

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

ÂNGELA RAVAZZOLO

Porto Alegre

2005

ÂNGELA RAVAZZOLO

POESIA E PRECISÃO

As aquarelas de José Lutzenberger

como representação da história e do cotidiano

(1920 – 1951)

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção de grau de mestre
do Curso de Pós-graduação em História
da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul (PUCRS)**

Orientador: Charles Monteiro

Porto Alegre

Janeiro de 2005

ÂNGELA RAVAZZOLO

POESIA E PRECISÃO

As aquarelas de José Lutzenberger

como representação da história e do cotidiano

(1920 – 1951)

**Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção de grau de mestre do Curso de Pós-
graduação em História da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Charles Monteiro (orientador)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Ao Antônio e ao Sérgio, por tudo

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Charles Monteiro, pelo apoio,
pelos ensinamentos e, sobretudo, por acreditar no projeto.

Aos professores e funcionários do Curso de Pós-graduação em História da PUCRS,
que também me auxiliaram ao longo da pesquisa, especialmente
as professoras Maria Lucia Kern e Margaret Bakos e o professor René Gertz.

Aos meus professores da faculdade de História da UFRGS,
especialmente Fábio Kuhn e Temístocles Cezar.

A Maturino da Luz e Paulo Gomes, pela generosidade.

Aos funcionários dos acervos consultados, especialmente Sônia Wagener,
da Fundação Aplub, pelo carinho e pela dedicação à arte.

Aos familiares de José Lutzenberger.

Aos meus colegas da redação de Zero Hora, pelo companheirismo e pelas tantas
ajudas, especialmente Carlos André, Cíntia, Cláudia, Edu, Fernanda, Patrícia,
Renato, enfim, toda a equipe do Segundo Caderno.

À Diana, pela escuta de todas as horas.

Ao quarteto anchietano que fez cursinho, Mirella, Nalu, Pati e Piti,
incluindo maridos e filhos, pela amizade rara.

Aos meus pais, irmãos e sobrinhos, pelo amor, carinho e apoio.

*Não haverá aqui lugar para uma conclusão. Concluir é parar.
Passar um traço. Sob que parágrafo de que capítulo?
Evoco tudo o que os meus olhos leram e viram,
tudo o que as minhas orelhas ouviram e escutaram
desde os meus dezesseis anos. Evoco as transformações sucessivas
de um espírito duas ou três vezes modificado, até ao âmago,
por revoluções de arte e de literatura. (...) Debruço-me sobre o Oceano,
dizem-me: “Aqui três mil metros de profundidade.”
Três mil ou trezentos, é o mesmo. O que conta é saber até onde
a claridade descera. É fazer descer a luz mais longe,
mais abaixo, sempre mais abaixo. Fazer recuar a escuridão.
E portanto ser profundo: quero dizer, iluminar o escuro.
A arte pode iluminá-lo.*

Lucien Febvre, em *Combates pela História*

*Quanto à participação do artista nos problemas de seu tempo,
está implícita na sua obra. Se assim não fosse, a obra seria
sem validade e jamais atuaria como forma de conhecimento.
Eu, como Dom Quixote, li livros de cavalaria e saí pelo mundo.
Quem tiver inquietação que faça o mesmo.*

Iberê Camargo, em carta de 7 de dezembro de 1960, no *Correio do Povo*

RESUMO

Este trabalho apresenta e interpreta a produção artística de José Lutzenberger entre 1920 e 1951, período em que ele residiu em Porto Alegre. As aquarelas criadas pelo artista alemão são entendidas como representações do cotidiano das ruas e dos cafés da capital (nas imagens urbanas) e da história rio-grandense (na série que mostra combates da Revolução Farroupilha). Suas obras compõem um conjunto visual que reúne as peculiaridades do olhar estrangeiro sobre a sociedade da época e características da chamada arte acadêmica, que dominava o cenário artístico rio-grandense nas primeiras décadas do século XX. A pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, há discussões teóricas sobre as relações entre história e imagem e a apresentação do conceito de representação de Roger Chartier. No segundo, informações biográficas sobre Lutzenberger e o contexto artístico da época. No último, são interpretadas imagens da cidade e da série Farrapos.

ABSTRACT

This research paper presents and interprets the artistic production of José Lutzenberger between the period of 1920 and 1951, while he resided in Porto Alegre. The watercolor canvases created by the German artist are seen as representations of the daily life on the streets and cafes of the city (urban images) and of the history of Rio Grande do Sul (series that depicts the battles of the Farroupilha Revolution). His work amasses a visual set, which presents the peculiarities of a foreigner's view of the society from that time and characteristics of the so-called academic art that dominated the artistic milieu in Rio Grande do Sul during the first decades of the 20th century. The research is divided in three chapters. In the first one, there are theoretical discussions about the relations between history and image, and a presentation of Roger Chartier's concept of representation. In the second one, there is biographical information about Lutzenberger and the artistic context of that era. In the last one, there are interpretations of the images from the city and from the series "Farrapos".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A Enchente de 1941.....	21
Figura 2 – Auto-retrato.....	45
Figura 3 – Detalhe de assinatura.....	46
Figura 4 – Capa da revista Simplicissimus.....	63
Figura 5 – Ilustração da revista Simplicissimus.....	63
Figura 6 – Ilustração da revista Simplicissimus.....	63
Figura 7 – Soldado lendo.....	66
Figura 8 – Soldado deitado.....	66
Figura 9 – As sete parelhas.....	80
Figura 10 – Auto-retrato com cachorro e cavalo.....	86
Figura 11 – Gaúchos com capa branca.....	86
Figura 12 – Tropilha.....	87
Figura 13 – Igreja de München.....	87
Figura 14 – Carga de Lança (série Farrapos).....	103
Figura 15 – Habitantes de Goiás.....	104
Figura 16 – Gaúchos e cavalos selvagens.....	104
Figura 17 – Gaúchos descansando nos Pampas.....	105
Figura 18 – Pampa.....	105
Figura 19 – Morte de soldado (série Farrapos).....	108
Figura 20 – Proclamação da República Rio-grandense.....	110

Figura 21 – Farrapo com fundo branco (série Farrapos).....	108
Figura 22 – Na tocaia (série Farrapos).....	110
Figura 23 – Farrapo (série Farrapos).....	111
Figura 24 – Farrapo a cavalo (série Farrapos).....	113
Figura 25 – Pistoleiro (série Farrapos).....	113
Figura 26 – Sentinela (série Farrapos).....	113
Figura 27 – Farrapo e soldado em luta (série Farrapos).....	113
Figura 28 – Bico de pena (série Farrapos).....	114
Figura 29 – Farrapo e soldado em luta (série Farrapos).....	114
Figura 30 – Laçador (série Farrapos).....	114
Figura 31 – Duelo Farroupilha.....	115
Figura 32 – Despedida da Terra Natal (1).....	117
Figura 33 – Despedida da Terra Natal (2).....	117
Figura 34 – Despedida da Terra Natal (3).....	118
Figura 35 – Papeleiros.....	134
Figura 36 – Mendigo Observando Obra de Arte.....	134
Figura 37 – Lavadeiras.....	135
Figura 38 – Lavadeira com dois Garotos.....	135
Figura 39 – Mendigo e cachorros.....	137
Figura 40 – O vendedor de loteria.....	138
Figura 41 – Carregador de armazém.....	139
Figura 42 – Negra lendo jornal.....	139
Figura 43 – Bataclan.....	140

Figura 44 – Guarda de trânsito.....	143
Figura 45 – Carnaval.....	143
Figura 46 – Cena da Rua da Praia.....	144
Figura 47 – Praia de Belas.....	145
Figura 48 – Praia da Alegria.....	146
Figura 49 – Vista do Menino Deus.....	146
Figura 50 – Casamento na colônia.....	147
Figura 51 – Caixeiro viajante.....	147
Figura 52 – Um auto na picada.....	148
Figura 53 – Duas cenas de café.....	149
Figura 54 – Cena de café.....	150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O OLHO QUE PERGUNTA.....	21
1.1 Armadilhas ao olho que pergunta.....	27
1.2 Possibilidades de resposta.....	38
2 O ENGENHEIRO-ARQUITETO E O ARTISTA APAIXONADO.....	45
2.1 O estrangeiro que fica.....	47
2.2 O artista praticante.....	57
2.3 O professor de um instituto conservador.....	61
2.4 Nasce o artista.....	70
3 ONTEM E HOJE: ARTE HISTÓRICA E CRÔNICA VISUAL – A REPRESENTAÇÃO DE UMA SOCIEDADE E DE SEUS PERSONAGENS.....	80
3.1 Os farrapos de 1935.....	91
3.1.1 A exposição do centenário e a história gaúcha na década de 30.....	91
3.1.2 As aquarelas dos farrapos.....	100
3.1.2.1 O homem, o cavalo e a paisagem.....	102
3.1.2.2 O gaúcho construído a partir do farrapo.....	107
3.1.2.3 Tratado visual de história.....	117
3.2 A crônica da cidade em aquarelas.....	120
3.2.1 A cidade que cresce.....	120
3.2.2 A Porto Alegre de Lutzenberger.....	127
3.2.2.1 Os populares e a (des)ordem.....	133
3.2.2.2 Cenas de rua, contraste de personagens.....	141
3.2.2.3 Urbano e Rural convivem na cidade.....	145

3.2.2.4 Ambientes fechados.....	149
3.2.2.5 Um olhar bem-humorado.....	151
3.3 Ontem e hoje: nem um nem outro é mais real.....	153
 CONCLUSÃO.....	 158
 REFERÊNCIAS.....	 167

INTRODUÇÃO

Poesia e precisão. Não é à toa que essas duas palavras estão no título deste trabalho.

A *precisão* não é estranha à disciplina da história, que se fixou como ciência ancorada sobre as certezas do positivismo, no século XIX, e guarda até hoje o compromisso com o real, com as coisas que aconteceram de fato.

A *poesia* não tem compromisso com o real, menos ainda com o fato, mas sim com a subjetividade, com a arte de escrever sobre o que se sente e o que se vê.

Pois a história que pretendo contar ao longo das próximas páginas reúne esses dois ingredientes. Entendo que a produção histórica pode ser construída a partir desses dois campos, que não são opostos e sim complementares.

Em junho de 2001, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs) inaugurou aquela que seria uma das maiores exposições individuais do artista e arquiteto alemão José Lutzenberger (1882 – 1951). Em agosto daquele mesmo ano, completaram-se 50 anos da morte de Lutzenberger, e a retrospectiva do Margs, com curadoria do artista plástico Paulo Gomes, era uma homenagem àquele homem cujo nome ficara mais conhecido a partir das andanças internacionais de seu filho – batizado também José Lutzenberger e um dos mais importantes ecologistas brasileiros – do que propriamente por seus trabalhos em arquitetura e artes que se encontram em avenidas e museus de Porto Alegre.

Não posso dizer que foi em um dia qualquer de junho de 2001 que descobri, nos corredores do Margs, meu gosto pela história, mas não posso esquecer que foi nesse dia qualquer que uma faísca de cores e tintas despertou o desejo de encarar o desafio da pesquisa

histórica. Em meio a aquarelas, esboços, rascunhos e desenhos expostos no museu, encontrei um homem, e me apaixonei por sua história visual.

José Lutzenberger, o pai, o artista, virou tema de pesquisa. Para ser mais precisa, a escolha recaiu sobre aquarelas e desenhos produzidos por ele ao longo das três décadas em que viveu no Brasil, de 1920 a 1951, ano de sua morte.

Minha tentativa de aproximação das obras de Lutzenberger se mistura com a forma de entender e descobrir a própria história/disciplina. O que me levou a escolher as aquarelas e os desenhos de um artista alemão que desembarcou no Brasil em 1920 como objeto de estudo? Certamente não há uma única resposta, mas tenho uma aposta firme: Lutzenberger foi meu veículo para analisar, discutir, aprofundar e apresentar uma forma de conceber e produzir história.

É através do legado visual deixado pelo artista que me proponho a discutir algumas inquietações que a história tem me colocado ao longo dos últimos anos. Onde termina e onde começa um autor? O que é próprio e individual e o que é do todo social? Até onde o historiador pode ir quando trabalha com uma obra de arte? Como relacionar imagens e textos, artes plásticas e história? Que tipo de relação existe entre as aquarelas figurativas do artista e a realidade concreta que ele observava pelas ruas da cidade e pelo campo?

Trabalhar com as obras artísticas de José Lutzenberger e tentar responder a essas perguntas implicaram uma série de dificuldades concretas. Por exemplo: ele não deixou textos escritos sobre seus pensamentos a respeito de arte, a maior parte de suas obras ainda se encontra com familiares, inacessível ao público, ele viveu pouco mais de três décadas no Brasil e nunca se considerou um artista profissional, participou de poucas exposições, todas coletivas. A maior parte de suas aquarelas não está datada. Ou seja, ele poderia estar perdido no tempo. Mas não está.

Hoje me parece que as dificuldades de trabalhar com suas obras fazem parte da própria solução do problema, o enigma da esfinge. Driblar os entraves do processo de pesquisa e ainda as minhas limitações e encontrar um caminho de aproximação com a obra artística terminaram por ser uma das conquistas do trabalho.

As pistas para decifrar esse homem e sua obra foram muitas vezes escassas, escorregadias. Mas o caminho percorrido foi esclarecedor. Ele não colocava datas, ele não escreveu sobre sua arte, mas essa dissertação não é uma obra de ficção. É uma tentativa de entender um homem e sua forma de interpretar o cotidiano e a história, e ao mesmo tempo um esforço para debater os limites da história a partir de suas relações com a obra de arte.

A documentação é escassa, mas a história como disciplina também apresenta uma interpretação escassa na medida em que não consegue jamais esgotar uma fonte, um fato, um alguém em sua plenitude, mas sim reconstrói esse fato, ou esse alguém, por meio do narrador, do historiador.

Escolher trabalhar com um objeto novo, pouco explorado, foi também admitir que a história é um objeto novo, sempre mutante, sempre se renovando. Nunca encerrando, sempre abrindo novas possibilidades. A investigação a partir de uma aquarela é necessariamente permeada pela subjetividade do artista, como todo trabalho histórico é também uma obra em construção, subjetiva e sujeita a imperfeições. Mas que não pode se furtar do método, do rigor.

No esforço de aproximação rigorosa à obra do artista, foram consultados trabalhos acadêmicos a respeito da história da arte e da arquitetura no Rio Grande do Sul,

especialmente a recente dissertação de Maturino da Luz¹ sobre a produção arquitetônica de Lutzenberger, além de textos em jornais e catálogos de exposições que se realizaram depois da morte do artista, especialmente o estudo de Paulo Gomes, curador da mostra realizada no Margs.

Entre os trabalhos de pesquisa consultados, como o de Susana Gastal², José Lutzenberger aparece como um dos tantos artistas que transitavam no círculo social e intelectual porto-alegrense e entre os professores do Instituto de Artes na primeira metade do século XX. Esses estudos, apesar de terem sido bastante importantes na realização desta pesquisa, seguem uma perspectiva diferenciada, de contextualização mais ampla, no caso de Susana Gastal, ou mais específica porém dedicada à arquitetura, no caso de Maturino da Luz. O que se propõe nesta pesquisa é trabalhar com Lutzenberger a partir do contexto da época, sim, mas enfatizando suas especificidades, dentro de uma perspectiva teórica que se encaixa nos pressupostos teóricos da História Cultural.

As imagens compostas por Lutzenberger no Brasil são entendidas não como *registros* diretos de uma realidade que ele encontrava nas ruas ou como a *tradução ideal* da tradição do gaúcho, como alguns críticos escreveram em catálogos de exposições póstumas, mas sim como um *conjunto visual de representações* da sociedade e da história rio-grandenses.

Ao longo da vida, Lutzenberger criou aquarelas, desenhos a nanquim e bico de pena e algumas pinturas a óleo. Não há um estudo que determine o número exato de obras executadas por ele, e a maior parte do acervo encontra-se com a família do artista, as filhas Rose e Magdalena e duas netas. O Margs, a Fundação Aplub, a Igreja São José e a Pinacoteca

¹ LUZ, Maturino Salvador Santos da. *A arquitetura de Josef Seraph Lutzenberger (1920-1951)*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em arquitetura do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Porto Alegre, março de 2004.

Barão de Santo Ângelo, todos com sede em Porto Alegre, abrigam obras de Lutzenberger e tiveram seus acervos consultados para esta pesquisa, além das obras apresentadas na exposição retrospectiva de 2001 no Margs, que fazem parte do acervo familiar e foram reproduzidas aqui a partir do catálogo da mostra.

A partir dessa consulta, foram selecionadas aquarelas com imagens de Porto Alegre e outras com cenas sobre a Revolução Farroupilha – desenvolvidas pelo artista para a exposição do centenário, em 1935. O objetivo dessa escolha foi problematizar a sua produção artística a partir da contraposição de duas séries de imagens, uma criada a partir da observação contemporânea da realidade que circundava o artista (as ruas da cidade, tipos humanos, festas populares) e outra que tematizava um dos momentos fundadores da história rio-grandense (série Farrapos).

Essa contraposição é apenas uma das possibilidades de análise e interpretação das obras de Lutzenberger, mas funciona aqui porque reforça a noção de que a arte não pode ser entendida como mimese, mas sim como representação. Embora o artista tenha provavelmente observado diretamente algumas das cenas que traduziu em aquarelas, a série de imagens da cidade não é “mais real” ou “mais verdadeira” do que a dos farrapos.

Ao mesmo tempo, essas duas séries dão conta de uma característica importante na produção de Lutzenberger: a diversidade de temas. O artista não se limitou a criar obras apenas a respeito da cidade, por exemplo, mas fez imagens históricas (sobre os farrapos, a imigração alemã e lendas brasileiras) e cenas rurais (que não serão analisadas com destaque neste trabalho em função da limitação de tempo e espaço).

² GASTAL, Susana. *A sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre (1891-1930)*. 1994. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 1994

As imagens deixadas por Lutzenberger não trazem nenhuma verdade absoluta sobre a sociedade gaúcha dos anos 20, 30 e 40, e não são documentos per si, mas podem se transformar em documentos, por meio de um diálogo contemporâneo que se relaciona com o contexto histórico, artístico, literário e social sem deixar de considerar suas especificidades.

O caminho teórico e interpretativo foi trilhado a partir dos escritos de Roger Chartier sobre representação. Também as pesquisas de historiadores como Carlo Ginzburg, Pierre Francastel e Michael Baxandall, entre outros, foram fontes de inspiração e reflexão sobre a pesquisa histórica e a história da arte.

No primeiro capítulo, são apresentadas as principais idéias desses autores, além de ensaios e artigos de outros pesquisadores sobre as relações entre história e imagem. O conceito de representação é o ponto de partida para abordar as armadilhas que o historiador encontra ao trabalhar com imagens e sugerir caminhos de pesquisa.

O segundo capítulo está subdividido em quatro partes. Na primeira, são apresentadas informações biográficas a respeito de Lutzenberger e sobre sua formação como arquiteto, formado na Alemanha e contratado por uma firma de Porto Alegre para trabalhar no Estado em 1920. A segunda parte recupera a idéia de que, embora não fosse artista profissional e muitas vezes considerado um diletante, Lutzenberger deixou um legado significativo, com obras nos acervos das principais instituições de arte do Estado. Na terceira parte, foram reunidas informações sobre sua atuação no Instituto de Artes como professor, vinculando-o com uma produção artística mais tradicional e acadêmica.

Na última subdivisão do capítulo 2, recupera-se parte das críticas e dos textos que foram publicados após a morte do artista, quando, a partir de 1955, começaram a ser organizadas mostras individuais, a maior parte delas classificando o artista como um “pintor regional”, ou como aquele que melhor apresentou os costumes e as gentes do Rio Grande do

Sul. A partir da década de 90, novas abordagens começaram a ser apresentadas em críticas de textos de catálogos e jornais, reforçando o trabalho do cronista que, além da “tradição gaúcha”, também soube recriar os tipos e as paisagens cotidianas da Porto Alegre da primeira metade do século XX.

