o homem, a obra*, veiculada pelo jornal Correio do Povo em 18 de setembro de 1983. Após dissertar sobre aspectos biográficos e artísticos de Locatelli, Espíndola insere em seu texto as opiniões de colegas e amigos a respeito do artista. Dentre estas, relata a autora: “(...) Entre os inúmeros amigos e admiradores que conquistou Locatelli no Rio Grande do Sul, figurou também Manoelito de Ornellas”.³⁵⁵

De fato, essa proximidade, que revelaria a amizade entre ambos, é confirmada nas palavras do próprio Ornellas em um texto que escreve e publica na sua *Prosa das terças*, no jornal Correio do Povo. Datado de 11 de setembro de 1962, *A morte de um pintor* descortina não só a admiração que o historiador e literato nutria pelo artista, como também referencia o primeiro contato que tiveram, quando Locatelli ainda residia da cidade de Pelotas. Escreve Ornellas que

³⁵⁵ ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. Op. cit., p. 5.

(...) Há muitos anos, fui encontrá-lo na Catedral de Pelotas, quando terminava os cartões para os grandes murais do Templo. Lembro-me que me fixei num: no de Cristo caminhando sobre as águas. A mancha estava tão bela, tão mística, que eu pedi uma fotografia a Locatelli, fotografia que apareceu, por mim, comentada, no ‘Correio do Povo’.³⁵⁶

Possivelmente, o primeiro encontro entre ambos tenha ocorrido quando, em 25 de outubro de 1949, Manoelito de Ornellas estivera em Pelotas a fim de proferir uma conferência. Em sua breve e apressada estada, o escritor foi convidado a conhecer a cidade, onde lhe foi apresentada a Escola Técnica e a Catedral. Nesse período, Locatelli já realizava sua obra no templo dedicado a São Francisco de Paula. No mesmo dia em que faz tal passeio, o Diário Popular, jornal de grande circulação em Pelotas, realiza uma entrevista com o escritor. Nesta, perguntam-lhe quais tinham sido suas impressões dos locais visitados, ao que responde: “(...) Outra coisa que me impressionou, vivamente, foi a obra de arte que realiza, na Catedral, o pintor *Lunardelli* [sic]. Pelotas já pode orgulhar-se da obra de arte que vae [sic] possuir”.³⁵⁷

O fato da reportagem, ou o próprio Manoelito, terem-se referido ao pintor como *Lunardelli*, não invalida a possibilidade de que este tenha sido o primeiro contato entre ambos. Não só por Ornellas colocar, no texto de 1962, a referência ao encontro em Pelotas, existem questões que justificam tal erro. Um deles refere-se à própria imprensa pelotense, notadamente o jornal Opinião Pública. Esse veículo, ao elaborar uma nota comentando a chegada dos artistas italianos na cidade, assim coloca: “Especialmente contratados pelo sr. bispo de Pelotas, d. Antonio Zattera, chegaram, ontem, procedentes de Bergan [sic], na Itália, os artistas srs. Emilio Sessa, *Ildo* [sic] Locatelli e Adolfo Gordoni [sic], que se encarregarão da decoração da parte interna da Catedral”.³⁵⁸ Afora isso, deve-se frisar que, em nenhum outro momento da história da Catedral de Pelotas, fora contratado um pintor de nome Lunardelli. Aliás, ao buscarem-se referências ao nome do citado artista, nada foi localizado.³⁵⁹

³⁵⁶ ORNELLAS, Manoelito de. Policromos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 set. 1962, [s.p.].

³⁵⁷ EM PELOTAS, o conhecido escritor gaúcho, Manoelito de Ornellas. **Diário Popular**, Pelotas, 25 out. 1949, [s.p.].

³⁵⁸ ARTISTAS DE arte sacra em Pelotas. **Opinião Pública**, Pelotas, 3 nov. 1949, p. 8.

³⁵⁹ Das obras onde se buscou o nome de *Lunardelli*, destacam-se: DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)**. Porto Alegre: Globo, 1971; GUIDO, Ângelo. Trinta anos de pintura. In: ENCICLOPÉDIA RIO-GRANDENSE. **O Rio Grande atual**. Canoas: Editora regional, 1956. GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande Antigo**. Canoas: Regional, 1956. CORONA, Fernando. **Caminhada nas artes. 1940-76**. Porto Alegre: Editora da Universidade, IEL, 1977. PRESSER, Decio, ROSA, Renato. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

Outro elemento que vai de encontro ao que anteriormente se colocou, são as referências que o bispo pelotense faz a respeito da contratação de outro artista, anterior ao grupo italiano, para elaborar a pintura da Catedral. Apesar de ter entrado em contato com o artista Adail Bento Costa, natural da cidade de Pelotas, este não era especialista na elaboração de imagens, mas sim em sua restauração. Conforme coloca D. Antônio Zattera,

Era nosso maior desejo entregar o trabalho de pintura ao artista pelotense, sr. Adail Bento Costa. Mantivemos com o mesmo longa correspondência e fomos pessoalmente procurá-lo em Itaboraí, no Estado do Rio. Constatamos, porém, que a especialidade do sr. Adail Costa é a restauração de Igrejas, tendo já nesse particular trabalhos dos mais notáveis. Foram estas, também as referências que nos fizemos pessoas da maior responsabilidade.³⁶⁰

O que se percebe, tanto pela referência antes colocada quanto pela inexistência de outro pintor para a Catedral, é que possivelmente o artista ‘Lunardelli’ seja Locatelli.

Anos mais tarde, com novo convite para palestrar, Ornellas vai mais uma vez a Pelotas. Como da outra vez, O Diário Popular solicita-lhe uma entrevista em que a pergunta central era as impressões do intelectual acerca do panorama cultural encontrado na região. Sua resposta, entremeada de elogios, pontuava, sobretudo, o desenvolvimento da Escola de Belas Artes bem como a dedicação de seus integrantes ao estudos das artes e das letras. Além referenciar o empenho da diretora Marina de Moraes Pires, Ornellas é categórico ao atribuir grande parte deste a Aldo Locatelli. Nesse sentido, assim o escritor refere ao despontamento da Escola e de seu mais estimado professor: “(...) Pelotas deve muito, sem dúvida, desse entusiasmo pelas artes plásticas, à presença magnífica de Locatelli, um artista de sólida formação cultural”.³⁶¹

No entanto, não foram apenas os contatos travados nessas idas de Manoelito a Pelotas que solidificaram essa amizade. Além do valor inestimável que dava às obras produzidas por Locatelli, tinha grande apreço pelo caráter e pela pessoa do artista. Em suas palavras,

(...) Quero, aqui, dizer mais sobre o pintor: não só seu talento eu admirava. Admirava em Locatelli o coração. Ele sabia ver pelo coração. (...) Não foi sem razões que deu à figura de Cirineu a sua própria imagem, num autorretrato admirável. O artista seria capaz de auxiliar a toda criatura humana a carregar o madeiro humilde, até o epílogo dramático de todos os Calvários... (...). No artista, sem coração, tudo é frio, como uma lâmina de punhal. Só a técnica permanece, como uma torre metálica, imperturbável, incomovível. Mas, quando ao artista é dado o sentimento humano e solidário, duas grandezas se conjugam, duas virtudes se associam, dois atributos imortais

³⁶⁰ TRÊS MESTRES da pintura sacra em Pelotas. **Diário Popular**, Pelotas, 12 nov. 1949, p. 12.

³⁶¹ UMA ENTREVISTA com Manoelito de Ornellas. **Diário Popular**, Pelotas, 28 jun. 1953, [s.p.].

se fundem, para o fenômeno da eleição. Locatelli era um artista e um homem de coração.³⁶²

Tendo essas questões em vista, especialmente o estreitamento de relações entre Locatelli e Ornellas, pode-se, da mesma maneira que se fez no conjunto da obra de Érico Veríssimo, observar os elementos formativos do Rio Grande do Sul presentes na obra do escritor de Itaqui que estão, igualmente, presentes nos murais do Palácio. Conforme já foi pontuado anteriormente, Ornellas era um ferrenho defensor da inserção de Sepé na história rio-grandense. Da mesma forma que esse fator o aproximava da matriz platina, suas considerações a respeito das origens do Estado o remetem às interpretações de cunho lusitano. Isso fica claro na medida em que se percebe Manoelito de Ornellas no contexto do nacionalismo, onde seus entendimentos tendiam a conceber a forte influência portuguesa na base formativa do Rio Grande.

Nesse sentido, a partir do que foi evidenciado, os contatos e as amizades feitas por Aldo Locatelli no Rio Grande do Sul foram, por assim dizer, de grande importância para o entendimento que passou a ter a respeito dos elementos socioculturais, econômicos e políticos específicos do Estado. Não apenas os estudos que realizou antes da concepção das obras, mas fundamentalmente as trocas estabelecidas e favorecidas pelos grandes nomes que estiveram presentes em seu círculo de amizades, colocam no centro do debate um dos tantos pontos que envolvem a criação artística. Com isso, os entendimentos e as interpretações a respeito do que foi pintado no Salão Aberto Pasqualini e na Antessala adquirem novos contornos e possibilitam a visualização de um quadro intelectual muito mais amplo e que estava em pleno desenvolvimento no período de sua execução.

³⁶² ORNELLAS, Manoelito. Policromos. Op. cit.

4 OS MURAI DO SALÃO NEGRINHO DO PASTOREIO: LITERATURA, ARTE E REGIONALISMO

O chamado *Grande Salão de Festas*³⁶³, espaço de destaque no segundo piso da Ala Governamental do Palácio Piratini, comporta em suas paredes e teto uma das mais conhecidas e importantes lendas do folclore sul-rio-grandense: *O Negrinho do Pastoreio*. Recolhida por Simões Lopes Neto e publicada em suas *Lendas do Sul*, tal lenda integrava, junto aos tópicos do presente e do passado histórico do Rio Grande do Sul, o rol temático de encomendas feitas a Aldo Locatelli pelo governo do Estado. Assim, ao assinar novo contrato com este no ano de 1952, o artista responsabilizava-se, dentre outros aspectos, em dotar a narrativa de Lopes Neto de grande intensidade e expressividade.

Considerar, no conjunto de pinturas murais do Palácio Piratini, a lenda do Negrinho do Pastoreio na ampla discussão acerca do regionalismo e da construção da identidade sul-rio-grandense parece pertinente. Ao se constatar a difusão da obra de Simões Lopes Neto bem como a fixação de sua versão como sendo a de maior destaque no imaginário popular rio-grandense, parece certo afirmar que, além das obras vistas nos capítulos anteriores, a pintura da lenda entra em acordo com os postulados de seu encomendante. Não apenas por trazer elementos que podem ser considerados históricos, mas sobretudo pela importância literária e alcance popular que tal lenda foi, dentre tantas outras constantes no folclore sul-rio-grandense, a escolhida para ser pintada no *Grande Salão*.

Assim, o presente capítulo tem por objetivo analisar o conjunto de 18 murais elaborados por Locatelli e sua relação com a literatura e o regionalismo que se articulavam no entorno da construção da identidade regional. Para tanto, em um primeiro momento, serão apresentados os murais propriamente ditos e sua estreita relação com a lenda escrita por Simões Lopes Neto. A partir dessas considerações, buscar-se-á visualizar de que maneira tal trabalho pode ser considerado como componente do discurso regionalista em voga nas décadas de 1940 e 1950.

³⁶³ Colocou-se, inicialmente, que tal espaço era *até então* chamado de Grande Salão de Festas porque, após os trabalhos de Aldo Locatelli serem concluídos, esse salão passou a ser chamado de Salão Negrinho do Pastoreio.

4.1 UMA LENDA ESCRITA E PINTADA: A SAGA DE *O NEGRINHO DO PASTOREIO*

A lenda do *Negrinho do Pastoreio*, sem dúvida, é uma das mais importantes e expressivas do folclore sul-rio-grandense. Tal atributo não se constitui apenas pela tessitura do pano de fundo histórico que a narrativa apresenta, que remonta a formação das estâncias, das charqueadas e da implementação do trabalho escravo no Rio Grande do Sul³⁶⁴. É, sobretudo, pela maneira com a qual o escritor João Simões Lopes Neto articula o enredo da estória do menino escravo, dotando-a de imagens religiosas e fortalecendo crenças populares, que a lenda ganha grande ressonância e incorpora-se sobremaneira ao imaginário popular rio-grandense.

Essa lenda, desde meados do século XIX, já circulava pelo Rio Grande do Sul nas conversas ao pé do fogão, nas quais, conforme coloca Cezimbra Jacques, “(...) ouvíamos contar na nossa infância pela gauchada, ao redor do fogão, na estância de nossos avós, em que passávamos esses belos dias de antanho (...)”³⁶⁵. Passada às gerações seguintes pela tradição oral, somente em fins do século XIX é que *O Negrinho do Pastoreio* vai ter a sua primeira versão escrita. E não foi a única. Transcorridas algumas décadas, o conto do martírio do jovem escravo foi narrado através da pena de vários escritores gaúchos e platinos em que, cada qual à sua maneira, descreveram a lenda com algumas variantes.

No entanto, a versão descrita por Lopes Neto vai ser a que definitivamente ocupará lugar privilegiado no *popularium* sul-rio-grandense. Tal questão é constatada quando se leva em consideração dois grandes elementos: as várias edições que sua obra *Lendas do Sul* teve ao logo do século XX e a forma diferenciada – e inovadora – de narrativa que o autor empregou em seus escritos. Para Luís Augusto Fischer,

Nas *Lendas*, (...) ao relatar histórias que pertenciam já à tradição oral e escrita (a história do ‘negrinho do pastoreio’ tinha pelo menos dois registros impressos), ele só podia contar com a sua destreza narrativa mesmo, já que os enredos estavam aí, no mundo.³⁶⁶

Tendo, assim, essas questões em vista, não é de se estranhar que, quando Aldo Locatelli assina novo contrato com o governo gaúcho, no qual lhe era encomendada a pintura

³⁶⁴ CHIAPINNI, Lígia. *No entretanto dos tempos. Literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 244.

³⁶⁵ JACQUES, Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997, p. 144.

³⁶⁶ FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004, p. 62.

da lenda do *Negrinho do Pastoreio*, sua fonte de pesquisa fosse a versão recolhida e narrada por Simões Lopes Neto em *Lendas do Sul*. Para que a questão fique clara em relação à variante escolhida para a decoração do *Grande Salão de Festas* do Palácio Piratini, apresentar-se-á brevemente as diferentes versões da lenda do *Negrinho do Pastoreio* bem como os autores que sobre ela dedicaram seus trabalhos.

4.1.1 O Negrinho do Pastoreio: da tradição oral aos primeiros escritos

Conforme colocado anteriormente, as primeiras notícias que se tem acerca da história do pequeno escravo remontam a tradição oral, na qual, em diversas estâncias do Rio Grande, era contada e passada de geração em geração. Tal narrativa, que se forma, precisamente, em um ambiente pastoril³⁶⁷, é uma das poucas lendas consideradas genuinamente gaúcha³⁶⁸. Além disso, segundo considera Augusto Meyer, é esta “(...) nascida no estrume da escravidão e refletindo o meio pastoril em que se formou, respira a mesma religiosidade que anda associada aos outros casos de escravos considerados ‘mártires’ (...)”³⁶⁹.

Em linhas gerais, contava-se que um escravo, ainda menino, havia perdido um dos animais de seu dono, um estancieiro muito mau. Ao buscá-lo, durante a noite, utilizou-se de um toco de vela para iluminar os imensos campos por onde andava. Ao retornar à estância sem o animal que havia perdido, ele sofreu os maus tratos de seu dono que, de forma bastante severa, o castigou até a morte. Para não se preocupar com sepultura, ele jogou o corpo do pequeno escravo na boca de um formigueiro, para que os insetos devorassem seu corpo e o destruíssem por inteiro. Passados alguns dias do ocorrido, o estancieiro retorna ao local onde havia deixado o corpo do *negrinho* e qual não é seu espanto quando o encontra de pé, ao lado do animal perdido, sacudindo de si as formigas. Nesse momento, envolto em nuvens, o *negrinho* sobe aos céus. Assim, é o martírio do menino escravo que serve de base à crença de que, para achar qualquer perdido, basta acender-lhe uma vela.

Em sua forma escrita, a primeira vez que se observa a referência ao ato de acender velas ao *negrinho* martirizado como parte constituinte do campo das crenças rio-grandenses remonta ao ano de 1872. Na introdução aos *Contos Rio-Grandenses*, Alberto Coelho da

³⁶⁷ MEYER, Augusto. Notas sobre “Lendas do Sul”. In: LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1996, p. 8.

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ Idem.

Cunha³⁷⁰ (ou *Vítor Valpírio*), ao apresentar o Rio Grande do Sul e caracterizar sua gente e costumes, assim pontua:

Entranhai-vos pelas campinas do Rio Grande, ide aos nossos pampas, e tomai pouso entre os generosos gaúchos. Convivei com eles algum tempo, o preciso para estudar-lhe a feição de caráter, costumes e índole: aprendei as suas frases pitorescas, as suas tradições – crenças e religiões. Velo-eis, por exemplo, ao mesmo tempo que fazem uma promessa ao milagroso Santo Antônio, irem mais confiadamente acender uma vela de sebo no fundo da canhada ao negrinho do pastoreio, para que lhes traga a égua madrinha que se extraviou da manada (...).³⁷¹

Conforme se observou, tal história estava fortemente arraigada ao imaginário e às crenças populares de então. Apesar de constituir-se importante, ela ainda não havia sido sistematizada em nenhuma obra, isto é, nenhum literato sul-rio-grandense, até o momento, havia dirigido suas preocupações ao registro escrito dela.

Nesse contexto, no entanto, apenas três anos após a referência feita por Vítor Valpírio, Apolinário Porto Alegre redige *O Crioulo do Pastoreio*, texto este “(...) editado, sob a forma de tradição romanceada”³⁷². Essa narrativa, no conjunto das obras sul-rio-grandenses, é considerada a mais antiga versão da lenda. Seu enredo, certamente, está muito próximo ao que foi colocado aqui anteriormente. Porém, ao recolher da tradição oral e transcrevê-la, Apolinário Porto Alegre, como todos os demais literatos depois dele, vão se utilizar da imaginação e da criatividade para povoar o universo do estancieiro e do *negrinho* com elementos específicos que vão diferenciar cada uma das versões existentes³⁷³.

Assim, conta Apolinário que, em uma estância do Rio Grande, havia um estancieiro muito mau. Este, que tinha uma filha – a *sinhá moça* –, castigava um pequeno escravo pois este fazia coisas que não lhe agradavam. Sua filha, que também era perversa, sempre contava ao pai o que o *negrinho* fazia de errado, atenuando, sempre, suas faltas e o julgamento do estancieiro. Assim foi que, em um dos castigos recebidos pelo escravo menino, este não resistiu e morreu. Após o ocorrido, este volta e aparece para a menina, “(...) resplandecente, saudando-a risonho, entre brancas nuvens que iam se erguendo... Se erguendo, até

³⁷⁰ Alberto Coelho da Cunha, escritor pelotense, utilizava o pseudônimo de Vítor Valpírio em suas publicações na Revista do Parthenon Literário.

³⁷¹ VALPÍRIO, Vítor *apud* DINIZ, Carlos Francisco Sica. **João Simões Lopes Neto: uma biografia**. Porto Alegre: AGE, 2003, p. 154.

³⁷² DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op. cit., p. 154.

³⁷³ CHIAPINNI, Lígia, Op. cit., p. 258.

desaparecerem na profundidade dos céus. Ainda bem longe no espaço, ela viu-lhe a mãozinha negra saudando-a em um gesto”.³⁷⁴

Conforme se pode perceber, a versão de Apolinário Porto Alegre, afora informar com um pouco mais de detalhes a história do martírio do escravo, insere, também, a personagem da menina que, na tradição oral, era desconhecida. De acordo com Diniz, é o literato rio-grandense quem faz tal inserção, pois ele “(...) introduziu um elemento desconhecido nas outras (...) que é o da ‘sinhá moça’, essa meiga criatura, filha do estancieiro perverso, que atenuava as faltas do moleque, influenciando o ânimo do pai”.³⁷⁵

No ano de 1897, a lenda do *negrinho* ganhava uma versão que, ao mesmo tempo em que trazia novas situações e personagens, tornava-a mais complexa. Na primeira edição de *Rio Grande do Sul: descrição lírica, histórica e econômica*, Alfredo Varela delineava com maior precisão os fatos que haviam causado a morte do escravo, bem como a sua busca pelo animal perdido, durante a noite, com um coto de vela. Tal inserção reveste-se de singular relevância uma vez que, na credence popular, é justamente uma vela que se acende para o menino achar coisas perdidas.

De acordo com Augusto Meyer, em o *Guia do folclore gaúcho*³⁷⁶, a narrativa de Varela já inicia informando a razão pela qual o pequeno escravo foi castigado e como iniciou a busca pelo que havia sido perdido:

Informado um estancieiro de que desaparecera um petiço, confiado à guarda de um escravo de pouca idade, enfureceu-se, ordenando ao pretinho que lhe procurasse o animal até o encontrar, sob pena de sofrer castigo severo. Nisto ocupou-se todo o dia o infeliz e desolado rapaz, e ainda continuou na faina, pela noite adentro, servindo-se, para alumiar-se, de um coto de vela: mas debalde.³⁷⁷

Buscando o petiço durante o dia e, ainda durante a noite – quando é auxiliado pela luz de um coto de vela –, o escravo retorna à estância sem ter encontrado o animal. Açoitado até a morte, o estancieiro manda que o enterrem no fundo de um grande formigueiro. No outro dia, quando “(...) passava nas proximidades de casa, e não longe da cova da vítima”³⁷⁸, espantou-se ao ver o *negrinho* em pé, ao lado do petiço perdido, tirando de si as formigas e a terra que

³⁷⁴ PORTO ALEGRE, Apolinário *apud* DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op. cit., p. 155.

³⁷⁵ DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op.cit., p.155.

³⁷⁶ Nesta obra, especialmente no verbete *Negrinho do Pastoreio*, Augusto Meyer apresenta os textos mais antigos referentes à lenda.

³⁷⁷ MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. Rio de Janeiro: Presença, 1975, p. 188.

³⁷⁸ Idem.

lhe cobriam o corpo. Ao ter tal visão, o estancieiro o vê montar no animal e desaparecer para sempre.

Apesar de a narrativa de Varella dar formas mais precisas à lenda, apresentando elementos centrais como a perda de um animal e o uso da vela durante a noite, foi o texto escrito por João Simões Lopes Neto, no entanto, que a dotou de grande vivacidade literária e a inseriu, em definitivo, no folclore do Rio Grande do Sul.

4.1.2 O Negrinho do Pastoreio de Simões Lopes Neto³⁷⁹

A primeira vez que o seu *Negrinho do Pastoreio* apresenta-se ao público é no dia 26 de dezembro de 1906. Publicado no jornal pelotense *Gazeta Mercantil*, tal texto vinha dedicado ao escritor maranhense Coelho Neto que, na ocasião, encontrava-se na cidade de Pelotas para proferir uma conferência.³⁸⁰ A amizade que inicia, a partir de então, entre ambos os escritores foi de fundamental importância para Lopes Neto, uma vez que se correspondendo com o maranhense, “(...) passou a receber manifestações de compreensão e estímulo, de parte do consagrado escritor brasileiro, que devem tê-lo animado a prosseguir na estilização literária das lendas do pago (...)”³⁸¹. Tal questão fica mais clara ao ser observada a carta que Coelho Neto envia a Simões Lopes quando este lhe oferece, também, a escrita de outra lenda regional, a *Mboitatá*. O agradecimento, datado de 20 de novembro de 1909 e recolhido por Reverbel, assim pontua:

(...) Agradeço não me haveres esquecido com tua amizade e com teu talento. A lenda da “Mboitatá”, também conhecida dos nossos sertanejos, com variantes que a muito diferenciam da que escreveste, deve figurar no folclore gaúcho, onde já cintila, acesa por tí, a velinha do “Negrinho do Pastoreio”, a cuja claridade puseste o meu nome. Prossegue, porque fazes trabalho de valor e muito me alegro por haver insistido com a tua modéstia para que continuasses a colher, aqui, ali, essa flores eternas da poesia do povo (...).³⁸²

³⁷⁹ É importante colocar que a delimitação para a análise das versões da lenda do *Negrinho do Pastoreio* vai até Simões Lopes Neto em função da grande projeção que vai ter, mais especificamente, a partir do final da década de 1940 e início de 1950. No entanto, posterior à veiculação da lenda no *Gazeta Mercantil* de Pelotas, em 1906, outros intelectuais sul-rio-grandenses vão, igualmente, buscá-la na tradição oral e transcrevê-la em importantes obras do folclore gaúcho. Assim, após o aparecimento de *O Negrinho do Pastoreio* de Lopes Neto, tem-se, no ano de 1912, a versão escrita por Cezimbra Jacques, publicada em *Assuntos do Rio Grande*. Além deste, tem-se, em 1929, a compilação de Roque Callage e, alguns anos depois, em 1933, a segunda versão descrita por Alfredo Varella. Para maiores detalhamentos acerca dessa questão, ver: CHIAPPINI, Lígia. Op. cit.; FISCHER, Luis Augusto. Op. cit.; CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

³⁸⁰ REVERBEL, Carlos. **Um capitão da Guarda Nacional. Vida e obra de J. Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981, p. 62.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 66.

³⁸² *Idem*.

Além dessas questões, é importante considerar que Coelho Neto, em suas observações acerca da escrita de Lopes Neto e do encorajamento que dá ao autor pelotense, acaba por demarcar um dos elementos de maior importância na narrativa simoniana: a espontaneidade. Em carta de agradecimento ao oferecimento do texto do *Negrinho do Pastoreio*, datada de 01 de janeiro de 1907, uma vez mais o intelectual maranhense é pontual quando se refere à maneira com a qual Simões Lopes trabalha com as palavras e as articula na narrativa quando, então, recolhe da tradição oral histórias populares:

(...) Entendem muitos escritores que devem corrigir a fabulação e a forma de tais relíquias tirando-lhes o caráter ingênuo, o sabor suave que elas trazem de origem. O meu amigo não incorreu em tal culpa – procedeu como o file celta que, chamado para referir aos da “clã” as histórias d’antanho, dizia-as repetindo, com respeitosa observância da tradição, tal como ouvira dos maiores. E o que, sobretudo, encanta no lindo raconto [sic] que me ofereceu, na qual transparece bem a alma do povo pastoril, é a simplicidade.³⁸³

Após circular na *Gazeta Mercantil* em 1906, a lenda do *Negrinho do Pastoreio* foi, juntamente com duas outras importantes lendas do folclore sul-rio-grandense, editada em livro. Este, publicado em agosto de 1913³⁸⁴, foi intitulado por Simões Lopes Neto como *Lendas do Sul – Populário*, que trazia, em seu conjunto, as três lendas principais do populário gaúcho, nomeadamente a *Mboitatá*, a *Salamanca do Jarau* e a já pontuada *O Negrinho do Pastoreio*. Além destas, o autor pelotense ainda introduz, na citada obra, outras lendas menores³⁸⁵ que separa em duas partes: as *Missioneiras* e as referentes ao *Centro e Norte do Brasil*³⁸⁶.