No último capítulo, são apresentadas e interpretadas treze imagens da série de aquarelas sobre os farrapos e outras vinte que permitem discutir e interpretar a forma como o artista desenhou Porto Alegre. As imagens foram reproduzidas em fotografia digital (no caso do acervo da Fundação Aclub, do Margs e da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo) e reproduzidas a partir de catálogos (no caso das imagens que fazem parte do acervo da família e que integraram a mostra de 2001 no Margs).

As obras históricas a respeito da Revolução Farroupilha representam em imagens o clima de celebração de 1935, quando se comemorou o centenário da batalha. As aquarelas da cidade são relacionadas com uma verve mais cômica do artista, em que ele interpretou o cotidiano da capital que crescia vertiginosamente a partir da paisagem das ruas e dos personagens populares, como mendigos, lavadeiras, vendedores ambulantes. E também de um olhar que enxergava na urbe um pouco ainda da paisagem do campo.

As aquarelas, tanto as de temática histórica quanto as de temática urbana, são interpretadas a partir da idéia de que formam um conjunto de representações da cidade e da história rio-grandense, criado por um imigrante alemão que, como os artistas viajantes que desembarcaram no Brasil em busca de um novo mundo, lançou um olhar estrangeiro e curioso sobre cenários e personagens pitorescos e exóticos.

A partir de um debate teórico a respeito das relações entre arte, imagem e história, pretende-se construir um estudo que contemple três planos de investigação, como ensina Chartier em suas pesquisas sobre história da leitura: o contexto histórico, social e cultural no

qual o artista está inserido, a crítica escrita sobre sua obra (recepção) e a interpretação histórica das aquarelas selecionadas.

Não pretendo chegar a uma interpretação definitiva para as obras de Lutzenberger, mas torná-las um pouco mais conhecidas, propor novas questões, para que novas propostas de interpretação possam ser elaboradas daqui para frente.

As possibilidades de interpretação das aquarelas e dos desenhos de um artista como Lutzenberger são infinitos, não morrem enquanto estivermos perguntando coisas a eles. Agnes Heller já escreveu com maestria sobre isso, explicando que as pessoas só morrem quando deixamos de falar delas e ao citar Lukács, lembrando que esse autor “definiu arte como sendo o órgão de memória e autoconsciência da espécie humana”.³

O resultado da dissertação é certamente uma interpretação pessoal, em que minha bagagem como jornalista e historiadora se misturam, no início do século XXI, a partir das perguntas que consegui elaborar para a rica e bela obra do artista.

Mas não quero que essa forma de entender Lutzenberger se resuma a uma pesquisa particularista, ou seja, a mais uma “máscara de narciso”, citando um estudo de Clara Rocha⁴, em que a “salvação” está unicamente no “eu” (da autora do trabalho ou do próprio artista em questão). Pretendo que a pesquisa mostre quem foi e o que fez este homem, para que ele não morra, estabelecendo um diálogo entre sua obra e a sociedade que se modernizava nas primeiras décadas do século passado, e também com uma historiografia em que os limites teóricos estão sendo testados e constantemente questionados.

³HELLER, Agnes. *Uma Teoria da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, p. 64

⁴ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Coimbra, editora Almedina, 1992.

Se a frase de Chartier “O quadro tem o poder de mostrar o que a palavra não pode enunciar, o que nenhum texto poderá dar a ler”⁵ é uma das premissas teóricas dessa pesquisa, não chega a ser empecilho para o trabalho de investigação em torno da obra de Lutzenberger.

Não é possível ler uma imagem, mas nas próximas páginas proponho um diálogo do método histórico contemporâneo com a poesia do artista, sem esquecer a busca da precisão, como no traço do arquiteto.

⁵ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002, p. 164.

1 O OLHO QUE PERGUNTA



Figura 1: aquarela “A Enchente de 1941”

Fonte: acervo Fundação Aplub

“Auxílio total ao Rio Grande”. Esta é a manchete do jornal que um homem segura nas mãos, em plena rua alagada. Calças arregaçadas, cigarro na boca, ele tem o olhar compenetrado no jornal que carrega. Os pés estão mergulhados na água que toma conta das ruas da cidade. Atrás dele, um homem conduz uma carroça com dois passageiros

aparentemente bem vestidos. O burro tem todas as patas submersas no aguaceiro. À volta deles, portas e janelas fechadas nas casas que compõem o cenário de fundo.

Com esses personagens, o artista alemão José Lutzenberger compôs em uma aquarela um dos episódios mais dramáticos da história recente de Porto Alegre: a enchente de 1941. A aquarela (figura 1), com dimensões de 16 x 23 cm, pertencente ao acervo da Fundação Aplub, é um dos poucos trabalhos realizados no Brasil claramente datados de Lutzenberger. No canto inferior direito da imagem, se vê a assinatura do artista (um jota e um ele entrelaçados) e a data: “6-5-1941”.

A cena remete qualquer observador razoavelmente bem informado sobre a história da cidade até 1941, nos dias em que Porto Alegre enfrentou o caos da inundação. A primeira impressão de quem observa a aquarela é de que Lutzenberger estava logo ali, à frente do homem que vem caminhando na água, observando o cenário desolador para compor então uma obra de arte que conta uma história.

Não sabemos se ele realmente esteve lá, se enxergou este homem, se a carroça passava por ali naquele momento ou se a água, no dia 6 de maio de 1941, alcançava aquela exata altura nas paredes das construções. Mas a intenção do artista de registrar um evento, inclusive fazendo questão de colocar a data precisa no trabalho, é evidente. Mais do que isso, ele desenha com a preocupação de se fazer entender, seguindo um estilo figurativo que tem relação direta com a aparência, com a realidade das ruas da cidade naquele momento. Uma forma de desenhar ligada a um referencial narrativo, com traços definidos e clareza nos personagens e cenários, características que estarão presentes também em outros trabalhos de Lutzenberger.

Ao longo desta pesquisa, serão apresentadas dezenas de aquarelas e desenhos de José Lutzenberger. A maior parte desses trabalhos não tem data nem tampouco se refere

necessariamente a um momento marcante como a enchente de 1941, mas representam cenários cotidianos urbanos e rurais e até mesmo eventos históricos, não-contemporâneos ao artista, como a Revolução Farroupilha e a imigração alemã no Estado.

Diferentes entre si na temática, são obras de arte que conjugam o estilo de um único homem. A data estampada na aquarela que apresenta a enchente, muito útil ao historiador que pesquisa o aguaceiro que tomou conta da capital naquele ano, funciona como ponto de partida deste capítulo: discutir as relações entre a disciplina histórica e a utilização de imagens e obras de arte como fonte.

Sugerimos a idéia de que Lutzenberger *registrava* seu tempo, mas esse caráter de registro não significa dizer que ele pretendia traduzir com pincéis suas observações tal e qual a realidade, tampouco que suas imagens sejam entendidas como “retratos fiéis” da sociedade porto-alegrense ou gaúcha. O artista recriava o entorno, com sua linguagem visual própria, dialogando com as artes de seu tempo e de outros tempos e até mesmo com a literatura.

A partir dessas considerações, pode-se relacionar o estudo que se pretende desenvolver a partir da obra de Lutzenberger com os recentes debates teóricos na historiografia, especialmente buscando em teóricos e estudiosos formas de pensar a imagem como um artefato material elaborado por um artista mas também como *representação* de uma sociedade e de seus sujeitos, a partir dos estudos desenvolvidos por Roger Chartier¹.

¹ Conferir CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. Neste livro, Chartier discute a idéia de *representação* colocando-a, inclusive, como uma alternativa ao conceito de *mentalidade*, propagado pela chamada terceira geração dos Annales. Escreve Chartier sobre as limitações das chamadas mentalidades: “Em suas formas majoritárias, a história das mentalidades construiu-se, pois, aplicando a novos objetos os princípios de inteligibilidade previamente testados na história das economias e das sociedades. De onde suas características específicas: a preferência dada à maioria, portanto à investigação da cultura considerada popular, a confiança na cifra e na série, o gosto pela longa duração, a primazia concedida ao recorte socioprofissional” (CHARTIER, *op. cit.*, p. 63). Enquanto a idéia de *mentalidade* prevê, de acordo com Chartier, categorias generalistas, ainda ligadas à história praticada pela “segunda geração dos Annales”, a de *representação* permite entender sociedades e sujeitos a partir de suas especificidades e mesmo contradições. Chartier chega a dizer que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações,

Ao longo das últimas décadas, a disciplina histórica tem enfrentado alguns de seus momentos mais críticos, e por isso mesmo mais produtivos, desde que se firmou como ciência, com o positivismo, no século 19. Um enfrentamento que envolve especialmente os questionamentos a respeito de limites, paradigmas, métodos de trabalho e até mesmo de sua essência, de sua “razão de ser”, que é narrar, traduzir e discutir o que já aconteceu, as relações humanas no passado.

As novas tendências lançadas pela escola francesa dos *Annales*, a chamada Nova História, as críticas ao estruturalismo e ao marxismo, estabeleceram discussões teóricas infundáveis e ao mesmo tempo abriram espaço para trabalhos de pesquisa com enfoques novos, como a história cultural². E é dentro desse quadro que se intensificaram as discussões sobre como e por que utilizar a arte e a literatura como fontes históricas.

Na apresentação de *A Nova História Cultural*, Lynn Hunt discute as aproximações entre a disciplina histórica e outros campos do saber, como a literatura, a antropologia e a história da arte, entre outros. Para Hunt, a idéia de representação é algo fundamental, e os historiadores da cultura não podem mais evitá-la:

contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo.” (CHARTIER, *op. cit.*, p. 66).

² Discussões teóricas e novas abordagens historiográficas podem ser encontradas em inúmeras obras publicadas nos últimos anos no Brasil e no Exterior. Entre elas, citamos a série de três livros organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História (Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 (3 v.) Conferir também: HOBSEBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; BURKE, Peter. *A Escola dos Annales. A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991; CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997; FALCON, Francisco. *História Cultural. Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

Tanto na história da arte quanto na crítica literária, a representação já é há muito tempo reconhecida como o problema central da disciplina: o que faz um quadro ou um romance, e como é que o faz? Qual é a relação entre o quadro ou o romance e o mundo que ele pretende representar? A nova história cultural faz o mesmo tipo de perguntas; antes, porém, ela deve estabelecer os objetos de estudo histórico como semelhantes aos da literatura e da arte.³

Sabe-se que o uso de imagens e obras de arte como fonte histórica não são exatamente uma novidade, pois egiptólogos e estudiosos da Grécia Antiga, por exemplo, já seguiam este caminho muito antes de os franceses começarem a se preocupar com as mentalidades. Tampouco os positivistas se furtavam de colocar as imagens de seus heróis nas biografias que exaltavam o culto a determinados personagens.

O desafio que se apresenta agora é um mergulho metodológico e teórico, um debate sobre as fronteiras entre a história e a arte e, mais ainda, uma discussão de estratégia, ou seja, das formas de se aproximar de uma imagem, de se extrair um “discurso”, de se recuperar um passado ou um pensamento passado a partir de determinada imagem, podendo ser ela uma fotografia de pretensões realistas ou uma pintura que nasce de um artista sem qualquer compromisso com a realidade aparente.

Não cabe aqui unicamente defender a importância da imagem para a história, mas cabe especular sobre como o historiador pode explorar uma fonte pictórica, que tipo de método pode ser usado, que limitações e armadilhas lhe esperam, e especialmente discutir a possibilidade de utilizar a imagem artística como fonte primeira (não necessariamente única) de um trabalho de pesquisa.

³ HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 23.

Ulpiano Bezerra de Menezes⁴ chama a atenção para as dificuldades que os historiadores em geral têm em trabalhar com imagens. Pinturas e fotografias, segundo ele, ficam seguidamente reduzidas a meras ilustrações, simplesmente confirmando (e muitas vezes até negando) as informações apresentadas pelos historiadores a partir de fontes tradicionais.

Criticando essa forma simplista de trabalhar com imagens, Menezes propõe que elas sejam produtoras de novos conhecimentos históricos. E para tanto defende uma perspectiva mais ampla de abordagem, ingressando em questões como o uso social da imagem, sua recepção e percepção e a interferência no cotidiano. Ulpiano defende a necessidade de desvincular a “problemática essencial da existência de um referente empírico”. Propõe que os historiadores deixem de tomar a mimese como referência, utilizando categorias “inadequadas como realismo, aparência, fidelidade e outros”. E defende a necessidade de “dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo”⁵.

Essas discussões estão inseridas dentro de um questionamento ainda mais amplo da relação da história (disciplina) com conceitos como realidade, ficção e arte. A chamada terceira geração dos Annales colocou em xeque alguns preceitos básicos da historiografia tradicional, estabelecendo diferentes conexões com o real e com a própria arte ou ficção. Michel de Certeau é um dos teóricos franceses que se dedicou a esses questionamentos, centrando sua análise na significação do discurso histórico:

⁴ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual, Balanço provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 23, n.45, 2003.

⁵ MENEZES, *op. cit.*, p.18.

Isso não significa, de forma alguma, que a história renuncia à realidade e se volta para si mesma, contentando-se em observar os seus passos. Quer dizer, antes, nós o veremos que a relação com o real mudou. E se o sentido não pode ser apreendido sob a forma de um conhecimento particular que seria extraído do real ou que lhe seria acrescentado, é porque todo “fato histórico” resulta de uma práxis, porque ela já é o signo de um ato e, portanto, a afirmação de um sentido. Este resulta dos procedimentos que permitiram articular um modo de compreensão num discurso de “fatos”.⁶

É dentro deste território do debate teórico que se pretende, ao longo deste trabalho, discutir as obras de arte de José Lutzenberger. Antes disso, porém, convém aprofundar a análise sobre algumas das “armadilhas” que a pesquisa com imagens pode deparar e, como contraponto, possibilidades e sugestões metodológicas e teóricas. Para tanto, foram selecionados alguns pesquisadores da arte e da história, que, apesar de apresentarem propostas diferentes entre si, se complementam e podem ajudar o historiador a formular uma problemática de pesquisa no trabalho com elementos visuais.

1.1 Armadilhas ao olho que pergunta

Trabalhar com imagens e pressupor que elas podem funcionar como fonte primeira na construção de um discurso histórico exige alguns cuidados que são próprios deste tipo de fonte. Se aos documentos escritos oficiais, por exemplo, é conveniente pensá-los como discursos produzidos por um determinado grupo (normalmente aquele que pertencia a um grupo social majoritário), com determinado fim, e com linguagem específica, também com as imagens o percurso deve ser árduo e rigoroso – não necessariamente rígido.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 41

A primeira e talvez a mais traiçoeira cilada de uma investigação visual é a tradução de uma imagem em palavras. São duas linguagens diferentes que necessariamente se chocam. Esse choque pode ser simplesmente desprezado (o que coloca o pesquisador na incômoda posição de ignorar uma das riquezas desse tipo de material) ou, melhor, encarado como um elemento de complexidade. E para que essa complicação resulte em ganho, é interessante antes de tudo reconhecer o choque, ter consciência de que ele existe e faz parte da metodologia da pesquisa.

A consciência de que é impossível traduzir em palavras a riqueza e a complexidade de uma pintura artística dá transparência à pesquisa e ao mesmo tempo estabelece uma premissa teórica importante: a de que não se chega a nenhuma verdade única ou definitiva na interpretação de uma imagem.

Régis Debray, em seu estudo sobre as funções que o olhar desempenhou ao longo da história ocidental, é taxativo ao excluir a possibilidade de *leitura* de uma imagem: “uma pintura não é um texto”⁷. Como não trabalha com palavras, com o código escrito, imagens não podem ser interpretadas seguindo a mesma lógica da linguagem escrita.

Enquanto a escrita segue um esquema com regras claras, e mesmo diante de ambigüidades lingüísticas pode-se recorrer a um dicionário, que funciona como um guia de significação, o que é visual escapa de sistemas fechados ou que encerrem a obra dentro de um único entendimento ou significação. Assim, Debray se coloca em oposição à proposta semiótica.

⁷ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.57.

Se a imagem fosse uma língua, seria traduzível em palavras e essas palavras, por seu turno, em outras imagens, porque o caráter próprio de uma linguagem é ser passível de tradução. (...) Sem dúvida, poder-se-á falar sempre da “linguagem das cores”, como se fala da linguagem das flores – por convenção e gentileza. Ou como um poeta fala da “escrita das pedras” – por metáfora. Resta que a capacidade expressiva e transmissiva da imagem passa por caminhos diferentes da capacidade de uma língua (natural ou artificial). Mostrar jamais será falar.⁸

Os argumentos de Debray, ao mesmo tempo que nos colocam diante de uma situação incômoda, porque instável e não definida por padrões classificatórios ou métodos científicos uniformes, abrem a possibilidade de uma interpretação polissêmica. Ou seja, permitem que uma pintura, por exemplo, provoque não uma única pergunta e, conseqüentemente, uma única resposta. A interpretação de uma mesma imagem pode permitir várias abordagens, diferentes entre si, mas que se complementam ou se relacionam dialeticamente. O que não significa se desvincular de todo e qualquer método ou do contexto visual ao qual pertence determinada pintura. Usamos ainda o raciocínio de Debray quando ele diz que “Uma língua é falada por um certo número de pessoas ou não é uma língua. Um código totalmente subjetivo ou privativo deixa de ser um código. O jogo simbólico é um esporte de equipe.”⁹

Pierre Francastel também descarta a leitura simplista das imagens, evitando tratá-las como signos que a semiótica poderia ler. E ainda propõe que a arte seja vista não como um reflexo homogêneo de um tempo ou de uma forma de entender a realidade:

A obra de arte é um “lugar” onde se defrontam diversas tendências de uma determinada época. O que é fundamental é este afrontamento, porque é ele que elimina da imagem a característica do ícone, que exprime uma verdade, formulada sem o concurso do esforço humano.¹⁰

⁸ DEBRAY, *op. cit.*, pp. 57 e 59.

⁹ DEBRAY, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983, p.106.

O significativo dessas argumentações é que a imagem precisa ser vista, não lida, escapando, assim, do risco de proporcionar uma *única e verdadeira* interpretação. Dentro dessa perspectiva, a obra de arte se abre para diferentes perguntas e métodos de trabalho, não excluindo estratégias como a descrição iconográfica, por exemplo, e o conhecimento do contexto histórico e das práticas culturais, além de poder dialogar com outros campos, como a literatura e a própria produção historiográfica.

Uma outra armadilha que pode incomodar o historiador que pesquisa em fontes visuais, levantada, entre outros autores, por Peter Burke em *Testemunha Ocular*¹¹, é cair na tentação de pressupor intenções ao artista.

O historiador certamente terá de estudar a vida e o contexto do artista para se aproximar do personagem que executou a obra ou as obras em estudo, mas nem por isso pode condicionar sua análise a um pré-conceito ou a uma capacidade imaginativa que extrapole a documentação existente. Com isso não se estimula imobilizar o pensamento e a capacidade de interpretação, mas sim estabelecer um mínimo de coerência teórico-metodológica que possa diferenciar a história da ficção.

Burke discute essa questão quando alerta para a importância de se estar atento ao perigo das idealizações. E usa como exemplo a arte francesa do fim do século 18, que passa a representar os idosos de maneira diferente, menos grotesca, porque a sociedade de então passava por um processo de valorização da dignidade da idade avançada. Ou seja, não é que os velhos estivessem diferentes, mas sim o olhar sobre eles estava mudando.

A partir desse raciocínio, o autor faz uma série de críticas ao trabalho de Philippe Ariès a respeito da infância, um livro que utilizou diversas pinturas e imagens que representavam crianças e jovens. Ele afirma que Ariès fez uma interpretação limitada e errônea dessas

imagens, deixando de lado informações do contexto da época. Como exemplo, Burke discorre sobre o fato de que o autor francês deduziu, ao ver crianças com roupas de adulto em retratos, por exemplo, que não havia o conceito de criança na Idade média, e também que o não-aparecimento freqüente de crianças nos quadros e imagens indicaria um desprezo pela infância. A crítica de Burke é de que Ariès tomou essas imagens como puro realismo, sem levar em conta o contexto em que elas foram produzidas. Por exemplo, explica Burke, para posar para esses retratos não se colocavam as roupas do dia-a-dia.

Em um ensaio sobre história da arte, Maria Lucia Bastos Kern coloca questão de forma mais aprofundada, chamando a atenção para a importância de prestar atenção não ao modelo original de uma pintura e sim ao processo de criação e recepção da uma obra :

A pintura, por exemplo, é uma categoria de arte em que as formas participam do universo silencioso do visível. Ela dá a ver e suas representações não são feitas de palavras e idéias, mas de linhas e cores. Logo, a pintura é a expressão na ordem do visível de um saber que lhe é próprio. Portanto, não é o seu referencial visível ou a sua linguagem simbólica que permite a sua decodificação. Para interpretar a imagem, também não é suficiente identificar o seu referente e considerá-la como oriunda do mesmo pelo seu caráter de duplicidade ou de filiação. A pintura não repete o mundo, mas o desvela de forma nova e diferente. Logo, não é o seu modelo original que deve ser considerado, mas é a forma como a imagem é concebida e recebida pelo público e instâncias de legitimação que devem ser investigadas. Assim, não seria plausível interpretar a arte cristã medieval pela sua aparência, mas como acontecimento sagrado.¹²

A idéia de que a pintura não repete o mundo tem nas teorias desenvolvidas por Ernst Gombrich¹³ um apoio importante. O autor se propõe a estudar a psicologia da percepção da

¹¹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. História e Imagem*. Bauru, São Paulo, Edusc, 2003.

¹² KERN, Maria Lucia Bastos. *Os impasses da história da arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo?* In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Artes Visuais pesquisa hoje*. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Visuais. Mestrado em Artes, UFBA. Salvador: 2001, p. 140-141.

¹³ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

obra de arte. Ainda que o estudo da percepção não encerre as possibilidades de interpretação de uma obra de arte, nos oferecendo um caminho limitado diante das propostas mais recentes que têm surgido entre teóricos e historiadores, a idéia de Gombrich de que o pintor não pode desenhar o que vê é útil quando o objeto de pesquisa são aquarelas tão próximas da realidade aparente e ao mesmo tempo que representam o registro de cenas cotidianas, quase como flagrantes fotográficos.

Para Gombrich, o ver (puro) é diferente de conhecer-conceituar (representar, simbolizar), o olho inocente não existe. Não há equiparação entre a forma como as coisas são apresentadas e como são vistas. Ao artista importa menos conhecer os objetos que vai retratar e mais um vocabulário de formas, e é “o conhecimento desse vocabulário, mais do que um conhecimento das coisas, que distingue o artista perito do inábil”¹⁴. Em *Arte e Ilusão*, ele apresenta até mesmo testes de ótica para comprovar a tese de que o pintor jamais pinta o que vê, enganado como qualquer pessoa diante de um jogo de ilusão de ótica, ainda que tenha uma grande capacidade de observação.

Em um trecho do livro, discute a capacidade de algumas pessoas para guardar na memória uma imagem vista:

¹⁴ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 256.

Há tipos psicológicos, ao que nos dizem, que conseguem reter uma impressão visual por algum tempo depois que ela se apagou nos seus olhos. Guardam algo como uma fotografia colorida na mente, mesmo quando fecham os olhos. Obviamente uma tal faculdade pode ser útil a um pintor que deseja memorizar uma cena e que pode devotar mais tempo à pintura que à observação do motivo. Mas as alegações que têm sido feitas nesse sentido, ou seja, com relação à chamada “faculdade eidética” parecem-me tão infundadas quanto às relativas ao olho inocente. (...) Que diferença faz que o artista tenha o protótipo diante dele ou “na sua mente”? O poder de reter a imagem, que Ruskin descreve tão admiravelmente, não é o poder do eidético. A faculdade de manter presentes na mente um grande número de relações é que distingue todo o desempenho mental, seja o de um jogador de xadrez, seja o de um compositor, seja o de um grande artista plástico.¹⁵

Nos interessa essa descrição na medida em que sabemos, a partir de relatos de familiares e amigos, que Lutzenberger trabalhava a partir de sua própria memória, recriando no ateliê cenários e personagens que flagrava nas ruas de Porto Alegre ou nos galpões e campos da colônia, no interior do Rio Grande do Sul. E aqui cabe reforçar o argumentos de Gombrich, porque, embora seja importante para se aproximar da obra do artista conhecer sua metodologia de trabalho, não é o fato de ter ou não esse interesse na observação que torna sua obra mais ou menos próxima do real.

Michael Baxandall segue um linha de pensamento semelhante à de Gombrich quando descreve o funcionamento fisiológico do olho humano, mostrando que, em determinado momento, ao ser processada pelo cérebro, a imagem passa a ser entendida a partir do arcabouço cultural do observador:

¹⁵ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 270.

Um objeto reflete um desenho de luz sobre os olhos. A luz penetra nos olhos através da pupila, é concentrada pelo cristalino, e se projeta na tela que se encontra atrás do olho, a retina. Esta é dotada de uma rede de fibras nervosas que, através de um sistema de células, transmite a luz a vários milhões de receptores, os cones. Estes cones são sensíveis tanto à luz quanto à cor, e reagem transmitindo ao cérebro informações relativas à luz e à cor. A partir desse ponto é que o instrumento humano para percepção visual cessa de ser uniforme e varia de indivíduo para indivíduo. O cérebro deve interpretar a informação bruta relativa à luz e à cor que recebe dos cones, e isso com ajuda de habilidades inatas ou através de experiência.¹⁶

Aproveitando essa aproximação com o olho humano e a comparação feita acima das aquarelas de Lutzenberger como flagrantes fotográficos, podemos entrar no campo da discussão teórica em torno da realidade em fotografia.

Boris Kossoy propõe que as imagens captadas pelas câmeras não sejam entendidas como um reflexo imediato da realidade, como se ao transportar as imagens gravadas na película do filme para o papel fosse possível transportar o cenário ou as pessoas fotografadas sem considerar o interlocutor, o fotógrafo, e todo o aparato técnico e cultural que envolve o registro de uma imagem. Kossoy estabelece o conceito de um *novo real*, interpretado e ideologizado pelo olho do fotógrafo. Assim como o pintor, o fotógrafo constrói o signo, a representação.

Apesar de sua vinculação documental com o referente, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido *processo de criação* do fotógrafo. O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente: *registro/criação*. Trata-se, como vimos, de um *binômio indivisível* amalgamado na imagem fotográfica: dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos.¹⁷

¹⁶ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 37.

¹⁷ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 34-35.

Nem a imagem fotográfica, tantas vezes tida como a própria realidade ou pelo menos como o retrato imparcial e fidedigno dela, escapa de ser uma representação. E aqui pensamos na forma como o francês Roger Chartier apresenta uma discussão teórica em torno desse conceito.

Em Chartier, a representação é entendida como uma espécie de discurso sobre a realidade (textual ou visual), mas o autor descarta e propõe a superação de uma suposta divisão entre a “objetividade das estruturas” e a “subjetividade das representações”¹⁸. A superação dessa divisão tida equivocadamente como universal, exige, segundo Chartier, “considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras ‘instituições sociais’, incorporando sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social”¹⁹.

As representações, que podem apresentar entre si contradições, ampliam o campo de entendimento e análise para o historiador da cultura:

Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido” constitutivo de sua identidade.²⁰

Para Chartier, a idéia de representação escapa das generalizações das mentalidades e dos três “princípios de inteligibilidade” que marcaram a história nos últimos 30 anos: o

¹⁸ CHARTIER, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ CHARTIER, *op. cit.*, p. 72.

²⁰ CHARTIER, *op. cit.*, p. 73. A noção de representação como parte do processo de construção da identidade nos interessa aqui especialmente quando lembramos que Lutzenberger escolheu pintar cenas pitorescas e novas

projeto de uma *história global*, a *definição territorial* dos objetos de pesquisa e o *recorte social* considerado como apto a organizar a compreensão das diferenciações culturais²¹.

E aqui entramos em um outro ponto importante no processo de análise e interpretação de imagens: evitar a utilização de esquemas e classificações pré-concebidas.

Isso significa que o pesquisador, quando olha para um quadro da Renascença, como fez Carlo Ginzburg em *Indagações sobre Piero*²², não precisa, e não deve, se colocar em uma camisa-de-força de classificação. Melhor do que isso, pode deixar em segundo plano essas classificações acadêmicas para tentar propor novas possibilidades, novos questionamentos, novas leituras.

O historiador da arte Jorge Coli, em um ensaio sobre os pintores brasileiros Pedro Américo e Vítor Meirelles, tem uma expressão bastante esclarecedora a respeito desse tema:

Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados – é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas. (...) Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga sempre me pareceu mais fecundo do que o conceito que define.²³

O “olho interrogador” de Jorge Coli tem um contraponto interessante na teoria de Pierre Francastel. Contraponto não como exclusão, mas como complemento. O teórico francês salienta que enquanto a imagem figurativa é fixa, sua percepção é variável. E essa variação está diretamente ligada ao conhecimento e à experiência cultural de quem se

ao olhar do estrangeiro, além das imagens em que ele recriou um dos episódios fundamentais da construção da identidade do gaúcho, a Revolução Farroupilha.

²¹ CHARTIER, *op. cit.*, p. 65-66.

²² GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

²³ COLI, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto/USP, 1998, p. 375-376.

debruça sobre uma obra de arte, seja para admirá-la em um museu ou para transformá-la em um trabalho de pesquisa. Francastel diz que o que fixamos na memória não é o visto, mas o sabido.

Só vemos aquilo que conhecemos ou, pelo menos, aquilo que podemos integrar num sistema coerente e, por conseguinte, fazendo parte do tempo das representações significativas. (...) Em qualquer imagem, há o encontro e os vestígios de um fenômeno e de uma consciência, mas, mesmo o fenômeno só existe ligado ao que o precede, ao que vem depois e ao que o rodeia. Toda a consciência é diferencial, o que significa que só existe no tempo.²⁴

Coli e Francastel não se excluem porque enquanto um chama a atenção para o desperdício de se pensar uma obra de arte apenas a partir de formulações já postas ou apenas com o intuito de incluí-la dentro de um sistema já formado, o outro mostra que qualquer pergunta que se faça ao observar uma obra está ligada necessariamente ao conhecimento de conjunto de símbolos e significados que já se tem.

Analisar uma obra, uma representação visual, portanto, requer esse duplo entendimento, evitando armadilhas reducionistas, presas a um sistema de classificação previamente estabelecido ou escravas de um pensamento formado, que não permite novas perguntas.

²⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 94.

1.2 Possibilidades de resposta

Pode-se dizer, de forma sintética, que o estudo das imagens na história enfrenta uma aparente contradição ao ficar entre duas orientações: o olho curioso, que deve perguntar por tudo e por todos, livre de pré-conceitos, e o olho rigoroso, que não pode esquecer o contexto e as convenções culturais que rodeiam a obra de arte.

Essa aparente contradição acaba por transformar-se em um caminho efetivo de pesquisa. Conseguir reunir, exaustivamente, perguntas novas e informações consistentes e documentais em torno da obra de arte, sem deixar de penetrar em suas peculiaridades e linguagens próprias, é abarcar duas instâncias diferentes, mas que se complementam e podem proporcionar uma interpretação histórica mais rica.

O historiador italiano Carlo Ginzburg investigou a obra do pintor renascentista Piero de la Francesca a partir desse enfoque. Em *Indagações sobre Piero*, executa um trabalho de pesquisa que não leva em consideração apenas elementos estéticos – como, segundo ele, costuma ocorrer em historiadores da arte –, mas também elementos externos, como a clientela, ou seja, aqueles que encomendavam as obras para o pintor.

Para Ginzburg, é preciso ir além da leitura estética da obra, é preciso entender como e por que Piero pintou determinada obra para compreender o significado de cada um dos personagens ou elementos do quadro renascentista. Nesse caminho ideal proposto por Ginzburg, e que nem sempre pode ser trilhado por todos os pesquisadores, em função da escassez de fontes, estão de novo em discussão o cruzamento de informações do particular (do olho curioso do pesquisador e das características únicas daquele pintor) e do conjunto (do

olho rigoroso do historiador e do conjunto de convenções e representações culturais que norteiam o artista objeto de estudo).²⁵

Como se faz para saber se num determinado quadro uma ovelha (suponhamos) representa Cristo, a doçura ou simplesmente uma ovelha? O que decide é, caso a caso, o contexto: e, indubitavelmente, cada interpretação (de um excerto literário, de um quadro, e assim por diante) pressupõe um ir e vir circular entre o particular e o conjunto. (...) Disto provém a oportunidade de introduzir na decifração iconográfica elementos de controle de caráter externo, como a clientela...²⁶

Um raciocínio semelhante propõe Vânia Carneiro de Carvalho:

...parece-nos fundamental considerar a obra de arte não como epifenômeno do real, mas como suporte de representações coletivas indissociáveis da prática social. A ordem do imaginário, na qual a obra de arte se insere, opera como uma das forças reguladoras da sociedade (legitimação, resistência, coesão), sendo tão ativa quanto as demais estruturas sociais.²⁷

Peter Burke batiza essa forma de entendimento de “terceira via”. Significa dizer que as imagens não podem ser classificadas unicamente como um simples espelho da realidade social, tampouco como um sistema de signos independente do contexto. Elas influenciam e se deixam influenciar.

²⁵ A obra de Rodrigo Naves sobre Debret também é um exemplo desse tipo de abordagem, que visa não apenas a obra em si, mas a coloca em um contexto maior, além de relacioná-la com outros artistas. Sua tese a respeito de Debret é de que o artista francês não implanta totalmente no Brasil os ideais do neoclassicismo porque, diferentemente da França, o país não apresentava um cenário propício, com condições sociais, políticas e culturais para que esses ideais pudessem constar em imagens que o representassem. No entendimento de Naves, esses ideais e a existência de escravidão eram incompatíveis. O interessante deste ensaio é que, partindo das obras, Naves faz um tipo de análise que inclui a descrição das imagens, o contexto social em que elas foram produzidas, relacionando esses elementos com a cartilha do neoclassicismo, comparando Debret com David. O autor reúne vários campos, e se aproxima da obra a partir de elementos iconográficos, mas também históricos e sem deixar de lado aspectos estéticos. Conferir NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p.41-71.

²⁶ GINZBURG, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 200.

Em vez de descrever imagens como confiáveis ou não confiáveis, seguidores da terceira via estão preocupados com graus ou formas de confiabilidade e com confiabilidade para propósitos diferentes. Eles rejeitam a simples oposição entre a visão da imagem como "espelho" ou "fotografia instantânea", por um lado, e a visão da imagem como nada mais do que um sistema de signos ou convenções, por outro. Eles alegam que no caso das imagens – como no caso de textos – as convenções filtram informações sobre o mundo exterior mas não as excluem.²⁸

Em seu texto *El Mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*, Roger Chartier²⁹ discute práticas e formas de abordagens de seu tema de pesquisa, a história da leitura na França. Os estudos de Chartier sobre este assunto são bastante específicos de um tempo e lugar, mas interessam suas considerações teóricas sobre como podem ser executadas a pesquisa e a exploração das fontes.

Tomando os discursos presentes na sociedade do Antigo Regime, Chartier explica que há três pólos de estudo: a) uma análise interna dos textos, explorando sua estrutura, os objetos em si; b) a pesquisa da história dos livros e objetos que circulam com textos escritos; c) o estudo das práticas que se apoderam desses objetos.

O que Chartier coloca, na verdade, é a idéia de um fazer histórico que contemple a investigação de um conteúdo de um determinado texto (um livro, por exemplo), a sociedade em que este livro foi produzido e, especialmente, a forma como esta obra escrita foi apreendida por seus leitores, ou seja, que práticas de leitura envolvem aquele livro. E essa investigação inclui a procura por gestos, espaços e costumes. Isso significa dizer que não se pode caracterizar a leitura apenas por seus efeitos.

²⁸ BURKE, *op. cit.*, p. 233.

²⁹ CHARTIER, Roger *El Mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

A história do ato de ler, para Chartier, deve identificar disposições específicas de cada comunidade e os usos diferenciados de um mesmo texto/livro, ou seja, como o mesmo texto pode ser apreendido de formas diversas na comunidade. Um dos exemplos citado pelo autor é a leitura em voz alta e feita em grupo, hoje pouco comum, mas que no Antigo Regime tinha uma importância significativa. O que demonstra que o ato de ler não era algo solitário e silencioso, como se poderia arriscar em uma interpretação que não levasse em conta o que Chartier chama de “gestos perdidos”, ou seja, as práticas e as formas de apreensão de um determinado texto.

O que o pesquisador francês propõe é um modelo ideal de pesquisa, um tipo de trabalho que cerca o discurso (a fonte) de todos os lados: seu conteúdo em si, suas formas de produção e sua apreensão pelo público leitor.

A ligação desses escritos de Chartier com as imagens de Lutzenberger está no fato de o francês fornecer estratégias e possibilidades de aproximação às aquarelas do artista. A primeira é mais direta, mas interessa menos dentro da concepção deste trabalho de pesquisa: onde encontrar os gestos perdidos de que nos fala Chartier? Pouco provável que eles possam estar em documentos oficiais. Mas a cena de uma leitura em voz alta, reunindo um grupo de pessoas que talvez não saibam ler (os analfabetos de que nos fala Chartier), poderia certamente estar em uma pintura, em uma aquarela. Assim como estão nas cenas cotidianas de Lutzenberger vendedores de loteria, mendigos, lavadeiras e senhores sentados em um café de Porto Alegre. De forma imediata, a arte pode apresentar essas práticas, ou pelo menos pistas delas.

O outro ponto, e que nos interessa mais, é o método de trabalho proposto por Chartier. Se seguirmos à risca o que ele propõe, poderíamos fazer um tipo de investigação nas aquarelas que exigiria as três abordagens sugeridas por Chartier.

Na primeira, uma descrição da pintura estudada, o que ela nos mostra, como as figuras estão dispostas, relações entre elas, o espaço, as cores mais significativas, o cenário – temos, então, a interpretação da obra em si. O outro ponto são as condições de produção da imagem, ou seja, em que momento ou circunstâncias o artista produziu a obra, com que tipo de produção ele pode ser relacionado naquele momento, que diálogos se pode estabelecer entre sua obra e outras, contemporâneas ou não.

Um trabalho de pesquisa histórica sobre uma obra de arte tem, portanto, o compromisso com pelo menos três planos de investigação.

Essas interpretações, a do contexto (e aqui cabe fazer o cercamento à exaustão das informações/fontes históricas disponíveis), a do indivíduo (o que significa respeitar e explorar as singularidades da produção individual artística) e a da recepção da obra, podem garantir uma certa complexidade na abordagem e ainda, com sorte e atenção, ajudar a escapar das tantas armadilhas que as imagens podem pregar aos olhos e às palavras.

Antes de tudo, convém atentar para o que nos diz a obra de arte, sem cair no escorregadio terreno da subjetividade do artista, isto é, empenhar-se na missão impossível de decifrar sua subjetividade ou suas intenções.

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar assistência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.³⁰

³⁰ MENEZES, *op. cit.*, p. 28.

No caso de José Lutzenberger, essa preocupação deve ser ainda mais intensa, especialmente porque não há textos conhecidos do artista a respeito de sua própria obra. Até sua morte, em 1951, ele participou de poucas exposições, nenhuma individual, e sequer se considerou um artista profissional ao longo de sua vida. Suas aquarelas e seus desenhos circularam principalmente entre familiares e amigos próximos³¹. Sua obra artística foi sendo recuperada aos poucos, depois de sua morte, em exposições individuais em diferentes espaços públicos e privados.

Mas se as informações autobiográficas e biográficas são escassas, a obra é vasta. Portanto, dela se pode falar e a ela se pode perguntar. Serão perguntas de outro tempo e espaço, criadas cinco décadas depois da morte do artista. O conhecimento que se pretende produzir é balizado por incertezas e demandas atuais. Como escreve Ivan Gaskell, “aqueles que conhecemos só podem ser sempre aqueles que nós próprios geramos”.³²

No próximo capítulo, será apresentada a trajetória biográfica de José Lutzenberger, informações sobre o contexto artístico e urbano que o artista e arquiteto encontra ao desembarcar em Porto Alegre, bem como as exposições que foram organizadas após sua morte, quando sua obra passou a receber críticas e comentários em artigos e catálogos.