Questão importante de ser percebida é a que diz respeito à forma com a qual, no ano de sua publicação, tal obra foi recebida pela intelectualidade e pela crítica literária gaúcha. De acordo com Carlos Reverbel, “em vida do escritor, os diários de Pelotas nada publicaram sobre os ‘Contos Gauchescos’ e as ‘Lendas do Sul’, que se assemelhasse com crítica literária. E nos necrológios do regionalista não se destacam, nem sequer se mencionam essas obras (...)”³⁸⁷. Essa questão, que não ficou restrita apenas às duas obras citadas, foi uma

³⁸³ NETO, Coelho. Carta enviada a Simões Lopes Neto. In: LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Op. cit., p. 77.

³⁸⁴ DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op. cit., p. 229.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Dentre as lendas menores e, de acordo com a própria obra *Lendas do Sul*, constavam na relação missioneira: *A mãe do ouro*, *Cerros Bravos*, *A casa de Mbororé*, *Zaoris*, *O Anguera*, *Mãe Mulita*, *O lunar de Sepé*. No que tange às lendas do Centro e Norte do Brasil, Lopes Neto insere: *O Caapora*, *O Curupira*, *O Saci*, *A Uiara*, *O Jurupari*, *O Lobisomem e a Mula-sem-cabeça*. LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Op. cit.

³⁸⁷ REVERBEL, Carlos. Op. cit., p. 282.

característica que marcou sobremaneira as publicações de Lopes Neto no Estado até o ano de seu falecimento, em 1916.

Lígia Chiappini, ao trabalhar as questões literárias e históricas em Simões Lopes Neto, atenta para um fato bastante importante no que se refere ao trabalho do escritor. Para a autora, um dos fatores de a obra do pelotense ter sido deixada de lado logo após sua publicação está no fato de ele utilizar-se de uma linguagem e de uma organização narrativa fora dos cânones da época. Em um momento onde, ainda, existia uma forte valorização às obras de Alcides Maya, que primava por uma linguagem mais requintada, bem aos moldes parnasianos, a obra de Lopes Neto aparecia, justamente, como uma contraposição a esta³⁸⁸. Mesmo que ambos tenham se dedicado aos temas regionais, foi o autor das *Lendas do Sul* quem, pela primeira vez, inseria o vocabulário popular rio-grandense em uma obra literária.

Tal questão foi de fundamental importância para a articulação da crítica que, a partir dos anos 1920, começaram a redescobrir a obra de Lopes Neto. No entanto, foi antes desse período que o primeiro comentário e uma análise acerca da obra do escritor pelotense aparece ao público. No jornal *Opinião Pública*, datado de 17 de novembro de 1913, alguns meses depois do lançamento de *Lendas do Sul*³⁸⁹, o advogado e colaborador da imprensa rio-grandense Antônio de Mariz (pseudônimo de José Paulo Ribeiro) tece comentários a respeito dos *Contos Gauchescos*, ressaltando o uso que o escritor fazia da linguagem popular em seu texto e, também, da forma como inseriu um narrador – *Blau Nunes* – nos contos constituintes da obra. É precisamente o primeiro elemento – o uso da linguagem popular e o deslocamento da narrativa das bases literárias de então – que, segundo Chiappini, fez com que houvesse um silêncio em relação aos escritos de Lopes Neto. Ao buscar o texto de Mariz, assim a autora coloca:

Essa crítica solitária parece, portanto, indicar o porquê do silêncio em relação à obra de Simões, a desconfiança dos escritores seus contemporâneos (mesmo dos que se solidarizavam pessoalmente, por carta), diante dos padrões inusitados que teriam de aceitar para valorizá-la enquanto literatura e arte. A maioria preferiu não enfrentar o risco de se expor como “gente de mau gosto”. Pesaram muito os cânones da época, especialmente naqueles que eram tidos como grandes escritores dentro dos mesmos cânones.³⁹⁰

³⁸⁸ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 63.

³⁸⁹ Segundo Carlos Francisco Sica Diniz, a publicação de *Lendas do Sul* teria ocorrido no mês de agosto de 1913. DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op. cit., p.229.

³⁹⁰ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 61.

Apesar desses comentários e observações, é importante assinalar que “(...) José Paulo Ribeiro não era propriamente um crítico”³⁹¹. O primeiro intelectual rio-grandense a ocupar-se de tal função e elaborar uma análise crítica a respeito da obra de Simões Lopes Neto foi João Pinto da Silva. Este, que segundo Reverbel, foi o “(...) fundador da moderna crítica literária do Rio Grande do Sul”³⁹², teceu comentários fundamentais para a projeção da obra do escritor bem como foi o “(...) responsável pela segunda edição de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* (de 1926)”³⁹³.

Pinto da Silva, assim como já havia colocado Coelho Neto nas cartas de agradecimento a Lopes Neto, enfatiza sobremaneira a espontaneidade da linguagem utilizada pelo escritor tanto em seus *Contos Gauchescos* quanto nas *Lendas do Sul*. Além disso, foi importante divulgador da obra de Lopes Neto no Rio Grande do Sul, uma vez que, dentre outras coisas, contribuiu para que “(...) os novos escritores do chamado ‘Grupo da Globo’ descobrissem os dois livrinhos do pelotense e os tomassem logo como modelo a opor à verbosidade de ‘passadista’ de Alcides Maya, bem como à sua visão de mundo excessivamente pessimista”³⁹⁴. O que se depreende das considerações elaboradas por Pinto da Silva, em essência, é a valorização que este passa a dar a um tipo de escrita e linguagem que, até então, não eram consideradas no campo literários sul-rio-grandense.

As referências ao “Grupo da Globo”, que toma os *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul* como contraponto às obras de Alcides Maya, evidenciam um novo momento que se esboça no panorama das letras gaúchas, no qual a valorização a uma forma de escrita popular conjuntamente à realidade do pampa era mais valorizada. Tal era o embate contra Alcides Maya que, além de se utilizar de uma linguagem demasiadamente requintada, trazia à tona, em *Tapera* e *Ruínas Vivas* – os graves problemas sociais enfrentados na campanha.

A questão que envolvia a forma de escrita de Lopes Neto e Alcides Maya é retomada, mais uma vez, por Paulo Arinos (pseudônimo de Moysés Vellinho) quando, em 1922, também se refere ao estilo espontâneo do autor. Vale lembrar que, precisamente nesse período, Moysés Vellinho trava uma polêmica com Rubem de Barcellos acerca da obra de Alcides Maya. Afirmava Vellinho, nesse momento, que o literato era um regionalista intencional em função do uso que fazia da linguagem “ornamental” para evidenciar a realidade do pampa. De acordo com Lígia Chiappini,

³⁹¹ REVERBEL, Carlos. Op. cit., p. 284

³⁹² Idem.

³⁹³ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 62.

³⁹⁴ Ibidem, p. 64.

Para Paulo Arinos, justamente, Alcides Maya é um regionalista *intencional* e não *espontâneo* e, embora tenha sentido necessidade de retratar o pampa, fica deslocado, sobretudo, pelo estilo que o trai, “estilo de plasticidade helênica e vibração estética, longe da rudeza da cena que descreve”. E, achando que *espontaneidade* seria “harmonia do estilo com o ambiente”, aponta Roque Callage e Simões Lopes como os mais autênticos.³⁹⁵

Sem dúvida, a maneira como Simões Lopes Neto escreve *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul* diferenciara-se sobremaneira dos demais que foram considerados regionalistas. Conforme foi pontuado anteriormente, o escritor pelotense não só distanciou-se da narrativa pomposa que havia caracterizado a obra de outros literatos, como também se utilizou do recurso do narrador para dar vida à linguagem popular da campanha. Para Cláudio Arendt,

A incorporação do dialeto gauchesco à obra literária era, até então, um fato inédito na literatura regionalista; a maioria das tentativas anteriores foram frustradas, já que a linguagem oral das personagens era intercalada pela voz de um narrador erudito. Simões Lopes consegue resolver esse problema ao ceder a palavra ao vaqueano, à conta de quem ficam todos os acertos e os possíveis desvios da linguagem.³⁹⁶

Essa forma inovadora, específica da narrativa de Simões Lopes Neto, foi o elemento-chave para a repercussão de sua obra no final dos anos 1920 e, também, ao longo dos anos 1930 e 1940, quando, então, projeta-se regionalmente e, mais adiante, nacionalmente. Esse alcance da obra simoniana inicia no ano de 1926 quando *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul* são reeditados, pela primeira vez, em um único volume. Além disso, a editoração de tal obra ficara a cargo da Livraria do Globo que, sob a direção de Mansueto Bernardi, entrara em tratativas com a Livraria Universal de Pelotas para obter os direitos autorais de ambas as obras³⁹⁷. Segundo Reverbel, foi justamente essa nova edição lançada pela Globo que “(...) deu margem para que o regionalista fosse consagrado pela intelectualidade rio-grandense”³⁹⁸.

Um dos intelectuais que, a partir da nova edição de 1926, debruçou-se sobre a obra de Simões Lopes Neto e foi incansável em sua divulgação foi Augusto Meyer. Esse literato, de fundamental importância para o lançamento da obra simoniana em nível nacional, prefaciou quase todas as edições, a partir de 1926, de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, elaborando análises críticas bastante pontuais a respeito da obra em si e, igualmente, de seu autor.

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ ARENDT, João Cláudio. **Histórias de um bruxo velho. Ensaios sobre Simões Lopes Neto**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004, p.120.

³⁹⁷ REVERBEL, Carlos. Op. cit., p. 286.

³⁹⁸ Ibidem, p.287.

Segundo os autores que tratam da vida e da obra de Lopes Neto, foi Meyer o grande responsável pela circulação dos escritos do pelotense nos centros nacionais, como pontua Lígia Chiappini: “Augusto Meyer, como os outros críticos desse momento, está preocupado com a divulgação da obra para fora das fronteiras do Estado (...)”.³⁹⁹

Essa sua dedicação, sem dúvida, rendeu resultados positivos para a memória de Lopes Neto e para a literatura rio-grandense, pois, em meados da década de 1940, Aurélio Buarque de Holanda vai também dedicar-se ao estudo da obra simoniana. Além de incluir “(...) o trabalho do escritor sulino na sua excelente história literária, como a ‘manifestação mais sugestiva do regionalismo no Brasil (...)”⁴⁰⁰, Buarque de Holanda foi o responsável por introduzir, na terceira edição crítica de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* (1949), um importante glossário que apresentava a significação das palavras próprias do linguajar gaúcho, marca esta de destaque nas narrativas de Lopes Neto.

Outro intelectual de grande importância no contexto sul-rio-grandense que, também na década de 1940, buscou remover a obra de Simões Lopes Neto do anonimato, foi Manoelito de Ornellas. Afora ter sido o responsável por articular o encontro de Reverbel⁴⁰¹ com Francisca Meirelles Simões Lopes, viúva de Lopes Neto, o qual frutificou em diversos artigos publicados na imprensa rio-grandense, foi Ornellas quem recolheu os originais de *Terra Gaúcha*, igualmente guardados com a senhora Francisca Lopes, e os publicou em Porto Alegre. Em artigo que escreveu para o *Correio do Povo* em 16 de março de 1948, no qual descreve seu contato com os materiais deixados por Lopes Neto e com originais que ainda não haviam sido publicados, comenta:

E foi numa dessas vezes, diante dos arquivos abertos de Simões Lopes Netto [sic], que me saltou aos olhos, prezas [sic] de emoção, o primeiro volume de **Terra Gaúcha** que a Viúva do escritor me ofertou com palavras que guardo junto aos preciosos originais. Fi-los datilografar e tratei com a Livraria do Globo da sua edição. Fui assim o intermediário do contrato que dona Francisca Simões Lopes assinou, há três anos com a editora rio-grandense.⁴⁰²

³⁹⁹ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 72.

⁴⁰⁰ REVERBEL, Carlos. Op. cit., p. 290.

⁴⁰¹ Dentre os artigos publicados por Reverbel, nos primeiros anos em que se dedica ao estudo do escritor, destacam-se: *Tu és minha estrela de sol posto*, datado de agosto de 1945 e *Blau Nunes existe*, de setembro do mesmo ano, ambos veiculados na Revista do Globo. Além desses, há *J. Simões Lopes Neto*, igualmente de 1945, que foi publicado pela *Província de São Pedro*. Após esses primeiros escritos, onde Reverbel entra em contato direto com o acervo de Lopes Neto que estava em posse de sua esposa, o escritor dedica-se, cada vez mais, em buscar subsídios para trazer à tona as obras do pelotense como também aspectos peculiares de sua vida. O resultado disso foi a publicação, já na década de 1980, da biografia citada no presente trabalho intitulada *Um capitão da Guarda Nacional. Vida e obra de J. Simões Lopes Neto*.

⁴⁰² ORNELLAS, Manoelito de. Um pouco de Simões Lopes Netto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 mar. 1948, [s.p.].

Muitos outros intelectuais⁴⁰³ contribuíram, nesse período, para a projeção da obra de Lopes Neto elaborando críticas ou tecendo explicações acerca de sua obra. Moysés Vellinho, que já havia feito seus comentários acerca da obra do escritor pelotense quando da sua polêmica com Rubem de Barcellos, retoma o assunto na década de 1940. A forma com que defendia a inserção do Rio Grande do Sul no cenário nacional, considerando o Estado tão brasileiro quanto os demais da federação, também fez com que Vellinho expandisse a cultura sul-rio-grandense para os centros da nação. Um dos autores que o crítico e escritor ressaltou nesse momento foi, precisamente, Simões Lopes Neto. Sem dúvida, imbuído de seus preceitos nacionalistas, foi “na ânsia de libertar Simões Lopes de um regionalismo estreito e torná-lo moeda corrente na literatura nacional (...)”⁴⁰⁴ que ele tenta, forçosamente, fazer uma leitura de maneira a distinguir Lopes Neto “(...) da literatura rio-platense, negando qualquer semelhança mais significativa do escritor com autores argentinos e uruguaios”.⁴⁰⁵

Assim, após pontuar brevemente a projeção e a retomada da obra de Simões Lopes Neto no Rio Grande do Sul e, de certa maneira, no Brasil, percebe-se que o autor foi de fundamental importância para a literatura regional. Não só pelo fato de inovar na forma de escrever contos e lendas recolhidas da tradição popular, cuja linguagem que utiliza e a inserção de um narrador acabam sendo o seu maior trunfo, mas fundamentalmente por dar novas roupagens às histórias que, desde tempos remotos já circulavam pelo Estado, é que o autor pelotense será tomado como referência.

Apesar da obra de Simões Lopes Neto ter ficado, durante muito tempo, desconhecida da sociedade sul-rio-grandense, o fato é que, em virtude do esforço de intelectuais como Augusto Meyer, Aurélio Buarque de Holanda, Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas, o escritor pelotense foi, aos poucos, consolidando-se no cenário literário gaúcho. Especialmente em 1949, quando há a reedição de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, que acompanhava as anotações críticas de Holanda e Meyer, é que as versões narradas por ele parecem tomar conta do imaginário popular, uma vez que são estas que, até os dias atuais, servem como base para o folclore regional.

Assim, é em função dessa trajetória que o seu *Negrinho do Pastoreio* é considerado o mais rico e detalhado relato dos suplícios do menino escravo. Apesar das outras versões

⁴⁰³ Além de Vellinho, podem-se citar, ainda, os escritos de Sílvio Júlio, que criticou Lopes Neto em função da linguagem utilizada, e os de Raymundo Faoro, que faz uma leitura de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* a partir da perspectiva temporal.

⁴⁰⁴ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 73.

⁴⁰⁵ Idem.

existentes, foi Lopes Neto quem inseriu novos elementos – notadamente o religioso – em uma narrativa que, desde muito tempo, já fazia parte da tradição popular. Conforme pontua Diniz acerca da circulação da lenda do *negrinho*,

Sem enclausurar-se nas fronteiras do Rio Grande, a lenda seria contada, modificada, revigorada, em outros pagos e em outras regiões do Brasil. No sul, porém, à beira dos fogões das estâncias, nos lares das cidades, nas escolas, a lenda que ficou para ser contada às gerações que se sucederam, e que muitos recitam como poesia, é a que segue, à risca, o transplante singelo, mágico e intenso de Simões Lopes. E o *Negrinho* fixou sendo o símbolo do martiriológico escravocrata, o intercessor da Virgem na procura das coisas perdidas (...).⁴⁰⁶

A partir disso, então, visualiza-se a importância que a lenda narrada por Simões Lopes Neto teve no contexto literário rio-grandense em fins da década de 1940 e início de 1950.

4.2 SIMÕES LOPES NETO E ALDO LOCATELLI: A PINTURA DE UMA LENDA

Com toda a projeção as obra de Simões Lopes Neto acontecendo em finais dos anos 1940 e início dos 1950 e, ainda, tendo sido a sua versão do *Negrinho do Pastoreio* a que maior destaque teve dentro do folclore rio-grandense, nada mais coerente que, ao encomendar novamente a pintura mural ao artista Aldo Locatelli, em 1952, o governo colocasse como tema esta já conhecida e divulgada versão da lenda.

Não só a perspectiva governamental, baseada no destaque às obras de Lopes Neto, faz com que se constate que, em última análise, foi inspirado no texto do escritor pelotense que Aldo Locatelli elaborou os murais do *Negrinho do Pastoreio*. É, no entanto, o próprio artista quem dá testemunhos do trabalho a ser realizado no Palácio Governamental e, ainda, do material estudado para realizar tal atividade. Quando foi entrevistado pela Revista do Globo, em novembro de 1952, assim colocou ao repórter quando interpelado a respeito de seus planos: “Penso pintar em breve painéis inspirados nas ‘Lendas do Sul’ para o salão de festas do Palácio do Govêrno [sic]. Por isso tenho estudado a obra de Simões Lopes Neto”.⁴⁰⁷

Estudando de maneira precisa as *Lendas do Sul* de Lopes Neto, Aldo Locatelli passa a dar vida ao *Negrinho do Pastoreio* ainda no ano de 1952. O espaço a ser pintado, conforme já colocado, era o *Grande Salão de Festas*, local este de grandes proporções e que se configurava na sala principal do segundo andar do Palácio do Governo. Ao retomar as

⁴⁰⁶ DINIZ, Carlos Francisco Sica. Op. cit., p. 158.

⁴⁰⁷ GUIMARAENS, Carlos R. Ele pinta paredes... e como! **Revista do Globo**, Porto Alegre, 01 nov. 1952, p.42.

tratativas com o governo estadual, que culminaram na nova assinatura de contrato, ficava estabelecido que o artista faria a “(...) pintura mural a óleo de dezoito painéis(...)”⁴⁰⁸, sendo estes constituídos por “(...) oito painéis em claro-escuro”, “(...) cinco painéis a côres [sic]” e “(...) cinco painéis a côres no teto”⁴⁰⁹.

A referência às técnicas empregadas para pintar a lenda, que se constituem no colorido e na técnica do *grisaille* – ou pintura em claro-escuro – torna-se importante na medida em que dá destaque e expressividade às imagens que, aos poucos, passavam a povoar o grande salão governamental. Conforme será visto, foi de acordo com a expressividade da cena e, igualmente, da separação entre o bom (o Negrinho) e o mau (o Estancieiro) que Locatelli vai articular tais técnicas em sua pintura.

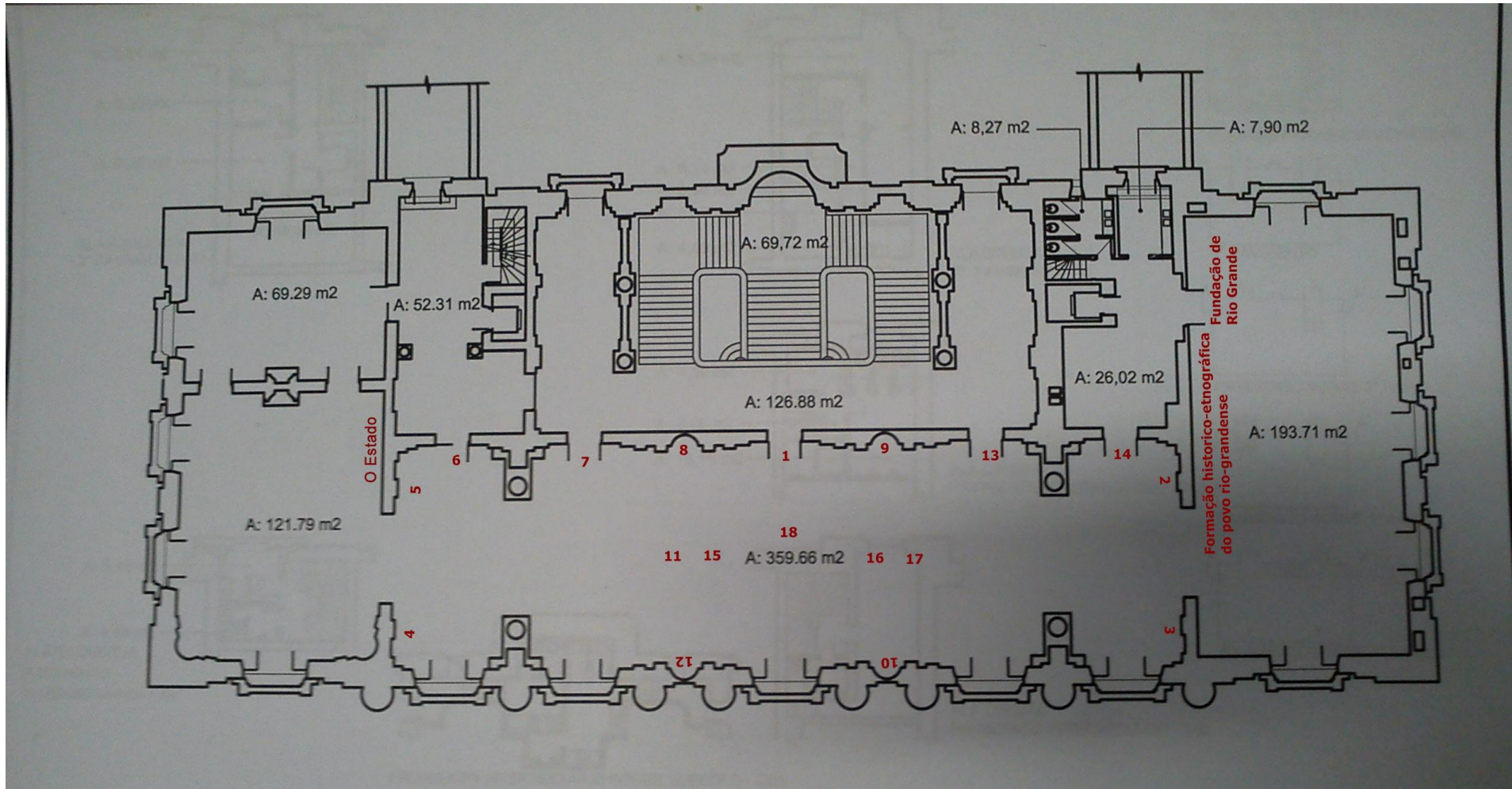
É importante ressaltar, ainda no tocante às técnicas do artista, a maneira com a qual ele ordenou, no espaço onde seriam pintados os murais, as cenas da história do jovem escravo. Mesmo baseado na narrativa literária de Lopes Neto, o artista não se utilizou da mesma sequência exigida pela escrita. A sua narrativa pictórica, disposta sobre as portas e nichos encontrados do Grande Salão, não segue uma linearidade direta, isto é, não está disposta uma ao lado da outra de maneira que um mural seja necessariamente a complementação e a continuação do outro. Pelo contrário, elas ocupam espaços diversos do citado salão, onde as cenas de maior importância na narrativa simoniana têm, por certo, maior destaque. Tal é o caso, por exemplo, do mural que evidencia o início da lenda. Este, que faz a abertura da narrativa, situando o observador no espaço a ser descortinado a seguir, é elaborado, precisamente, sobre a porta principal de entrada do salão. Além deste, deve-se considerar, igualmente, a parte final da lenda. Carregada de simbolismos, tal cena é pintada na parte central do teto do salão e, ainda, em grandes proporções. (Figura 28).

Além disso, vale destacar também, a relação existente entre a produção de uma pintura e o texto que lhe serve de base. Por mais perceptíveis que sejam as relações entre ambas as expressões, o artista acaba por incorporar na sua narrativa pictórica elementos que são, por um lado, próprios dele e, por outro, externos ao texto. Ao analisar a pintura *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (1832-1906), Jorge Coli comenta que, além da Carta de Caminha, referência principal de sua produção, o artista teve contato com a obra *Première messe en Kabille*, de Horace Vermer. Esta, junto ao documento escrito, lhe ofereceu subsídios

⁴⁰⁸ TERMO DE CONTRATO celebrado entre a Secretaria de Obras Públicas e o Sr. Aldo Locatelli, execução da pintura interna do salão principal do palácio do Governo. **Secretaria de Obras Públicas**, Porto Alegre, 11 jul. 1962, p. 2.

⁴⁰⁹ Idem.

Figura 28 – Planta do Grande Salão de Festas do Palácio Piratini, com indicação dos murais da lenda *O Negrinho do Pastoreio*



Fonte: O autor (2011).

para a composição da sua *missa brasileira*.⁴¹⁰ Mesmo que Locatelli não tenha tido outro referencial pictórico⁴¹¹ para elaborar o *Negrinho do Pastoreio*, é importante considerar, nesse caso, seus conhecimentos, concepções e, igualmente, apropriações que fez da obra simoniana.

Assim, tendo essas questões em vista, tornar-se-á mais claro correlacionar os murais de Aldo Locatelli com a lenda descrita por Simões Lopes Neto. Além disso, ficarão nítidas as relações entre a escolha da versão do escritor, por parte do governo do Estado, junto ao movimento regionalista que, mais uma vez, articulava-se no Rio Grande do Sul. Observando a obra de Locatelli, percebe-se não apenas uma simples materialização pictórica de *O Negrinho do Pastoreio*, mas também uma gama de imagens e símbolos que, se analisados no entorno da encomenda que foi feita, insere-se sobremaneira no discurso regional em voga no período.

4.2.1 Situando o observador

Assim, no que tange especificamente aos murais de Aldo Locatelli, o primeiro deles, disposto em um local de destaque – acima da porta de entrada principal – é o alusivo ao início da lenda. Este, trabalhado em cores e medindo 0,96 x 2,36 m, evidencia o cotidiano em uma estância e, igualmente, os usos e costumes característicos do gaúcho e do Rio Grande do Sul. Apesar de, no início da narrativa, Lopes Neto não elaborar referências mais aprofundadas a respeito dessas caracterizações, tal construção pictórica contou, por certo, com as vivências e os estudos do próprio artista em terras sulinas. (Figura 29).