³¹ A exceção para esta afirmação são os cartões que Lutzenberger editou, em 1950, impressos pela Typographia Mercantil: três séries de desenhos a bico de pena, com textos em alemão do padre Edvino Friderichs, capelão da Igreja São José. As três séries têm os seguintes títulos: *O Colono no Rio Grande do Sul – Der Bauer*, *O Caixeiro-Viajante – Der Musterreiter* e *O Gaúcho – O Gaúcho antigo no Rio Grande do Sul*. Os dois últimos sem os textos do padre. Também publicou, no mesmo ano, uma série de cartões editada em parceria com o CTG 35 sobre lendas brasileiras. Também expôs aquarelas sobre os farrapos na mostra que celebrou os cem anos da Revolução Farroupilha, em 1935, em Porto Alegre. E participou de um salão de artes plásticas promovido pelo Instituto de Belas Artes em 1939, onde foi professor.

³² GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 264.

Com essas informações, pretende-se, como se colocou acima, apresentar o espaço histórico (incluindo o contexto artístico), as particularidades do indivíduo (sua trajetória profissional e pessoal) e ainda a recepção de sua obra junto ao público e à crítica, ainda que após sua morte.

2 O ENGENHEIRO-ARQUITETO E O ARTISTA APAIXONADO

A aquarela de formato redondo, com data claramente estampada, “1943”, nos coloca diante de um homem usando óculos redondos e de aros pretos, de olhos azuis, calvo, cabelos grisalhos, rosto elegante, comprido, fumando cachimbo (figura 2). Ao fundo, livros na estante. Os títulos das obras não se podem ver. Mas o olhar do homem é direto, voltado sem desvios tanto para quem pinta quanto para quem aprecia o trabalho já pronto.

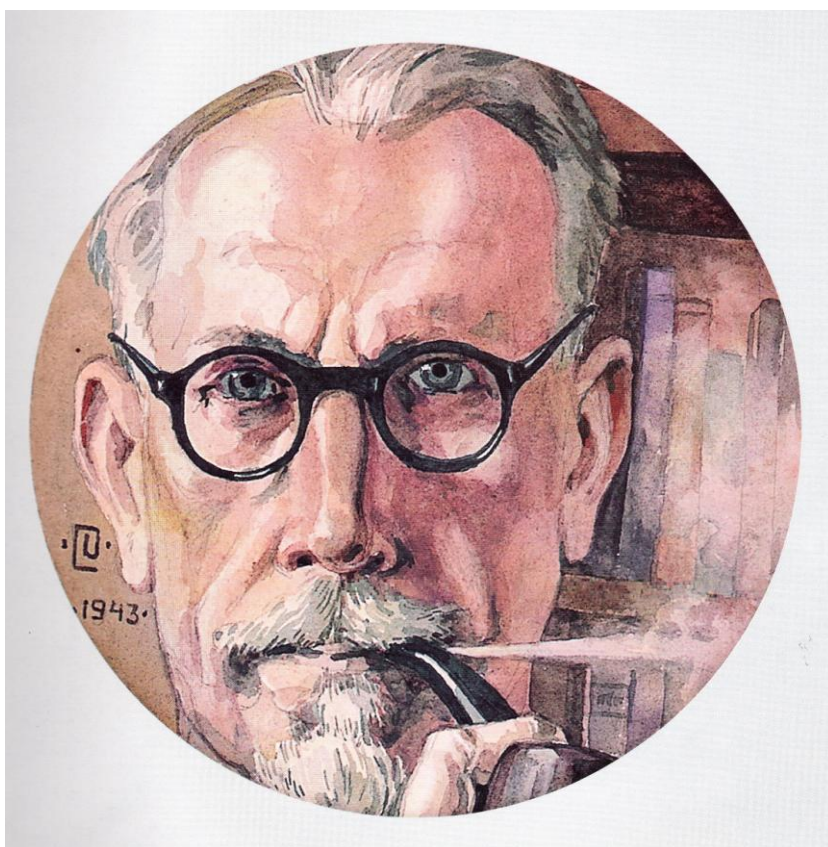


Figura 2: auto-retrato em aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

A imagem descrita, um dos auto-retratos feitos por José Lutzenberger ao longo de sua vida, foi exposta na mostra retrospectiva em homenagem ao artista organizada pelo Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs)¹, em 2001, e é uma das poucas aquarelas feitas no Brasil por Lutzenberger que traz uma data precisa, 1943, colocada abaixo da assinatura que caracteriza sua arte – formada por suas iniciais: as letras jota e ele entrelaçadas (figura 3). Naquele ano, o artista completaria 61 anos de idade.

Não nos é possível hoje entender completamente por que Lutzenberger fez questão de



Figura 3: detalhe de assinatura do artista na aquarela “Despedida da Alemanha” (16 x 25 cm),
Fonte: Fundação Aplub

datar com tanta clareza esse auto-retrato. E por que não fazia o mesmo com a maior parte das imagens das ruas de Porto Alegre, dos cafés, do gaúcho no campo, das cenas de colonos imigrantes do interior.²

Mas, se ao historiador de hoje é difícil retomar integralmente o pensamento individual do artista quando decidiu estampar a tal data, uma aproximação torna-se possível por meio de recortes de jornais, catálogos de exposições, livros, pesquisas já desenvolvidas, entrevistas e depoimentos, do cotidiano e do contexto artístico e social em que esse engenheiro, arquiteto e artista de olhos azuis e óculos redondos transitou.

Ao longo deste capítulo, será apresentada a trajetória biográfica de Lutzenberger, incluindo alguns de seus trabalhos em arquitetura, o contexto da arte porto-alegrense e gaúcha

¹ Conferir catálogo da mostra: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *José Lutzenberger*. Porto Alegre, 2001.

² A maior parte das obras de Lutzenberger, tanto as do acervo particular da família quanto as que se encontram em museus (Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e instituições privadas (Fundação Cultural Aplub) do Rio Grande do Sul, não tem data identificada pelo artista.

das décadas de 1920, 1930 e 1940, seus métodos de trabalho e a carreira desenvolvida junto ao hoje Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Com a apresentação desses dados, pretende-se expor as condições sociais e artísticas em que o trabalho de Lutzenberger foi desenvolvido e, portanto, está diretamente relacionado a elas.

2.1 O estrangeiro que fica

Josef Franz Seraph Lutzenberger nasceu na Alemanha, na cidade de Altötting, na região da Baviera, no dia 13 de janeiro de 1882. E morreu, em agosto de 1951, em Porto Alegre, sendo chamado e conhecido por uma “versão brasileira” de seu nome original de batismo: José Lutzenberger, já reconhecido oficialmente pelas autoridades federais do país como cidadão brasileiro naturalizado.

Essa mudança de nome poderia ser entendida como requisito prático ou estratégia social óbvia para quem passa a viver em um outro país e pretende se adaptar a um novo modo de vida – no caso de Lutzenberger, chegando, inclusive, a solicitar a cidadania brasileira³. E certamente esse raciocínio está correto.

³ De acordo com depoimentos de suas filhas, Rose e Magdalena Lutzenberger, José Lutzenberger esperou por longo período até receber a naturalização brasileira, chegando a confeccionar aquarelas que satirizavam a burocracia brasileira: “Faltava o que chamavam, na época de ‘título declaratório’, o que o considerava brasileiro por trabalhar aqui, por ser casado e ter tido filhos com brasileira. Isso inspirou várias aquarelas, como uma onde aparece um funcionário público sentado, atrás de uma montanha de papel, descansando ao invés de atender as pessoas. Era o sofrimento dele com a maldita burocracia”, conta Magdalena em entrevista ao *Jornal do Margs*. Conferir: CRÔNICAS com aquarela, a ironia e o cotidiano de José Lutzenberger. *Jornal do Margs*, Porto Alegre, p. 4-5, maio 2001, n. 68.

Mas esse processo de mudança no nome do artista também pode servir como um ponto de partida, simbólico, para um caminho interpretativo sobre a obra de Lutzenberger e sobre o período em que ele passou no Brasil, de 1920 a 1951⁴.

Entre o *Josef* alemão que desembarca em Porto Alegre para trabalhar em um escritório de arquitetura e o *José* brasileiro, já casado, com três filhos nascidos no Brasil, professor de uma instituição pública, passaram-se três décadas. Podemos arriscar dizer que houve, ao longo desse período, um processo de adaptação e de integração no novo país que inclui a ampliação do círculo social que Lutzenberger freqüentava, a família, os amigos, o trabalho e até mesmo as obras de arte produzidas por ele. Nenhum deles, o homem, a arte, o cotidiano ou a sociedade, pode ser entendido separadamente, mas sim como campos que se intercambiam e dialogam entre si.

As obras de arte produzidas por Lutzenberger no Brasil podem ser entendidas como um resultado material visual que traduz essa tentativa de adaptação e entendimento do estrangeiro na nova sociedade onde chega e se instala. Um processo que tem nas aquarelas e nos desenhos seu resultado concreto, o legado visível que nos foi deixado a partir da construção da memória coletiva e individual.

Não é à toa que essas representações visuais contemplam momentos significativos da história do Rio Grande do Sul (como na série de aquarelas que tematizam a Revolução Farroupilha ou naquelas que abordam a saga dos colonos alemães que emigraram ao Brasil) e cenas contemporâneas ao artista, tanto tipos urbanos populares (negros, gaúchos com o chimarrão nas mãos) quanto cenas novas para ele (procissões religiosas, desfiles de carnaval).

⁴ Nos obituários publicados nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, no dia seguinte à morte de Lutzenberger, os textos se referem ao artista como “professor *José* Lutzenberger”. Conferir: NECROLOGIA. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8, 3 de agosto de 1951; FALECIMENTOS. Professor José Lutzenberger. *Diário de Notícias*, p. 5, Porto Alegre, 3 de agosto de 1951. Também os catálogos de exposições realizadas

Como os artistas viajantes que desembarcaram no Brasil nos tempos de colônia portuguesa, Lutzenberger não deixa de fazer também a sua interpretação do país exótico que encontra depois de emigrar da Alemanha.

Entender essas narrativas visuais, que serão analisadas no capítulo seguinte, passa também por um estudo que serve para mapear o contexto e o homem, partindo do conceito de que o indivíduo e seu contexto/sociedade, mesmo quando se pretende estudar uma produção individual como nesta pesquisa, não estão em campos opostos, mas sim complementares.

Pierre Francastel, ao questionar e expor propostas para uma história da arte, defende uma relação dialética entre espaço e tempo, enfatizando a necessidade de construir um conhecimento baseado nas próprias obras de arte. Na expressão do autor, é preciso “desocultar a linguagem figurativa”.⁵ Mas esse “desocultamento” não implica descontextualizar a análise:

Naturalmente, qualquer civilização é constituída por um conjunto de obras individuais, das quais nenhuma corresponde à definição comum que nós, historiadores e críticos, criamos *a posteriori*. Contudo, se o resultado das civilizações só consistisse em grandes obras isoladas, estaríamos perante um mosaico de acontecimentos e, na vida dos homens, não haveria nem sociedades nem História.

O objetivo que propomos aqui, é o de demonstrar que a dialética do espaço e do tempo é um elemento permanente em qualquer criação figurativa.⁶

Não existe aqui a pretensão de esgotar o percurso de Lutzenberger nas três décadas em que ele viveu no Brasil, a partir de 1920, quando desembarcou em Porto Alegre, até 1951, ano de sua morte, na mesma cidade. Mas sim tentar *iluminar*, como propõe Lucien Febvre na epígrafe deste trabalho, a trajetória do homem que se transformaria em um dos mais

após sua morte e textos críticos de jornais e revistas, além do *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, referem-se a ele como José Lutzenberger.

⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 86

importantes arquitetos do Rio Grande do Sul e também um dos professores-artistas que fizeram a história do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E esse trajeto tem a marca pessoal e única de um homem, mas também é permeado pelo tempo e pelo espaço, em relações que estabelecem diálogos com as mudanças sociais, a literatura e as artes plásticas.

A Alemanha enfrentava a crise do pós-guerra quando Lutzenberger decidiu viajar para o Brasil, no começo da década de 20. Aos 38 anos, ele se transferia para um novo país já com experiência profissional e com as cenas da I Guerra Mundial ainda fortes na lembrança.

Na Alemanha, formou-se pela Real Universidade Técnica de Munique em 1906⁶. Trabalhou nas prefeituras de Rixdorf e Dresden, na Alemanha, nos anos de 1908 e 1909, respectivamente. Também trabalhou no ateliê de O Polivka, em Praga, em 1910, nos ateliês dos professores Reinhardt e Sessenguth, em Berlim, em 1911. Em 1913, atuou na prefeitura de Dresden. Quando eclodiu a I Guerra Mundial, serviu como oficial da reserva no Exército Alemão, comandando a VI Companhia Bávara de Infantaria. Durante o conflito, Lutzenberger executou diversas aquarelas que apresentam cenas de guerra. Uma parte delas encontra-se com a família e foi exposta na retrospectiva de junho de 2001 realizada no Margs e uma outra encontra-se na Alemanha, em museu da cidade de Ingolstadt.

Depoimentos de familiares e artigos de jornais indicam que Lutzenberger não pretendia fixar residência no Brasil, mas sim trabalhar no país por alguns anos e depois voltar à Alemanha. Terminou casando-se, em 1926, com Emma Kröeff, brasileira descendente de

⁶ FRANCASTEL, Pierre, *op. cit.*, p. 89

⁷ Conferir PRESSER, Decio e ROSA, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000, p 286-287.

imigrantes alemães, e fixou residência em Porto Alegre sem jamais retornar ao país de origem⁸.

A decisão de Lutzenberger de emigrar para o Brasil certamente está ligada ao caos social e econômico que a Alemanha enfrentou ao fim da I Guerra, como comentam os filhos do artista em depoimentos, mas Maturino da Luz aponta um outro aspecto que não apenas o econômico.

O clima traumático deixado pela guerra e a grave crise institucional subsequente fizeram com que Lutzenberger tomasse a decisão de emigrar para o Rio Grande do Sul, em 1920, aos 38 anos de idade, para cumprir um contrato de trabalho determinado em cinco anos, prevendo retornar à Alemanha. Esta trégua parece ter sido pensada muito mais para afastar-se temporariamente da convulsão política, econômica e social que assolava o país do que pela falta de trabalho, considerando que a reconstrução e a construção de habitações no pós-guerra eram a garantia de um razoável mercado profissional.⁹

Uma outra informação interessante está na biografia de José Lutzenberger, o filho do artista e arquiteto e alemão, quando são transcritos trechos escritos pelo artista a respeito de sua viagem e chegada ao Brasil, quando ele reconhece a estranheza diante da nova paisagem e ao mesmo tempo relata um esforço de adaptação:

⁸ Em recente biografia sobre o filho do artista alemão, o ecologista José Lutzenberger, Lilian Dreyer recupera, por meio de depoimentos e documentos da família, incluindo cartas e escritos do próprio artista, a viagem para o Brasil, relatando que Lutzenberger (o pai) chegou a Porto Alegre com contrato para trabalhar na firma Weiss, Mennig e Cia. por cinco anos. Ao conhecer e casar-se com Emma Kroeff, em 1925, aproxima-se de uma das famílias mais tradicionais da região do Vale do Sinos. Emma era filha de Therese e Jakob Kroeff, que tinha patente de coronel da Guarda Nacional e havia sido conselheiro municipal de São Leopoldo, além de deputado da Assembléia Legislativa Estadual. Conferir DREYER, Lilian. *Sinfonia inacabada – A vida de José Lutzenberger*. Porto Alegre: Vidicom Audiovisuais Edições, 2004, p. 15-33.

⁹ LUZ, Maturino Salvador Santos da. *A arquitetura de Josef Seraph Lutzenberger (1920-1951)*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em arquitetura do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Porto Alegre, março de 2004, p. 75.

Joseph viria a descrever 1920 como o ano em que “o mundo girou de tal maneira sob os meus pés que a partir de então o Natal deslizou para o verão e Pentecostes para o inverno, meu latim e francês converteram-se em português, a arte da arquitetura virou prática de construção, enfim, do estômago ao cérebro tive de transmutar esse sujeito que eu era de tal maneira que até hoje com frequência eu mesmo por instantes não me reconheço”.¹⁰

Após a morte do pai, em texto publicado no jornal *Já*, de Porto Alegre, o filho de Lutzenberger lamenta a destruição de alguns prédios executados pelo arquiteto, citando uma igreja de Novo Hamburgo que fora demolida, e apresenta um olhar nostálgico à cidade escolhida pelo imigrante alemão para fixar residência: “Meu pai veio contratado por cinco anos. Acabou ficando porque se enamorou de Porto Alegre. A cidade era tão bonita naquela época.”¹¹

Ao chegar a Porto Alegre, Lutzenberger assumiu já nos primeiros anos a construção de prédios que marcariam a história da cidade no século XX. Entre as principais obras arquitetônicas de Porto Alegre, estão a Igreja São José, localizada na avenida Alberto Bins, em Porto Alegre, o Palácio do Comércio, junto à praça Parobé, no Centro da Capital, o prédio do Orfanato de Santo Antônio do Pão dos Pobres, na Cidade Baixa, e o antigo Clube Caixeiral, já demolido, localizado na Rua dos Andradas¹². À época da inauguração da Igreja São José, em 1924, Lutzenberger trabalhava como sócio da empresa Weiss, Mennig & Cia, a mesma que o havia contratado quando ele deixou a Alemanha a caminho do Brasil.¹³

Os documentos que se encontram atualmente no acervo da Igreja São José (plantas baixas, desenhos, pinturas, esboços do projeto arquitetônico do templo) recuperam uma característica marcante da forma de trabalhar de Lutzenberger: ele projetou não apenas a

¹⁰ DREYER, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ LUTZENBERGER, José. *Jornal Já*, Porto Alegre, julho de 2001, p. 5.

¹² O trabalho de Maturino da Luz aprofunda a análise sobre os trabalhos em arquitetura de Lutzenberger e traz uma listagem, com imagens, de prédios, templos e residências particulares projetadas pelo arquiteto.

¹³ LUZ, *op. cit.*, p. 167.

estrutura, paredes e torres, mas a decoração interna do templo. Ou seja, um estilo detalhista, de quem planejava minuciosamente cada parte do todo. Na igreja, encontram-se os esboços feitos por ele para as pinturas das paredes, com imagens sacras, anotações sobre como essas figuras deveriam estar posicionadas nas paredes etc.¹⁴

Essa forma de trabalhar, na verdade, pode ser relacionada ao movimento batizado de Art Nouveau, que se desenvolveu na Europa a partir do fim do século XIX, especialmente entre arquitetos e engenheiros da época, que propuseram novas formas de entender a arquitetura diante das exigências utilitaristas dos recentes avanços tecnológicos promovidos pela Revolução Industrial, como coloca Gombrich em *A história da arte*:

Com frequência, parecia que os engenheiros tinham levantado primeiro uma estrutura adequada aos requisitos naturais do edifício e uma camada de ‘Arte’ era depois passada sobre a fachada, na forma de ornamentos colhidos em um dos livros de modelos de ‘estilos históricos’. (...) Mas, em fins do século XIX, um número crescente de pessoas conscientizou-se do absurdo. Na Inglaterra, em particular, críticos e artistas lamentavam o declínio geral do artesanato causado pela Revolução Industrial. (...) Ansiavam por uma ‘Nova Arte’ baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as possibilidades inerentes em cada material.¹⁵

Klaus-Jürgen Sembach também relaciona o surgimento da Art Nouveau na Europa com os progressos técnicos do século XIX, como uma tentativa dos artistas de “sublimação estética” diante da “aceleração do tráfego” e da “eficiência das máquinas”. Sembach também relata o cruzamento entre as atribuições práticas dos arquitetos e dos artistas (o que, aliás, também é uma marca de Lutzenberger, que desenvolveu as duas atividades, a de artista e a de arquiteto, ao longo de sua vida.)

¹⁴ A igreja São José, localizada na Avenida Alberto Bins, em Porto Alegre, guarda acervo doado pela família de José Lutzenberger à instituição. Estão ali esboços das pinturas que adornam as paredes da igreja e plantas baixas

É verdade que nesta época o facto (sic) de um artista construir a sua própria casa não era nada fora do habitual. Van de Velde já o tinha feito, em 1895, nas proximidades de Bruxelas e, em 1901, a mesma ideia (sic) estivera na origem da colónia (sic) de artistas de Darmstadt. Poder-se-ia quase falar da obrigação que havia em ser um arquitecto (sic) dileteante. Desta maneira, o artista podia provar que dominava todas as disciplinas e que se aproximava do ideal proclamado da ‘obra de arte total’.¹⁶

O prédio do Palácio do Comércio é um exemplo desse cruzamento de funções e de influência da Arte Nova, ou Jugendstill, para usar o termo que se popularizou na Alemanha. No acervo guardado pela Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul (Federasul), encontram-se desenhos feitos por ele, como estudos para vitrais, lustres, decoração interna do restaurante e de outros ambientes¹⁷. Um trabalho quase de artesanato, como preconizava a Nova Arte.

Se por um lado o prédio do Palácio do Comércio é um indício do estilo de Lutzenberger, ele também pode ser entendido como uma pista da posição social que o artista-arquiteto desempenhava naquele momento. A importância da inauguração do prédio, em 1940, com a presença do então presidente da república, Getúlio Vargas, demonstra o quanto Lutzenberger estava integrado, e era respeitado, na sociedade porto-alegrense. O arquiteto é citado diretamente como o profissional responsável pelo prédio nos discursos de autoridades como Alberto de Oliveira, então presidente da Associação Comercial de Porto Alegre¹⁸. O texto noticioso sobre a solenidade deixa claro a importância do acontecimento da véspera:

do templo construído pelo arquiteto, além de observações escritas, em alemão, a respeito da posição que essas imagens deveriam ficar dentro da igreja.

¹⁵ GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p. 426-427.

¹⁶ SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte Nova. A utopia da reconciliação*. Köln: Taschen, 2000, p. 85

¹⁷ O acervo da Federasul, embora não tenha sido sistematizado, pode ser consultado junto ao prédio da instituição, localizado à Praça Parobé, no centro de Porto Alegre.

¹⁸ Vale ressaltar que Lutzenberger há muito já se relacionava com figuras importantes da sociedade porto-alegrense da época. Ao traduzir os diários do arquiteto a respeito do cotidiano familiar, Dreyer seleciona um trecho em que Lutzenberger conta sobre o encontro dele e do filho pequeno com o prefeito Alberto Bins: “23

As festividades comemorativas do Bi-centenário da cidade puzeram em evidência um detalhe que caracteriza a era de realização fecunda que estamos vivendo. Nota-se que uma nova mentalidade, mais positiva e útil, orienta os seus destinos. Ao envez das flores, de retórica que eram a pedra de toque das solenidades de outros tempos, estamos inaugurando Avenidas, Palácios e outras obras capazes de afirmar, com eloquência, o extraordinário progresso da capital do Rio Grande do Sul.¹⁹

Observa-se também o discurso de Gaston Englert na abertura do VII Congresso das Associações Comerciais do Rio Grande do Sul, transcrito no Diário de Notícias:

É ainda o Palácio do Comércio, na sua grandiosidade e imponência, o monumento perpetuador da glória de uma classe que cumpriu e vem cumprindo, galhardamente, a sua elevada missão de coordenadora e propulsora de todas as atividades econômicas riograndenses em seus mais variados e complexos setores. É, também, o Palácio do Comércio, por sua posição destacada no coração do Estado, um monumento que ostenta o farol indicador do rumo que deve seguir a classe na sua orientação associativa, de coesão, indestrutível e de íntima cooperação fraternal (...).²⁰

Os trechos dos textos publicados no Diário de Notícias, além de funcionarem como uma pista para se entender a posição social de Lutzenberger naquele momento, já que ele era o homem que havia projetado “o monumento perpetuador da glória de uma classe”, trazem, ainda que discretamente, um pedaço do cenário de crescimento urbano que começara na Capital já havia algumas décadas.

De acordo com Charles Monteiro²¹, em 1920, ano da chegada de Lutzenberger ao Brasil, o Rio Grande do Sul ocupava o terceiro lugar na produção agrícola do país e a

de setembro (de 1928). Hoje tia Malchen e o padrinho Clóvis embarcaram para o Rio de Janeiro. O Slavinowitsch (o filho) compareceu ao grande encontro de família e pôde, pela primeira vez, ver o cais, onde ele ficou maravilhado com os grandes, grandes ‘autos’ – os vapores. Na ocasião ele também foi apresentado ao atual prefeito de Porto Alegre, o Intendente Alberto Bins que, ao pôr os olhos no Slavinowitsch exclamou: ‘Nossa, mas como ele é gordo!’.” DREYER, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ INAUGURADO o Palácio do Comércio de Porto Alegre. *Diário de Notícias*, p. 2, Porto Alegre, 15 nov. 1940.

²⁰ INAUGURADO o Palácio do Comércio de Porto Alegre. *Diário de Notícias*, p. 4, Porto Alegre, 15 nov. 1940.

²¹ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre - Urbanização e Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995., p. 46

indústria gaúcha era superada apenas por Distrito Federal e São Paulo. Em 1929, o governo federal já arrecadava mais impostos no Rio Grande do Sul do que em Minas Gerais. E em 1925, Porto Alegre já contabilizava 200 mil habitantes, o que a colocava no rol das grandes cidades brasileiras²² e esse crescimento, de acordo com o autor, estava bastante acentuado no setor imobiliário, “modernizando o traçado arquitetônico da cidade”.

Esses números mostram que Lutzenberger encontrou por aqui um cenário econômico e social propício para um engenheiro-arquiteto. E certamente esse é um ponto importante para sua permanência no país e também para sua vasta produção arquitetônica, mas não encerra a discussão sobre sua produção artística, que extrapolou esses cenários econômicos, ou melhor, ganhou os cenários das ruas da cidade (nas aquarelas que mostram a Porto Alegre dos primeiros anos do século XX), os cenários históricos que ele recriou nas aquarelas sobre a Revolução Farroupilha, e os cenários mitológicos, nos desenhos a bico de pena das chamadas lendas brasileiras e nas três séries de cartões feitos em bico de pena sobre tipos sociais do Rio Grande do Sul²³.

Entre essas tantas considerações citadas acima, algumas palavras do texto escrito por seu filho, o ecologista José Lutzenberger, para o jornal *Já* em julho de 2001 podem funcionar como uma porta de entrada, ainda que bastante subjetiva, que lança um caminho de entendimento da arte de Lutzenberger: o *namoro* que o arquiteto alemão desenvolveu pela cidade de Porto Alegre.

²² MONTEIRO, *op. cit.*, p. 91

²³ Em 1950, foram impressas, pela Typographia Mercantil, três séries de desenhos a bico de pena feitos por Lutzenberger, com textos em alemão do padre Edvino Friderichs, capelão da Igreja São José. As três séries têm os seguintes títulos: *O Colono no Rio Grande do Sul – Der Bauer*, *O Caixeiro-Viajante – Der Musterreiter* e *O*

2.2 O artista praticante

Jorge Englert, atual presidente da Comunidade São José, hoje com 80 anos, conviveu com a família de José Lutzenberger na casa da Rua Jacinto Gomes, número 39, em Porto Alegre. Afilhado de batismo e sobrinho daquela que viria a ser a mulher de Lutzenberger, Emma Kröeff, Englert concedeu uma entrevista e nela rememora momentos cotidianos com a família. Em um desses relatos, fala sobre o dia em que o artista Lutzenberger criou sua imagem.

Lembro que ele me pintou duas vezes. Ele então fazia o seguinte. Eu ia sair para uma excursão e ele disse: “Fica aí parado”. Eu era escoteiro, ele me pegou lá, fiquei parado como escoteiro, e ele então fez um esquema todo a lápis. E eu fui me embora. (...) Quando voltei da excursão, estava tudo completo, direitinho.²⁴

Gaúcho – O Gaúcho antigo no Rio Grande do Sul. Os dois últimos sem os textos do padre. Também publicou, no mesmo ano, uma série de cartões editada em parceria com o CTG 35 sobre lendas.

²⁴ Depoimento à autora em 12 de março de 2004, em Porto Alegre.

O interessante do relato de Englert é a revelação da forma como Lutzenberger criava suas obras. Ou seja, como ele mesmo conta, solicitou que o rapaz parasse a sua frente por alguns minutos e rascunhou a lápis o que mais tarde se transformaria, depois de um delicado e detalhado trabalho no ateliê, em uma aquarela colorida de um escoteiro do início da década de 30.

Em outros depoimentos, suas filhas também confirmam esse método de trabalho. Rose Lutzenberger²⁵, em entrevista, conta que o pai costumava circular pelas ruas e observar as cenas e os tipos urbanos que lhe pareciam “curiosos”. Em casa, em seu ateliê, mais tarde, terminava de criar a aquarela. Ou seja, como enfatiza Paulo Gomes²⁶, ele “trabalhava de memória. É importante lembrar que este ‘trabalhar de memória’ demandava um enorme esforço de observação”.

Rose Lutzenberger e Jorge Englert também reforçam a idéia que críticos e jornalistas seguiram reproduzindo em catálogos e artigos de jornais: a imagem de um artista diletante, ou seja, como uma das explicações do termo permitem entender (“que ou quem pratica uma arte, um ofício etc como um passatempo, e não como um meio de vida”, diz um dos verbetes do Dicionário Houaiss da língua portuguesa)²⁷, de alguém que tem na arte uma segunda opção, um complemento, mas não o principal de sua existência.

Não há como simplesmente negar essa imagem tantas vezes repetida e reforçada. Sabe-se que Lutzenberger pouco expôs em vida, e as mostras públicas de seu trabalho sempre foram feitas em exposições coletivas, como os salões de arte promovidos pelo Instituto de

²⁵ Depoimento à autora em 4 de outubro de 2003, em Porto Alegre.

²⁶ GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Porto Alegre, 2001, p. 9. (mimeo)

²⁷ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: editora Objetiva/Instituto Antônio Houaiss, 2001.

Belas Artes e a mostra comemorativa ao centenário da Revolução Farroupilha, em 1935²⁸. Suas fontes de renda foram a arquitetura e o magistério no então Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, hoje integrado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde lecionou a partir de 1938 as disciplinas de Perspectiva e Sombras, Geometria Descritiva e Arte Decorativa.²⁹

No instituto, foi professor até sua morte, em 1951, e conviveu com artistas como Ângelo Guido, João Fahrion e Fernando Corona, este último um de seus principais parceiros no trabalhos de arquitetura. Guido registrou um depoimento interessante a respeito dessa “vocação diletante” de Lutzenberger:

O prof. Lutzenberger nunca pretendeu ser pintor, bastava-lhe o alto conceito em que sempre foi tido entre nós pela sua capacidade de engenheiro-arquiteto e da qual deixou tão robustas demonstrações, como a Igreja São José e o Palácio do Comércio.³⁰

Mas esse cenário pessoal de Lutzenberger não impede um contra-argumento matemático importante: sua grande produção artística ao longo da vida. O acervo particular da família (cuidado pelas filhas Rose e Madalena) compõe-se de centenas de obras, entre aquarelas e desenhos, além de um diário ilustrado. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli possui em seu acervo 42 obras registradas. A Fundação Aplub tem um acervo que inclui 31 trabalhos. Na pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, encontram-se outros

²⁸ Angelo Guido registra a participação de Lutzenberger no Salão de Outono, realizado em 1925, e como jurado e expositor (sem concorrer), em 1939, no 1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Conferir GUIDO, Angelo. *Trinta Anos de Pintura*. In: BECKER, Klaus (org). *Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande atual* (3º volume). Canoas: Editora Regional Limitada, 1957.

²⁹ Conferir SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS. Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2002. Tese de doutorado apresentada ao curso de pós-graduação em história da PUCRS. Porto Alegre, julho de 2002. Orientação de Maria Lucia Bastos Kern. Nas páginas 278, 306 e 551, há referências específicas às disciplinas ministradas por Lutzenberger no Instituto de Artes.

seis trabalhos registrados. Isso sem incluir coleções particulares, de difícil acesso e que por isso não foram contabilizadas.

Não se pretende apresentar uma argumentação unicamente numérica, mas sim questionar a idéia de que a arte, por ser feita como um “hobby”, sem fins lucrativos, não possa agora ser entendida como um conjunto que apresenta uma autonomia e que pode ser avaliado como tal. E ainda arriscar dizer que a atividade artística era talvez mais importante para o próprio Lutzenberger do que pode transparecer quando se parte da idéia de um “artista diletante”.

Paulo Gomes, no texto já citado, argumenta sobre o tema:

Depoimentos variados informam que Lutzenberger trabalhava nas suas aquarelas e desenhos nas horas vagas. Ao longo dos anos criou-se a imagem do artista talentoso mas diletante, que trabalhava, com enorme fluidez e facilidade, ao sabor das flutuações dos humores e da disponibilidade de tempo. Esta imagem romântica é veementemente negada por sua obra extensa e intensa.

Em depoimento ao *Correio do Povo* (25/06/77), seu filho José Antonio escreveu que ‘a arte lhe era uma atividade quase religiosa’. Este fervor religioso, enfatizado no mesmo depoimento em que afirma que ‘todos os dias ele dedicava algumas horas à pintura’, rompe com a imagem de diletante que se construiu do artista. Compreendemos que esta necessidade de trabalhar todos os dias caracteriza uma preocupação em constituir uma obra, ou seja, produzir a crônica diária, visando não uma posterior exposição ou exibição deste olhar sobre o cotidiano, mas a constituição mesma de um documento sobre seu tempo.³¹

Maria Lucia Kern, ao comentar o cenário gaúcho das artes nos primeiros anos do século XX, lembra que as exposições individuais não eram comuns, os espaços para expor a arte, escassos, e ainda afirma que poucos artistas conseguiam se manter financeiramente somente com os trabalhos artísticos:

³⁰ GUIDO, *op. cit.*, p. 202.

³¹ GOMES, *op. cit.*, p. 8.

Fora estas instituições de ensino, praticamente inexitem outras para a formação e a prática profissional. Grande parte dos artistas exerce o métier no final de semana, pois o campo de trabalho das artes é extremamente limitado. Os salões são eventuais e as exposições esporádicas, ocorrendo nas entradas de bancos e em vitrines de lojas.³²

Portanto, Lutzenberger, mesmo não se considerando (e não sendo) um artista profissional, que lucrasse com seus trabalhos, não vivia uma realidade muito diferente da de seus contemporâneos. E o fato de não se sustentar de sua arte em nada diminui a qualidade e a importância de seus trabalhos.

Esse conjunto de obras que hoje está espalhado em museus públicos e instituições privadas tem uma história que começa na Alemanha, a partir dos ensinamentos recebidos na Real Universidade Técnica de Munique, relacionada às tendências artísticas da época.

2.3 O professor de um instituto conservador

Quando chegou ao Brasil, em 1920, José Lutzenberger tinha 38 anos, estava formado pela Universidade de Munique havia 14 anos, ou seja, já contava com uma experiência profissional de mais de uma década. As imagens feitas por ele de cenas da I Guerra Mundial, ainda na Alemanha, guardam algumas características em comum àquelas que ele criaria, anos mais tarde, em seu ateliê na casa da Jacinto Gomes. O estilo, a marca pessoal das aquarelas, são bastante similares.

³² KERN, Maria Lucia. *A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul*. In: *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 47.

De onde vem esse estilo? Em que pintores se inspirava para criar suas imagens? Lutzenberger não deixou escritos conhecidos sobre suas impressões a respeito da arte em geral. Tampouco os depoimentos das filhas e do filho indicam uma pista sobre um pintor favorito ou inspirador, por exemplo, mas eles lembram de um pai erudito, que apreciava a leitura e os clássicos. Assim escreveu o filho José Lutzenberger em um artigo publicado no *Correio do Povo*:

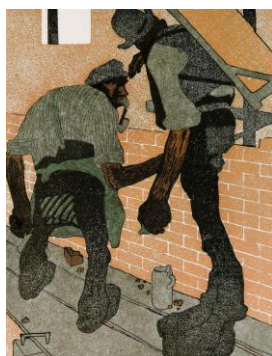
Quando eu era criança – felizmente naquela época não existia televisão, e nem rádio tínhamos – de noite, após a janta, ele nos contava as epopéias e lendas gregas, e a saga germânica. Nos falava da Antigüidade ou da Idade Média, nos mostrava gravuras da arte e arquitetura através dos tempos. Conseguiu assim brindar-nos o mais precioso dos bens, o prazer da leitura séria e o fermento intelectual. (...) Ao contrário do que hoje se tornou comum, ele não separava ciência de cultura nem de filosofia. Como para os antigos gregos, para ele ciência era apenas uma das formas de sentir a divina beleza do Universo.³³

Paulo Gomes relaciona o trabalho de Lutzenberger com a revista alemã *Simplicissimus* (figuras 4, 5 e 6), marcada por uma “produção gráfica crítica e, por vezes, mesmo sarcástica”³⁴. Outras características o autor do texto relaciona com a obra do artista alemão: “a acentuação das características através da deformação suavizada das figuras, a observação meticulosa dos vestuários que ajudam a constituir o caráter das personagens e de caricatura de da cena”³⁵. Como o próprio Paulo Gomes coloca, não é possível saber se Lutzenberger lia a revista, especialmente porque não foram localizados escritos do artista sobre sua própria produção ou sobre suas influências e gostos pessoais em relação à arte em geral.

³³ LUTZENBERGER, José. Meu Pai. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8-9, 25 de junho de 1977.

³⁴ GOMES, *op. cit.*, p. 17.

³⁵ GOMES, *op. cit.*, p. 17.



Figuras 4, 5 e 6: reproduções da capa da revista *Simplicissimus* e de caricaturas de Bruno Paul

Fonte: SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte Nova. A utopia da reconciliação*. Köln, Taschen, 2000.

Maturino da Luz também relaciona o trabalho do artista com as publicações alemãs do início do século XX. Além de citar a *Simplicissimus*, cita também a revista *Jugend*, “difusoras da caricatura e do grafismo da Arte Nova”:

Lutzenberger estava em plena formação universitária quando o ‘Jugendstil’ havia atingido o seu ápice, exatamente na cidade onde estudava e residia e na vizinha e muito próxima Áustria, onde era denominado de ‘Sezession Vienense’. Certamente o engenheiro arquiteto acompanhou o que se sucedia na área da arquitetura e teve acesso às publicações (...) ³⁶

Sembach faz um relato descritivo sobre as publicações alemãs que circulavam em Munique (cidade onde Lutzenberger estudou) nesse período e que funcionavam como um meio de divulgação da Arte Nova. É interessante notar que, ao descrever os tipos humanos que figuravam nas caricaturas publicadas na *Jugendstil* e na *Simplicissimus* ele cita o artista

³⁶ LUZ, *op. cit.*, p. 51.

Bruno Paul, que costumava desenhar criados, camponeses, operários e soldados, imagens também presentes nas aquarelas que Lutzenberger viria a produzir no Brasil mais tarde.

Mas eram sobretudo as revistas *Jugend* (Juventude) e *Simplicissimus* que deviam dar o tom especificamente muniquense. Se bem que o título da primeira publicação desse o seu nome à Arte Nova alemã, esta era acima de tudo escrupulosa e conservadora. Mas o momento mais delicado, que depressa se sentiu por toda a parte, ia encontrar sua mais bela expressão com os desenhos satíricos de *Simplicissimus*. (...) Enquanto os outros caricaturistas se esforçavam por dar uma ilustração exacta do conceito verbal, os personagens de Bruno Paul, poderosamente delineadas, dão uma impressão muito mais independente.³⁷

Do ano de sua formatura na Real Universidade Técnica de Munique, em 1906, até o ano de sua partida rumo ao Brasil, em 1920, o cenário social, artístico e político da Alemanha sofreu drásticas transformações. Antes mesmo da eclosão da I Guerra Mundial, as manifestações artísticas na Alemanha indicavam o que se chamaria de expressionismo, que teriam Edvard Munch entre seus expoentes.