Além disso, a temporalidade em que Lopes Neto situa a lenda, ao iniciar contando que “Naquele tempo, os campos ainda eram abertos, não havia entre eles nem campo nem divisas; somente nas volteadas se apanhava a gadaria xucra e os veados e as avestruzes corriam sem empecilho (...)”⁴¹², remete o leitor, de certa maneira, à formação histórica do Rio Grande do Sul. Tal questão encontra respaldo nas observações de Lígia Chiappini, que afirma, dentre outras coisas, que a lenda estaria situada, temporalmente, “(...) na época de nascimento das charqueadas e do conseqüente incremento da escravidão: por volta de 1800”.⁴¹³ Além desta, Luis Augusto Fischer também assinala tal questão ao pontuar que “(...) o ‘negrinho do pastoreio’, (...), enredo que forçosamente se situa nos limites da escravidão e da estância mais

⁴¹⁰ COLI, Jorge. Primeira Missa e a invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.111.

⁴¹¹ O primeiro *ilustrador* da obra de Simões Lopes Neto foi Nelson Boeira Faedrich, no final da década de 1970. Para maiores detalhamentos, ver: SOARES, Mozart Pereira. Um ilustrador de Simões Lopes Neto, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 out. 1982. Letras e Livros, p. 11.

⁴¹² LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1996, p. 79.

⁴¹³ CHIAPPINI, Lígia. Op. cit., p. 244.

Figura 29 – Estância, em *O Negrinho do Pastoreio*
Aldo Locatelli



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,96m X 2,36m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

ou menos primitiva (...), nos permite pensá-la, acompanhando a tradição crítica a esse respeito, na altura da passagem do século XVIII para o século XIX (...)»⁴¹⁴.

Dessa forma, são com as informações características dessa realidade passada que Aldo Locatelli vai compor o mural introdutório da lenda. Afora isso, o artista traz à tona aspectos de um passado remoto, no qual caracterizações como a solidariedade do gaúcho e os elementos peculiares da sua cultura são fortemente demarcados. A primeira questão pode ser visualizada no centro da cena que se desenvolve à direita do mural: um estancieiro rico que não só auxilia os desvalidos da campanha, mas igualmente mantém boas relações com seus escravos. Tais elementos podem ser visualizados no ato de o estancieiro estar dando moedas a uma senhora que, pelos trajes que porta, não possui muitas riquezas e, também, pelo escravo que, apesar de encontrar-se atrás do estancieiro, enleva seu braço amistosamente sobre o ombro de seu dono.

O fato de Locatelli ter feito tal composição para ser a introdução de sua narrativa pictórica, ressaltando aspectos positivos do estancieiro, pode estar relacionado ao fato de o artista querer elaborar um contraponto às atitudes do estancieiro da lenda descrita por Lopes Neto. Assim, não se teria uma generalização do gaúcho a partir do estancieiro mau apresentado na lenda, uma vez que ele representaria a exceção do comportamento típico do gaúcho.⁴¹⁵

O outro elemento que também é evidenciado nesse mural, apesar de menos destacado que o primeiro, são os concernentes à cultura popular gaúcha. Mesmo que os olhos do observador passem a convergir para a cena da direita, que ocupa metade da composição, ao lado esquerdo da mesma está, no primeiro plano, um homem que toca música ao som de uma gaita aos personagens que, no segundo plano, dançam e trajam a indumentária típica da cultura regional⁴¹⁶.

É importante destacar nessa pintura introdutória da lenda a questão da narrativa elaborada por Locatelli. Não apenas nesta em especial, mas em todas as demais elaboradas em colorido, o artista organizou o desenvolvimento da cena a partir de personagens que ficam dispostos à esquerda da obra. Tal uso está relacionado, conforme colocado no capítulo anterior, à forma com a qual uma obra de arte que se centra no aspecto narrativo é vista pelo observador.

⁴¹⁴ FISCHER, Luis Augusto. Lendas do Sul – um roteiro de leitura. *In*: BAVARESCO, Agemir, BORGES, Luís. **Travessia do pampa. Fontes e projetos da cultura gaúcha. Simões Lopes Neto**. Pelotas: EDUCAT, 2003, p. 44.

⁴¹⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001, p. 204.

⁴¹⁶ ZATTERA, Vera. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 103.

Nesse sentido, retomam-se os postulados de Louis Marin a respeito da observação da disposição das figuras no plano compositivo. Tomando por base o fato de que são as figuras, em função de seu lugar na pintura, as que iniciam a narrativa pictórica, o autor distingue, por meio das colocações presentes na carta de Poussin, a diferença fulcral encontrada entre uma simples enumeração de personagens e o seu papel como enunciadores da pintura. Esse ponto parece crucial para se compreender, igualmente, a maneira com que Aldo Locatelli dispõe suas figuras nos murais. As que o artista dispõe à esquerda não são, de forma alguma, figuras isoladas do contexto geral da obra. Pelo contrário, ao serem visualizadas e articuladas ao contexto narrativo da pintura, assumem-se como as guias que direcionam o olhar de quem observa. Nesse sentido, para Marin, as primeiras figuras da composição pictórica, no caso de Poussin,

(...) são três vezes primeiras, por assim dizer. Para começar, são as primeiras *vistas* no espaço que o quadro representa; estão no primeiro plano. Depois, elas são as primeiras *lidas*, simplesmente porque estão à esquerda e porque lemos um texto da esquerda para a direita.⁴¹⁷

Essa questão, como se observará ao longo da narrativa de Locatelli a respeito do *Negrinho do Pastoreio*, será uma constante na elaboração das imagens alusivas à lenda. No caso desse primeiro mural, por exemplo, tem-se, no canto esquerdo e isolado do grupo que está à direita, um gaiteiro. Este, que toca o instrumento para as figuras que dançam ao seu fundo, parece tocar e introduzir o observador na narrativa que Locatelli está começando a evidenciar.

O que se depreende da visualização desse primeiro mural e, ainda, comparando-o à narrativa de Simões Lopes Neto, é que, enquanto este apenas pontua o tempo histórico da formação das estâncias, Aldo Locatelli busca complementá-lo com imagens alusivas ao gaúcho e sua cultura. Nesse sentido, não apenas os campos sem cercas caracterizavam o tempo da narrativa, mas igualmente os usos e costumes típicos dos sul-rio-grandenses.

4.2.2 Apresentando as personagens

Após situar espacial e temporalmente a história a ser contada, Simões Lopes Neto começa, de fato, a narrar e apresentar os personagens centrais de sua trama. E assim inicia:

⁴¹⁷ Ibidem, p. 130.

“Era uma vez um estancieiro que tinha uma ponta de surrões cheio de onças e meias doblas e mais muita prataria; porém, era muito cauíla e muito mau, muito”.⁴¹⁸ A apresentação inicial recai sobre um dos personagens centrais, o estancieiro que, além de ser um grande egoísta, era muito mau. Então, prossegue Lopes Neto,

Não dava pouso a ninguém, não emprestava um cavalo a um andante; no inverno o fogo da sua casa não fazia brasas; as geadas e o minuano podiam entanguir gente, que a sua porta não se abria; no verão a sombra de seus umbus só abrigava os cachorros; e ninguém de fora bebia água de suas cacimbas.⁴¹⁹

Essa mesquinhez do estancieiro rendeu-lhe, segundo Lopes Neto, a solidão. A não ser os peões e escravos que trabalhavam em sua estância, nenhuma outra pessoa vinha, de bom grado, ajudar-lhe quando necessário:

Mas também quando tinha serviço na estância, ninguém vinha de vontade dar-lhe um auxílio; e a campeirada folheira não gostava de conchavar-se com ele, porque o homem só dava para comer um churrasco de tourito magro, farinha grossa e erva-caúna e nem um naco de fumo... E tudo debaixo de tanta somiticaria que parecia que era o seu próprio couro que ele estava lonqueando...⁴²⁰

Apresentado o estancieiro a partir de suas más qualidades, Simões Lopes Neto, na sequência de sua narrativa, traz para a cena os outros dois personagens centrais da história: o filho do estancieiro e um pequeno escravo chamado, apenas, Negrinho. Mesmo mostrando esta última figura, o elemento-chave da lenda, o escritor continua a delinear as características perversas do estancieiro, pontuando, agora, os únicos seres a quem dirigia seu olhar:

Só para três viventes ele olhava nos olhos: era para o filho, menino cargoso como uma mosca, para um baio cabos-negros, que era o seu parreheiro de confiança, e para um escravo, pequeno ainda, muito bonitinho e preto como carvão, e a quem todos chamavam somente o Negrinho.⁴²¹

⁴¹⁸ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 79.

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ Idem.

Campeirada: Porção de campeiros, peões ou empregados da estância. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1990.

Erva-caúna: Variedade de erva mate de má qualidade, amarga. Idem.

Lonquear: Courear, no sentido de tirar o couro do animal (...). Idem.

⁴²¹ Ibidem, p. 80.

Figura 30 – Estancieiro, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,71m X 1,05m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Trevisan (1998)

Figura 31 – Estancieiro solitário, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,71m X 1,05m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Aldo Locatelli, ao dedicar-se à elaboração dos murais referentes ao estancieiro e suas peculiaridades, escolheu trabalhar em *grisaille*. Conforme já colocado no capítulo anterior, este se constitui em uma técnica pictórica que trabalha essencialmente com a oposição entre claro e escuro. Além disso, tal técnica buscava imprimir à pintura um aspecto mais natural a partir do uso de cores mais contidas e da menor intensidade de luz. Em função da volumosidade que adquire por trabalhar com o jogo de luz e sombra, tal tipo de pintura acaba inserindo-se na própria arquitetura do prédio onde é executada.⁴²² É importante frisar, ainda, que tais pinturas não estão localizadas ao lado da primeira – a introdutória. Ambas encontram-se nas paredes laterais do Salão de Festas, entre capitéis coríntios, e que ladeiam, à direita, a porta de acesso à Antessala do Gabinete do Governador e, à esquerda, o Salão Alberto Pasqualini. Mesmo não estando próximos, todos os murais têm a mesma medida, 0,71 x 1,05 m, o que denota a preocupação do artista com a harmonização destas obras no espaço.

Junto a isso, é importante frisar, como já foi colocado no primeiro capítulo do presente trabalho, a relação existente entre a pintura mural e o ambiente arquitetônico. Para o próprio Locatelli, um mural jamais deveria ser idealizado fora do contexto espacial onde seria executado. Para o artista, “(...) analisar a arquitetura, observando especialmente o espaço, a proporção dos volumes e a posição do mural do ponto de vista do observador (...)”⁴²³ revelava-se um procedimento de fundamental importância para a realização da obra.

A imagem que Locatelli faz do estancieiro capta, com muita precisão, as caracterizações a ele atribuídas pelo escritor. Assim, no primeiro mural que trata dessa personagem, o artista buscou fazer referência a sua riqueza e, ao mesmo tempo, ao seu egoísmo. Ao dizer que o dono da estância era *cauíla*⁴²⁴, Locatelli o mostrou abaixado no canto de um porão, protegendo suas *pontas de surrões*⁴²⁵ e sua prataria. Ao verificar suas *onças e meias-doblas*⁴²⁶, o estancieiro olha, ainda, com desconfiança para seu lado. (Figura30).

Quando se refere ao fato de o dono da estância não dar pouso a ninguém, de não ajudar os andantes necessitados, Locatelli captura, em essência, o oposto à sua atitude: a solidão. Tal aspecto, por certo, é apreendido da obra de Lopes Neto que, apesar de não deixar explícita a punição através da solidão, torna-a visível a partir do momento em que ninguém

⁴²² VIDAL, Carlos. **Invisibilidade da pintura. História de uma obsessão** (de Caravaggio a BruceNaumann). Lisboa, 2010. Tese (Doutorado Belas Artes - Pintura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, p. 654.

⁴²³ LOCATELLI, Aldo. Mural: análise, considerações, método e pensamento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972, p. 9.

⁴²⁴ *Cauíla*: diz-se da pessoa sovina. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴²⁵ *Pontas de surrão*: saco de couro utilizado para guardar moedas. Idem.

⁴²⁶ *Meias-doblas*: moeda que vale a metade da dobra ou dobra; *Onça*: Moeda antiga, de ouro. Idem.

quer *conchavar-se*⁴²⁷ com ele e nem trabalhar de bom grado. É importante frisar que a solidão como uma condenação no mundo dos homens, imposta pela riqueza⁴²⁸, é uma questão frequente na obra de Lopes Neto (Figura 31). Segundo Flávio Loureiro Chaves, ao analisar justamente esse traço específico do estancieiro de *O Negrinho do pastoreio*, assim coloca:

(...) Há um jogo de contrastes e oposições, típico da expressão de Simões Lopes Neto e, não obstante, um encadeamento inequívoco: a riqueza, propriedade e lucro, gera o poder, este determina um comportamento despótico e autocrático como garantia de sua manutenção; e daí deriva a solidão – exílio – de quem o exerce.⁴²⁹

Tal jogo de “contrastos e oposições” evidenciado por Chaves na obra de Lopes Neto pode ser verificado, igualmente, no mural alusivo à solidão do estancieiro. Este, que está na parede contígua ao painel anterior, evidencia o personagem sentado em seu galpão após as atividades campeiras – caracterizadas pelas botas ao chão, os pés descalços e o chapéu e o lenço sobre o banco – sozinho. A contraposição a esse estancieiro solitário que, após a lida, não partilha a companhia de ninguém, está no mural introdutório da lenda. Neste, o estancieiro está rodeado de pessoas – sejam seus peões, escravos ou demais que pedem a sua ajuda – e, ainda, não é *cauíla*. Somente o ato de dar moedas à velha senhora que lhe pede ajuda já o redime e salva do castigo da solidão.

Finalizando a apresentação do estancieiro com a referência aos outros personagens centrais da lenda – em especial o Negrinho –, Lopes Neto atenta, com isso, às únicas pessoas que ele, então, dirigia seu olhar: para o filho, menino *cargoso*⁴³⁰, para o *baio cabos-negros*⁴³¹, e para um pequeno escravo a quem todos chamavam de “o Negrinho”. O mural onde constam tais figuras encontra-se na mesma posição que as duas citadas anteriormente, porém, na parede oposta (junto à porta de acesso à Antessala do Governador). Neste, aparecem os quatro elementos destacados na lenda, sendo que, de um lado, está o Negrinho levando o baio a cabresto e, do outro, o estancieiro e seu filho. (Figura 32).

⁴²⁷ *Conchavar-se*: Alugar-se, ajustar-se, entrar para o serviço de uma estância ou de uma casa, empregar-se como peão. Idem.

⁴²⁸ CHAVES, Flávio Loureiro. Op.cit., p.204.

⁴²⁹ Ibidem, p. 205.

⁴³⁰ *Cargoso*: teimoso, importuno, impertinente, renitente, opiniático, blasonador. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴³¹ *Baio cabos-negros*: Diz-se do cavalo *baio* (cavalo cujo pêlo tem cor de ouro desmaiado) que tem pretos os membros, a crina e a cola.



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,71m X 1,05m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Duas situações são importantes de sublinhar a respeito desse mural quando comparado à narrativa simoniana. A primeira diz respeito à apresentação do Negrinho, figura central da lenda. É precisamente nesta parte da lenda que Simões Lopes Neto evidencia o aspecto devocional e religioso do pequeno escravo, colocando que a ele “(...) não deram padrinho nem nome; por isso o Negrinho se dizia afilhado da Virgem, Senhora Nossa, que é a madrinha de quem não a tem”.⁴³² No mural, no entanto, não há alusões a esse sentimento religioso do escravo. Aldo Locatelli, ao organizar a sua narrativa pictórica, opta por não evidenciar tal aspecto, o que leva a segunda situação a ser colocada. O que o pintor escolhe para caracterizar, em parte, o *Negrinho*, é o seu cotidiano na estância. Lopes Neto, ao referir-se às atividades do escravo, assim pontua: “Todas as madrugadas o Negrinho galopeava o parselheiro baio; depois conduzia os avios do chimarrão; à tarde sofria os maus tratos do menino, que o judiava e se ria”.⁴³³ Assim, é justamente essa situação que Locatelli resume no mural, sublinhando especialmente a referência à forma violenta com que o menino era tratado pelo filho de seu dono bem como a sua condescendência ao fazer o seu trabalho.

A referência à religiosidade do menino, também peça-chave na trama, será apresentada posteriormente pelo artista. O mural que dedica a essa cena, conforme será colocado posteriormente, possui uma plasticidade completamente diferente desta em que o menino escravo aparece junto ao estancieiro e seu filho, uma vez que o artista se utilizará de outros recursos, notadamente os concernentes ao uso das tintas e das cores.

4.2.3 Apresentando a trama

Ao findar as apresentações e caracterizações dos personagens de sua história, Simões Lopes passa a narrar o principal acontecimento que levou o *Negrinho* a ser severamente castigado:

Um dia, depois de muitas negaças, o estancieiro atou carreira com um seu vizinho. Este queria que a parada fosse para os pobres; o outro que não, que não! Que a parada devia ser do dono do cavalo que ganhasse. E trataram: o tiro era de trintas quadras, a parada mil onças de ouro.⁴³⁴

Aposta feita, ambos encontraram-se no dia marcado, e cada qual apresentava seu cavalo: o estancieiro vinha com seu baio, que tinha a fama de que “(..) quando corria, corria

⁴³² LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 80.

⁴³³ Idem.

⁴³⁴ Idem.

Figura 33 – Aposta, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,71m X 1,05m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

tanto, que o vento assobiava-lhe nas crinas; tanto, que só se ouvia o barulho, mas não se lhe viam as patas baterem no chão”⁴³⁵. Seu vizinho trazia um mouro⁴³⁶ que, tal como o baio, “(...) era voz que quanto mais cancha, mais aguenta, e que desde a largada, ele ia ser como um laço que se arrebenta”⁴³⁷. Os corredores, igualmente, já estavam definidos: no baio vinha o *Negrinho* e, no mouro, um peão de confiança do vizinho do estancieiro. (Figura33).

A representação alusiva a essa cena foi pintada por Locatelli contiguamente à citada anteriormente. Da mesma forma que em *grisaille*, o mural evidencia todos os elementos que antecederam à corrida. Para melhor delinear os atributos de cada apostador, o artista pintou, do lado esquerdo, o vizinho do estancieiro junto ao seu cavalo e corredor; do lado direito, o próprio estancieiro, junto ao baio e ao *Negrinho*. O elemento que une os dois grupos e oferece uma harmonização das figuras que a constituem é o aperto de mão entre os dois proprietários.

Após, então, oferecer ao leitor os entornos e os ânimos que antecederam a carreira⁴³⁸, Lopes Neto passa a narrar a maneira com a qual se deu tal evento. Como ambos os cavalos eram parceiros⁴³⁹, vinham empatados desde que fora dado o tiro inicial. A responsabilidade que cada corredor carregava era imensa, dadas, por um lado, as somas das apostas e, por outro, especificamente para o *Negrinho*, o medo de perder e ser punido por seu senhor. (Figura 34). Assim, enquanto corriam, ambos diziam:

- Valha-me a Virgem madrinha, Nossa Senhora! Gemia o *Negrinho*. Se o sete-légua perde, o meu senhor me mata! Hip! Hip! Hip!...
E baixava o rebenque, cobrindo a marca do baio.
- Se o corta-vento ganhar é só para os pobres!... Retrucava o outro corredor.
Hip! hip!
E cerrava as esporas no mouro⁴⁴⁰

Apesar de virem empatados durante toda a carreira, e mesmo que grande parte dos que observavam gritassem “Empate!, Empate!”, o fato é que, chegando aos últimos metros da cancha reta, “(...) quase em cima do laço, o baio assentou de supetão, pôs-se em pé e fez uma caravolta, de modo que deu ao mouro tempo mais que preciso para passar, ganhando de luz

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ *Mouro*: pêlo de animal negro salpicado de branco. É mais escuro do que o tordilho-negro. Tem uma cor meio puxando a azul-escuro, que faz lembrar nosso granito ou ardósia. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴³⁷ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 80.

⁴³⁸ *Carreira*: Corrida de cavalos, em cancha reta. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴³⁹ *Parceiro*: Cavalo preparado para a disputa de carreiras. Cavalo de corrida. Idem.

⁴⁴⁰ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 81.

Figura 34 – Cancha reta, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,96m X 2,36m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Figura 35 – O revolteio do cavalo baio, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,96m X 2,36m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

aberta! E o Negrinho, de em pêlo, agarrou-se como um ginetaço”⁴⁴¹. (Figura 35).

Os dois murais que Aldo Locatelli realiza para dar vida a essa cena estão, respectivamente, localizadas sobre duas portas secundárias de acesso ao Grande Salão de Festas, adjacentes à Antessala do Governador. Ambos murais, assim como os demais que estão localizados sobre as outras duas portas de acesso (próximos ao Salão Alberto Pasqualini), medem 0,96 m X 2,36 m. Tanto o mural que representa a corrida em cancha reta quanto o que traz o cavalo baio agitando-se e dando meia volta, foram trabalhados com cores e delineados a partir do que o próprio Locatelli considera “ritmo dinâmico”, ou seja, uma composição cujo movimento tenha necessidade expressiva⁴⁴².

Por ser uma cena que denota dois movimentos bastante expressivos – a corrida e a parada do cavalo –, Locatelli compôs ambos os murais centralizando as cenas em que há a movimentação de suas personagens. Além disso, para destacar tal acontecimento, dispõe as outras figuras nas extremidades da composição. Tal é o caso, na primeira pintura, dos apostadores que estão olhando a carreira e que estão agrupados ao lado direito e, na segunda, nos dois grupos que estão em ambos os lados. Separados, o destaque de sua composição recai, justamente, no *Negrinho* e no cavalo que montava.

A forma como organizou as figuras dos dois murais no espaço está, de certa maneira, relacionada à forma de expressão do ritmo compositivo. Para Locatelli, não apenas as atitudes das personagens denotam ritmos às cenas representadas, uma vez que elas apenas complementam a expressão. É sobretudo a partir da construção da composição que será possível estabelecer a expressão do ritmo compositivo⁴⁴³.

Outra questão importante de se observar nos dois murais comentados é o uso que o artista faz das cores. O fato de Locatelli ter usado pigmentos coloridos nessas duas pinturas, contrastando com as anteriores (à exceção da primeira), tem uma íntima relação com o entendimento que fazia do seu uso aliado à cena a ser representada. Para o muralista, “(...) Se o tema nos indica o ritmo, também deverá indicar-nos a atmosfera, e por atmosfera entendemos a ambientação da cor e dos valores tonais em consonância com o ritmo estético”⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Idem.

Caravolta: Volta instantânea para trás, meia volta. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

Ganhar de luz aberta: Vencer o parelheiro, em corridas de cavalos, atingindo o laço de chegada distanciado do contendor, de forma a haver, para quem observa lateralmente, algum espaço entre a cola do ganhador e a cabeça do perdedor. Idem.

Ginetaço: Superlativo de ginete. Pessoa que cavalga bem e com garbo. Bom cavaleiro e domador. Idem.

⁴⁴² LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.

⁴⁴³ Idem.

⁴⁴⁴ Idem.

O que se visualiza no mural referente à cena da corrida é, precisamente, o trabalho com as cores aliado à expressividade da cena. Enquanto, no primeiro plano, estão, em cores fortes e destacadas, os apostadores e conchavados dos dois estancieiros, no segundo estão o *Negrinho* e o corredor. Apesar de Locatelli utilizar cores menos intensas, o simples fato de estarem ocupando a posição central da composição já lhes confere destaque na obra. Já no mural referente à volta dada pelo baio que o *Negrinho* montava, o uso das cores segue o mesmo pensamento do artista em relação ao seu uso.

No primeiro plano, igualmente com cores fortes e vivas, estão, novamente, os estancieiros e seus aliados. Ainda neste, centralizado na cena, está o *Negrinho*. Diferentemente dos tons mais claros empregados anteriormente, o qual compartilhava o centro da obra com o outro corredor, nesta o destaque é dado ao *Negrinho* tanto pela cor vibrante usada por Locatelli para representá-lo quanto na posição que ocupa no mural. O segundo plano, no qual novamente estão os tons mais fracos e velados, está o opositor do *Negrinho* que, aproveitando-se do incidente, segue a corrida no cavalo mouro.

É importante frisar ainda que, assim como o mural introdutório da lenda, nesses dois alusivos à corrida, Locatelli evidencia de maneira bastante peculiar a indumentária típica do Rio Grande do Sul. Não apenas os trajes utilizados, ainda, pelos gaúchos, mas igualmente alguns que foram de grande importância no passado, são pintados pelo artista em ambos murais. De acordo com Vera Zattera,

Na lenda do *Negrinho*, Aldo se solta. (...). E é assim que são mostrados o pala, o poncho, a bota de garrão, a bota forte, as esporas e o chicote – objetos característicos de homens do interior: campeiros e peões do Rio Grande do Sul. A mãe que amamenta e o gaiteiro (...) parecem alheios ao vigor da torcida do gaúcho vestido com o chiripá-fralda (nosso traje típico do séc. XIX), e do gaúcho de bombachas (nosso traje típico do séc. XX). Também o característico chapéu com abas de beijar parede, o tirador, e o lenço ao pescoço se fazem presentes (...).⁴⁴⁵

Após trabalhar as cores nos murais alusivos à corrida, Locatelli, ao dar sequência à narrativa simoniana, volta a utilizar-se da pintura em claro-escuro. Nesses murais, que estão encimando nichos que compõem a mesma parede das pinturas anteriores e, também, a oposta, o artista elabora as imagens referentes ao infortúnio do *Negrinho* que, ao perder a carreira, sofre as punições de seu senhor. Simões Lopes Neto narra que, após o baio voltar-se e oferecer vantagem ao cavalo mouro, que acaba por vencer a carreira, o estancieiro não aceita

⁴⁴⁵ ZATTERA, Véra. Op. cit., p. 103.

Figura 36 – Parada morta, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,85m X 1,52m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

a derrota. Para resolver a situação, que estava em vias de tornar-se violenta, pois “(...) mais de um torena coçou o punho da adaga, mais de um desapresilhou a pistola, mais de um virou as esporas para o peito do pé (...)”⁴⁴⁶, manifestou-se um juiz que

(...) era um velho do tempo da guerra de Sepé-Tiaraju, era um juiz macanudo, que já tinha visto muito mundo. Abanando a cabeça branca sentenciou, para todos ouvirem:

- Foi na lei! A carreira é de parada morta; perdeu o cavalo baio, ganhou o cavalo mouro. Quem perdeu que pague. Eu perdi cem gateadas; quem as ganhou venha buscá-las. Foi na lei!⁴⁴⁷

A imagem que Locatelli cria para tal situação está dividida em dois grupos. O primeiro deles, que está ao lado esquerdo da composição, mostra o grupo vencedor da carreira; o segundo, ao lado direito, evidencia o grupo do estancieiro perdedor. Entre ambos, centralizado no mural, está o juiz que, estendendo seu braço na direção do opositor do estancieiro, declara a parada ganha. Um detalhe bastante importante, pouco percebido nesse mural, é a representação que Locatelli faz do *Negrinho*. Enquanto vencedores e perdedores esbravejam entre si, o pequeno escravo chora ao lado do cavalo baio, antecipando os sofrimentos que estavam por vir. (Figura 36).

Simões Lopes não faz nenhuma referência ao choro do menino quando a parada é declarada perdida. No entanto, já tendo o conhecimento da lenda, Locatelli evidencia o sofrimento do menino através desse seu ato. Tal fato leva ao entendimento da significância da livre interpretação que o artista poderia ter ao elaborar uma obra. De acordo com Locatelli, não apenas os elementos construtivos da composição deveriam ser levados em conta, mas igualmente a maneira como o artista a vê apreende o tema a qual vai dedicar-se a pintar. Ao referir-se à maneira como devem ser utilizadas as cores em um mural, já na parte conclusiva do terceiro item de sua tese, o artista afirma que “(...) com esse procedimento, teremos a união expressiva dos três elementos básicos: Tema, Composição e Cor que, na liberdade de interpretação que o artista tem por direito, são a única exigência para compor um mural”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ LOPES NETO, Simões. Op.cit., p.81.

Torena: Homem elegante, bem trajado, guapo, valente, forte, audaz, destemido, hábil em algum mister. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴⁴⁷ LOPES NETO, Op. cit., p. 82.

Macanudo: Bom, superior, poderoso, forte, prestigioso, inteligente (...) admirável, excelente, respeitável. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴⁴⁸ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.

Figura 37 – Primeiro castigo, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,85m X 1,52m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Figura 38 – Amarrado na sogá, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,85m X 1,52m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

4.2.4 Os suplícios do Negrinho e a perda do pastoreio

Assim, antecipando o sofrimento do menino escravo através de seu choro, Aldo Locatelli, nos murais subsequentes, apresenta os maus tratos sofridos pelo menino após perder a carreira do seu senhor. Coloca Lopes Neto que, após o estancieiro pagar as mil onças para o seu oponente, ele “(...) retirou-se para a sua casa e veio pensando, pensando, calado, em todo o caminho. A cara dele vinha lisa, mas o coração vinha corcoveando (...). O trompaço das mil onças tinha-lhe arrebetado a alma”⁴⁴⁹.

Sem dúvida, na concepção do estancieiro, a culpa pela perda das moedas de ouro era do escravo. Por isso, ao chegar em sua casa, “(...) mandou amarrar o Negrinho pelos pulsos a um palanque e dar-lhe, dar-lhe uma surra e relho”⁴⁵⁰. Porém, não satisfeito apenas com o castigo físico, o perverso estancieiro prossegue punindo o menino. Quando foi de madrugada, ele saiu com o escravo e lhe disse: “- Trinta quadras tinha a cancha da carreira que tu perdeste: trinta dias ficarás aqui pastoreando a minha tropilha de trinta tordilhos negros... O baio fica de piquete na soga e tu ficarás de estaca!”⁴⁵¹. Com isso, “(...) o Negrinho começou a chorar, enquanto os cavalos iam pastando”⁴⁵².

Nesse sentido, os murais alusivos a tal cena mostram, detalhadamente, os suplícios pela qual o menino escravo passou ao perder a corrida. No primeiro deles, está a “surra de relho” que levou ao retornar à estância junto ao seu senhor ao passo que, no segundo, está caído junto ao palanque onde o baio estava amarrado. Interessante observar neste último é o trabalho e a articulação entre o primeiro e o segundo plano da obra. Mesmo não utilizando cores, Locatelli dá destaque à cena que se desenvolve e é narrada por Lopes Neto a partir do contraste entre o claro e o escuro. Assim têm-se, no primeiro plano, as formas do *Negrinho*, do estancieiro e do cavalo baio com uma nitidez superior à tropilha dos 30 tordilhos negros que estão no segundo plano. (Figuras 37 e 38).

Em decorrência do castigo impingido ao pequeno escravo, principalmente o de ter de ficar 30 dias pastoreando a tropilha dos 30 cavalos, com o passar do tempo, depois que “(...)

⁴⁴⁹ LOPES NETO, Simões, Op. cit., p. 82.

Trompaço: Choque, no sentido moral, grande abalo. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Idem.

Tordilho negro: Diz-se do cavalo *tordilho* (cavalo cujo pêlo tem a cor do tordo, ou seja, fundo branco encardido salpicado de pequenas manchas mais ou menos negras) em que predomina o pêlo preto. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

Piquete: Animal que é mantido preso para ser encilhado a qualquer momento. Idem.

Soga: Corda feita de couro (...) utilizada para prender o cavalo à estaca quando é posto a pastar. Idem.

⁴⁵² Idem.

veio o sol, veio o vento, veio a chuva, veio a noite (...)”⁴⁵³, o *Negrinho*, já com muita fome e quase sem forças, “(...) enleou a sogá em um pulso e deitou-se encostado a um cupim”⁴⁵⁴.

Durante o seu sono,

Vieram então as corujas e fizeram roda, voando, paradas no ar, e todas olhavam-no com olhos reluzentes, amarelos na escuridão. E uma piou e todas piaram, como rindo-se dele, paradas no ar, sem barulho nas asas. O *Negrinho* tremia, de medo... porém de repente pensou na sua madrinha Nossa Senhora e sossegou e dormiu. E dormiu (...). Então vieram os guaraxains ladrões e farejaram o *Negrinho* e cortaram a guasca da sogá. O baio sentindo-se solto rufou a galope, e toda a tropilha com ele, escaramuçando no escuro e desguaritando-se nas cançadas.⁴⁵⁵

O mural elaborado para tal passagem, se comparado aos outros já apresentados, possui algumas especificidades. Em primeiro lugar, deve-se salientar que essa pintura encontra-se no teto do *Grande Salão de Festas* e, ainda, possui dimensões superiores às demais, pois mede 1,21 m de altura por 3,20 m largura. Em segundo, deve-se atentar ao fato de, mesmo trabalhando em cores, como nos murais citados anteriormente, neste e nos subsequentes, o artista constrói a cena a partir do jogo de luz e sombras. (Figura 39).

Os planos, nesta obra, são perceptíveis, justamente, a partir do trabalho com as cores levadas a cabo por Locatelli. Pelo fato de a cena passar-se durante a noite, o artista joga com as tonalidades e, igualmente, com a luz, com o intuito de evidenciar e definir os planos compositivos da obra. Nesse sentido, observa-se, no primeiro plano, o cansaço do *Negrinho* e os animais que lhe “visitaram” durante o sono. Já no segundo, utilizando-se de cores mais claras e de uma luminosidade maior, estão os cavalos que fogem ao rufar do baio que se solta da sogá.

Ao utilizar-se do contraste, mesmo sendo este uma oposição (no caso entre o claro e o escuro), ele se faz necessário quando a intenção do artista é dar uma maior expressividade à cena pintada. Ao referir-se à forma com a qual Locatelli trabalhava esse elemento em suas pinturas, afirma Antonina Zulema Paixão que, mesmo sendo uma construção a partir de opostos, ele “(...) deve existir dentro de uma harmonia e encerrar não só os diferentes

⁴⁵³ Idem.

⁴⁵⁴ Idem.

⁴⁵⁵ Idem.

Guasca: Tira, correia, corda de curo cru. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

Escaramuça: Fazer escaramuças, isto é, movimentos seguidos e repentinos de rédeas, que dão lugar a que o cavalo mude continuamente de direção, ora avançando, ora recuando, ora voltando-se para a direita ou para a esquerda. HOLANDA, Aurélio Buarque de. Glossário. In: LOPES NETO, Simões. Op. cit.

Desguaritar: Desgarrar-se do rebanho ou do bando; extraviar-se, perder-se. Idem.

Figura 39 – Perdendo o pastoreio, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista

1951/55 – 1,21m X 3,20m

Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

movimentos das figuras, mas as diferentes situações dos objetos reunidos com a finalidade de dar mais energia à expressão”.⁴⁵⁶

A expressividade dada a essa cena, quando o *Negrinho* perde, pela primeira vez, o pastoreio, não é a mesma quando, na sequência da narrativa, o menino sofre o castigo do estancieiro. Este, avisado pelo seu filho que os cavalos não se encontravam mais junto ao escravo, “(...) mandou outra vez amarrar o Negrinho pelos pulsos a um palanque e dar-lhe, dar-lhe uma surra de relho”.⁴⁵⁷

Não utilizando cores na composição e, ainda, localizando-a acima do nicho da parede oposta à porta de entrada ao *Grande Salão*, o muralista representa a violenta cena com o estancieiro, segurando o escravo pelo pescoço, junto ao seu filho que, em função do ocorrido, esbraveja e também agride o menino. Apesar de essa cena constituir-se no ponto onde os demais acontecimentos vão desenrolar-se, Locatelli opta em dar mais destaque, expressividade e dramaticidade aos murais sequenciais à lenda, relativos às orações e buscas do *Negrinho*. (Figura 40).

Nesse sentido, ao perder os cavalos e, ainda ser castigado, o estancieiro ordena ao escravo, quando já era noite fechada, que fosse procurar o perdido. Assim, “ranguendo, chorando e gemendo, o Negrinho pensou na sua madrinha Nossa Senhora e foi ao oratório da casa, tomou o coto de vela aceso em frente da imagem e saiu para o campo”.⁴⁵⁸ Ao ir em busca do perdido,

Por coxilhas e canhadas, na beira dos lagoões, nos paradeiros e nas restingas, por onde o Negrinho ia passando, a vela benta ia pingando cera no chão: e de cada pingo nascia uma nova luz, e já eram tantas que clareavam tudo. (...). Quando os galos estavam cantando, como na véspera, os cavalos relincharam todos juntos. O Negrinho montou no baio e tocou por diante a tropilha, até a coxilha que seu senhor lhe marcara. E assim o Negrinho achou o pastoreio. E se riu...⁴⁵⁹

Os dois murais que Locatelli vai elaborar para as cenas anteriormente citadas são, dentre as anteriores, as mais líricas e piedosas de sua narrativa pictórica. Localizadas acima das duas últimas portas secundárias que dão acesso ao *Grande Salão* (próximas à porta de acesso ao Salão Alberto Pasqualini), ambas as pinturas encerram a sequência elaborada sobre

⁴⁵⁶ PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. **Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo**. Pelotas, 1977. Dissertação (livre docência) – Fundação Universidade de Pelotas (Instituto de Letras e Artes), p. 44.

⁴⁵⁷ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 83.

⁴⁵⁸ Idem.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 84.

Figura 40 – Segundo castigo, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,85m X 1,52m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

as paredes do local. As demais, incluindo a que encerra a lenda, serão todas pintadas sobre o teto.

O mural alusivo à oração que o *Negrinho* faz para a sua madrinha, a Nossa Senhora, é o primeiro que traz o aspecto religioso que particulariza a narrativa de Lopes Neto. Nessa composição, Locatelli não colocou o *Negrinho*, como nas demais observadas até aqui, centralizado na pintura. Tal questão se deve ao fato da ordenação que o artista deu ao espaço, onde a sua perspectivação é bastante acentuada. Mesmo não estando ao centro da pintura, o pequeno escravo fica em destaque em função do uso da perspectiva, uma vez que, tendo o ponto de fuga ao fundo da cena, a imagem central e que está em primeiro plano é, justamente, a sua. Assim como as demais pinturas coloridas presentes no *Grande Salão*, a posição em que o *Negrinho* foi elaborado condiz com o início da narrativa de Locatelli, isto, é, estando ele e o altar de Nossa Senhora posicionados ao lado esquerdo da obra, ambos acabam por orientar o olhar do observador na sequência da pintura. (Figura 41).

A outra pintura, relativa ao momento em que o *Negrinho* acha novamente o pastoreio, possui dois pontos a serem destacados. Um deles é referente ao detalhe dos pingos de cera da vela que o menino carregava: cada um que caía no chão virava uma nova vela. A preocupação de Locatelli com esse pormenor faz com que a cena, que se passa em meio ao campo escuro, ganhe, além de vida, luminosidade. Aliás, é a sua preocupação em articular o ritmo, o equilíbrio e a cor que faz com que, especialmente nessas duas pinturas, sobressaia o contraste gerado pela luz e pela sombra. (Figura 42).

Ambas têm como elemento central a vela⁴⁶⁰. No primeiro caso, percebe-se que, mesmo o ambiente sendo representado durante a noite, Locatelli o fez a partir de tons alaranjados e mais claros do que o local onde se encontra o altar em que o *Negrinho* está orando. No entanto, a luminosidade da vela que acende para Nossa Senhora é o elemento que gera a luminosidade e, por conseguinte, o contraste com a ambientação em si. Já no segundo caso, conforme relatado, o efeito de luz e sombra é conseguido a partir das velas que são pintadas ao longo do caminho percorrido pelo pequeno escravo. Assim, se a obra for observada da direita para a esquerda, nota-se um crescer luminoso que culmina, por certo, na figura central do *Negrinho*.

Ainda sobre ambos murais, é importante salientar a representatividade que possui a

⁴⁶⁰ Sobre a questão da vela e da luz, ambas de fundamental importância tanto na pintura de Locatelli quanto na narrativa de Lopes Neto, Susana Gastal oferece uma interpretação acerca do uso dessa representação e como ela demarcou o imaginário sul-rio-grandense. Quando se refere a sua presença na lenda do *Negrinho do Pastoreio*, a autora relaciona a luz, bem como sua ausência, à dicotomia entre o bem e o mal. Para maiores esclarecimentos acerca de tal questão, ver: GASTAL, Susana. A luz no imaginário gaúcho. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luis Augusto. *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993, p. 230.

Figura 41 – Rezando a Nossa Senhora, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 0,96m X 2,36m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

luz emanada da vela que o *Negrinho* carrega. Em primeiro lugar, pelo fato de tal objeto estar diretamente relacionado a Nossa Senhora, ele acaba por adquirir o *status* de sagrado. Afora transparecer na cena em que o escravo faz a oração, cuja própria imagem da sua *Madrinha* é a que mais se destaca, é, sobretudo, quando encontra o pastoreio, que a luz do coto da vela que leva consigo pode ser interpretada como sendo celestial. Esta, posicionada acima da figura do pequeno escravo, leva ao entendimento de que não foi apenas a luminosidade proporcionada pela velinha que fez o *Negrinho* achar o pastoreio. Sem dúvida, tal ato contou com a intervenção divina, na qual Nossa Senhora, protetora do menino, o auxiliou para que achasse os cavalos e não sofresse os maus tratos do estancieiro.

Mesmo que Simões Lopes Neto tenha sido o primeiro escritor a colocar a figura de Nossa Senhora no enredo da lenda, Aldo Locatelli, cristão incontestado, acentuou essa peculiaridade da narrativa simoniana através do papel destacado ao aspecto religioso, simbolizado, fundamentalmente, pela vela e pela imagem da Virgem Maria. Com isso, concorda-se com Carlos Lopes dos Santos quando afirma que “Os quadros pintados no grande salão do Palácio – a sequência da Lenda do Negrinho do Pastoreio – é um misto de beleza e de misticismo”.⁴⁶¹

Não apenas nesses dois murais, mas igualmente no que se refere à primeira perda do pastoreio pelo pequeno escravo, a cor assume papel destacado nas composições. Para Antonina Paixão, “(...) a cor é uma característica na pintura de Locatelli, pela maneira peculiar do artista em conseguir com a mesma, a luminosidade (...)”.⁴⁶² Se, para o próprio artista, “o ritmo, o equilíbrio da composição e a cor [sejam os] valores primordiais para um bom resultado estético (...)”⁴⁶³, o fato é que, especificamente nas obras citadas, o trabalho figurativo destaca-se sobremaneira em função da atmosfera que é criada para a composição.

Os quatro últimos murais executados por Locatelli e que correspondem à síntese final da lenda foram pintados pelo artista no teto do *Grande Salão de Festas*. Importante sublinhar que as dimensões de tais obras, na medida em que se aproximam da que sinaliza o final da lenda, seguem uma proporção e uma harmonia. Assim, as duas pinturas que se encontram na extremidade da demarcação em que foram elaboradas, medem 1,21 m X 3,20; as seguintes, mais próximas do grande mural, têm por dimensões 1,62 m X 3,20 m; e este, relativo ao final da narrativa e o de maior expressividade do conjunto, mede 3,5 m X 3,20 m.

⁴⁶¹ SANTOS, Carlos Lopes dos. A trilha de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre [s.d.].

⁴⁶² PAIXÃO, Antonina Zulema. Op. cit., p. 66.

⁴⁶³ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 9.

Figura 42 – Encontrando o pastoreio, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista

1951/55 – 0,96m X 2,36m

Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

As duas pinturas que ladeiam o mural de grandes proporções que finaliza a narrativa de Lopes Neto foram elaboradas por Aldo Locatelli, mais uma vez, em *grisaille*. Ambas as cenas referem-se à última vez que o *Negrinho* perdeu o pastoreio e sofreu os maus tratos de seu senhor. Mesmo achando a tropilha dos trinta tordilhos com o auxílio da vela tomada emprestada do altar da Nossa Senhora, o menino volta a perdê-los em função de uma maldade feita pelo filho do estancieiro. Assim, após retornar do campo com os cavalos que havia achado no meio da noite,

Gemendo, gemendo, o Negrinho deitou-se encostado ao cupim e no mesmo instante apagaram-se as luzes todas; e sonhando com a Virgem, sua madrinha, o Negrinho dormiu. E não apareceram nem as corujas agoueiradas nem os guaraxains ladrões; porém pior do que os bichos maus, ao clarear o dia veio o menino, filho do estancieiro e enxotou os cavalos, que se dispersaram, disparando campo fora, rotouçando e desguaritando-se nas canhadas. O tropel acordou o Negrinho e o menino maleva foi dizer ao pai que os cavalos não estavam lá. E assim o Negrinho perdeu o pastoreio. E chorou...⁴⁶⁴

Por certo, ao saber que o *Negrinho*, mais uma vez, havia perdido o pastoreio, o estancieiro mandou amarrar-lhe novamente ao palanque para dar-lhe uma surra de relho, “(...) dar-lhe até ele não mais chorar nem bulir, com as carnes recortadas, o sangue vivo escorrendo do corpo... O Negrinho chamou pela Virgem sua madrinha e Senhora Nossa, deu um suspiro triste, que chorou no ar como uma música, e parece que morreu...”.⁴⁶⁵ O estancieiro, no entanto, ao ver que o menino havia morrido,

(...) para não gastar a enxada em fazer uma cova, o estancieiro mandou atirar o corpo do Negrinho na panela de um formigueiro, que era para as formigas devorarem-lhe a carne e o sangue e os ossos... E assanou bem as formigas; e quando elas, raivosas, cobriram todo o corpo do Negrinho e começaram a trincá-lo, é que então ele se foi embora, sem olhar para trás.⁴⁶⁶

O mural que traz o filho do estancieiro soltando e afastando a tropilha, mesmo trabalhado em claro-escuro, dá a dimensão do desespero do pequeno escravo ao perder, novamente, o pastoreio. Diferentemente das demais pinturas em que o artista utilizou-se dessa técnica, especificamente nesta citada, o jogo entre o claro e o escuro foi utilizado para imprimir movimento à cena. Percebe-se, assim, no primeiro plano e em tonalidades bastante

⁴⁶⁴ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 84.

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 85.

Figura 43 – Filho do estancieiro espanta do pastoreio, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 1,62m X 3,20m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

claras, quase sem cor, o *Negrinho* deitado ao chão implorando ao menino que não solte os cavalos. Já no segundo, onde as tonalidades são mais fortes e, por conseguinte, mais escuras, está o filho do estancieiro movimentando o relho para que os cavalos fujam. (Figura 43).

4.2.5. A morte do Negrinho e a cavalgada aos céus

Já no mural onde Locatelli pintou a morte do *Negrinho*, da mesma forma que a anterior, o escravo foi elaborado a partir dos tons mais claros – quase sem cor –, enquanto o estancieiro, que sobre o cavalo, o observa e vai embora, possui os tons mais escuros. O que se depreende dessa forma de Locatelli aplicar a técnica centra-se em duas questões: a primeira, referente à localização do mural; e a outra, mais específica, à forma com que o jovem escravo é destacado na composição. (Figura 44).

Ao serem observadas de uma grande distância, uma vez que o pé-direito do *Grande Salão de Festas* é de 8 metros, e por não serem coloridas, a forma como Locatelli utilizou-se dos contrastes entre o claro e escuro auxiliou na percepção da cena em sua totalidade. No entanto, é importante frisar que não apenas a utilização e a escolha dos tons constituíam a base compositiva de suas obras. Essas figuram como uma complementação da forma, pois “contrastos e violências de cor, se necessário, deverão ser expressos da forma com forma, para que não venham desperdiçadas, mas repitam pela cor a mesma intenção que nos preocupou no desenho”⁴⁶⁷.

Nesse sentido, sendo a preocupação do artista destacar tanto o desespero do menino quanto a sua morte, o que fica perceptível através da maneira como o construiu pictoricamente nas duas situações, o uso dos tons claros e escuros atua como elemento importante no conjunto da obra. Assim, ocupando o primeiro plano nas duas obras, o jovem escravo fica em evidência em função do contraste criado a partir das cores claras com as quais foi pintado e dos tons mais escuros utilizados tanto no estancieiro quanto em seu filho.

As duas últimas pinturas elaboradas por Locatelli, que finalizam a lenda do *Negrinho do Pastoreio*, apresentam a grande síntese do que Simões Lopes Neto descreveu em sua versão: a religiosidade cristã e o legado deixado pelo menino escravo. Apesar de esta última ser percebida nas demais variantes da narrativa, foi o escritor pelotense quem mais enfatizou a já existente crença de que o *Negrinho* acha o que foi perdido.

⁴⁶⁷ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.



Mural em técnica mista
1951/55 – 1,62m X 3,20m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Assim, finalizando a sua história, Lopes Neto comenta que, após o estancieiro colocar o corpo do escravo no formigueiro, este teve, durante três dias, o mesmo sonho: “(...) que ele era ele mesmo, mil vezes e que tinha mil filhos e mil negrinhos, mil cavalos baios e mil vez mil onças de ouro... E que tudo isto cabia folgado dentro de um formigueiro pequeno”.⁴⁶⁸ Além de mandar seus peões saírem em busca da tropilha perdida, ao que retornam sem nada encontrar, o estancieiro volta ao local em que havia deixado o corpo do *Negrinho*, para ver o que ainda lhe restava. E qual não foi seu espanto

(...) quando chegado perto, viu na boca do formigueiro o Negrinho de pé, com a pele lisa, perfeita, sacudindo de si as formigas que o cobriam ainda!... O Negrinho, de pé, e ali ao lado, o cavalo baio e ali junto, a tropilha dos trinta tordilhos... E fazendo-lhe frente, de guarda ao mesquinho, o estancieiro viu a madrinha dos que não a têm, viu a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu... Quando tal viu, o senhor caiu de joelhos diante do escavo.⁴⁶⁹

O mural que Locatelli elabora baseado nessa passagem final, onde há o encontro do estancieiro com o escravo e a Nossa Senhora, evidencia em grande estilo o aspecto religioso trabalhado e acentuado por Simões Lopes Neto⁴⁷⁰. Dispondo as personagens antitéticas nos extremos da obra, Locatelli acentua a presença milagrosa da Virgem junto ao *Negrinho* ao lhe envolver em uma aura de luz. (Figura 45).

Ao utilizar-se de tal recurso, o artista acentua o aspecto místico do acontecimento, pois elabora as figuras que circundam a Nossa Senhora em tons mais claros que o lado oposto, no qual se encontra o estancieiro. Na realidade, é justamente este quem inicia a narrativa presente no mural, uma vez que, posicionado ao lado esquerdo e, ainda, apontando para a Virgem e o *Negrinho*, acentua a importância desses dois na cena. Nesse sentido, o uso das cores aliado à maneira com a qual os personagens foram dispostos no plano imagético, está diretamente relacionado à ênfase do artista no aspecto religioso enunciado por Lopes Neto, caracterizado tanto pela Virgem quanto pelo milagre da ressurreição do *Negrinho*.

A maneira como Locatelli elaborou a imagem da Virgem, que se diferencia das demais por estar envolta em luz, assemelha-se às pinturas sacras realizadas por ele no interior de igrejas italianas e gaúchas. Conforme já foi explicitado, o artista adquiriu toda a experiência de pintor muralista realizando obras de cunho religioso, o que acabou por render-lhe, em 1948, o convite para vir ao Brasil. Se observadas, por exemplo, as Virgens que elabora tanto

⁴⁶⁸ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 85.

⁴⁶⁹ Idem.

⁴⁷⁰ MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. Op. cit., p. 185.

Figura 45 – Aparição de Nossa Senhora, em *O Negrinho do Pastoreio*



Mural em técnica mista
1951/55 – 1,21m X 3,20m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

na Catedral de Pelotas quanto na Igreja São Pelegrino, percebe-se a semelhança com a que representa a *Madrinha do Negrinho*.

Essa cena, portadora das caracterizações religiosas da versão de Lopes Neto, já encaminha a história do *Negrinho* ao seu final, pois assim que o estancieiro, de joelhos, presencia tal acontecimento, o pequeno escravo “(...) sarado e risonho, pulando de em pêlo e sem rédeas, no baio, chupou o beíço e tocou a tropilha a galope. E assim o Negrinho pela última vez achou o pastoreio. E não chorou, e nem se riu”.⁴⁷¹ É dessa forma que a história do jovem escravo martirizado se encerra, pois, ao montar no baio e tocar a tropilha dos tordilhos, ele sai galopando sem nunca mais ser visto.

Ao findar o relato da trajetória do *Negrinho* e dos maus tratos que sofria de seu senhor, Simões Lopes Neto, em uma espécie de apêndice à história, narra o nascimento de uma lenda, ou seja, expõe como surgiu “(...) a crença popular nos poderes mágicos da personagem (...)”⁴⁷²:

Correu no vizindário a nova do fadário e da triste morte do Negrinho, devorado na panela do formigueiro. Porém logo, de perto e de longe, de todos os rumos do vento, começaram a vir notícias de um caso que parecia um milagre novo... E era, que os posteiros e os andantes, os que dormiam sob as palhas dos ranchos e os que dormiam na cama das macegas, os chasques que cortavam por atalhos (...) todos davam notícia – da mesma hora – de ter visto passar, como levada em pastoreio, uma tropilha de tordilhos, tocada por um Negrinho, gineteando em pêlo, em um cavalo baio!...⁴⁷³

Além da visão do escravo que, montado ao baio, era corrente entre os que andavam pelos campos do Rio Grande, muitos foram os que

(...) acenderam velas e rezaram o Padre-nosso pela alma do judiado. Daí por diante, quando qualquer cristão perdia uma coisa, o que fosse, pela noite velha o Negrinho campeava e achava, mas só entregava a quem acendesse uma vela para pagar a do altar da sua madrinha, a Virgem, Nossa Senhora, que o remiu e salvou e deu-lhe uma tropilha, que ele conduz e pastoreia, sem ninguém ver.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 86.

⁴⁷² CHAVES, Flávio Loureiro. Op. cit., p. 208.