Após a guerra, com a derrota da Alemanha, as agitações sociais que se seguiram e, com a promulgação da República de Weimar, em 9 de novembro de 1918, as manifestações artísticas inflamam-se novamente. Grupos de artistas se organizam para apoiar o novo regime, a escola de Bauhaus é fundada em Weimar em 1919. Mas Lutzenberger deixa o país em seguida, em 1920, a caminho do Brasil.

É complicado tentar localizar ou classificar a obra de Lutzenberger entre esses grupos e tendências artísticas. É provável que ele próprio não tenha tido qualquer interesse em se posicionar diretamente ou definitivamente diante desses movimentos, mas é possível dizer que ele provavelmente tenha tido conhecimento deles, seja na universidade, nos primeiros

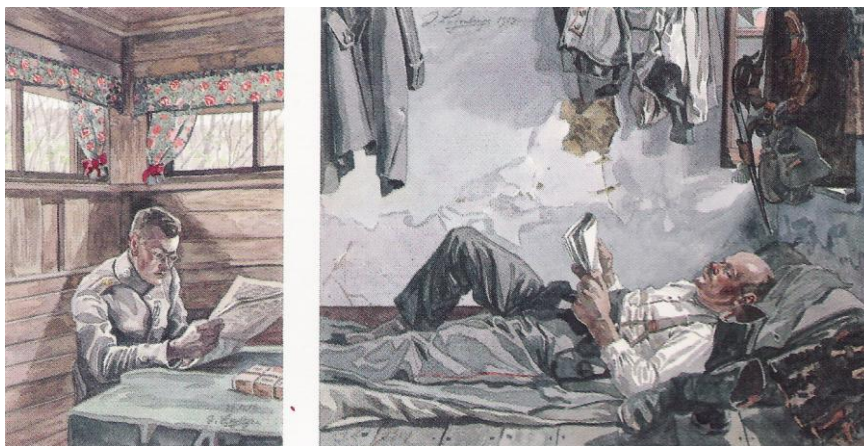
³⁷ SEMBACH, *op. cit.*, p. 90 e 91.

anos do século XX, seja durante os trabalhos que executou em Berlim, em 1911, quando a cidade, de acordo com Lionel Richard, já havia tomado “o caminho da supremacia, drenando pouco a pouco para si todas as riquezas e todas as energias”. Se Berlim era assim influente, fica difícil pensar um arquiteto que trabalhasse na cidade imune a qualquer informação sobre as artes que se propagavam em ruas e cafés.

Mas, se podemos lançar a hipótese de que ele não estava imune a essas informações, não podemos deixar de ressaltar que em suas obras não há uma influência direta e clara de movimentos como o expressionismo, que despontou na Europa, especialmente na Alemanha, antes da I Guerra Mundial. Ou seja, Lutzenberger fez sua opção artística como alguém que circulava em uma sociedade artisticamente movimentada, e escolheu a sua forma de representar aquilo que via e vivia, mais próximo do figurativo da academia do que das pinceladas do expressionismo alemão ou do impressionismo francês.

Quando deixou a Alemanha a caminho do Brasil, Lutzenberger já havia produzido uma série de aquarelas tematizando cenas da I Guerra Mundial (figuras 7 e 8). E nelas, ainda que tenham suas especificidades, já se reconhece claramente a pincelada que vai recriar, do outro lado do oceano, as cenas urbanas de Porto Alegre e as cenas rurais da colônia alemã³⁸.

³⁸ De acordo com Ralph Mayer, a técnica da aquarela ganhou status de “medium sério” por volta do começo do século XIX, na Inglaterra. “O método tradicional inglês consiste em sobrepor finas aguadas de cores delicadamente misturadas, umas sobre as outras, até que os efeitos de profundidade cor sejam alcançados. A composição é freqüentemente baseada em um desenho a lápis cuidadosamente executado.” Conferir: MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 366. J. Brian, em *Técnica de la Aquarela*, salienta que a aquarela já era utilizada pelos mestres do Renascimento italiano, que a empregaram em muitos de seus estudos. Mas seria com os ingleses Turner, Constable, De Wint e Cotman, entre outros, que a técnica tenha alcançado “um florecimiento extraordinario y la gran perfección que han hecho que este procedimiento sea el favorito de los artistas británicos”. Conferir: BRIAN, J. *Técnica de la Aquarela*. Barcelona: Leda, 1977, p. 7.



Figuras 7 e 8: aquarelas *Soldado Lendo* (14 x 22 cm) e *Soldado Deitado* (30 x 24 cm)

Fonte: acervo da família Lutzenberger (reproduzido de catálogo: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *José Lutzenberger*. Porto Alegre, 2001)

No Brasil, é provável que Lutzenberger tivesse seus interlocutores mais próximos dentro do Instituto de Belas Artes, entre os professores e os alunos. O fato de ter se integrado ao corpo docente do Instituto e de ter se mantido como professor da escola por mais de uma década indica, no mínimo, uma adequação aos princípios que costumavam reger a instituição³⁹.

Como boa parte das escolas de belas artes do país, a instituição de Porto Alegre estava diretamente ligada a movimentos mais tradicionais e mais distante das novidades do modernismo. O cenário artístico da Capital na época, especialmente nas décadas de 30 e 40 do século XX, estava marcado pelo chamado academicismo, em que as vanguardas propagadas pela Semana de Arte Moderna de 22 não eram bem recebidas pelas instituições de ensino em geral. Maria Lucia Kern recupera esses debates:

³⁹ Maria Lucia Kern lembra que, ao assumir o Instituto de Belas Artes, em 1934, ligado à Universidade de Porto Alegre, Tasso Corrêa adota o currículo da tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em um “momento em que os estudantes da capital do país reivindicam a modernização do mesmo”. Conferir KERN, *op. cit.*, p.48.

No Rio Grande do Sul, coexistem dois sistemas de representação visual, aparentemente antagônicos. Um divulgado e produzido pelos artistas ligados ao IBA; e, outro, tendo à frente o escritor Manoelito de Ornellas, na época diretor do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). O sistema de arte encontra-se predominantemente estruturado sob instituições conservadoras, como o IBA e o Salão Nacional de Belas Artes (promovido pelo IBA) e a crítica de arte. (...) Apesar dos conflitos entre artistas que procuram manter a pintura tradicional e os que buscam a sua modernização, a prática não é no fundo tão diferenciada e distante. Pois, mesmo os artistas que trabalham numa linha em prol da renovação, não apresentam obras revolucionárias, em termos formais. Muitos desses artistas, ao tratarem com temas sociais, mantêm ainda certos valores formais acadêmicos.⁴⁰

Lutzenberger não se posicionou, pelo menos publicamente ou por escrito, até onde foi possível constatar com esta pesquisa, a respeito dessa questão.

A respeito desses debates em relação ao modernismo, é interessante voltar um pouco para o período considerado por Susana Gastal como o de formação de um sistema visual em artes plásticas no Rio Grande do Sul⁴¹. No fim do século XIX, Pedro Weingärtner é considerado o pioneiro e o artista que sintetiza o período inicial desse sistema. Também ligado ao academicismo, foi professor na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e seguiu em suas obras temáticas e composições mais próximas do classicismo.

Vale reproduzir um trecho em que Athos Damasceno discorre sobre Pedro Weingärtner, contando uma de suas viagens pelo Estado, em 1893, quando passa a pintar imagens inspiradas nas paisagens e nas gentes do Rio Grande do Sul, e reproduz uma notícia da época:

⁴⁰ KERN, *op. cit.*, p. 49-50.

⁴¹ GASTAL, Susana. *A sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre (1891-1930)*. 1994. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 1994.

Após um giro de dois meses pelo interior, traz a Pôrto Alegre um volumoso conjunto de manchas e apontamentos que destina a seis telas em esbôço, conforme se vê da seguinte notícia publicada pelo Mercantil, de 25 de abril daquele ano: “Coube-nos ontem a satisfação de visitar o atelier do festejado artista Pedro Weingärtner, considerado uma das glórias do Brasil. De sua viagem pelo interior do Estado trouxe impressões para seis quadros que já se acham quase prontos – *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*. Esses quadros se recomendam já pelo belo efeito de luz, o colorido e a fidelidade com que se acham apanhados, já pelos tipos originais rio-grandenses.”⁴²

Os artistas que se seguiram a Weingärtner, e que seriam contemporâneos à Semana de Arte Moderna, portanto, tinham atrás de si uma história recente de artes plásticas produzidas no Estado – sequer um curso de artes existia no Estado até 1908, quando surgiu a Escola de Belas Artes. Não é tão surpreendente que as inovações modernistas tenham demorado tanto a se firmar no Estado entre os artistas.

E se a temática rural e os tipos rio-grandenses já estavam presentes em Weingärtner, a cidade demora a aparecer nas imagens dos artistas locais do início do século XX:

⁴² DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. 1755-1900*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 203.

Na arte do Rio Grande do Sul, há uma síntese entre o romantismo e o neoclassicismo. O neoclassicismo, como já foi colocado, inspirou a construção formal, na distribuição dos volumes, nas cores suaves, na busca do equilíbrio como sinônimo de beleza. O romantismo inspirou as temáticas. A natureza perdia a teatralidade com que era tratada nos weingärtneres mais antigos e tornava-se o motivo preferido dos pintores. Uma natureza rural, sem sinal das cidades que, nesta época, cresciam e sofisticavam-se. Só na década de vinte, a cidade começou a aparecer nas imagens produzidas. (...) A soma do olhar romântico e do olhar iluminista, ou melhor, a maneira como os dois são sintetizados nas imagens das primeiras gerações de pintores no Rio Grande do Sul, são significativas das utopias que embalavam o coração e direcionavam a sua visão de mundo. São, também, determinantes da identidade visual criada por este momento.⁴³

Entre os artistas analisados por Susana Gastal, alguns deles foram professores no Instituto de Artes da UFRGS no mesmo período em que Lutzenberger lecionou na instituição. Ângelo Guido e Aldo Obino eram os principais críticos de arte da capital nessa primeira metade do século 20 e publicavam seus textos nos jornais Diário de Notícias e Correio do Povo, respectivamente.

Conhecer esses relacionamentos e esse trânsito de Lutzenberger no cenário artístico porto-alegrense é uma estratégia de aproximação da obra do artista na medida em que ela assim pode ser vista dentro de um espaço maior, para compreender melhor suas especificidades. E podemos já arriscar dizer que o artista estava mais próximo da pintura de gênero de que nos fala Athos Damasceno Ferreira no trecho acima citado e também dos “tipos originais rio-grandenses” tão festejados pelo jornal Mercantil. Tipos pelos quais José Lutzenberger também seria lembrado nos textos de apresentação de exposições que foram organizadas em Porto Alegre após sua morte.

⁴³ GASTAL, *op. cit.*, p. 63.

2.4 Nasce o artista

Regis Debray, em seu estudo *Vida e Morte da Imagem*, compôs uma frase que aponta, sob certo aspecto, para a forma como as obras de arte de José Lutzenberger foram sendo recuperadas e apresentadas ao público depois de sua morte. Diz Debray que “a imagem é filha da saudade.”⁴⁴ Quando escreve isso, ele está discutindo a ligação da imagem com a idéia de morte e sua dupla função de representar o ausente e tornar-se presente.

Depois que Lutzenberger morreu, suas obras começaram a ser organizadas e apresentadas em exposições individuais, e o artista começou a ser lembrado como alguém que desenhava os tipos gaúchos, como alguém que havia conseguido interpretar a alma gaúcha. Portanto, ao recuperar sua arte, recuperava-se também um “tempo perdido”, ausente de fato mas presente na memória – como a saudade.

Texto publicado nos jornais um dia depois de sua morte, nas seções de obituário, já indicava um caminho que iria ser trilhado nas décadas seguintes por críticos de arte, artistas e colegas do Instituto de Artes:

Aquarelista e desenhista de grande mérito, conquistou nos meios artísticos nacionais um lugar de marcado relevo, especialmente através de magníficos trabalhos em que *fixou cenas e tipos do Rio Grande do Sul, a cujo ambiente se ligou pelo coração e pelo espírito* (grifo meu).⁴⁵

⁴⁴ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 38.

⁴⁵ NECROLOGIA. *Correio do Povo*, p. 8, Porto Alegre, 3 de agosto de 1951.

Ao longo das cinco décadas seguintes, de 1955 a 2001, a caracterização do artista que *fixou cenas e tipos do Rio Grande do Sul* e do homem que *se ligou pelo coração e pelo espírito* a Porto Alegre e ao Estado seria repetida em catálogos, críticas e notícias publicadas em jornais.

Os discursos que se escreveram sobre as aquarelas e os desenhos de Lutzenberger revelam, entre outros aspectos, o quanto sua obra funcionou como representação de valores que, em diferentes momentos e com diferentes intensidades, foram reforçados. Seguimos aqui um raciocínio semelhante ao de Maria Eliza Linhares Borges, quando a autora analisa a pintura de Rugendas:

Longe de esgotar a riqueza documental e estética contida em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, é importante ressaltar que uma criação visual informada por um modelo saído das convenções sociais de uma época é, talvez, o indicador mais forte de que o universo da significação é sempre uma representação de práticas sócio-históricas e culturais. É assim que a pintura de história dos David, Percier e outros neoclássicos franceses, calcada no imaginário preexistente, logra os efeitos esperados com suas imagens. Quando a utilização de símbolos, alegorias e rituais não se encontra fundada em uma comunidade de sentido, no imaginário preexistente, seu sistema de significação cai no vazio e corre o risco de ser ridicularizado, quando não é imediatamente esquecido. Talvez isto explique por que o Debret que ficou conhecido no Brasil e é constantemente buscado por estudiosos das imagens é o Debret pintor da vida cotidiana do Rio de Janeiro. O simbolismo saído de suas pinturas, tipicamente de história pouco ou nada tinha a ver com o imaginário popular preexistente, naquele momento.⁴⁶

A apropriação de determinadas expressões e a valorização de determinados aspectos da obra de Lutzenberger indicam também as “necessidades do público”, ou seja, a forma de recepção da obra de arte está relacionada a práticas culturais:

⁴⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Imagens da Nação Brasileira*. In: Locus Revista de História. Juiz de Fora, Editora UFJF, v. 7, n. 1, 2001, p. 25.

Freqüentemente as melhores pinturas exprimem sua cultura não só diretamente mas também de modo complementar, pois é enquanto complemento da cultura que melhor se prestam a satisfazer as necessidades do público, que não necessita daquilo que já tem.⁴⁷

De acordo com Pierre Francastel, “uma obra de arte só existe como tal para grupos determinados de indivíduos. Apesar do seu caráter espacial, ela só adquire existência numa dimensão temporal.”⁴⁸

Lutzenberger foi também adquirindo uma *existência* após sua morte, na medida em que passou a ser visto e interpretado a partir das exposições que foram sendo organizadas e que, a cada discurso anunciado, apresentavam novos, mas muitas vezes também repetitivos, elementos para se olhar a obra do artista.

A primeira retrospectiva da obra de Lutzenberger foi organizada em 1955, pelo Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, em Porto Alegre. Em 1960, foi a vez de a Divisão de Cultura da Secretaria de Educação apresentar uma mostra, e, em 1966, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). Depois disso, seguiram-se exposições na Capital do Círculo Militar e da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (em 1972, no Teatro de Câmara), no Museu de Arte DAC-SEC (1974), na galeria Oficina de Arte (1977), no Clube do Comércio (1981), no Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), no Banco Francês e Brasileiro (1990), na galeria Agência de Arte (1996) e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (2001)⁴⁹.

⁴⁷ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p.56

⁴⁸ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 134.

⁴⁹ Conferir ROSA e PRESSER, *op. cit.*, p. 286-287.

As críticas que constam de catálogos e folhetos dessas exposições e ainda textos publicados na época a respeito do artista mostram como sua arte foi sendo interpretada e enfatizada ao longo dos anos.

Um dos principais parceiros profissionais de Lutzenberger, o escultor Fernando Corona, também professor do Instituto de Artes, deixou depoimento sobre o amigo em que o amor dele por “nossos pagos” é enfatizado, em contraposição a uma suposta despreensão do alemão em relação a sua obra artística, evidente, de acordo com Corona, na forma de assinar os trabalhos:

Assinava os trabalhos modestamente, apenas com um jota e um ele entrelaçados, letras iniciais de seu nome. (...) Seu maior prazer era interpretar usos e costumes dos nossos pagos, que tanto ele amou. A vida gauchesca o empolgava pelo seu ineditismo, para ele até então desconhecido.⁵⁰

Os pagos que ele tanto amou, como coloca Corona, também aparecem em 1972. A exposição realizada no Teatro de Câmara foi saudada pela Folha da Tarde reforçando essa característica do artista: “Integram-se totalmente aos moldes da vida gaúcha. Seus desenhos, aquarelas e pinturas revelam um forte conhecimento de nossa tradição”⁵¹.

Cinco anos depois, ao escrever sobre a mostra realizada na galeria Oficina de Arte, Susana Sonderman enfatiza novamente o “amor pela terra”, muito claro já no título do texto publicado na Folha da Tarde, “Lutzenberger, um alemão que amou a nossa terra” e apresenta ainda um tom nostálgico na recuperação de uma cidade perdida no tempo, que agora, moderna, precisa ser “consertada”:

⁵⁰CORONA, Fernando. *Caminhada nas Artes – 1940-76*. Porto Alegre: Editora da Universidade/IEL, 1977, p. 159-161.

⁵¹RETROSPECTIVA de Lutzenberger na Galeria do Teatro de Câmara. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 6 de novembro de 1972, p. 92.

Havia temas que despertavam especialmente a curiosidade do artista: os motivos rio-grandenses eram um deles. Os aspectos mais comuns da vida dos pampas estão em seus quadros (...). Mas a cidade que teimava em deixar de ser uma vila para transformar-se pouco a pouco na metrópole que hoje seu filho tenta consertar, em lutas quixotescas (...) também serviu de tema para Lutzenberger.⁵²

Jacob Klintowitz, ao apresentar a mostra da galeria Oficina de Arte tampouco foge à regra e coloca claramente Lutzenberger como um artista que desenhou temas regionais, que, na visão do crítico, àquele momento estavam sendo redescobertos e reinterpretados:

As retrospectivas de José Lutzenberger em 1955 e 1960 são apenas sintomas dos novos tempos. Em muitos lugares, os autores são descobertos, as suas mensagens reanalisadas e todos tem em comum algumas características: controle formal de meios técnicos, honestidade de tratamento, o assunto é local, motivação cotidiana e, certamente, uma marcada coerência no trabalho. São os valores da terra, os temas regionais, redescobertos e reinterpretados.⁵³

No início da década de 80, na exposição realizada no Clube do Comércio, anunciada como a maior retrospectiva até então realizada sobre a obra de Lutzenberger, o aspecto regional e a tradução em imagens da vida campeira são novamente colocados em evidência:

⁵² SONDERMANN, Susana. Lutzenberger, um alemão que amou a nossa terra. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 11 jun. 1977. Suplemento Mulher.

⁵³ KLINTOWITZ, Jacob. *José Lutzenberger*. In: OFICINA DE ARTE. *José Lutzenberger Aquarelas e Bicos-de-pena*. Porto Alegre, 1977. 12 p.

O tema preferido de JL (como assinava seus desenhos a bico de pena e aquarelas) sempre foi nos costumes dos nossos pagos. Lutzenberger (sic) estudou e interpretou a vida campeira do Rio Grande do Sul desenhando com requinte dezenas de flagrantes cotidianos gaúchos, do peão aos colonos e caixeiros viajantes. Com um detalhe: “Em dias de tormenta ou em dias de sol, o gaúcho de Lutzenberger (sic) marcha pelas coxilhas altaneiro e feliz.”⁵⁴

A mostra promovida pelo Museu Universitário da UFRGS retoma, no ano de celebração de 150 anos da Revolução Farroupilha, em 1985, as imagens feitas pelo artista para a exposição comemorativa ao centenário do levante, em 1935. Mais uma vez as aquarelas do farrapos são expostas em um contexto de celebração, reforçando em imagens os valores heróicos dos soldados farrapos e da própria identidade rio-grandense.

O texto de Carlos Antonio Mancuso no catálogo de 1985 não deixa dúvidas de que a exposição mais uma vez reforça a caracterização de Lutzenberger como o intérprete visual dos ideais do gaúcho:

A poética de Lutzenberger nos revela o sentido das coisas, uma maneira nova de ver os valores intrínsecos da realidade cultural. Ele soube como poucos penetrar na alma do povo gaúcho e da sociedade da qual participou. Seu trabalho agrada a uma imensa maioria porque revela, de um lado, um gosto, isto é, uma espiritualidade ligada às nossas tradições, e de outro lado, pela temática gauchesca que nos atrai por força da nossa formação histórica.⁵⁵

Os trechos acima selecionados são apenas uma amostra do que se disse e se escreveu sobre Lutzenberger até o fim da década de 80, mas fica claro que ele é recuperado como um artista regional, que soube captar, entender e recriar o modo de vida do gaúcho. Suas imagens funcionam como uma “munição simbólica” de um processo cultural e social constante, que

⁵⁴ OS COLORIDOS flagrantes de certa vivência gaúcha. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 mar. 1981. Revista ZH/Artes plásticas

⁵⁵ MANCUSO, Carlos Antonio. *A obra regional de Lutzenberger*. In: MUSEU UNIVERSITÁRIO. *Mostra José Lutzenberger. Coleção Farrapos e Aquarelas e desenhos*. Porto Alegre, 1985.

até hoje permeia a sociedade rio-grandense, de reforço de uma identidade gaúcha vinculada a ideais como a bravura e a força da tradição.

Em 1990, quando é inaugurada uma outra grande retrospectiva do artista organizada pelo Banco Francês e Brasileiro, novas discussões aparecem, e alguns textos, além do próprio nome dado à mostra (“José Lutzenberger, O universal no particular”), já denotam uma aproximação um pouco diferente diante das aquarelas e dos desenhos.

Liana Timm coloca Lutzenberger como um artista que, partindo de “circunstâncias regionais consegue a universalidade” e ainda reforça o aspecto cotidiano de suas imagens:

Sua obra somente agora tem sido valorizada como deve, mas ainda se levará muito tempo para compreender o universo europeu deste homem que com sua origem diversa conseguiu registrar as inusitadas passagens da vida cotidiana rio-grandense.⁵⁶

O curador da mostra, Luiz Carlos Barbosa, também indica esse caminho, sem desprezar a vertente regionalista do artista, e ainda dá um tom nostálgico e saudosista para as aquarelas, colocando-as como imagens de uma Porto Alegre que se perdeu, de uma Capital que já não tem mais espaço para os cafés:

Esta exposição, dividida em sete módulos, procura mostrar as inúmeras facetas, vertentes de um artista que transitou pelos mais diversos temas com a mesma desenvoltura formal (...). Ele foi seduzido pela paisagem gaúcha. Igualmente, era interessante penetrar no universo de uma cidadezinha provinciana, com suas figuras típicas como o Bataclã, as suas cenas características como a mesa de um Café (naquela época havia cafés em Porto Alegre), o burburinho de uma avenida compartilhada por bondes e carroças.⁵⁷

⁵⁶ TIMM, Liana. Em tempo. *Jornal RS*, Porto Alegre, p. 26, 21/22 abr. 1990.

⁵⁷ BARBOSA, Luiz Carlos. In: ESPAÇO CULTURAL BFB. *José Lutzenberger. O Universal no particular*. Porto Alegre, 1990.

Mas, assim como Barbosa não despreza as imagens de lide campeira (“...a exposição não poderia subestimar o vigor das imagens regionalistas, onde o artista consagra a antológica mitologia do gaúcho e pampa”⁵⁸), também notícias veiculadas na imprensa naquele momento continuam pensando o artista como o retratista de costumes gaúchos:

Apontado por alguns como o principal retratista gráfico de costumes e tipos humanos no Rio Grande do Sul do início do século, o artista plástico alemão José Lutzenberger – pai do atual secretário especial do Meio Ambiente, também José Lutzenberger – está merecendo pela primeira vez uma ampla retrospectiva de sua obra...⁵⁹

Na última grande exposição retrospectiva, realizada no Margs, Paulo Gomes⁶⁰ define Lutzenberger como um cronista. Ou seja, Gomes deixa de lado a interpretação ufanista de momentos anteriores e reúne em sua análise obras de temáticas distintas, mas que revelam o caráter observador e interpretativo do artista:

Lutzenberger, desde seus primeiros desenhos (nos cadernos da juventude), nos registros da paisagem européia, nos desenhos da Primeira Grande Guerra na França e, principalmente, naqueles do Brasil: a paisagem porto-alegrense, seus habitantes, com seus costumes e hábitos; no homem do campo, seja ele um gaúcho tratando com o gado, seja um colono repousando ou ainda um caixeiro viajante em atividade; na mítica descrição dos revolucionários farroupilhas e ainda nas lendas brasileiras e gaúchas e, principalmente, nos registros primorosos de seu diário familiar deixou a marca distintiva do cronista.⁶¹

Como pode ser visto nos trechos selecionados acima, o artista foi sendo interpretado e recebido por seu público e pela crítica a partir de duas formas: inicialmente, aparecem

⁵⁸ BARBOSA, *op. cit.*

⁵⁹ PORTO, Juarez. Lutzenberger, o aquarelista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1990.

⁶⁰ GOMES, Paulo. In: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI, *op. cit.*, p. 9-15.

⁶¹ GOMES, *op. cit.*, p. 15

majoritariamente interpretações mais ufanistas, reforçando características regionais/heróicas, e mais adiante, a partir da década de 90, começam a ser ressaltadas as imagens do cotidiano da cidade e do campo e a capacidade do artista de interpretar sua época em crônicas visuais, do particular ao universal.

Vale aqui retomar o trabalho de Eduardo França Paiva, que mostra em *História e Imagens* como obras artísticas e/ou visuais estão inseridas em um sistema de duração longa, salientando que elas são ora reforçadas, ora combatidas, compondo assim um conjunto de representações:

As imagens, portanto, podem ter longa vida. E isso não é primazia das que surgiram vinculadas às religiões. Muitas imagens, tanto iconográficas quanto de memória, de grupos sociais, de momentos históricos, de eventos, de sociedades inteiras inscrevem-se nessa duração temporal alongada, ora cultivadas e preservadas, ora combatidas. É, como veremos a seguir, o quadro onde se encaixam inúmeras imagens do Brasil, construídas ao longo de séculos, atraindo, simultaneamente, esforços de manutenção e de transformação. O resultado desse movimento, em boa medida, são as idéias e as representações que temos hoje de nós mesmos, de nosso passado e de nosso futuro.⁶²

As obras de arte executadas por José Lutzenberger ao longo dos anos em que ele morou no Brasil formam também um conjunto de representações. Conjunto que reúne o legado material deixado pelo artista, aquarelas e bicos de pena com temática variada, mas também o legado crítico que foi se construindo após sua morte, rapidamente apresentado neste último item do capítulo.

Parte desse conjunto de obras criado pelo artista alemão será analisada no próximo capítulo, a partir de questionamentos recentes relacionados à disciplina histórica, em que a noção de representação desenvolvida por Roger Chartier é o principal fundamento teórico.

Lutzenberger foi visto por diferentes críticos como um homem apaixonado pelas tradições e costumes gaúchos, como aquele que melhor traduziu em imagens o modo de vida rio-grandense ou ainda como um cronista, preocupado em executar “registros primorosos” de seu tempo.

Há certamente elementos temáticos em suas obras que podem ser relacionados com o regionalismo, com os ideais do gaúcho personagem heróico. Tampouco se pode negar uma clara intenção figurativa e narrativa nas imagens das ruas de Porto Alegre, em que os sujeitos de grupos sociais desfavorecidos economicamente (mendigos, lavadeiras, trabalhadores e vendedores de rua) aparecem isoladamente ou ao lado de senhores bem-vestidos, mas sempre em cenários claros, com uma história por trás, como uma crônica do cotidiano. Mas o que se pretende mostrar nas próximas páginas é que tanto as imagens históricas (e heróicas) dos farrapos quanto as cenas de rua não podem ser entendidas como mímese ou como tradução da realidade ou registro exato de fatos e situações observadas pelo artista, mas sim como representações, como um “discurso visual” construído por um estrangeiro curioso.

⁶² PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 52

3 ONTEM E HOJE: ARTE HISTÓRICA E CRÔNICA VISUAL – A REPRESENTAÇÃO DE UMA SOCIEDADE E DE SEUS PERSONAGENS



Figura 9: As sete parelhas, aquarela, 25 x 17 cm

Fonte: acervo da Fundação Aplub

A cena que José Lutzenberger nos apresenta é clara, e o título do trabalho já induz a um entendimento narrativo e a um foco central de interesse: “As sete parelhas”. A aquarela, com dimensão de 25 x 17 cm (figura 9), apresenta o esforço de uma parelha de cavalos que

puxa uma carroça carregada. À frente deles, um homem montado a cavalo tenta direcionar os animais. Ao fundo, um vale. Ao lado direito dessa cena, três pessoas transitam a cavalo por uma estrada menor. Duas delas seguem viagem, de costas para as parelhas, mas o terceiro homem pára diante da cena e espia com curiosidade a batalha entre homem e animais. A imagem, que faz parte do acervo da Pinacoteca da Aplub, em Porto Alegre, é uma das tantas cenas rurais criadas por José Lutzenberger. Segue o mesmo tipo de composição de boa parte de seus trabalhos, com os cavalos e os cavaleiros indicando o rumo de movimento na imagem e com a paisagem de céu amplo, com nuvens, e vegetação emoldurando a cena.

A descrição dessa aquarela pode funcionar como uma primeira aproximação acerca das questões temáticas e formais que serão desenvolvidas neste capítulo sobre a obra de José Lutzenberger.

Pode-se supor que esse homem que pára e espia as parelhas seja um estrangeiro, o próprio pintor, que descobre um novo modo de vida do outro lado do oceano. Surpreso, ele observa o homem que estica o chicote/relho com força para garantir a continuidade da viagem. O olhar espichado e curioso desse personagem¹ é semelhante ao olhar que o artista alemão lançou sobre a sociedade porto-alegrense e sobre a paisagem rural gaúcha entre as décadas de 1920 e 1940. Um olhar que ele transformou em aquarelas e desenhos, em registro visual de um mundo novo que Lutzenberger descobria em caminhadas pela cidade ou em incursões pelo interior do Estado. Um registro autoral e específico, apesar de inserido em um tempo e espaço mais amplos.

¹ Vale ressaltar que a suposição é apenas didática, com o intuito de, a partir de uma imagem criada pelo próprio Lutzenberger, sugerir o tipo de olhar que ele lançou sobre a cultura e o cenário rio-grandenses. Ou seja, ao utilizar a descrição desta aquarela, pretende-se fazer uma espécie de jogo de espelhos: o personagem pintado por Lutzenberger funciona, neste caso, como um recurso ao mesmo tempo estilístico e explicativo do que se planeja colocar ao longo deste capítulo na interpretação de sua obra.

Neste capítulo, esse olhar curioso e estrangeiro será explorado por meio de 42 das centenas de imagens que Lutzenberger criou no Brasil entre 1920, ano de sua chegada a Porto Alegre, e 1951, ano de sua morte. Para tanto, foram consultados os acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), Pinacoteca da Aplub e Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), além de imagens do acervo particular da família Lutzenberger, especialmente aquelas que constaram de exposição retrospectiva realizada no Margs em junho de 2001, com curadoria de Paulo Gomes.²

Ao longo de sua vida, Lutzenberger produziu principalmente aquarelas e desenhos a nanquim e bico de pena. Antes de desembarcar no Brasil, ele compôs, ainda na Alemanha, imagens que apresentavam tanto vistas das cidades européias, incluindo igrejas, prédios e ruas de lugares como Munique e Dresden, como também uma série de aquarelas sobre a I Guerra Mundial, da qual participou como oficial do exército alemão. Entre esses trabalhos da guerra, alguns encontram-se em museu alemão, na cidade de Ingolstadt, e outros, do acervo da família Lutzenberger, foram apresentados na mostra retrospectiva do Margs de 2001.³

No Brasil, a produção do artista também teve temática diversificada. Lutzenberger criou cenas urbanas em aquarela – as ruas da Capital, personagens populares, procissões religiosas, o carnaval de rua, vendedores, mendigos, lavadeiras, um aristocrático jogo de pólo, fregueses dos cafés da cidade, rodas de chimarrão nos pátios das residências, a orla do Guaíba

² Conferir: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *José Lutzenberger*. Porto Alegre: Margs, 2001. O catálogo da exposição, realizada no Margs entre 29 de junho e 5 de agosto de 2001, com curadoria de Paulo Gomes, tem 48 páginas e apresenta as 172 obras que foram expostas na instituição. A mostra foi considerada a maior retrospectiva já feita da obra de José Lutzenberger, reunindo, além de aquarelas e desenhos de temática bastante variada, páginas e desenhos que compõem um diário pessoal criado pelo artista ao longo de sua vida no Brasil, esboços e ainda estudos e desenhos feitos para obras arquitetônicas.

³ No catálogo da mostra, podem ser encontradas cinco paisagens da Europa e dezesseis imagens da I Guerra Mundial, incluindo desenhos de soldados e armas e aquarelas de paisagem, acampamentos militares e soldados em cenas cotidianas.

– e imagens do meio rural – peões no campo, a saída da missa, o caixeiro viajante no bolicho da colônia, os meninos que brigam à saída da escola, um casamento em que os convidados seguem a cavalo pela picada. Dentro desse cenário rural, também aparecem gaúchos, com seus cavalos e cachorros pelos campos do Interior, ora tropeando uma boiada, ora em uma parada à beira de um riacho para matar a sede, ou ainda montados em cavalos, em movimento pelo campo.

Uma outra parte dessa produção artística de Lutzenberger inclui uma série de aquarelas a respeito dos farrapos, feita para a exposição comemorativa aos cem anos da Revolução Farroupilha, em 1935, realizada em Porto Alegre.

Cabe ainda mencionar a série desenhos a bico de pena que traziam tipos do Rio Grande do Sul (o colono, o gaúcho e o caixeiro viajante), publicados em formato de cartões, em conjunto com a Igreja São José⁴.

Há uma outra série em bico de pena publicada em parceria com o 35 Centro de Tradições Gaúchas, em 1950, sobre lendas brasileiras, também em formato de cartões, com desenhos sobre Negrinho do Pastoreio, Salamanca do Jarau, Sepé Tiaraju, As Saracuras, João-de-Barro, Boi-tatá, entre outras histórias que remetem a lendas do folclore rio-grandense e brasileiro. Nos cartões, há textos de Ciro D. Ferreira, Ivo Sanguinetti, J. C. Paixão Cortes e Luiz Carlos Barbosa Lessa que funcionam como pequenos relatos a respeito das lendas e que acompanham as imagens feitas pelo artista.

No caso da série *Lendas Brasileiras*, é interessante mencionar que o trabalho foi desenvolvido em conjunto com um grupo de pessoas que naquela época organizava o

⁴ Em 1950, foram impressas, pela Typographia Mercantil, três séries de desenhos a bico de pena feitos por Lutzenberger, com textos em alemão do padre Edvino Friderichs, capelão da Igreja São José. As três séries têm os seguintes títulos: *O Colono no Rio Grande do Sul – Der Bauer*, *O Caixeiro-Viajante – Der Musterreiter* e *O Gaúcho – O Gaúcho antigo no Rio Grande do Sul*. Os dois últimos sem os textos do padre.

chamado Movimento Tradicionalista Gaúcho⁵, que se firmaria com força nas décadas seguintes com obras a respeito da história do Rio-Grande do Sul, de manifestações folclóricas e ainda na divulgação e construção de uma suposta “imagem do gaúcho” (incluindo a descrição da indumentária, das danças praticas nos centros de tradição e até mesmo de hábitos gastronômicos).⁶

A partir dessa apresentação inicial das obras de José Lutzenberger, nota-se que, utilizando principalmente as técnicas de aquarela e desenho a bico de pena e nanquim, o artista escolheu como temática tanto temas contemporâneos a ele (cenar urbanas e rurais, com a representação dos sujeitos que povoavam a cidade e o campo nas décadas de 20 a 40) quanto temas históricos (a Revolução Farroupilha e a imigração alemã, por exemplo).

Nas imagens de temática urbana, predominam as aquarelas, com cenas de Porto Alegre, em que personagens populares e membros da elite são colocados nos cenários da época (cafés e confeitarias, ruas do Centro, armazéns), além de vistas de prédios e parques e da orla do Guaíba. Essas obras urbanas foram criadas pelo olho curioso do artista e guardadas em seu ateliê particular. Um outro grupo de trabalhos em aquarela também resultantes da

⁵ Em depoimento à autora no dia 14 de julho de 2004, o folclorista Paixão Cortes relatou que Lutzenberger convidou a ele e a outros companheiros, entre eles Barbosa Lessa, para auxiliar na criação dos cartões que formam a série *Lendas Brasileiras*. Ao descrever o trabalho com Lutzenberger, Paixão Cortes lembra que “o professor” fazia questão de seguir à risca os costumes gaúchos em seu desenho a bico de pena. Perguntava, por exemplo, como os gaúchos seguravam a cuia do chimarrão e a chaleira, como colocavam as esporas nas botas, enfim, pretendia desenhar com a maior precisão e o mais próximo possível do real as tradições gaúchas que começavam a se cristalizar com a criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Não é à toa, portanto, que, como foi visto no capítulo 2, Lutzenberger tenha sido lembrado em artigos de jornais e catálogos, após sua morte, como um dos artistas que melhor representaram a figura do gaúcho e seus costumes.

⁶ As obras publicadas por autores relacionados ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) são numerosas, mas podemos citar os trabalhos de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes a respeito da história do Rio Grande do Sul, da indumentária e do folclore rio-grandense. Conferir: LESSA, Luiz Carlos Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. *Manual de Danças gaúchas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956; *Danças e Andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja, 1975; *Nativismo, um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

observação do artista de seu tempo e espaço contemporâneos inclui cenas rurais, com imagens de peões e do cotidiano da colônia no interior do Estado⁷.

Em um outro grupo, encontramos obras feitas a partir de uma temática determinada, mais relacionada com a história do Rio Grande do Sul e com a formação da identidade gaúcha, em que Lutzenberger conta histórias de outros tempos, de tempos passados. Aqui entra a série dos Farrapos (aquarelas que participaram da exposição do centenário da Revolução Farroupilha, em 1935), as séries da imigração alemã e os cartões feitos em bico de pena em co-edição com a Igreja São José e a série Lendas Brasileiras, publicada pelo 35 CTG em 1950.

Lutzenberger, embora nunca tenha se considerado um pintor profissional, como atestam os depoimentos de suas filhas e de amigos próximos, porque trabalhava especialmente como arquiteto e professor, deixou um legado artístico que, além de numericamente vasto, possui uma riqueza imensa por sua diversidade de temas e por ser uma potencial crônica visual de uma época, testemunho de suas percepções estéticas sobre a sociedade do Rio Grande do Sul entre as décadas de 20 e 40 do século passado, e também uma interpretação a respeito de momentos marcantes da história rio-grandense.

Essa *variedade* temática se contrapõe com a *regularidade* da forma, da técnica de pintar e desenhar. Comparando uma aquarela feita na Alemanha, durante a guerra, e outra feita no Brasil, por exemplo, nota-se no traço, na pincelada, na composição dos tipos humanos e até nos cavalos que é o mesmo artista quem criou, durante a I Guerra, o *Auto-*

⁷ Em depoimento à autora no dia 12 de março de 2004, Jorge Englert relata que o pintor costumava viajar para Montenegro, onde familiares de sua esposa possuíam terras e criação de animais. É provável que as cenas rurais e da colônia tenham inspiração a partir dessas viagens que o pintor fazia com a família. E aqui é interessante fazer um paralelo com as viagens executadas por Pedro Weingartner pelo interior do Rio Grande do Sul no fim do século 19, quando o pintor passa a tematizar também os cenários do Rio Grande do Sul. Conferir DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. 1755-1900*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p.196-219.

retrato com cachorro e cavalo e os *Gaúchos com capa branca* (figuras 10 e 11), mais tarde, no Rio Grande do Sul. Os mesmos pássaros que aparecem em inúmeras imagens do interior gaúcho, como na aquarela *Tropilha* (23 x 16 cm), estão nos céus de Munique, na aquarela que apresenta a igreja de Munique (19 x 27,5 cm) (figuras 12 e 13, respectivamente).