⁴⁷³ LOPES NETO, Simões. Op. cit., p. 86.

Posteiro: Agregado de estância que mora geralmente nos limites do campo, o qual é incumbido de zelar pelas cercas, cuidar do gado (...) e executar outras tarefas. NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. Op. cit.

Chasques: Mensageiro, estafeta (...) pessoa que se despacha levando uma mensagem. Idem.

⁴⁷⁴ Idem.



Mural em técnica mista
1951/55 – 3,5m X 3,20m
Palácio Piratini – Salão Negrinho do Pastoreio - Porto Alegre /
RS

Fonte: Brambatti (2010)

Da mesma forma que Simões Lopes Neto emprega, em sua narrativa, o tom emocional e devocional aos feitos do *Negrinho*, assim também Locatelli compõe o último mural que finaliza a história. (Figura 46).

A representação que Locatelli faz dessa finalização, incorporada no campo das crenças populares, evidencia, em sua parte inferior, uma vela queimando aos pés de uma árvore; já na parte superior, está materializada a cavalgada da tropilha dos tordilhos liderada pelo *Negrinho*, que vai montado no cavalo baio. Misto de glória e espiritualidade, as imagens contidas nessa pintura, diferentemente das demais, estão relacionadas, esteticamente, ao que Locatelli considera ser o sentido de interpretação arquitetônico⁴⁷⁵ das figuras no plano imagético. Segundo o muralista, esse direcionamento interpretativo consiste na elaboração das imagens a partir da “(...) transfiguração da forma real para o grandioso”⁴⁷⁶, ou seja, a articulação da importância da cena representada alicerçada na monumentalidade das figuras.

Da mesma forma que as demais, nessa pintura, onde o trabalho com as formas e cores assume papel relevante na composição, o uso dos contrastes demarca sobremaneira duas questões centrais levantadas no final da narrativa de Lopes Neto: a crença no *Negrinho* que acha coisas perdidas, simbolizadas na vela acesa aos pés da grande árvore e, também, a ascensão do menino aos céus, junto à tropilha, em função de seu martírio. Ao organizar ambas as situações no plano imagético, Locatelli utilizou-se de um violento contraste de cores que, em última instância, define o espaço terreno, demarcado pela vela, e o espaço espiritual, demarcado pelos cavalos e pelo *Negrinho* que sobem aos céus.

Utilizando tons terrosos para demarcar o espaço do primeiro plano, no qual está a vela, e os mais claros – quase chegando ao branco novamente – para representar os cavalos, Locatelli imprime força expressiva à sua composição. Conforme coloca Antonina Zulema, “(...) o artista realizava quase um tipo de modelagem com as tintas, partindo de uma intensidade média, até os contrastes violentos, transformando a cor em força expressiva”.⁴⁷⁷ Sem dúvida que não apenas o uso das cores demarca a sua expressão, mas igualmente o desenho de que Locatelli tantas vezes sublinhou em sua tese como sendo o mais importante no conjunto da composição.

⁴⁷⁵ Para o artista, a estética das figuras estava baseada em três sentidos interpretativos: o arquitetônico, o espiritual e a exaltação da natureza como beleza. Sobre o segundo, afirma Locatelli que este consiste na “(...) deformação da forma real em favor de um sentido de vida interior”. Já a terceira correspondia a “(...) uma estética que exprima a maravilha na sua exaltação de vida e de beleza do físico humano como natureza”. Para maiores detalhes acerca de tais questões, ver: LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 10.

⁴⁷⁶ LOCATELLI, Aldo Op, cit., p. 10.

⁴⁷⁷ PAIXÃO, Antonina Zulema. Op. cit., p. 66.

Assim, após analisar o conjunto dos 18 murais elaborados por Aldo Locatelli para o *Grande Salão de Festas* do Palácio Governamental, depreendem-se algumas questões. Primeiramente, a sua localização no espaço. Conforme colocado inicialmente, os murais não foram dispostos pelo artista em uma sequência linear, ou seja, de modo que um fosse necessariamente a complementação de seu anterior. No entanto, a harmonia com que dispõe os murais no grande salão, em que cenas pintadas em *grisaille* dialogam e interagem com as coloridas, evidencia a própria concepção de Locatelli acerca da pintura mural, na qual esta é determinada pelo ambiente arquitetônico. Assim, é articulando fragmentos da lenda ao espaço disponível para a sua representação que o artista demonstra a função estética e decorativa do mural.⁴⁷⁸ Por tal motivo, afirma Trevisan que “(...) a sequência dos afrescos, com sua sábia disposição das cenas, não perturba a visão de conjunto”.⁴⁷⁹

Outra questão a ser colocada, e que foi explanada acima em seus casos específicos, é o relativo ao uso do *grisaille* e do colorido em determinados murais. Se forem observados com atenção, todos os murais elaborados em claro-escuro fazem referência direta ao estancieiro ou aos maus tratos sofridos pelo *Negrinho*. Por outro lado, as cenas elaboradas em cores são todas elas referentes às ações desenvolvidas pelo jovem escravo e, ainda, ao contraposto do estancieiro mau, visualizada no mural que introduz a lenda.

Afora estar relacionada com a disposição das imagens no espaço arquitetônico, a opção do artista em elaborar as cenas dessa maneira evidencia, igualmente, a ênfase dada ao pequeno escravo martirizado em prol da maldade de seu senhor. Se levada em conta, igualmente, a subjetividade e a liberdade de criação do artista, pode-se, inclusive, inferir que tal maneira de elaborar a lenda do *Negrinho* estava relacionada ao seu modo de ser e perceber o homem em sua essência. Véra Zattera, ao analisar tais obras, assim pontua a respeito do artista e desse seu trabalho:

O sentimento que aflora ao tomarmos contato com as obras de Aldo Locatelli é forte. A astúcia, o engenho, o conhecimento técnico dele nos mostram um artista hábil na composição, nos elementos plásticos e isso tudo ligado a um fortíssimo senso humano e sentimental.⁴⁸⁰

Para finalizar, apenas uma última observação. Conforme foi verificado até aqui, os murais correspondentes à lenda do *Negrinho* do Pastoreio possuem, assim como as demais obras de Locatelli, detalhes que singularizam sua produção artística. A sua visão e concepção

⁴⁷⁸ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 8.

⁴⁷⁹ TREVISAN, Armindo. Op. cit., p. 127.

⁴⁸⁰ ZATTERA, Vera. Op. cit., p. 104.

acerca do homem e do mundo influenciaram, sem dúvida, a sua construção pictórica. Especialmente nessas 18 pinturas, nas quais os flagelos da escravidão constituem-se como o núcleo da história, o muralista imprime ao *Negrinho* um ar piedoso, expressivo e, por fim, glorificador.

Nesse sentido, percebendo o entrosamento do artista com a narrativa e, ainda, a maneira como trabalha as personagens através das formas e cores em suas composições, é possível colocar que, de maneira alguma, ele constituiu-se como um mero ilustrador da narrativa simoniana. Tal questão pode ser observada em suas próprias palavras, quando se coloca a respeito da criação estética:

Afirma-se que o tema leva a uma expressão literária, conseqüentemente sai da prática pintórica [sic]. Exato. Quando o artista entra no anedótico e se preocupa de documentar exclusivamente um episódio, um fato, é envolvido em problemas que destroem o impulso da criação estética, submergindo-a na concessão “de genere”. Mas estes artistas não criam nem interpretam, só descrevem, só documentam, só ilustram.⁴⁸¹

Por fim, tendo essas questões em vista, pode-se colocar que esse conjunto de pinturas elaboradas por Aldo Locatelli está relacionado aos anseios regionalistas que estavam em pleno desenvolvimento no Estado durante o final da década de 1940 e início da de 1950. Elaborando murais a respeito de uma das lendas mais importantes do folclore gaúcho e, ainda, destacando elementos típicos da cultura sul-rio-grandense, considera-se que estas, da mesma forma que outras manifestações culturais desenvolvidas no período, integrem o amplo quadro do regionalismo rio-grandense.

4.3 REGIONALISMO E IDENTIDADE: CONSTRUÇÕES ACERCA DO RIO GRANDE DO SUL

O regionalismo, entendido aqui como “(...) o conjunto de características culturais específicas de cada região brasileira (...)”⁴⁸², possui uma intrínseca relação com o processo de construção identitária. A partir do momento em que se buscam elementos culturais que particularizam uma determinada região, onde os símbolos, tipos e instituições demarcam a

⁴⁸¹ LOCATELLI, Aldo. Op. cit., p. 12.

⁴⁸² GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso Um processo de representação regional na literatura do século XIX**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 9.

fronteira do *eu* e do *outro*, toda uma gama de significações vai sendo tecida no sentido de criar vínculos de pertencimento entre os membros de um grupo específico.

Especialmente no Rio Grande do Sul, essas buscas não foram diferentes. Em diversos momentos da história regional, que remontam ainda ao século XIX, houve movimentos que, cada qual a sua maneira e especificidade, buscaram imprimir ao Estado e a seu povo uma identidade, um traço cultural comum que lhes garantisse uma unidade em meio a diversidade. Tal questão, no entanto, teve variantes ao longo do tempo. Em função das particularidades históricas que envolveram o Rio Grande do Sul e o colocaram no cenário dos acontecimentos nacionais, o debate identitário acabou tendo diferentes discursos e posicionamentos. Mesmo que o teor destes estivesse centrado na unidade do Estado, sua base constituía-se a mesma: a demarcação da diferença perante o *outro*.⁴⁸³ De acordo com Letícia Nedel,

O processo de composição do repertório limitado, mas de infinitas possibilidades de manejo, que informa a unidade imaginária do Rio Grande do Sul por oposição à diversidade do país, inicia no arrasto dos enfrentamentos entre imperiais e farroupilhas, sendo retomada por abolicionistas e republicanos no curso de profundas transformações na matriz econômica da província.⁴⁸⁴

Na construção do discurso identitário, cuja busca por especificidades regionais se faz necessária, “(...) concorrem contribuições culturais de várias ordens”,⁴⁸⁵ entre as quais a literatura e as artes plásticas têm papel destacado. Apesar de ambas as manifestações contribuírem sobremaneira para desenvolvimento do regionalismo no Rio Grande do Sul, é importante frisar que elas não andaram lado a lado. Durante o século XIX, quando se iniciavam as atividades no Partenon Literário, os intelectuais a ele ligados buscavam evidenciar os aspectos peculiares da cultura e da paisagem local. Por tal motivo, Maria Eunice Moreira afirma que, com o “(...) Partenon, [abriu-se] a fase de ordenação literária no Estado e, principalmente, o ciclo da literatura regionalista”.⁴⁸⁶

Os intelectuais vinculados a tal instituição, mesmo ainda tendo presente os postulados do Romantismo que, já na segunda metade do século XIX, apresentava-se em declínio, debruçaram-se e exploraram sobremodo

⁴⁸³ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 9.

⁴⁸⁴ NEDEL, Letícia Borges. Saber-se local: configurações do regionalismo no campo intelectual. In: GERTZ, René (Dir.). *História geral do Rio Grande do Sul. República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar*. Passo Fundo: Méritos, 2007, p. 400.

⁴⁸⁵ GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. Op. cit., p. 10.

⁴⁸⁶ MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul* Porto Alegre: EST, 1982, p. 25.

(...) a temática da Campanha, tanto na prosa quanto na poesia. O pampa, a atividade pastoril, as lutas de fronteiras não mais abandonaram a literatura sul-rio-grandense. Estava definitivamente implantando o regionalismo rio-grandense.⁴⁸⁷

Importante assinalar que a temática característica da literatura regionalista tem como marca, justamente, a paisagem campeira. Esta, que é retomada e utilizada em larga escala para ambientar romances e poesias, será, a partir de então, o traço de continuidade entre as obras de cunho regional que perpassam os tempos. Para Luis Augusto Fischer, os motivos pastoris e campeiros que marcam a paisagem das obras desse período estão relacionados “(...) à ideia de preservar práticas e referências do passado (...). Parece que em toda a parte do mundo ocidental foi sentida uma imensa necessidade de fixar o passado, trazendo-o para o presente (...)”.⁴⁸⁸

Dos escritores⁴⁸⁹ que mais se notabilizaram nesse momento, tem destaque a figura de Apolinário Porto Alegre. Ao publicar o romance *O Vaqueano*, em 1872, o intelectual não só contribuía para a literatura regional, mas igualmente contestava a já divulgada obra de José de Alencar, *O Gaúcho*. Esta obra que, inicialmente havia agradado os regionalistas rio-grandenses, descontentou Apolinário pelo fato de ser infiel “tanto com relação à linguagem, como à representação do tipo”.⁴⁹⁰ E tais tipificações foram elaboradas por ele no romance em questão ao apresentar o próprio vaqueano como personagem central de sua trama. Este, que era um “(...) tipo agreste de rastreador leal e forte, corajoso e desinteressado”⁴⁹¹, demarcava, por assim dizer, um dos aspectos que mais destaque teve dentro da narrativa regionalista: a moral do gaúcho⁴⁹².

Lígia Chiappini Morais Leite, em sua obra *Regionalismo e Modernismo (o “caso” gaúcho)*, apresenta um interessante quadro a respeito dos valores tradicionalmente atribuídos ao gaúcho nos contos regionalistas. Para a autora, tal questão estaria relacionada ao fato de que os escritores, ao tomarem a questão dos atributos físicos e morais para ilustrar seus

⁴⁸⁷ Idem.

⁴⁸⁸ FISCHER, Luis Augusto. **Literatura gaúcha**. Op. cit., p. 58.

⁴⁸⁹ Especialmente nessa época, em que as atividades do Partenon Literário tomavam forma, e o regionalismo literário ia, cada vez mais, ao encontro das temáticas escolhidas, destacam-se os seguintes escritores: Luis Alves de Oliveira Bello que, em 1877, escreveu o romance *Os Farrapos*; João Mendes da Silva que, entre os 1883 e 1897, escreveu uma trilogia a respeito do gaúcho. Para maiores detalhes, ver: MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 26.

⁴⁹¹ CESAR, Guilhermino. **História da literatura no Rio Grande do Sul (1737-1902)**. Porto Alegre: IEL 2006, p. 218.

⁴⁹²

heróis, estariam reduzindo-os a um tipo que, em resumo, seria o do próprio gaúcho da campanha. Para a autora, nesses romances,

(...) as figuras ligadas às atividades pastoris, à zona da Campanha, vão enfileirar-se no paradigma do herói e as figuras que lhe são estranhas – homens da cidade, do Uruguai ou da Colônia – no paradigma do anti-herói. (...). A narração organiza os atributos de tal forma que os personagens do primeiro grupo são simpáticos ao leitor e os do segundo granjeiam imediatamente ou a sua antipatia ou (...) indiferença.⁴⁹³

Assim, o que se torna perceptível nesse período, que vai das décadas finais do século XIX aos iniciais do XX, é que grande parte dos literatos, em função da busca pelo passado do gaúcho, plasmaram em suas obras a visão heroicizada do homem do campo. Este, que correspondia ao peão e suas mais devotas demonstrações de valentia e coragem, ilustraram sobremodo as narrativas de autores que buscavam, de certa forma, definir o passado do Rio Grande do Sul por meio da ação desses grandes homens. Sem dúvida, a marca identitária estava assim definida.

Não só Apolinário Porto Alegre destacou-se, nesse findar do século XIX, no campo intelectual sul-rio-grandense. Mesmo pautando suas obras em outra vertente literária, Alcides Maya e Simões Lopes Neto preocuparam-se igualmente em retratar aspectos específicos da vida gaúcha, notadamente os seus usos, nos costumes e nas paisagens. Apesar de suas obras só terem aparecido ao público nas primeiras décadas do século XX, é importante perceber que ambos os autores direcionaram seus escritos, especialmente Alcides Maya, às problemáticas enfrentadas pelo gaúcho da campanha.

Luis Augusto Fischer, ao tratar dessa questão, chama atenção para a temática rural que, a partir da década de 1910, passa a permear a produção literária. Além disso, não eram apenas as referências ao espaço pastoril que os autores tratavam em seus textos. Era, sobretudo, a tensão causada pelos contrastes gerados entre campo e cidade o que mais detinha a atenção dos literatos. Além disso, já eram perceptíveis os sinais de crescimento econômico na região serrana do Estado, sendo o imigrante europeu o grande responsável por esse impulso. Nesse sentido, especialmente nas obras *Ruínas Vivas* (1910) e *Tapera* (1911) de Alcides Maya, o autor tratava de “(...) fixar uma série de quadros humanos de gente do decadente mundo do campo”⁴⁹⁴, o que vai lhe render, na década posterior, na qual a inserção

⁴⁹³ LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. **Regionalismo e modernismo (o “caso” do gaúcho)**. São Paulo: Ática, 1978, p. 56.

⁴⁹⁴ FISCHER, Luis Augusto. **Literatura gaúcha**. Op. cit., p. 59.

do gaúcho no cenário nacional era o postulado maior da intelectualidade sul-rio-grandense, diversas críticas por parte de Moysés Vellinho.

É interessante observar, ainda, que enquanto a produção literária sul-rio-grandense desenvolvia-se cada vez mais através das roupagens regionalistas, o mesmo não acontecia com o campo das artes plásticas, especialmente a pintura. Nesse período, poucas foram as produções pictóricas realizadas por artistas rio-grandenses. Estes, que em sua maior parte, iam para o Rio de Janeiro estudar na Academia Imperial de Belas Artes, formavam-se pintores de história e não mais retornavam à provinciana Porto Alegre. Ângelo Guido, ao analisar esse panorama e, ainda, evidenciando alguns artistas que contribuíram nesse momento, assim coloca:

Se nenhum movimento, quanto à pintura, de importante alcance, nesse período, se pode assinalar, como foi, por exemplo, o do *Partenon Literário*, algumas personalidades, no entanto, podem ser indicadas que trouxeram à Província os benefícios da sua atividade artística.⁴⁹⁵

Nesse contexto⁴⁹⁶, é importante citar a presença de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) no cenário das artes plásticas rio-grandenses. Esse artista, que vislumbrou o mundo das artes quando ainda estava no Rio Grande do Sul, “(...) depois de muitos trabalhos e aborrecimentos, tendo conseguido o consentimento da velha mãe, em 1826, embarcou para o Rio de Janeiro”.⁴⁹⁷ Nessa cidade, estudou na Academia Imperial de Belas Artes e, ainda, foi aluno de Jean Baptiste Debret. No entanto, mesmo sendo natural do Estado, Araújo-Porto Alegre, após sua viagem e formação no Rio de Janeiro, nunca mais retornou. É por essa razão que Ângelo Guido questiona-se a respeito de sua contribuição para a pintura sul-rio-grandense do século XIX:

À sua capacidade realizadora, ao seu entusiasmo e ao seu idealismo muito deve a arte brasileira, mas em relação ao Rio Grande do Sul, que se deve ao talento e à estupenda atividade com que a nobre figura do Barão de Santo

⁴⁹⁵ GUIDO, Ângelo. A pintura no século XIX em Porto Alegre. In: **Fundamentos da cultura rio-grandense**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1960, p. 133.

⁴⁹⁶É importante considerar, especialmente no decorrer do século XIX, que poucos foram os pintores regionais que tiveram destaque no cenário das artes no Rio Grande do Sul. Após a partida de Manuel de Araújo Porto-Alegre para o Rio de Janeiro, alguns pintores vieram ao Estado, mas, por aqui, demoraram-se muito pouco. Tal é o caso do francês Alphonse Falcoz, do catarinense Rafael Mendes de Carvalho, de Bernardo Grasseli e do fluminense Delfim da Câmara. Além destes, é importante registrar, nesse contexto, a atuação do gaúcho Antônio Cândido Menezes. Para maiores detalhamentos acerca das produções desses pintores, ver: GUIDO, Ângelo. Op. cit., GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande Antigo**. Canoas: Editora Regional, 1956, p. 115.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 131.

Ângelo em seu tempo se distinguiu? Nada, em verdade, porque daqui tendo partido em 1826, nunca mais voltou. Foi a primeira figura artística de relevo que podemos apontar na história da pintura no Rio Grande do Sul, mas que se desenvolveu toda fora do Estado.⁴⁹⁸

Já no final do século XIX, quando a obra de Apolinário Porto Alegre notabilizava-se no campo literário, outro pintor despontava no campo da pintura. Pedro Weingärtner (1853-1929) que, segundo Ângelo Guido, marcou o surgimento da “(...) segunda personalidade de vivo relevo do Rio Grande do Sul”⁴⁹⁹, teve toda a sua formação artística na Europa. No entanto, diferentemente de Araújo Porto-Alegre, Weingärtner se fez presente no Estado em vários momentos.

Porém, não apenas a sua presença em terras rio-grandenses o tornaram um pintor de vulto no panorama artístico do final do século XIX. Foram, sobretudo, os temas pintados pelo artista que estreitaram muito mais o seu vínculo com a terra natal. Diferenciando-se dos pintores que o antecederam, que pautaram suas obras em “(...) composições, paisagens, retratos e quadro de flores”⁵⁰⁰, Weingärtner foi o primeiro a utilizar-se da temática regional, em que as cenas da campanha, das regiões de imigração, do gaúcho e das tradições sul-rio-grandenses marcaram sobremodo sua pintura. Dedicando-se a tais elaborações, Ângelo Guido, mais uma vez, afirma que

Weingärtner, como Almeida Junior, foi o precursor no sentido de procurar no ambiente brasileiro ou, mais propriamente, regional, em paisagens, tipos e cenas locais, motivos e inspiração para a sua arte. O que Almeida Junior, com maior amplitude de visão plástica, realizou em relação ao caipira paulista, Weingärtner, no Sul, o realizou em relação ao colono da região serrana e ao gaúcho da planície. E o fez com uma técnica muito apreciável, se considerarmos a época em que viveu (...).⁵⁰¹

Pelo que pode ser observado a respeito da inclinação de Weingärtner⁵⁰² aos temas

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 132.

⁴⁹⁹ GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande Antigo**. Canoas: Editora Regional, 1956, p. 126.

⁵⁰⁰ GUIDO, Ângelo. A pintura em Porto Alegre no século XIX. Op. cit., p. 136.

⁵⁰¹ GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. Op. cit., p. 127.

⁵⁰² Athos Damasceno aponta, a respeito da obra de temática regional de Weingärtner, dois momentos importantes: o primeiro, quando vem ao Estado em 1893 e elabora as primeiras pinturas referentes ao Estado, notadamente *Cabana de camponeses rio-grandenses*, *Uma corrida de cavalos*, *Lavadeiras do Jacuí*, *Paisagem rio-grandense*, *Uma cena de charqueada* e *Atirador de bodoque à pedra*. O segundo momento é descrito quando, novamente em visita ao Rio Grande do Sul em 1913, elabora trinta e três telas em que, novamente, traz à tona os aspectos regionais. DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 213.

regionais, é importante sublinhar uma questão. O artista, que passou boa parte de sua vida profissional atuando tanto no Brasil quanto na Europa, captou as paisagens e os tipos rio-grandenses “(...) com a sensibilidade e o carinho de quem com amor pela paisagem natural e humana do Rio Grande do Sul quis fixar os aspectos mais característicos”⁵⁰³. Nesse sentido, mesmo que não habitasse no Estado, o fato é que contribuiu de forma peculiar à visualidade das especificidades rio-grandenses.

Ainda durante as primeiras décadas do século XX, onde Pedro Weingärtner desponta como artista importante no contexto regional, outros artistas igualmente apresentavam-se no campo da pintura. Tal é o caso de Augusto Luis de Freitas, Oscar Boeira, Affonso Silva, Leopoldo Gottuzzo, Libindo Ferrás e João Fahrion. Mesmo tendo artistas importantes nesse contexto, “a produção de Pedro Weingartner dominou toda a primeira década dos noventa, em termos de pintura”⁵⁰⁴. Na realidade, a importância da produção artística de Weingärtner, que marcou sobremodo a pintura no Rio Grande do Sul durante a década de 1910, encerra-se, precisamente, com sua morte, no ano de 1929.

O panorama cultural que se esboça a partir da década de 1920 e 1930, apesar de evidenciar certos traços particulares, pontua mais marcadamente a questão regionalista no Estado. Durante esse período, ocorreu, no Brasil, uma busca incessante pela identidade nacional, baseada nos pilares do nacionalismo. Como já se observou anteriormente, essa questão fundamentou-se no Rio Grande do Sul a partir das construções históricas dos intelectuais que pautaram seus trabalhos no estabelecimento de uma brasilidade aos gaúchos, afirmando serem estes, em função de seus legados históricos, os mais propícios a moralizar a política nacional.⁵⁰⁵ Dessa forma, o intuito era afirmar-se como povo e, ao mesmo tempo, buscar elementos que legitimassem essa questão. Por isso, afora os trabalhos elaborados pelos historiadores e demais eruditos, outros ainda foram realizados no campo cultural, uma vez que estes, atuando mais significativamente no imaginário coletivo, estabeleceriam e norteariam as diretrizes da identidade nacional.

O que se percebe, nesse momento e também no posterior, é que a busca por essa identidade e a fundamentação de um regionalismo vão se dar justamente num período em que o Estado enfrentava uma crise econômica. Sendo a pecuária uma das principais fontes de renda da economia gaúcha na época, esta passou a decair quando o comércio externo, abalado

⁵⁰³ Ibidem, p. 139.

⁵⁰⁴ GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 40.

⁵⁰⁵ NEDEL, Letícia. Op. cit., p. 400.

ainda com as consequências da guerra, não procurou mais os mercados gaúchos.⁵⁰⁶ Junto a isso, ainda, contribuiu a nascente industrialização nas regiões de imigração. Esta, ao mesmo tempo em que se desenvolvia economicamente, passou a sobrepor-se aos tradicionais pecuaristas gaúchos.

O fato de os imigrantes europeus, durante esse período, sobrepujarem-se economicamente aos gaúchos, fez com que, dentre outros aspectos, o regionalismo representasse simbolicamente “(...) o temor das oligarquias rurais de perda de sua hegemonia, frente à crise da pecuária e à expansão da economia na região de colonização europeia e nas cidades”.⁵⁰⁷ Se o regionalismo for considerado como um elemento unificador e diferenciador, nesse caso em função dos imigrantes, entendem-se claramente os seus ciclos nos momentos em que são abaladas as estruturas, sejam elas políticas, econômicas ou socioculturais da sociedade à qual se pertence. Assim, “cada região se reconhece e se vê reconhecer por sua história, geografia, modo de vida, heróis e homens. Nesse ponto, criam-se figuras unificadoras que as representam evocando uma relação homem-território”.⁵⁰⁸

Com isso, é em decorrência dessas questões que se tentará mostrar de forma incisiva a figura do gaúcho, pois “(...) o processo de construção de uma identidade regional envolve *também* a formação de figuras, estereótipos, emblemas e estigmas”.⁵⁰⁹ As imagens mais representativas desse período englobam as do gaúcho guerreiro, valente e bravo, as da mistura etnográfica na formação do povo sulino e também as referentes ao seu folclore.

Assim, foi por meio da literatura que tais representações tomaram forma no contexto em questão. Mesmo que a década de 1920 tenha sido marcada pelo despontar do modernismo, a tendência regionalista, muito ao contrário do que se imaginava, fortaleceu-se sobremaneira no cenário cultural do Estado. Para Maria Eunice Moreira,

Efetivamente, quando irrompeu o Modernismo, com a pretensão de tudo renovar no campo das artes, poderia parecer, à primeira vista, que o movimento relegaria a tendência regionalista para segundo plano. Todavia, os ideais modernistas reivindicavam, como no Romantismo, uma temática e uma linguagem brasileiras.⁵¹⁰

⁵⁰⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 83.

⁵⁰⁷ KERN, Maria Lúcia Bastos. Artes visuais: tradição e modernidade. *In*: GERTZ, René (Dir.). Op. cit., p.456.

⁵⁰⁸ MACIEL, Maria Eunice. Marcas. *In*: FISCHER, Luiz Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994, p. 178.

⁵⁰⁹ Idem.

⁵¹⁰ MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 29.

Nesse momento, não só as obras de escritores como Darci Azambuja (*No Galpão*, 1926), João Maia (*Pampa*, 1925) e Roque Callage (*Quero-quero*, 1927) delinearão, mais uma vez, a paisagem campeira e o usos e costumes do gaúcho. Igualmente, a retomada e edição de textos de literatos de décadas anteriores marcaram o que se pode considerar de *reviver regionalista*. De acordo com Lígia Chiappini, os elementos que deram base a essa retomada estavam centrados, por um lado, na revolução de 1923 e, por outro, no próprio modernismo, que, na década de 1920, estava atrelado às tendências nacionalistas.⁵¹¹ Especificamente no Rio Grande do Sul, “(...) é o interesse renovado pelo Regionalismo que dá condições editoriais e ambiente propício para a publicação, em 1925, de livros escritos na década anterior (...)”.⁵¹² Foi precisamente nesse ambiente que, em 1926, os *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul* foram reeditados. Pela primeira vez publicados em um único volume, conforme foi comentado anteriormente, seu autor, Simões Lopes Neto, começou a ganhar fama, encorpar e ganhar espaço no cenário cultural rio-grandense.

No que se refere ao campo da arte, a década de 1920 não apresentou, como na literatura, o protótipo do gaúcho herói. Mesmo que tenha aparecido em algumas ilustrações, o fato é que pictoricamente o gaúcho ainda não havia sido explorado pelos artistas que, nessa época, era a maioria provenientes da Europa. Tal questão encontra subsídios quando Maria Lúcia Kern afirma que

Quanto ao cultivo das tradições regionais e do gaúcho como herói, praticamente não existia na pintura, sendo mais recorrente na ilustração, tendo em vista que esta devia seguir o texto. Como muitos dos artistas eram estrangeiros ou descendentes, o regionalismo não chegou a ser arraigado, como ocorreu com os escritores, filhos de grandes proprietários rurais.⁵¹³

Na década de 1930, mesmo que o regionalismo tenha começado a decair⁵¹⁴ e o nacionalismo passado a fortalecer-se nas zonas de imigração⁵¹⁵, algumas manifestações importantes são perceptíveis nesse momento. Tal é o caso do aparecimento, no contexto literário, do escritor Érico Veríssimo. Este, categorizado pelos manuais de literatura brasileira como sendo pertencente ao neo-realismo proposto no chamado *romance de trinta*, é

⁵¹¹ CHIAPPINI, Lígia. **Regionalismo e modernismo**. Op. cit., p. 30.

⁵¹² Idem.

⁵¹³ KERN, Maria Lúcia Bastos. *Artes visuais: tradição e modernidade*. Op. cit., p. 455.

⁵¹⁴ Tal questão é percebida quando, após assumir o poder central, Getúlio Vargas critica o regionalismo extremo. Para ele, era incompreensível que os Estados, em vez de terem uma bandeira nacional tremulando em seus locais cívicos, tivessem as representativas de seu Estado. Tal questão, fundamentada pelo forte nacionalismo que pautava sua política, levou Vargas a um ato extremo de demonstração da sobreposição do nacional sobre o regional: a queima das bandeiras dos Estados brasileiros, ocorrida em 27 de novembro de 1937.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 456.

veementemente criticado por Luis Augusto Fischer quando afirma ser essa denominação um tanto redutora.⁵¹⁶

Mesmo que, durante os anos 1930, as elaborações regionalistas tenham perdido um pouco de sua força, as décadas posteriores, 1940 e 1950, marcam precisamente uma retomada desse discurso no qual uma profusão de nomes, símbolos e feitos que tiveram destaque no passado sul-rio-grandense será retomada com bastante força. Isso se deve, em parte, às questões próprias do Rio Grande do Sul, que passava por um momento de crise e, igualmente, aos efeitos provocados pela II Guerra Mundial. Nesse momento, tal qual já havia ocorrido na década de 1920, o regionalismo atua no sentido de, em meio à crise, usar elementos agregadores em uma sociedade que, ao mesmo tempo em que se modernizava, causava a quebra das estruturas fundantes da economia sul-rio-grandense. Para Letícia Nedel,

“Se o regionalismo já vinha se manifestando desde a virada do século com acentuada força na política, nos grêmios literários e na historiografia, tendo atravessado o próprio processo de institucionalização da pesquisa histórica no estado, na década de cinquenta o apelo ao regional se expande geográfica e socialmente, em meio à percepção de uma crise no modelo histórico de desenvolvimento econômico do Rio Grande do Sul.”⁵¹⁷

O que os autores identificam nesse período e que, de certa forma, diferencia-se da onda regionalista das décadas anteriores, é a maneira como este passa a atuar na sociedade sulina. Se, nas décadas finais, o século XIX, quando o regionalismo literário afirmava-se no cenário cultural rio-grandense a partir da obra de diversos literatos, nos anos 1940 e 1950, não só os romances e poesias de cunho regional vão colocar-se em cena. Será, sobretudo, com a criação de instituições culturais e folclóricas que, sem dúvida, o regionalismo vai passar a ser percebido, também, nos entornos dos movimentos de massa⁵¹⁸.

Aliada à questão contextual, onde, novamente, uma crise se instaurara na economia gaúcha, há de se levar em consideração, especialmente na década de 1950, as demais influências que a cultura rio-grandense sofria no momento. Aliás, é precisamente do enlace entre a crise econômica e as influências estrangeiras que se articulam, no contexto regional, as bases do tradicionalismo. Com a economia de base fundamentada na pecuária, sendo esta uma prática típica das regiões interioranas do Estado, especialmente da Campanha, percebe-se que todo um imaginário se cria em função das atividades lá desenvolvidas. No entanto, quando esta se vê em crise, ocasionada, nesse momento, pela modernização da mão de obra, muitos

⁵¹⁶ FISCHER, Luis Augusto. A era Erico e depois. In: GERTZ, René (Dir.). Op. cit., p. 429.

⁵¹⁷ NEDEL, Letícia Borges. Op.cit. p. 26.

⁵¹⁸ Idem.

são obrigados a deixar sua terra e tentar novas oportunidades nos centros urbanos em desenvolvimento.

Nesse sentido, o êxodo rural e os problemas sociais urbanos não só marcavam a modernização da economia mas também delineava uma nova percepção e sentimento acerca do *ser gaúcho*. Afinal, em meio às grandes cidades, onde o multiculturalismo era perceptível, crescia a necessidade de uma identidade que, afora estabelecer os limites entre o *eu* e o *outro*, afirmasse em definitivo o que e quem era o gaúcho e o Rio Grande do Sul. Letícia Nedel observa esse momento a partir desse prisma, onde o movimento tradicionalista articula-se em prol do estabelecimento do gaúcho como elemento de maior importância no contexto regional. Para a autora,

(...) os tradicionalistas da década de cinquenta justificaram o movimento [tradicionalista] como uma forma de resistência à invasão cultural americana no pós-guerra, patrocinada pela modernização dos meios de comunicação e à ‘desagregação social’ supostamente provocada pela modernização e urbanização aceleradas. Por outro lado, o movimento teve a adesão das populações impelidas à busca de novas fronteiras agrícolas e ao êxodo rural, agravado pela crise na economia sulina estabelecida a partir da reorganização da divisão inter-regional do trabalho no Brasil sob a égide do chamado desenvolvimento.⁵¹⁹

Assim, é em um contexto em que se buscava veementemente o gaúcho, seus costumes e sua história, que se observa, no ano de 1948, a fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, sob a nomenclatura de “35 CTG”. Este, organizado por Glauco Saraiva, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, então estudantes do Colégio Julio de Castilhos, em Porto Alegre, foi importantíssimo dentro de um contexto em que, na cidade, os costumes e hábitos do campo e do interior eram esquecidos em prol das “modernas novidades” que chegavam à capital. Assim, a fundação do “35 CTG” e, posteriormente, do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), tinham como objetivo central trazer à tona um universo campeiro que, em função da penetração de ícones culturais massificados obscureciam a base identitária do Rio Grande do Sul. De acordo com Oliven,

“(…) tudo isto [cinema, televisão e a tecnologia norte-americana] era muito fascinante, mas ao mesmo tempo ameaçador. A reação desses jovens interioranos expostos a estas experiências é apegar-se ao que era considerado seguro e claro: o campo e o passado”.⁵²⁰

⁵¹⁹ Ibidem, p. 16.

⁵²⁰ OLIVEN, Ruben. Op. cit., p. 77.

Conforme o exposto anteriormente, pode-se referendar o “nascimento” do Movimento Tradicionalista no Rio Grande do Sul como uma forma de, também, manifestar-se contra uma cultura vinda de fora e que, nesse período específico, está centrado nos Estados Unidos e, em plano nacional, nos centros cariocas e paulistas. Dessa forma

“(…) fortemente marcados por seu passado agrário, sentiam-se como estranhos à cultura urbana, que – com a tradição europeia já em franca desagregação – então sofria, de um lado, forte influência do Rio de Janeiro e, de outro, se submetia à rápida norte-americanização, típico do segundo pós-guerra”.⁵²¹

O destaque dado, nesse momento, ao tradicionalismo, é claramente percebido na imprensa do período. Além disso, a articulação do I Congresso Tradicionalista, ocorrido em julho de 1954 na cidade de Santa Maria, demarca sobremodo a importância que o movimento e suas prerrogativas estavam atuando na sociedade. Em reportagem do *Jornal do Dia*, de 25 de junho do mesmo ano, era destacado, afora os elementos de ordem prática do evento, a fundamentação para que tal ocorresse. De acordo com o periódico, esse encontro tinha como meta, além de traçar os rumos da Federação dos Centros Regionalistas do Rio Grande do Sul, atentar às coisas do Estado que, aos poucos, estavam apagando-se do cenário cultural. Dessa forma, é colocado que

No impulso crescente e avassalador do progresso que, em impressionante ritmo invade e se intera em nossa terra, há, para muitos, não um esmorecimento, mas uma indiferença com as coisas ligadas ao regionalismo, à tradição, ao folclore rio-grandense. A atração citadina extravassa [sic] dos limites urbanos, e cada ano, cada dia, cada hora, aumenta seu número populacional com a vinda sempre maior de homens do campo, mormente daquele cujas condições de vida estão em acentuada disparidade com o seu homônimo citadino.⁵²²

Ainda relacionado à questão do regionalismo, é importante observar que, no final do século XIX, já haviam sido inaugurados grupos que tinham por objetivo a preservação dos costumes do gaúcho. Esse é o caso do *Grêmio Gaúcho*, fundado em 1898 por Cezimbra Jacques e, também, do *União Gaúcha*, organizado em 1899 na cidade de Pelotas. Apesar de ambos estarem voltados às questões do passado rio-grandense, onde a exaltação aos usos e

⁵²¹ DACANAL, José Hildebrando. Origem e fundação dos CTGs. In: FISCHER, Luiz Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos**. Op.cit., p.85.

⁵²² PRIMEIRO CONGRESSO regionalista rio-grandense. **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 25 jun. 1954, [s.p.].

costumes era a principal característica, estes não correspondem, por certo, ao movimento que se estabeleceu a partir dos anos 1950. Mesmo que possuam os mesmos apelos ao passado, o movimento tradicionalista que se fundamenta na metade do século XX caracterizava-se, entre outras coisas, por ser, também, associativo. Para Barbosa Lessa,

Já então o movimento dos anos 50, em confronto com os de 60, 90 e 20, reunia um pouco de tudo o que houvera antes – “farroupilhismo”, civismo e literatura – mas caracterizava-se fundamentalmente por seu aspecto associativo: o estabelecimento de laços de solidariedade no campanheirismo do fogo de chão.⁵²³

Além do destaque dado ao movimento tradicionalista, o regionalismo rio-grandense pautou-se, também, na publicação de obras de grandes autores do período. Esse é o caso, por exemplo, do lançamento da obra *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, no ano de 1949. Importante lembrar que, nesse ano, é lançado apenas *O Continente*, sendo as demais partes publicadas em 1951 (*O Retrato*) e 1962 (*O Arquipélago*). O que se destaca na primeira parte da obra, sendo seu tema central o próprio *continente*, é a ênfase dada à fundação do Rio Grande do Sul, onde a linha norteadora do pensamento do autor é, fundamentalmente, “(...) a formação e a delimitação de *fronteira*, como linha que divide os territórios do eu e do outro”.⁵²⁴ Na realidade, essa linha divisória, essa fronteira imaginária, tem uma íntima relação com os “castelhanos” que, diferenciando-se sobremaneira dos gaúchos brasileiros, estabelece pontos de distanciamento e diferenciação histórico-cultural. Caracterizando-se como um romance histórico, sem, no entanto ter a intenção de ser uma obra histórica, Érico Veríssimo traz alguns componentes que, de certa forma, permeavam o âmbito intelectual do período, como é o caso das guerras de formação e ocupação do território e os componentes formativos do povo rio-grandense.⁵²⁵

Ainda no campo das letras, é válido citar, ainda que brevemente, a obra do crítico literário Augusto Meyer que, com a publicação, em 1943, de *Prosa dos pagos*, “(...) repunha em circulação o debate sobre o valor da literatura sobre tema local, da literatura feita sobre o

⁵²³ LESSA, Barbosa. **Nativismo, um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008, p. 74.

⁵²⁴ REICHEL, Heloisa Jochims. A identidade sul-riograndense no imaginário de Érico Veríssimo. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O Tempo e o vento: 50 anos**. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000, p. 209.

⁵²⁵ ZILBERMAN, Regina. Um romance para todos os tempos (prefácio). In: VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento (parte I): O Continente vol. I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13.

gaúcho”.⁵²⁶ Alguns anos depois, o mesmo autor publica, nessa mesma linha temática, o *Guia do folclore gaúcho* (1951) e o *Cancioneiro gaúcho* (1952).

Nesse momento, não só novos romances que retomam o gaúcho e o passado rio-grandense são lançados no Estado. Da mesma forma que ocorreu na década de 1920, a reedição de obras passadas igualmente contribuíram para o panorama regionalista da década de 1950. Um dos exemplos é a nova edição de *Antônio Chimango*, escrito em 1910 por Ramiro Barcellos (Amaro Juvenal). Esta, que é lançada em 1952, ganha comentários e anotações acerca de seu conteúdo e contexto.⁵²⁷ Importante frisar, apesar de já ter sido colocado anteriormente, que a obra *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, também ganha nova edição.

Após verificar a forma como o regionalismo desenvolveu-se no Rio Grande do Sul, torna-se clara a sua relação com o discurso identitário que, igualmente, estava em voga nesse momento. Nesse sentido, é necessário pontuar ainda que, dentro das especificidades do contexto de análise, entende-se identidade, no seu sentido mais amplo, como um aspecto que gera sentimento de pertença de grupos em determinados espaços, que vão desde os mais particulares até os mais abrangentes, como é o caso da noção de região e nação. Para Stuart Hall, que analisou os processos identitários na pós-modernidade, a identidade também é um processo em contínua construção, principalmente se forem consideradas as mudanças visualizadas nas sociedades modernas.⁵²⁸ Isso se deve, em parte, aos novos valores e percepções adotados por grupos sociais distintos e, ao mesmo tempo, por grupos dominantes que têm por intuito implementar quadros ideológicos na sociedade. No entanto, apesar dessas mudanças, há que se levar em consideração que, por mais que valores diferenciados atuem e permeiem as sociedades, a identidade, conforme colocado anteriormente por Woodward, ainda tem suas bases fortificadas em questões concretas que, indubitavelmente, remetem a um passado.

Essa definição de identidade remete, ainda, a outras duas questões centrais: o da identidade atuando como fator de diferença e o da identidade inserida nos sistemas e discursos de poder. Ambas estão relacionadas ao que parece central ao que aqui anteriormente foi exposto: a identidade é formada – ou formulada – a partir de signos de representação, entendido aqui como um sistema de significações⁵²⁹, no qual estes desempenham papel fulcral

⁵²⁶ FISCHER, Luiz Augusto. **Literatura gaúcha**. Op.cit., p. 102.

⁵²⁷ Idem.

⁵²⁸ HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005, p. 49.

⁵²⁹ SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Op. cit., p. 90.

nas formas de percepção, pertencimento e interação de determinados grupos ao espaço social e cultural com o qual identifica-se e do qual faz parte. Para Tomaz Tadeu da Silva,

“É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa (...) questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação”.⁵³⁰

O que se depreende dessas questões colocadas, em que o regionalismo esteve articulado à construção de imagens identificadoras dos sul-rio-grandenses, é a sua relação com os trabalhos desenvolvidos por Aldo Locatelli no *Grande Salão de Festas* do Palácio Governamental. Esse conjunto de obras, observadas na sua totalidade, evidencia pormenorizadamente elementos que, na década de 1950, foram fulcrais para o estabelecimento de uma identidade gaúcha.

Não apenas o embasamento na obra literária de Simões Lopes Neto, que teve grande repercussão no final da década de 1940, mas sobretudo o modo como Locatelli dota as suas personagens, e seus cenários com caracteres específicos da cultura regional estabelecem um vínculo com os auspícios levantados pelo movimento regionalista. Além disso, por mais que tivesse como *guia* a narrativa de Lopes Neto, o artista plasmou, em suas composições, aspectos culturais específicos que estavam se fortalecendo em função do movimento tradicionalista. Esse é o caso, por exemplo, da presença em seus murais, de instrumentos típicos da música gaúcha e, mais demarcadamente, da indumentária típica dos sul-rio-grandenses. Armindo Trevisan, ao referir-se a tais obras, coloca que

Locatelli viu, nesse motivo folclórico, uma oportunidade para ilustrar os usos e costumes do gaúcho, com sua indumentária típica: pala poncho, lenço-de-pescoço, botas, esporas, chicote... O tema também proporcionou-lhe ocasião para celebrar campeiros e peões, e sua montaria, o cavalo.⁵³¹

Por mais próximo que estivesse da narrativa de Lopes Neto, Aldo Locatelli, em sua liberdade criativa, evidenciava, pois, o conjunto de elementos simbólicos que, precisamente no momento em que lhe foram encomendadas as obras, eram as mais representativas para definir toda uma realidade sociocultural. Por tais razões, mesmo que a obra tenha sido uma

⁵³⁰ Ibidem, p. 91.

⁵³¹ TREVISAN, Armindo. O universo artístico de Aldo Locatelli. Op. cit., p. 127.

encomenda feita pelo governo, as suas composições, tanto pelo traço quanto pela preocupação em ilustrar aspectos peculiares da cultura rio-grandense, pode ser inserida, dessa forma, no amplo quadro das representações regionalistas da década de 1950.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se escolher um trabalho que tenha como proposta central a análise dos murais de Aldo Locatelli, especialmente os que foram elaborados no Palácio Piratini, diversos são os elementos que se descortinam frente ao pesquisador. Não só a gama de imagens criadas a respeito da cultura, da história, do folclore e da formação e desenvolvimento do Rio Grande do Sul salta aos olhos de quem observa de forma mais acurada tais obras. É, no entanto, a rica teia de elementos que, através de seus numerosos fios, tece significações de grande importância para a compreensão do trabalho do artista no Palácio do Governo.

No momento em que se propôs como centro do debate os murais *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande*, *O Estado* e o conjunto do *Negrinho do Pastoreio*, pretendia-se não só mostrar a maneira como Locatelli, portador das mais precisas técnicas muralísticas, concebeu tais trabalhos. Aliado a isso, subjazia a intenção de percebê-los a partir de suas mais tênues relações com o contexto social, cultural, intelectual e político da década de 1950 no Rio Grande do Sul.

Por certo, as interpretações de Locatelli a respeito da nova realidade em que vivia, igualmente, tornaram-se elementos de grande relevância para observar e compreender as diversas imagens que elaborou a respeito do Rio Grande do Sul. Assim, não apenas as questões de ordem técnica e contextual foram importantes durante a análise, pois entender o próprio artista a partir de seus valores e concepções também desvelou aspectos basilares para a apreensão de sua obra no Palácio Piratini.

Ao serem problematizadas tais questões, através das quais se procurou perceber a elaboração das obras a partir dessa ampla rede de significações, organizou-se a dissertação em três capítulos, que tinham por objetivo apontar caminhos e, simultaneamente, construir os elementos basilares que proporcionaram a composição das pinturas, tendo como referência as imagens de grande importância para a cultura rio-grandense.

Nesse sentido, o primeiro capítulo tinha por foco apresentar o ponto de partida da interpretação das composições. Para tanto, três direções foram apontadas: o local onde Locatelli elaborou os murais, a sua chegada ao Estado e, por fim, as relações entre a encomenda do governador Ernesto Dornelles e a técnica acurada do artista em elaborar pinturas murais. Trabalhar essas questões foi fundamental, uma vez que a proposta de análise das pinturas de Aldo Locatelli estava assentada em compreendê-las a partir de todos os elementos que estiveram envolvidos em sua produção.

O primeiro ponto considerado, relativo ao Palácio Piratini, foi de grande valia para se perceber a importância dada pelos governantes à encomenda de pinturas que trouxessem, em suas imagens, elementos que caracterizassem tanto o Rio Grande do Sul quanto os seus habitantes. A pintura de gênero histórico, que teve destaque em um contexto no qual se buscava demarcar a identidade republicana do Brasil e do Estado, estabeleceu os laços entre a memória sul-rio-grandense e os auspícios governamentais. Desde o período em que Borges de Medeiros governou o Estado, destacadamente entre os anos de 1913 a 1928, a busca de artistas de renome nacional era frequente nos seus planos para o Palácio. Data dessa época, por exemplo, os contratos firmados com Antônio Parreiras, Décio Villares, Augusto Luis de Freitas, Dakir Parreiras e Lucílio de Albuquerque.

Após visualizar-se o conjunto de obras que, até o ano de 1951, adornaram o Palácio do Governo, partiu-se para o segundo ponto considerado para análise e que tinha como foco Aldo Locatelli. Ao apresentar o artista a partir de sua chegada ao Rio Grande do Sul e ainda perceber a sua forte integração com a sociedade pelotense no fim dos anos 1940, questões pontuais a seu respeito foram sendo desveladas. Estas foram de grande significação, uma vez que suas vivências no Rio Grande do Sul conjugadas aos traços da sua personalidade e caráter em muito auxiliaram na percepção e interpretação de determinados conjuntos pictóricos presentes nos murais do Palácio Piratini. Nesse sentido, a análise de uma obra de arte em que não se leva em conta a subjetividade do artista perde em conteúdo ao não contemplar aspectos peculiares e pessoais de quem as elabora.

A partir do momento em que esses traços do artista iam, paulatinamente, revelando-se na pesquisa, pôde-se conjugá-los com algumas imagens que elaborou nos murais analisados. Esse é o caso, por exemplo, da representação de sua família na pintura *O Estado*. É justamente a presença de seu núcleo familiar, representado por sua esposa Mercedes e os filhos Roberto e Cristiana, os quais demonstram os valores que Locatelli pautou a sua vida. A família, sem dúvida, era um dos grandes temas que o artista voltava-se toda vez que tinha por meta compor um conjunto pictórico cujos valores e a crença no futuro tinham de ser representadas. Tal é o caso, também, da ocorrência do grupo familiar em *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*. Nessa obra, a presença de tal grupo tinha por objetivo evidenciar a base moral na qual estava calcado o Rio Grande do Sul desde a sua formação.

Além da questão familiar, outro aspecto que se tornou importante para analisar especificamente os murais do *Negrinho do Pastoreio* foi, sem dúvida, a espiritualidade de Aldo Locatelli. Católico devoto, sua crença e predileção pelos temas religiosos acentuam-se

após ser convocado pelo exército italiano durante a II Guerra Mundial e, ainda, ao perder seu irmão mais novo, Nino, nos campos de batalhas. Ao elaborar as imagens referentes à Nossa Senhora no conjunto da lenda do *Negrinho do Pastoreio*, Locatelli eleva, ao máximo, essa espiritualidade. Essa questão é percebida quando, primeiramente, organiza em cores as cenas nas quais o *Negrinho* demonstra sua crença na Virgem e, em segundo lugar, quando a representa quase etérea ao lado do menino supliciado. Visualizar tais cenas nesses murais era, de certa maneira, estar diante de suas primeiras pinturas sacras realizadas em Pelotas: a lenda, para o artista, não era simplesmente a estória de um escravo sacrificado, mas sim a narrativa do sofrimento humano e de sua redenção pela fé.

Portanto, compreender a maneira como o artista integrou-se à sociedade rio-grandense, através das amizades que fez e dos hábitos que, aos poucos, passou a incorporar, igualmente encontra-se inserido na ampla rede de significações propostas para a análise de sua obra. Assim, não só os contatos eram feitos, mas, sobretudo, os elementos culturais da nova terra eram incorporados, pois como coloca Espíndola, enquanto pintava, Aldo Locatelli tinha por hábito cantarolar trechos de óperas e de sambas aprendidos em terras brasileiras⁵³². Talvez essa situação, aliada ao fato de ser (...) alegre, cordial e [viver] cercado de amigos⁵³³, tenha feito Ângelo Guido afirmar, ainda espantado com a súbita morte do artista, o quão especial ele foi como amigo, colega e companheiro de *lutas e de sonhos*.⁵³⁴

Dessa forma, tendo esse elemento em vista, outros mais foram sendo incorporados à análise. Com isso, quando se buscou perceber os entornos da produção muralística, que tinha por foco os aspectos histórico-formativos do Rio Grande do Sul, compreender a escrita da história e seus vieses interpretativos foi fundamental, pois, conforme pôde ser verificado, Locatelli aproximou-se de intelectuais de projeção nesse contexto, e deles também absorveu parte do conhecimento acerca do passado rio-grandense. Por certo, não foram somente os contatos pessoais, mas, como foi colocado, a sua rápida e intensa experiência na cidade de Pelotas, onde morou até o ano de 1954, ofereceu amplo conhecimento ao artista recém-chegado da Itália.

Esse ponto, de ordem pessoal do artista, tornou-se elemento importante no conjunto da análise proposta. Quando essa tende a trabalhar com as diversas funções da imagem, cuja interpretação não se encerra em uma única questão e, igualmente, não se torna um *a priori* de

⁵³² ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. Aldo Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 set. 1962, [s.p.].

⁵³³ Idem.

⁵³⁴ GUIDO, Ângelo. Aldo Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972, p. 7.

formas de pensamento e ideologias, apreende-se o que há de mais particular em seus contornos.

Considerando essa particularidade da imagem que, mesmo tendo sido encomendada pelo governo, percebe-se que as obras de Locatelli não foram subjugadas a uma mera ilustração dos auspícios governamentais. Apesar de a temática ter partido dos órgãos governamentais, a subjetividade, a criatividade e a técnica são próprias do artista. Por tal razão, suas imagens não são uma simples compilação dos aspectos externos. Em suma, a interpretação da história, da cultura e do folclore sul-rio-grandense foi, também, do artista.

Outra preocupação que se teve ao apresentar o artista foi a de discorrer, ainda, sobre a sua longa e qualificada formação nas escolas de arte italianas. Tais pontuações, que trouxeram à tona aspectos específicos da sua prática artística, igualmente ofereceram uma base para se compreender a formação intelectual do artista. Por mais que Locatelli tenha chegado ao Estado em 1948 e realizado as obras do Palácio Piratini em 1951, o fato é que ele, possuindo um alto grau de erudição, foi capaz de apreender e ler a história do Rio Grande do Sul e, até, interpretá-la ao seu modo. Sem dúvida, permeando essa criação, estavam os postulados da encomenda do governo. No entanto, as imagens que foram elaboradas são próprias do artista que, além ter o domínio da técnica da pintura, soube interpretar, sobremodo, os elementos constituintes do passado, da cultura e do folclore gaúcho.

Além da erudição, foi considerado, a partir de sua formação e trabalhos realizados na Itália, a sua predileção pela pintura mural. Essa, que desde os fins da Idade Média, especialmente com Giotto, alcançava a monumentalidade, correspondia, na prática artística de Locatelli, às elaborações que tinham por base, justamente, exaltar o teor cívico e grandioso do espaço em que estava sendo executada.

As pontuações acerca da pintura mural, que resultaram em um de seus poucos escritos, foram consideradas, no corpo do trabalho, como um dos elementos que viabilizaram a contratação do artista. Em nenhum outro momento da história da arte gaúcha, teve-se um pintor que fosse especializado na arte dos afrescos. E mesmo sofrendo certa recusa por parte de intelectuais que ainda relacionavam esse tipo de pintura aos legados socialistas do México pós-revolucionário, Locatelli deixava sua indelével marca nesse tipo de produção.

As referências que fazia à importância da relação apresentada entre o mural e o espaço em que seria executado, pois a pintura, nesse caso, estava intimamente relacionada à arquitetura, corroboravam com a própria proposta arquitetônica do Palácio do Governo. Mesmo que esse já portasse obras de arte em seu interior, nenhuma delas possuía as dimensões monumentais que eram peculiares ao tipo de pintura ora proposto.

Toda essa reflexão, pautada fundamentalmente nos aspectos que antecederam a execução das obras realizadas no Palácio Piratini, teve como objetivo oferecer subsídios para a interpretação das mesmas. Ao se propor, conforme já dito, uma análise a respeito dessas obras, a partir dos diversos elementos que cercaram a sua elaboração, necessário foi, também, relacionar as imagens pintadas pelo artista junto aos elementos contextuais.

Ao serem analisados os murais *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, *A fundação de Rio Grande*, e, ainda, *O Estado*, objeto de estudo do segundo capítulo, percebeu-se que sua temática estava voltada aos aspectos formativos e históricos do Rio Grande do Sul. Por tal razão, para haver um entendimento mais aprofundado do que o artista plasmou em suas composições, a busca pelos referenciais historiográficos e, igualmente, os contatos estabelecidos pelo artista com a intelectualidade gaúcha se tornaram um fator de grande relevância. Mesmo entendendo que Locatelli interpretou, a seu modo, a história rio-grandense, por certo teve de buscar subsídios nas obras dos autores regionais. Os escritores sul-rio-grandenses, que na década de 1950 ainda travavam debates acerca da formação do Rio Grande do Sul, mostravam em suas obras os dois vieses possíveis de interpretação: a supremacia lusitana e as influências platinas e indígenas.

O que se depreendeu da análise que conjugou as representações presentes nos murais com o debate historiográfico do período constituiu a mistura de ambas as interpretações. Se, por um lado, Locatelli apresentou a formação do Estado a partir do elemento luso, por outro ele não desconsiderou a participação do indígena. Este, que era veementemente negado pelos lusitanistas, no mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, aparece muito mais destacado do que os portugueses. A presença indígena, no entanto, também foi visualizada em *A fundação de Rio Grande*. Por mais que essa narrativa pictórica tivesse como objetivo mostrar o momento preciso em que José da Silva Paes desembarcava nas terras rio-grandenses, Locatelli colocou o índio como um observador da cena. Não obstante, parece ser ele o narrador do acontecimento, por estar localizado na parte esquerda da pintura.

O fato de ter colocado e, igualmente, destacado a figura do índio, encontrou sua base quando foram estabelecidos os contatos e amizades firmadas pelo artista no Rio Grande do Sul. Mesmo que vários intelectuais integrassem o seu rol de amigos, um deles, Manoelito de Ornellas, foi destacado na análise. Isso porque tal autor, além de propor outra análise sobre as origens do gaúcho, foi um dos que mais veementemente defendeu a inserção do índio, especialmente Sepé Tiaraju, na história rio-grandense.

As pinturas localizadas no Salão Alberto Pasqualini e na Antessala do Gabinete do Governador faziam, também, referência ao seu desenvolvimento econômico, além das

questões alusivas ao passado histórico do Estado. Constatação essa que pode ser visualizada na torre de energia que Locatelli elaborou em *A formação histórico-etnográfica*, pois essa evidenciava os progressos do presente, tão importantes no planejamento governamental de Ernesto Dornelles. A obra *O Estado*, por sua vez, apresentava justamente a aliança entre o trabalho rural e o urbano, fundamentais nas políticas voltadas ao crescimento do Estado. A partir da percepção dessas imagens, compreendeu-se a estreita relação entre as figuras contidas nessas obras, o contexto em que foram elaboradas e, sobretudo, os auspícios do encomendante.

As pinturas relativas à lenda do *Negrinho do Pastoreio*, foco de análise do terceiro capítulo, além de serem interpretadas a partir do contexto cultural do Rio Grande do Sul na década de 1950, igualmente relacionavam-se com a aproximação do artista junto à cultura gaúcha. Baseada na obra de João Simões Lopes Neto – escritor que conhecia a ascensão de sua obra no meio cultural rio-grandense justamente no final de 1940 e início de 1950 – tal narrativa pictórica apropriou-se, por um lado, dos elementos basilares da lenda descrita por Lopes Neto e, por outro, das peculiaridades da cultura regional.

O fato de Locatelli apresentar, principalmente no mural introdutório da lenda, uma cena típica da Campanha, cujos elementos mais valorativos ganhavam destaque, possibilitou entendê-los, igualmente, a partir do desenvolvimento do regionalismo. Da mesma forma que tal movimento articulava-se no campo cultural, no qual a figura do gaúcho, seus típicos usos e costumes eram levados para os Centros de Tradições Gaúchas, criava-se – e recriava-se – a identidade cultural sul-rio-grandense.

A escolha da lenda do *Negrinho do Pastoreio* foi feita, possivelmente, pelo encomendante da obra. No entanto, a forma como Locatelli leu, interpretou e apreendeu os elementos mais particulares contidos na narrativa simoniana é o que torna a sua versão da lenda, a sua narrativa pictórica, exclusiva. O fato de o artista ter lido e, posteriormente, transformado a história escrita em imagens não faz dele um mero ilustrador da obra de Simões Lopes Neto. Cada leitor faz sua interpretação da obra que lê e, por conseguinte, apropria-se de determinados elementos em função de suas vivências e experiências de vida. Assim, em decorrência do que já foi explicitado sobre a trajetória de Locatelli, percebem-se muitos dos seus traços em *O Negrinho do pastoreio*, especialmente as referências ao martírio e ao sofrimento humano. Em última análise, Locatelli não reproduziu a lenda escrita por Lopes Neto, mas interpretou-a e elaborou-a a partir de seus valores mais pessoais e íntimos.

A partir disso, então, percebe-se que a construção da identidade sul-rio-grandense estava fundamentada, sobretudo, nos elementos referentes ao campo e, mais precisamente, à

região da Campanha. Diferentemente do que se observou nas pinturas de gênero histórico que outrora ornaram o Palácio do Governo, onde a referência a Revolução Farroupilha era a que justificava o regime republicano no Estado, os murais de Aldo Locatelli centralizam aspectos muito precisos de sua formação: a estância, a agricultura, a pecuária e, igualmente, a figura simbólica do gaúcho. No entanto, mesmo que a retomada do tempo pretérito tenha sido a base do trabalho do artista, as referências que fez aos avanços do presente, promovidos pelo governo de Ernesto Dornelles, são muito precisos.

Toda a análise elaborada a respeito das obras muralísticas de Aldo Locatelli no Palácio Piratini teve como base os mais diversos tipos de materiais encontrados a respeito do artista, de sua obra e de suas vivências no Estado. Nesse sentido, no que tange às fontes trabalhadas, apesar de já ter sido colocada a problemática anteriormente, cabe, mais uma vez, referenciá-la. Mesmo que, a partir do cruzamento de fontes e da bibliografia especializada, tenha-se conseguido estabelecer os nexos existentes entre a obra de Locatelli e os elementos que proporcionaram a sua criação, ainda assim alguns documentos que se constituíam de grande importância para a pesquisa não foram localizados. Especialmente o projeto elaborado por Locatelli, que, sem dúvida, traria informações de grande valia a respeito das temáticas estudadas e, igualmente, dos contatos que teve com os órgãos governamentais, não foram localizados durante esses quase quatro anos de pesquisa (levando em consideração, por certo, o tempo de pesquisa empreendido quando da realização do Curso de Especialização).

Da mesma forma que se atenta ao fato das fontes que, até a presente data, não foram localizadas, pontua-se a carência de bibliografia específica a respeito dos murais elaborados no Palácio Piratini. Pelo fato de, ainda na atualidade, serem apresentadas ao público e veiculadas pela imprensa como mero reflexo da personalidade rio-grandense que Aldo Locatelli incorporou quando chegou aqui no Estado, poucos estudos são os que se preocupam em compreender suas significações, tanto para a História da Arte quanto para a História do Rio Grande do Sul.

Contudo, a incursão pela análise dos murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini, ao mesmo tempo em que elencaram inúmeros questionamentos, deixaram, igualmente, outras possibilidades de estudo. Analisar, por exemplo, as várias formas de representação social do gaúcho presente nessas obras, a relação com sua construção histórica e literária e, ainda, com as particularidades do artista que, sem dúvida, incorporou-se à cultura sulina, constitui-se como um foco de pesquisa de grande valia para os estudos a respeito de Locatelli e da história regional.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII.** São Paulo: EDUSP, 1999.

ARENDT, João Cláudio. **Histórias de um bruxo velho. Ensaio sobre Simões Lopes Neto.** Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ASSIS BRASIL, Luis Antônio, GOMES, Paulo. **Antônio Caringi. O escultor dos pampas.** Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

BAUGARTEN, Carlos Alexandre. (Org.). **Ensaio literários. Moysés Vellinho.** Porto Alegre: CORAG, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria. O Brasil dos viajantes. **Revista USP**, São Paulo, n.30, p.8-19, jun./ago. 1996.

BITTENCOURT, Dóris Maria Machado. **Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo.** Porto Alegre, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BRAGA, Maria Alice da Silva. **Manoelito de Ornellas: um esboço do escritor.** Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável. Artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX.** Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRAMBATTI, Luiz Ernesto. **Locatelli em Caxias.** Porto Alegre: Metrópole, 2003.

_____. **Locatelli no Brasil.** Caxias do Sul: Instituto Vêneto, 2008.

BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo.** Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular. História e imagem.** São Paulo: EDUSC, 2004.

CÁNEPA, Mercedes Maria Loguercio. **Partidos e representação política. A articulação dos níveis estadual e nacional no Rio Grande do Sul (1945-1965).** Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTILHO, Maria Alice Kappel. **Pinceladas no tempo: pinturas murais de Aldo Locatelli na Catedral são Francisco de Paula**. Pelotas: EDUCAT, 2004.

CESAR, Guilhermino. **Historia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora do Brasil, 1979.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura no Rio Grande do Sul (1731-1902)**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

CHASTEL, André. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

CHIAPPINI, Lígia. **No entretanto dos tempos. Literatura e história em João Simões Lopes Neto**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. **Arbor ciência, pensamiento y cultura**, n.740, p.1147-1168, 2009.

COLI, Jorge. Primeira Missa e a invenção da descoberta. *In*: NOVAES, Adauto. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.111.

COLLINS, Peter. Lo conocimiento de los estilos. El ecletismo. *In*: PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura. Antologia critica**. Madrid: Celeste, 1997.

CORDONI, Margherita et.all. **Aldo Locatelli. Il mestiere di pittore**. Bérghamo: Corponove, 2002.

CORONA, Fernando. **Palácios do Governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973.

_____. *Caminhada nas artes. 1940-76*. Porto Alegre: Editora da Universidade, IEL, 1977.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e fundação dos CTGs. *In*: FISCHER, Luis Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)**. Porto Alegre: Globo, 1971.

DIEFENBACH, Samantha Souza. **Affonso Hebert: ecletismo republicano no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade federal do Rio Grande do Sul.

DINIZ, Carlos Francisco Sica. **João Simões Lopes Neto: uma biografia**. Porto Alegre: AGE, 2003.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

ÉPRON, Jean-Pierre. **Comprendre l'éclectisme**. Paris: Norma, 1997.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. **Anais do Museu Paulista**, n.1, p.131-143, 1993.

FAURE, Èlie. **A arte renascentista**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERREIRA, Antônio Celso. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano nos anos 1930. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985.

FISCHER, Luis Augusto. Lendas do Sul – um roteiro de uma leitura. In: BAVARESCO, Agemir, BORGES, Luís. **Travessia do pampa: Fontes e projetos da cultura gaúcha**. Simões Lopes Neto. Pelotas: EDUCAT, 2003

_____. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Século XXI, 2004.

_____. A era Erico e depois. In: GERTZ, René (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul. República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

FRANCO, Janice Pires Corrêa. **Memórias de Marina**. Pelotas: Livraria Mundial, 2008.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Guia histórico de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

GASTAL, Susana. A luz no imaginário gaúcho. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luis Augusto. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993.

_____. Imagens e identidade visual. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

_____. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense à gaúcho: o triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877)**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In: TREVISAN, Armindo. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998.

GUIDO, Ângelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: **Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande Antigo**. Canoas: Regional, 1956

_____. A pintura no século XIX em Porto Alegre. In: **Fundamentos da cultura rio-grandense**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1960.

GUTFREIND, Ieda. O gaúcho e sua cultura. In: CAMARGO, Fernando, GUTFREIND, Ieda, REICHEL, Heloisa Jochims. **História geral do Rio Grande do Sul. Volume 1: Colônia**. Passo Fundo, Méritos, 2007.

_____. **A historiografia rio-grandense**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Glossário. In: LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1996.

JACQUES, Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

JANSON, H.W. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul – Brésil**. Paris, 1981. Tese (Doutorado) – Université Paris I – Pantheon.

_____. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007.

_____. Artes visuais: tradição e modernidade. In: GERTZ, René (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul. República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul: costumes e tradições gaúchas**. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. **Regionalismo e modernismo (o “caso” do gaúcho)**. São Paulo: Ática, 1978.

LESSA, Barbosa. **Nativismo, um fenômeno soacial gaúcho**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LICHT, Flávia Boni et. all. **Palácio Piratini 85 anos. Patrimônio da arquitetura, cenário de história e política**. Porto Alegre: [s.e.], 2006.

LISBOA, Maria Regina de Souza. *Emílio Sessa: uma biografia sumária*. Disponível em: <http://www.emiliosessa.com.br>. Acesso em 04 abr. 2011.

LOPES NETO, Simões. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1996.

LORETO, Méri Lucie, SILVA, Úrsula da Rosa. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT, 1996.

MACHADO, Nara Helena. Alguns elementos sobre o Palácio Piratini e sua arquitetura. In: LICHT, Flávia Boni et.all. **Palácio Piratini 85 anos. Patrimônio da arquitetura, cenário de história e política**. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 2006.

MACIEL, Maria Eunice. Marcas. In: FISCHER, Luis Augusto (Coord.). **Nós, os gauchos 2**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994.

MAESTRI, Mário. Escravidão gaúcha: novos estudos. Um depoimento pessoal. In: FLORES, Moacyr. **Negros e índios: literatura e história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

MARTINS, Giselle. Pintando o Brasil: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922). **História em reflexão**, n.4, vol.2, jul.-dez. 2008.

MEDAGLIA, Marlene. **Introdução ao estudo da historiografia sul-rio-grandense: inovações e recorrências do discurso oficial – 1920-1935**. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MEYER, Augusto. **Guia do folclore gaúcho**. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

_____. Notas sobre “Lendas do Sul”. In: LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1996.

MICHELON, Francisca Ferreira, SCHMITT, Daniela. A coleção Marina de Moraes Pires no Arquivo Fotográfico Memória da UFPel: a imbricada história de uma diretora e sua escola. **Revista memória em rede**, v.2, n.4, dez., p.160-168, 2010.

MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOLINA, Ana Heloísa. Alegorias sobre o moderno: os quasros “Solidariedade humana” e “O progresso” de Elise Visconti. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 31, n. 2, p. 105-108, dez. 2005.

MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982.

NEDEL, Letícia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Julio de Castilhos nos anos cinqüenta**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. **Um passado novo para uma história em crise: regionalismo e folcloristas no Rio Grande do Sul (1949-1965)**. Brasília, 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília.

_____. Saber-se local: configurações do regionalismo no campo intelectual. In: GERTZ, René (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul. República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar.** Passo Fundo: Méritos, 2007.

NETO, Coelho. Carta enviada a Simões Lopes Neto. In: LOPES NETO, Simões. **Lendas do Sul.** Porto Alegre: Globo, 1996.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História.** São Paulo, n.10, p. 07-28, 1993.

NUNES, Rui Cardoso, NUNES, Zeno Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1990.

OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação.** Petrópolis: Vozes, 2006.

ORNELLAS, Manoelito de. **Gaúchos e beduínos.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1980.

_____. **Máscaras e murais de minha terra.** Porto Alegre: Globo, 1966.

PAIXÃO, Antonina Zulema D'Ávila. **Análise estética da pintura de Aldo Locatelli: técnica e arte, do embasamento clássico ao expressionismo figurativo.** Pelotas, 1977. Dissertação (livre docência) – Instituto de Letras e Artes, Fundação Universidade de Pelotas.

PAVIANI, Jayme. A pintura muralista de Aldo Locatelli. **Teocomunicação,** Porto Alegre, v.20, n.90, p.421-424, 1990.

PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon. O espírito eclético na arquitetura. **ARQtexto,** n.6, p.126-137, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Historiografia e ideologia. In: DACANAL, José Hildebrando. **RS: cultura e ideologia.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

_____. **História do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

PICCOLO, Helga. Historiografia gaúcha. **Anos 90,** Porto Alegre, n.3, jun., p.43-59, 1995.

PRESSER, Decio, ROSA, Renato. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

QUEVEDO, Julio, TAMANQUEVIS, José. **Rio Grande do Sul: aspectos da história.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

REICHEL, Heloísa Jochims. A identidade sul-rio-grandense no imaginário de Érico Veríssimo. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O Tempo e o Vento: 50 anos.** Santa Maria: EDUSC, 2000.

REVERBEL, Carlos. **Um capitão da Guarda Nacional: vida e obra de J. Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981.

RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. **Da crítica à história: Moysés Vellinho e a trama entre a província e a nação – 1925-1964**. Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Regionalismo, modernidade e legitimidades intelectuais: Moysés Vellinho e Érico Veríssimo (1930-1964). **História, ciência, saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.17, n.4, out-dez, p.993-1008, 2010.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Ática. 1999.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.30, p.03-22.

SANTOS, Mariza Simon dos. Preservação do patrimônio cultural: a restauração dos murais de Locatelli. **Estudos tecnológicos. Arquitetura**, Porto Alegre, v.XIII, n.16 e 17, p.75-84, 1990.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre cultura visual na Idade Média**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMON, Círio. Murais de Aldo Locatelli no Palácio Piratini. In: LICHT, Flávia, LANGEMANN, Eugênio. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 2010.

SPALDING, Walter. **Pequena história de Porto Alegre**. Porto Alegre: Sulina, 1967.

TORRES, Luiz Henrique. Historiografia missionária no Rio Grande do Sul (1960-1975). In: FLORES, Moacyr. **Negros e índios: literatura e história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

TREVISAN, Armindo. O universo artístico de Aldo Locatelli. In: TREVISAN, Armindo et.all. **O Mago das Cores: Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Marprom, 1998.

VELLINHO, Moysés. **Capitania d'El Rey**. Rio de Janeiro, Globo, 1964.

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento (parte I): O Continente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIDAL, Carlos. **Invisibilidade da pintura. História de uma obsessão (de Caravaggio a Bruce Naumann)**. Lisboa, 2010. Tese (Doutorado em Belas Artes – Pintura) – Faculdade de belas Artes, Universidade de Lisboa.

WASSERMANN, Cláudia. O Rio Grande do Sul e as elites gaúchas na Primeira República. In.: GUAZZELLI, César et.all. **Capítulos da história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

WEIMER, Günter. **A arquitetura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **A vida cultural e a arquitetura na República Velha rio-grandense. 1889-1945**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____. A arquitetura do Palácio Piratini. In: ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Nova Prata, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZÁTTERA, Véra Stedile. **Aldo Locatelli**. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

ZILBERMAN, Regina. História, mito, literatura. In: ZILBERMAN, Regina, BORDINI, Maria da Glória. **O Tempo e o Vendo. História, invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Um romance para todos os tempos (prefácio). In: VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento (parte I): O Continente vol.1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZISMANN, Tatiana. **A construção de uma referência de identidade nacional para o Rio Grande do Sul nos discursos historiográficos de Moysés Vellinho**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

JORNAIS

AFRESCOS para a Catedral de Pelotas. **Revista do Globo**, Porto Alegre, n.506, p.62-63, 15 abr. 1950.

ARTISTAS DE arte sacra em Pelotas. **Opinião Pública**. Pelotas, 3 nov. 1949, p.8.

BARREIRO, Tânia. O percurso da arte sacra. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 23 out. 1998, p. 08-09.

BRUM, Eliane. Obra de pintor italiano agora está preservada. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 mar. 1991, p.34.

CALORI, Cristiano. Percorsi di pittura nell 900 a Bergamo. **Infobergamo**, Bergamo, junho 2009. Disponível em: <http://www.infobergamo.it/bergamo/articoli/2009/15polio1.htm>. Acesso em: 06 setembro 2011.

EM PELOTAS, conhecido escritor gaúcho, Manoelito de Ornellas. **Diário Popular**, Pelotas, 25 out., 1949, [s.p.].

ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. Aldo Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 set. 1983, p.5.

FRANCESCO DOMENIGHINI, l'artista dei due mondi. **Giornale della valcomonica**, Valle Camonica, 7 fevereiro 2008. Disponível em: <http://www.giornaledellavalcamonica.it>. Acesso em: 04 setembro 2010.

FREITAS, Nelson Abott de. Locatelli. O legado do artista quando jovem. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 01 abr. 1984, p.20.

GUIDO, Ângelo. Aldo Locatelli – a personalidade e o artista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972, p.6.

GUIMARAENS, Carlos R. Êle pinta paredes... e como! **Revista do Globo**, Porto Alegre, n.572, p.42-43, 1 nov.1952.

HOLHLFELDT, Antonio. Locatelli, dez anos depois. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul. 1972. Caderno de Sábado, p.5.

INTELECTUAIS GAÚCHOS manifestam-se sobre o valor histórico do índio Sepé Tiarajú. **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 18 dez. 1955, [s.p.].

LOCATELLI, o artista quando jovem. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 14 jun. 1975, [s.p.].

NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. Locatelli. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 13 set. 1962, [s.p.].

O JUIZO Final sobre uma superfície de 150 metros, numa nova Igreja em Caxias. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jun. 1952, [s.p.].

OBINO, Aldo. XXII Salão da Associação Francisco Lisboa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 jun. 1960, [s.p.].

_____. A “Via Sacra” de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 abr. 1960, [s.p.].

ORNELLAS, Manoelito de. Um pouco de Simões Lopes Netto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 mar. 1948, [s.p.].

_____. Policromos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 set. 1962, [s.p.].

PRIMEIRO CONGRESSO regionalista riograndense. **Jornal do Dia**, Porto Alegre, 25 jun.1954, [s.p.].

SANTOS, Carlos Lopes dos. A trilha de Locatelli. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [s.d.], [s.p.].

SANTOS, Mariza Simon dos. As obras de Locatelli e Sessa. **O Continente**, Porto Alegre, jan. 1991, p.10.

SEPÉ TIARAJU e o Rio Grande. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [s.d.].

SOARES, Mozart Pereira. Um ilustrador de Simões Lopes Neto, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 out. 1982. Letras e Livros.

TRÊS MESTRES da pintura sacra em Pelotas. **Diário Popular**, Pelotas, 12 dez. 1948, p.12.

UMA ENTREVISTA com Manoelito de Ornellas. **Diário Popular**, Pelotas, 28 jun. 1953, [s.p.].

VEIGA, Clarissa Berry. Emílio Sessa. O resgate de uma parceria na pintura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 abr. 1990, [s.p.].

ZUKAUSKAS, Joseph. Dorneles: “Se chamado, voltarei”. **Revista do Globo**. Porto Alegre, n.635, p.28.

DOCUMENTOS

BREVE RELATO sobre a vida e a obra de Aldo Locatelli. Material datilografado disponível no Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [s.d.].

CARTA enviada por Aldo Locatelli, da cidade de São Paulo, ao seu irmão Plácido, residente na Itália. 31 jul. 1962. Material disponível no arquivo da Sociedade Cultural Aldo Locatelli, em Caxias do Sul.

CERTIFICADO DE FREQUÊNCIA e conclusão emitido por *La Commissaria dell Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, em 13 de janeiro de 1953. Uma cópia do mesmo encontra-se no Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FREITAS, Augusto Luis de. *Um brasileiro na Itália*. Material doado pela neta do artista e disponível no site www.sosarteia.com.br, 1957.

INVENTÁRIO de obras de arte pertencentes ao Palácio Piratini – 1998. O original encontra-se no departamento de pesquisa histórica do Palácio Piratini.

LOCATELLI, Aldo. “Mural”: Análise – considerações, método e pensamento. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 jul.1972, p.09-12.

MOLINA, Renan Luiz. **O velho Palácio do Governo. Histórico do Palácio Piratini**. Material datilografado, 1963.

OLIVEIRA, Lea Bastos de. **Palácio Piratini**. Material datilografado disponível no setor de arquitetura do Palácio Piratini, 1962.

RELATÓRIO da Secretaria do Estado dos Negócios das Obras Públicas – SOP, 1912. Uma cópia deste encontra-se no setor de arquitetura do Palácio Piratini.

RELATÓRIO da Secretaria do Estado dos Negócios das Obras Públicas – SOP, 1917. Uma cópia deste encontra-se no setor de arquitetura do Palácio Piratini.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre: IHGRGS, 1921,

RIO GRANDE DO SUL. Edital nº. 14, de 8 de agosto de 1951. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 08 ago. 1951, p.28670.

RIO GRANDE DO SUL. Secção de Expediente e Pessoal. Termos de Contrato. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 06 set. 1951, p.27209.

RIO GRANDE DO SUL. Atos do governador. **Diário Oficial do Estado**, Poder Executivo, Porto Alegre, RS, 29 mai. 1954, p.9723.

SITES

<http://www.defender.org.br>. Acesso em: 12 jun. 2011.

<http://www.funarj.rj.gov.br>. Acesso em: 12 jun. 2011.

http://www.sosarteie.com.br/restaura_garibaldi.htm. Acesso em 02 dez. 2010.

<http://www.emiliosessa.com.br>. Acesso em 04 abr. 2011.

E-MAILS

LOCATELLI, Roberto. **Aldo Locatelli**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Luciana_de_oliveira@hotmail.com em 21 junho 2008.

SIMON, Círio. **Apontamentos desconexos de Círio Simon sobre o texto “O universo artístico de Aldo Locatelli” de Armindo Trevisan**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana_de_oliveira@hotmail.com em 16 jun. 2008.

_____. **Aldo Locatelli**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: luciana_de_oliveira@hotmail.com em 06 jul. 2008.

ANEXO A – Mural Música e Literatura



Mural em técnica mista
1952 – 1,98m X 1,98m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador
Porto Alegre / RS

Fonte: Licht (2008)

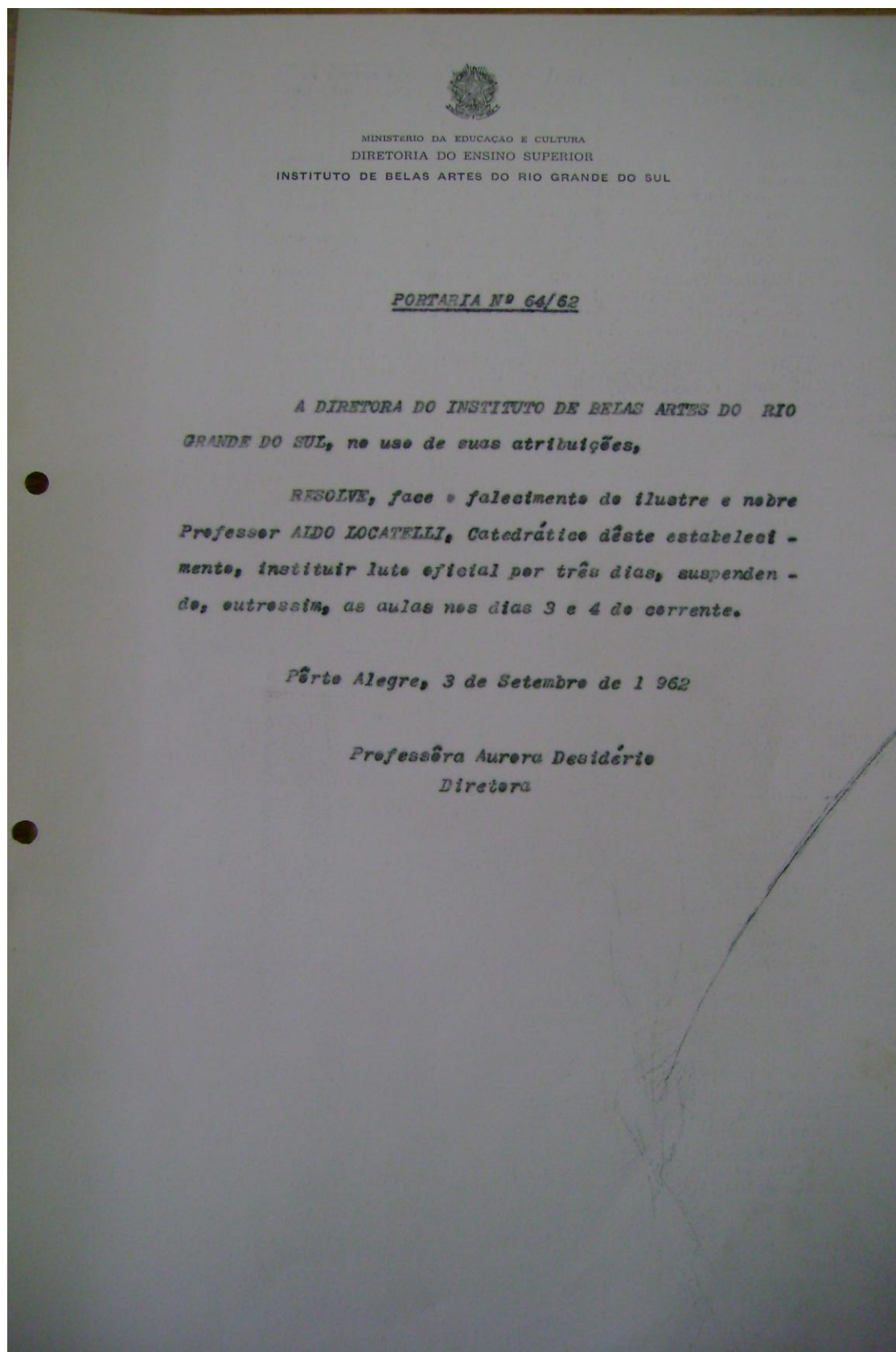
ANEXO B – Mural Escultura e Pintura




Mural em técnica mista
1952 – 1,98m X 1,98m
Palácio Piratini – Antessala do Gabinete do Governador
Porto Alegre / RS

Fonte: Licht (2008)

ANEXO C – Notícia da morte de Aldo Locatelli



ANEXO D – Certificado de Aldo Locatelli, emitido pelo *Corsi Liberi Andrea Fantoni*


 MINISTERIO DA EDUCACAO E CULTURA
 DIRETORIA DO ENSINO SUPERIOR
 INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

CORSI LIBERI D'ISTRUZIONE TECNICA "ANDREA FANTONI"

Già Scuola d'Arte Applicata all'Industria "Andrea Fantoni" Via Angelo Maj, 35 - Bergamo =====

Visti gli atti d'Ufficio di questa Scuola si dichiara che L O C A - T E L L I aldo fu Luigi e fu Marzapana Anna nato a Villa d'Almèil 18 Agosto 1915, ha frequentato regolarmente il Corso quadriennale di Decorazione, riportando agli Esami finali di Licenza dell'anno scolastico 1931/1932 la seguente votazione:

Decorazione stilistica.....	9	(nove)	-----
Orientamento moderno	7	(sette)	-----
Architettura e Prospettiva	8	(otto)	-----
Geometria costruzione	8	(otto)	-----
Plastica	9	(nove)	-----

In seguito a tali risultati le venne assegnato il Primo Premio.-----
 Quanto sopra si dichiara su richiesta dell'interessato per uso concorso.-----

Bergamo, li 3 Aprile 1954.

IL PRESIDENTE: Ing. Alfredo Rocca. VISTO: IL DIRETTORE TECNICO del Consorzio Prov. Istruz. Tecnica: assinatura ilegível.

.....

Existiam carimbos com os seguintes dizeres:

"Visto: per la legalizzazione della firma del Sig. Alfredo Rocca-Presidente... Istruz. Tecnica "Andrea Fantoni". Bergamo, li 23-10-54.p/ Il Provveditore agli Stu: Dott. Pietro Depase."

"Corsi Liberi. D'Istruzione Tecnica "Andrea Fantoni". Bergamo- Via A, Mai, 35".

"Istruzione Tecnica + Bergamo + Consorzio Prov.."
 Existiam estampilhas no valor de 400 liras.

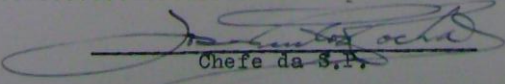
"COMUNE DI BERGAMO. N. 6342, li 27 OTT. 1954. VISTO per l'autentica della firma del Sig. Ing. Alfredo Rocca. Assinatura ilegível. Il Sindaco."

"VISTO. Si legalizza la firma del Sig. Speranza Francesco, Sindaco del Comune di Bergamo, Bergamo, 28-10-1954. p. Il Prefetto. Assinado: Dr. Giulio Campagnano."

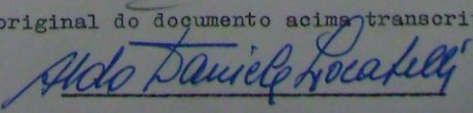
"Reconheço verdadeira a assinatura retro do Snr. Giulio Campagnano. Conselheiro da Prefeitura de Bergamo. E, para constar, onde convier, mandei passar o presente, que assinei e fiz selar com o Sêlo das armas dêste Consulado. Para que êste documento produza efeito no Brasil, deve a minha assinatura ser por seu turno legalizada na Secretaria de Estado das Relações Exteriores ou nas Repartições Fiscais da República. Milão, 30 de outubro de 1954. Ass.) Mario Loureiro Dias Costa, Encarregado do Consulado."

.....


Confere:


 Chefe da S.P.

Recebi o original do documento acima transcrito, em 10/10/1960.



ANEXO E – Certificado de Aldo Locatelli, emitido pela Escola de Belas Artes de Bérghamo


 MINISTERIO DA EDUCACAO E CULTURA
 DIRETORIA DO ENSINO SUPERIOR
 INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

Bergamo 8 Gennajo 1953.
 La Commissaria dell'Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo

Existia um sêlo de 200 liras, inutilizado com o carimbo da Prefeitura de Roma.

C E R T I F I C A

che LOCATELLI ALDO DI LUIGI nato in Almè con Villa il 18 Agosto 1915 ha frequentato con lodevole condotta e profitto, negli anni scolastici 1932 - 33 - 1933 - 34 e 1934 - 35, questa Scuola di Belle Arti.

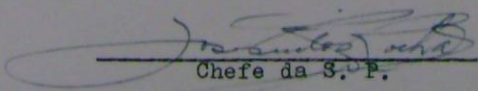
IL PRESIDENTE
 assinatura ilegível

IL SEGRETARIO
 assinatura ilegível

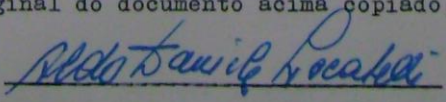
.....
 Existiam carimbos com os seguintes dizeres:
 "Commissaria Carrara. Accademia de Belle Arti. Bergamo."
 "COMUNE DI BERGAMO. nº 1637. 22 APR. 1954. VISTO per l'autentica della firma del sig. Maria Irizzoni. Assinatura ilegível. Il Sindaco."
 "Existiam dois carimbos com os dizeres: Prefeitura di Bergamo".
 "VISTO: Si legalizza la firma del sig. (nome ilegível), Sindaco del Comune di Bergamo. Bergamo, 24 AGO. 1954. Il Prefetto, Dr. Giulio Campagnano."
 Viam-se dois sêlos de 10 liras inutilizados com um carimbo com os seguintes dizeres "Municipio di Bergamo. Polizia Urbana".
 No verso, viam-se 2 sêlos de Cr\$ 3,00, inutilizados com um carimbo com os seguintes dizeres: "Consulado dos Estados Unidos do Brasil. Milão!"
 Existia um carimbo com os seguintes dizeres: "Reconheço verdadeira a assinatura retro do Snr. Vincenzo Di Bernardo. Secretario da Prefeitura de Bergamo. E, para constar onde convier, mandei passar o presente, que assinei e fiz selar com o Sêlo das armas dêste Consulado. Para que êste documento produza efeito no Brasil, deve a minha assinatura ser por seu turno legalizada na Secretaria de Estado das Relações Exteriores ou nas Repartições Fiscais da República. Milão, 14 de outubro de 1954. Mario Loureiro Dias Costa, Encarregado do Consulado."

Existia, ainda, na face do documento, um carimbo com os seguintes dizeres: "Visto: Si legalizza la firma del Sig. + ass. ilegível - Sindaco del Comune di Bergamo. Bergamo, 26 APR. 1954. p. Il Prefetto. Dr. Vincenzo Di Bernardo."

CONFERE:


 Chefe da S. P.

Recebi o original do documento acima copiado, em 10 / 9 / 1960.



ANEXO F – Contratos assinados por Aldo Locatelli com o governo do Estado

Fonte: Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul



REGISTRADO NO TRIBUNAL DE CONTAS DO ^{56-B}
ESTADO POR OFÍCIO Nº 3777/51, DATA
DO DE 17/11/51.-

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRETORIA ADMINISTRATIVA
SECÇÃO DE EXPEDIENTE E PESSOAL

CONTRATO Nº 23/1 951.

CONTRATANTES: { Secretaria das Obras Públicas
Sr. ALDO LOCATELLI

OBJETO: Execução da pintura em três
salas do Palácio do Governo.

VALOR: Cr\$ 385.000,00.

VERBA: Códigos, Local 6-04 - geral 8-87-2 -2)
Material Permanente - 8) Construção, am
pliação e restauração de edifícios, da
seguinte forma:
Cr\$ 210.000,00 - pela verba, Obras do
Palácio do Governo - Cr\$ 390.000,00.
Cr\$ 175.000,00 - pela verba, Em geral
Cr\$ 2.000.000,00 - da lei orçamentária
vigente.



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS

DIRETORIA ADMINISTRATIVA
SECÇÃO DE EXPEDIENTE E PESSOAL

TÉRMO DE CONTRATO celebrado entre a Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas e o Sr. Aldo Locatelli, para a execução da pintura em três salas do Palácio do Governo.

Aos três (3) dias do mês de setembro do ano de mil novecentos e oitenta e um (1951), na Diretoria Geral da Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas, adiante denominada simplesmente "Secretaria", perante o engº Diretor Geral, compareceu o Sr. Aldo Locatelli, adiante denominado simplesmente "Contratante", pintor, estabelecido em Pelotas, à rua Benjamin Constant nº 413, e declarou que tendo sido aceita a sua proposta de 23 de agosto do corrente ano, apresentada na concorrência pública da mesma data e de conformidade com o despacho do Exmº Sr. Secretário de Estado dos Negócios das Obras Públicas, proferida em 1º de agosto do corrente ano, a fls. 8 do processo 3349/51, vinha assinar o presente contrato, o que faz sob as seguintes condições:

CLÁUSULA I

O Contratante se compromete a executar a pintura interna de três salas da ala esquerda, pavimento superior do Palácio do Governo, de conformidade com a sua proposta de 23 de agosto do corrente ano, pelo preço global de trezentos e oitenta e cinco mil cruzeiros (Cr\$... 385.000,00) com a seguinte distribuição:

Salão de Honra	Cr\$ 180.000,00
Salão de Senhoras	Cr\$ 130.000,00
Sala-vestíbulo	Cr\$ 75.000,00
	Cr\$ 385.000,00

CLÁUSULA II

O Contratante obriga-se a iniciar o serviço discriminado na cláusula anterior dentro do prazo de trinta (30) dias e concluí-lo dentro de trezentos e sessenta dias corridos, ambos os prazos contados a partir da data em que lhe fôr comunicado o registro do respectivo contrato no Tribunal de Contas do Estado.

CLÁUSULA III

Fica fazendo parte integrante do presente contrato, independentemente de reprodução ou de transcrição a proposta apresentada pelo contratante em 28 de agosto do corrente ano e constante a fls. do processo 3349/51.

CLÁUSULA IV

O Contratante ficará sujeito a multa de cem cruzeiros (- Cr\$ 100,00) por dia que exceder aos prazos estipulados na cláusula II.

CLÁUSULA V

O pagamento ao contratante da importância de trezentos e oitenta e cinco mil cruzeiros (Cr\$ 385.000,00), referida na cláusula I, será efetuada em prestações e da seguinte forma:

- 1ª prestação - na importância de noventa mil cruzeiros - (Cr\$ 90.000,00), quando executada a pintura do teto do salão de honra;
- 2ª prestação - na importância de noventa mil cruzeiros (Cr\$ 90.000,00), quando executada a pintura das paredes do salão de honra;
- 3ª prestação - na importância de sessenta e cinco mil cruzeiros (Cr\$ 65.000,00), quando executada a pintura do teto do salão de senhoras;
- 4ª prestação - na importância de sessenta e cinco mil cruzeiros (Cr\$ 65.000,00), quando executada a pintura das paredes do salão de senhoras;
- 5ª prestação - na importância de trinta e sete mil e quinhentos cruzeiros (Cr\$ 37.500,00), quando executada a pintura do teto da sala-vestíbulo e
- 6ª prestação - na importância de trinta e sete mil e quinhentos cruzeiros (Cr\$ 37.500,00), quando executada a pintura das paredes da sala-vestíbulo.

CLÁUSULA VI

Para garantia do fiel cumprimento do presente contrato, será feita pelo Tesouro do Estado, a retenção de dez por cento (-10%) sobre o montante de cada um dos pagamento feitos ao contratante.

CLÁUSULA VII

Concluídas as obras e se estiverem de acordo com as condições estipuladas no presente contrato, serão as mesmas recebidas definitivamente, lavrando-se o respectivo termo de recebimento.

CLÁUSULA VIII

O Contratante, após o recebimento definitivo das obras e mediante requerimento dirigido ao Exm^o Sr. Secretário das Obras Públicas, receberá no Tesouro do Estado as retenções de que trata a cláusula VI e a caução no valor de cinco mil cruzeiros (Cr\$ 5.000,00) feita por ocasião da apresentação de sua proposta.

CLÁUSULA IX

Ficam fazendo parte integrante deste contrato, no que lhe for aplicável independentemente de transcrição, as disposições dos Decretos Estaduais nºs 7340 (Cap. III) de 28 de julho de 1938 e 7087 de 11 de fevereiro de 1938.

CLÁUSULA X

O presente contrato somente entrará em vigor após o registro no Tribunal de Contas do Estado, não cabendo ao Contratante o direito a qualquer indenização no caso de ser negado esse registro.

CLÁUSULA XI

A despesa decorrente da execução do presente contrato, na importância de Cr\$ 385.000,00 (trezentos e oitenta e cinco mil cruzeiros), correrá por conta das verbas de códigos, Local 6-04 - geral 8-87-2 - 2) Material permanente - 8) Construção, ampliação e restauração de edifícios e da seguinte forma:



Cr\$ 210.000,00 - pela verba, Obras do Palácio do Govêrno
- Cr\$ 390.000,00.

Cr\$ 175.000,00 - pela verba, Em geral Cr\$ 2.000.000,00 -
da lei orçamentária vigente.

E, para constar, lavrou-se o presente têrmo que, depois de lido e achado conforme, é assinado pelo sr. engº Diretor Geral, e pelo sr. Aldo Locatelli.

O sêlo devido nêste contrato, na importância de Cr\$ 2.310,00 em estampilhas estaduais e Cr\$ 231,00 de taxa de eletrificação, será pago por ocasião da apresentação das respectivas faturas.

Homero Chiu
Aldo Locatelli



REGISTRADO NO T. DE 56-B.
CONTAS POR OFº Nº 3882/52,
DATADO DE 16/8/52.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRETORIA ADMINISTRATIVA
SECÇÃO DE EXPEDIENTE E PESSOAL

CONTRATO Nº 31/1 952.

CONTRATANTES: { Secretaria das Obras Públicas
SR. ALDO LOCATELLI.

OBJETO: Para a execução da pintura interna do Salão principal do pavimento superior do Palácio do Governo.

VALOR: Cr\$ 640.000,00.

VERBA: Cr\$ 240.000,00, pela verba de códigos 6-02 - 8-87-2 - 8) Obras do Palácio do Governo - Cr\$ 370.000,00, da lei orçamentária vigente.

Cr\$ 400.000,00, por verba a ser votada na lei orçamentária de 1953, de acordo com o artº 767, parágrafo único do Regulamento do Código de Contabilidade Pública em vigor.


 ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
 SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS

DIRETORIA ADMINISTRATIVA
 SECÇÃO DE EXPEDIENTE E PESSOAL

TERMO DE CONTRATO celebrado entre a Secretaria das Obras Públicas e o Sr. Aldo Locatelli, para a execução da pintura interna do salão principal do Palácio do Governo.

Aos o n z e (11) dias do mês de julho do ano d e
 mil novecentos e cinquenta e dois (1952), na Diretoria Geral da Se
 cretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas, adiante denomi
 nada simplesmente "Secretaria", perante o Engº Diretor Geral, com
 pareceu o Sr. Aldo Locatelli, adiante denominado simplesmente "con
 tratante", pintor, estabelecido em Pelotas, à rua Benjamim Cons
 tant nº 413, e declarou que, tendo sido aceita sua proposta de 19
 de maio do corrente ano, apresentada na concorrência pública aber
 ta pelo Edital nº 7, do mesmo mês e ano e de conformidade com o des
 pacho do Exmº Sr. Governador do Estado, proferido em 25 de junho
 último, a fls. 50 do processo nº 3394/51, vinha assinar o presente
 contrato, o que faz sob as seguintes condições:

CLÁUSULA I

O contratante se compromete a executar a pintura in
 terna do salão principal do pavimento superior do Palácio do Govêr
 no inclusive a pintura mural a óleo de dezoito paineis, de confor
 midade com a sua proposta de 19 de maio do corrente ano, pelo pre
 ço global de seiscentos e quarenta mil cruzeiros (Cr\$ 640.000,00),
 com a seguinte discriminação:

Pintura das paredes e teto do salão-	Cr\$ 335.000,00
Oito paineis em claro-escuro	Cr\$ 50.000,00
Cinco paineis a côres	Cr\$ 85.000,00
Cinco paineis a côres no teto	<u>Cr\$ 170.000,00</u>
T o t a l	Cr\$ 640.000,00

CLÁUSULA II

A contratante obriga-se a iniciar o serviço discriminado na cláusula anterior dentro do prazo de trinta (30) dias e a concluí-lo dentro de quatrocentos (400) dias corridos, ambos os prazos contados a partir da data em que a Secretaria lhe comunicar o registro do presente contrato no Tribunal de Contas do Estado.

Estes prazos somente poderão ser prorrogados mediante motivos de fôrça maior devidamente comprovados e aceitos pelo Exm^o Sr. Secretário de Estado dos Negócios das Obras Públicas, devendo as alegações do contratante serem apresentadas antes de expirados os mesmos.

CLÁUSULA III

Fica fazendo parte integrante do presente contrato, independentemente de reprodução ou de transcrição a proposta apresentada pelo contratante em 20 de maio do corrente ano e constante a fls. 40 e 41 do processo 3349/51.

CLÁUSULA IV

O contratante ficará sujeito à multa de duzentos cruzeiros (Cr\$ 200,00) por dia que exceder aos prazos estipulados na cláusula II.

CLÁUSULA V

O pagamento ao contratante da importância de seiscentos e quarenta mil cruzeiros (Cr\$ 640.000,00), referida na cláusula I, será efetuado em moeda corrente, em prestações, mediante requerimentos convenientemente instruídos, dirigidos ao Exm^o Sr. Secretário das Obras Públicas e da seguinte forma:

1ª prestação: na importância de cem mil cruzeiros (Cr\$.. 100.000,00), quando executada a pintura do teto do salão.

2ª prestação: na importância de cem mil cruzeiros (Cr\$.. 100.000,00), quando executada a pintura da meta de das paredes.

3ª prestação: na importância de cento e trinta e cinco mil cruzeiros (Cr\$ 135.000,00), quando concluída a pintura das paredes.

5ª prestação: na importância de oitenta e cinco mil cruzeiros (Cr\$ 85.000,00), quando executados os cinco pagamentos a côres.

6ª prestação: na importância de cento e setenta mil cruzeiros (Cr\$ 170.000,00), quando executados os cinco pagamentos a côres no teto.

CLÁUSULA VI

Para garantia do fiel cumprimento do presente contrato, será feita pelo Tesouro do Estado a retenção de dez por cento (-10%) sobre o montante de cada um dos pagamentos feitos ao contratante.

CLÁUSULA VII

Concluídas as obras e se estiverem de acordo com as condições estipuladas no presente contrato, serão as mesmas recebidas definitivamente, lavrando-se o respectivo termo de recebimento.

CLÁUSULA VIII

O contratante, após o recebimento definitivo das obras e mediante requerimento dirigido ao Exmº Sr. Secretário das Obras Públicas, receberá no Tesouro do Estado as retenções de que trata a cláusula VI e a caução no valor de cinco mil cruzeiros (Cr\$.. 5.000,00) feita por ocasião da apresentação de sua proposta.

CLÁUSULA IX

O contratante, se sofrer a pena de rescisão do presente contrato, que poderá ser imposta pelo Exmº Sr. Secretário das Obras Públicas, por inadimplemento das obrigações assumidas, perderá, a favor do Estado, o direito sobre a importância caucionada no Tesouro do Estado.

CLÁUSULA X

A imposição da penalidade prevista na cláusula anterior não isenta o contratante do pagamento da multa estipulada na cláusula IV.

CLÁUSULA XI

Ficam fazendo parte integrante deste contrato, no que

lhe fôr aplicável independentemente de transcrição, as disposições dos Decretos Estaduais nºs 7340 (Cap. III) de 28 de julho de 1938 e 7087 de 11 de fevereiro de 1938.

CLÁUSULA XIII

As dúvidas suscitadas a respeito da interpretação das cláusulas deste contrato, bem como quaisquer questões oriundas de sua execução, serão dirimidas em juízo, no fôro de Porto Alegre.

CLÁUSULA XIV

O presente contrato somente entrará em vigor após o registro no Tribunal de Contas do Estado, não cabendo ao contratante o direito a qualquer indenização no caso de ser negado esse registro.

CLÁUSULA XV

A despesa decorrente da execução do presente contrato, na importância de seiscentos e quarenta mil cruzeiros (Cr\$ 640.000,00) será atendida por empenhos no Tesouro do Estado com a seguinte discriminação:

Cr\$ 240.000,00, pela verba de códigos 6-02 - 8-87-2) - 8) Obras do Palácio do Governo - Cr\$ 370.000,00, da lei orçamentária vigente.

Cr\$ 400.000,00, por verba a ser votada na lei orçamentária de 1953, de acordo com o artº 767, parágrafo único do Regulamento do Código de Contabilidade de Pública em vigor.

E para constar, lavrou-se o presente contrato que depois de lido e achado conforme, é assinado pelo sr. engº Diretor Geral e pelo sr. Aldo Locatelli.

O selo devido neste contrato, na importância de Cr\$ 3.840,00 em estampilhas estaduais e Cr\$ 384,00 correspondente à taxa de eletrificação será pago por ocasião da apresentação das respectivas faturas.

Aldo Locatelli