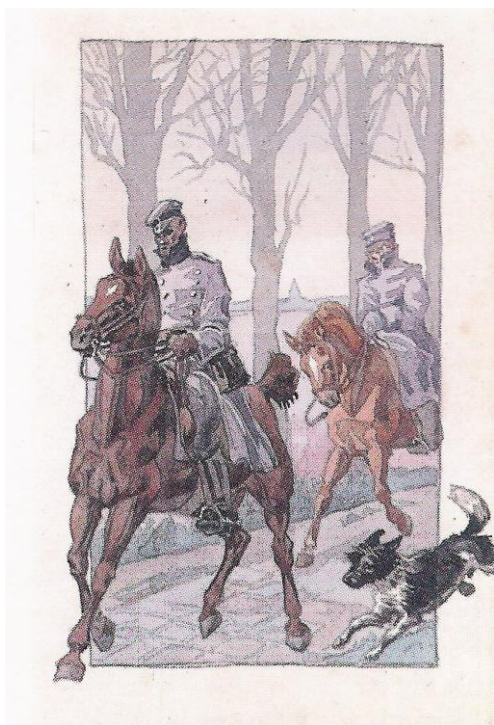


Figura 10: *Auto-retrato com cachorro e cavalo*, aquarela, 11,5 x 18 cm

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 11: *Gaúchos com capa branca*, 15 x 20 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 12: *Tropilha*, aquarela, 23 x 16 cm

Fonte: acervo da Fundação Aplub



Figura 13: *Igreja de München*, aquarela, 11 x 20,3 cm

Fonte: do acervo da família

Com isso não se pretende, porém, desconsiderar especificidades das imagens feitas em solo brasileiro e alemão, ou mesmo as diferenças existentes entre as obras executadas no Brasil, mas sim reforçar algumas das características comuns em boa parte dos trabalhos.

A forma não é o único elemento que une esses trabalhos feitos em tempos e lugares diferentes. Embora seja complicado e infrutífero argumentar sobre as “reais e verdadeiras” intenções de Lutzenberger quando desenhou determinada cena de rua no Brasil ou de guerra na Europa, especialmente porque não se conhece nenhum texto ou testemunho mais detalhado do artista sobre sua própria obra, é possível entender esses trabalhos como um *diário visual* de uma época. O que não implica entender as imagens como a realidade em si de uma época, mas sim como um conjunto de representações visuais em que o artista pretendeu expressar de forma estética os dilemas de seu tempo.

Roger Chartier, ao discutir o conceito de representação, fornece o arcabouço teórico para o que se pretende desenvolver – tema já foi tratado no capítulo 1, mas vale detalhar aqui o estudo de Chartier sobre Louis Marin⁸, em que ele salienta o duplo sentido, a dupla função, que a palavra representação recebe: tornar presente uma ausência e, ao mesmo tempo, exibir sua própria presença.

Chartier afirma que, ao trabalhar dessa forma com o conceito de representação, Marin se transformou em um apoio importante ao historiadores, mais rico do que a noção de mentalidade, porque permite entender as relações que os indivíduos e os grupos sociais mantêm com o mundo social, a forma de identidade e a permanência de um poder.⁹

⁸ CHARTIER, Roger. *Poderes e Limites da Representação. Marin, o discurso e a imagem*. In: CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

⁹ CHARTIER, *op. cit.*, p.169.

A forma figurativa de pintar, com clara intenção de representar uma realidade visível e compreensível ao espectador – desvinculada de inovações de vanguarda expressionista alemã ou dos impressionistas franceses, por exemplo –, e a própria escolha dos temas feita por Lutzenberger podem permitir uma análise de suas obras como um diário visual e como crônicas visuais¹⁰. Na maior parte das obras pesquisadas, há uma história, uma narrativa visível. É provável que o artista, ao optar pela forma figurativa, com clara preocupação na verossimilhança e ênfase na convenção tradicional artística, pretendesse ser recebido pelo observador a partir de uma perspectiva de alguém que traduz em imagens uma narrativa, que pode ser tanto a enchente de 1941, um fato claramente datado, ou um flagrante de rua cujos personagens não são identificados cronologicamente nem nomeados necessariamente, mas estão envoltos por um cenário, fazem parte de uma história.

Em um diálogo com os artistas viajantes que desembarcaram no Brasil colônia e no século XIX, podemos sugerir uma analogia: também Lutzenberger deixou um legado visual documental e investigativo, na representação de uma terra nova, em processo de descoberta

¹⁰ Ao utilizar os termos crônica e diário visuais, pretende-se reunir duas abordagens na análise das obras de José Lutzenberger. A primeira idéia, que será aprofundada ao longo deste capítulo, está relacionada à temática cotidiana que costuma caracterizar a crônica. A segunda diz respeito a pesquisas que discutem o relato autobiográfico e suas relações com a produção historiográfica. A aproximação dessa abordagem com o trabalho de Lutzenberger é interessante primeiro porque sabemos que o artista costumava registrar tanto visualmente quanto em textos em alemão alguns fatos de sua rotina familiar em um diário pessoal, que teve trechos recentemente traduzidos por Lilian Dreyer (Ver DREYER, Lilian. *Sinfonia inacabada – A vida de José Lutzenberger*. Porto Alegre, Vidicom Audiovisuais Edições, 2004). Mas principalmente porque os retratos de família que ele pintou e também a sua recriação dos espaços urbanos e rurais, com personagens anônimos pintados em aquarelas, formam um conjunto de obras artísticas que compõem, de certa forma, um diário visual na medida em que refletem a interpretação do artista ao cotidiano de seu tempo. Ou seja, é autoral e subjetiva sua forma de mostrar em imagens aqueles “pitorescos” habitantes das ruas da cidade ou os senhores que sentavam às mesas dos cafés porto-alegrenses. Sobre relatos autobiográficos, conferir MATHIAS, Marcelo Duarte. *Autobiografias e Diários*. Colóquio/Letras, v. 143-144, 1997, pp 41-61 e LACERDA, Lilian Maria de. *Lendo vidas: a memória como escritura autobiográfica*. In: MIGNOT, A., BASTOS, M. H., CUNHA, M. T. *Refúgios do Eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Porto: Editora Afrontamento, v. 4, pp 81-107. Ver também GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

pelo artista.¹¹ O caráter de investigação do artista-viajante está diretamente relacionado ao olhar do estrangeiro, como o define Ana Maria Belluzzo:

Não se pode subestimar o poder do olhar dirigido a um mundo com o qual não se está familiarizado. É preciso reconhecer, nos termos dessa relação entre sujeito e universo que lhe é estranho, a ausência da rede de significações imposta pela cultura, pela utilidade, pelo aprendizado. (...) A visibilidade diminui à medida que o homem, engajado pelo hábito, passa a atuar a partir dos sentidos internalizados, obscurecendo-se o que se impõe pela mera presença ao visitante. Contraditoriamente, a visibilidade aumenta, em condições de menor inteligibilidade.¹²

Lutzenberger, ao deparar com costumes e gentes estranhas a seu universo, teve sua “visibilidade” aguçada diante das cenas encontradas na cidade localizada ao sul da América Latina e que se começava a ensaiar uma modernização urbana, mas também diante das cenas rurais que encontrou no interior do Rio Grande do Sul, a milhares de quilômetros da Alemanha.

Este trabalho de pesquisa não comporta uma análise completa de todo o material produzido por Lutzenberger, por isso foi preciso selecionar algumas imagens e apresentar, por meio delas, uma discussão que pretende abordar a obra do artista, sua forma de entender e representar seu tempo, e como ela pode contribuir para um debate em torno das relações entre arte e história e história e imagem.

¹¹ Eduardo França Paiva discute essas diferentes interpretações criadas por artistas que desembarcaram no Brasil relacionando as imagens produzidas por nomes como Johann Moritz Rugendas e Modesto Brocos Y Gomes com o contexto de produção, com o pensamento da época, com outros artistas e também com as diferentes interpretações que a historiografia vem dando para essas imagens ao longo do tempo. Conferir PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Ver também: DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Salvador/São Paulo: Fundação Emilio Odebrecht/Metalivros, 1994; e RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

¹² BELLUZZO, *op. cit.*, p. 11, v. 3.

Para fins de interpretação, os trabalhos que serão apresentados neste capítulo foram divididos entre aqueles em que o artista recriou momentos e movimentos históricos significativos do Rio Grande do Sul, como a Revolução Farroupilha e a imigração alemã, e aqueles em que mostrava momentos contemporâneos a ele, especialmente as aquarelas que reúnem cenas e habitantes de Porto Alegre da primeira metade do século XX.

Essa separação é claramente didática, e com isso não se pretende estabelecer um corte na produção geral do artista, mas sim interpretar essas obras a partir de conceitos como representação, pintura histórica, memória da cidade, crônica e caricatura, relacionando-as com os debates teóricos que tem se travado na historiografia a respeito das relações entre a disciplina histórica, as artes e a utilização da imagem como objeto de reflexão na perspectiva metodológica da história cultural.

3.1 Os Farrapos de 1935

3.1.1 A exposição do centenário e a história gaúcha na década de 30

A série de aquarelas que Lutzenberger criou a respeito dos farrapos integrou a mostra celebrativa aos cem anos da Revolução Farroupilha. A exposição, ocorrida em Porto Alegre em 1935, mobilizou a sociedade gaúcha desde o ano anterior, quando começaram as propagandas e os chamamentos, capitaneados pelo governo do Estado, para que todos os gaúchos integrassem a celebração.

No terreno que hoje abriga o Parque Farroupilha e arredores, expositores de diferentes setores do Rio Grande do Sul de outros estados brasileiros mostravam seus produtos, incluindo produção agrícola, industrial, comercial e cultural. Espalhados pela região, esses pavilhões celebravam a revolta de 1835 e o progresso que se anunciava na primeira metade do século XX, no início da República Nova, cinco anos após a Revolução de 30, que levou ao poder nacional o gaúcho Getúlio Vargas.

O estudo de Nara Helena Naumann Machado discute a importância da exposição no contexto rio-grandense e nacional da década de 30:

Verifica-se, portanto, que a Exposição do Centenário Farroupilha ocorreu num momento em que conviviam, entre amplos setores das elites rio-grandenses, insatisfações com o ritmo centralizador impresso nacionalmente por Vargas. Não que estes setores fossem avessos à perspectiva de integração do estado no quadro nacional. Na verdade, sem desconhecer que ainda subsistia, mesmo enfraquecida, a visão autonomista, as elites gaúchas curvavam-se (embora diferenciadamente) à necessidade desta integração, estendendo-se como inevitável para o desenvolvimento e modernização do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, para suas atividades.¹³

A mostra de Porto Alegre, segundo a autora, seguia uma linha internacional, em que grandes exposições estavam ligadas tanto a um “projeto de modernização econômica nacional” quanto à própria consolidação do capitalismo. A exposição da capital gaúcha também reforçava a necessidade de integração do Rio Grande do Sul com o restante do país.

¹³MACHADO, Nara Helena Naumann. *A Exposição do Centenário Farroupilha. Ideologia e Arquitetura*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em história da PUCRS. 1990. Porto Alegre, 1990, p. 55.

Nada mais natural, portanto, que as exposições fossem estimuladas para constituírem-se em grandes festas, espetáculos mágicos, inebriantes, fugidios porque efêmeros e neste sentido destinados a serem vividos intensamente. No quadro de um capitalismo internacionalmente ascendente, as exposições transformaram-se em espaço de sacramentação e difusão dos objetos expostos, passando a serem visualizadas como fenômeno de massas.¹⁴

O Pavilhão Cultural, dirigido por Walter Spalding, estudioso que legaria vasta obra sobre a história de Porto Alegre, contou com a participação de 294 expositores, com esculturas, pinturas, literatura, arquitetura, bordados, fotografias, medalhas, selos e armas antigas. O setor de pintura ocupou sete salas do prédio do atual Instituto de Educação Flores da Cunha, com 69 participantes, incluindo colecionadores e amadores, e com uma sala destinada unicamente ao pintor Pedro Weingärtner.¹⁵ É interessante notar que o Pavilhão Cultural foi construído pela firma Azevedo, Moura e Gertum, com projeto de Fernando Corona, amigo pessoal e com quem Lutzenberger desenvolveria uma série de projetos em arquitetura.

No catálogo da mostra¹⁶, não são citados os nomes de todos os artistas participantes, mas estão reproduzidas imagens de alguns quadros e esculturas. Entre eles: *Domingo na Praça da Matriz*, de Angelo Guido, *Retrato*, de Oscar Boeira, *Entrada da Vila de Piratini*, de Leopoldo Gotuzzo, *Retrato do Dr. Fernando Osorio*, de Fernando Corona, *Maquette*, de Marcos Bastos, *Flamboyant*, de Libindo Ferraz, *Retrato do Padre Matias*, de Guilherme Teschmeier, *Homem com Galo de Rinha*, de Jul. Schmisckke, *Recanto de Jardim*, de Reinaldo Blauth, *Depois da Chuva*, de Angelo Guido, *Leda*, de Nelson Boeira, *Preparando-se para a saída*, de Gustavo Epstein, e *Ponte da Azenha*, de Romeu Silva.

¹⁴ MACHADO, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ MACHADO, *op. cit.*, p. 204- 205.

¹⁶ Exposição do Centenário Farroupilha 1835-1935. Catálogo geral (oficial) e Guia do touriste. Editores S.T.A.R. Limitada, Oficinas gráficas da Livraria do Globo. Porto Alegre, 1935.

Nota-se, entre as obras de artes plásticas reproduzidas no catálogo, uma diversidade de temáticas. Há imagem da cidade em uma das pinturas de Angelo Guido (em que ele retrata a Praça da Matriz, com a igreja ao fundo e pessoas embaixo de árvore e na praça, em piqueniques e conversas); cena de campo em Jul. Schmisckke (a figura de um homem do campo que segura entre as mãos um galo de briga, como sugere o título do trabalho) e Guido (cena de campo, com uma carroça puxada por parelha de bois), retratos e imagens bucólicas como a de Libindo Ferraz (paisagem, sem figuras humanas, com uma igreja ao fundo e as árvores ao centro) e de Reinaldo Blauth (a imagem de um jardim, com um córrego e plantas em volta).

De Lutzenberger, no catálogo, a única imagem referente a ele parece ser uma espécie de propaganda de seu trabalho como arquiteto. Na página 84, há um desenho, provalmente em bico de pena, da Igreja São José, uma das principais obras arquitetônicas de Lutzenberger na cidade. Abaixo, o nome do arquiteto em letras destacadas e as seguintes inscrições: “Engenheiro-Architecto – Rua Dona Thereza, 39 – Tel. 7595 – Porto Alegre”. Ao longo das demais páginas do catálogo, há outras imagens desse tipo, divulgando postos de gasolina, lojas de confecções, o Grande Hotel e a confeitaria Rocco, entre outros. Não há reprodução, no catálogo, de nenhuma das aquarelas de Lutzenberger sobre os farrapos.

Além de apresentar os participantes da exposição e informações de utilidade pública sobre Porto Alegre, no texto do catálogo também transparece que as celebrações do centenário carregavam, ao mesmo tempo, a idéia de exaltação das virtudes dos guerreiros farrapos (e do povo gaúcho) e também a proposta de integração com o resto do país. A exaltação é clara no catálogo da mostra:

Situada exactamente no local em que se travou, a 20 de setembro de 1835, o primeiro combate da grande revolução (após a escaramuça da véspera na ponte da Azenha) a Mostra Centenário Farroupilha, pelo seu aspecto monumental, pela importância dos seus stands, pela demonstração que realiza do vulto do trabalho riograndense no século até aqui decorrido após a luta sem igual na história, é bem a melhor comemoração do legendário decênio.

A ella se associam varios Estados da Federação Brasileira, emprestando-lhe maior grandeza e mais brilho.¹⁷

A descrição do Pavilhão Cultural, sem economia de adjetivos elogiosos, demonstra a intenção de propagandear a cultura produzida no Estado para o restante do país:

Mas, a visita não estará completa sem que veja o forasteiro no Pavilhão Cultural, instalado, fóra do recinto, no imenso e modelar edificio da Escola Normal do Estado, a magnífica parada de belleza e saber que nos offerecem as ciencias e as artes. Alli reúnem as nossas escolas e museus, as nossas instituições científicas e os nossos artistas, admiraveis demonstrações de alto nível a que attingiu a nossa cultura.

A Seção Bellas Artes, por exemplo, reunindo cerca de 800 quadros dos melhores artistas, de amadores e coleccionadores constitue um ‘Salão de Arte’ que não receia o confronto com o de qualquer outro centro de cultura do Brasil e até do estrangeiro.

Deixar de visitar esse pavilhão seria, desse modo, desconhecer todo o progresso intellectual e artistico do Rio Grande.¹⁸

Discurso de Angelo Guido (amigo de Lutzenberger e que mais tarde seria seu colega no Instituto de Artes da UFRGS) na Rádio Farroupilha, às vésperas da exposição, salientava que “era importante que o Rio Grande evocasse seus heróis, mas era necessário que os visitantes vissem, além do culto aos antepassados, a batalha do estado pela cultura”.¹⁹

A integração com o futuro e ao mesmo tempo a valorização das características regionais faziam parte da política de Getúlio Vargas naquele momento, que apoiava no

¹⁷ Exposição do Centenário Farroupilha 1835-1935, *op. cit.* p. 19.

¹⁸ Exposição do Centenário Farroupilha 1835-1935. Catalogo geral (official) e Guia do touriste, p. 27.

¹⁹ MACHADO, *op. cit.*, p. 103

campo das artes plásticas tanto manifestações modernistas quanto os academicistas da Real Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro.²⁰

Ieda Gutfreind, ao analisar a historiografia produzida no Rio Grande do Sul no início do século XX, mostra que os historiadores gaúchos, já a partir da década de 20, trabalham reforçando a integração do Estado com o restante do Brasil, e assim o caráter separatista da revolução também vai se diluir.

A Revolução de 30 leva ao poder um presidente gaúcho, e é nesse contexto, principalmente nos anos 20, na luta para alcançar o poder em nível nacional e legitimar essa posse, que se coloca o interesse em demonstrar historicamente a identidade brasileira do estado sulino.

O instrumento utilizado é a história, e os seus manipuladores, os historiadores e os políticos gaúchos. (...)

Criar a imagem de um Rio Grande do Sul brasileiro, forte, pujante, com líderes capazes de estarem à frente do poder nacional, justificando seu esforço para alcançá-lo, e finalmente conseguindo com a Revolução de 1930, foi a tarefa que os construtores da história gaúcha se impuseram desde a década de 1920. A produção historiográfica corrobora a afirmação.²¹

Ao discutir o trabalho de Aurélio Porto e a forma como o autor tratou a Revolução Farroupilha, tendo ele participado de um concurso de textos para o centenário, Gutfreind mostra que o movimento era entendido não mais como separatista, mas como exemplo de patriotismo:

²⁰ Sobre a política de Getúlio Vargas em relação às artes plásticas, conferir o trabalho de BULHÕES, Maria Amélia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em história da PUCRS. 1983. Porto Alegre, dezembro de 1983.

²¹ GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998, p. 24 e 25

Aparentemente, preparava-se o Centenário do movimento farroupilha, em essência, dava-se um passo adiante na tarefa de extirpar opiniões desabonadoras sobre o estado sulino, originárias do século XIX, provocadas por essa Revolução.

Aquele esforço fantástico, cada vez mais intenso, dera seus primeiros frutos, depurava-se a história do Rio Grande do Sul, privilegiando seu pioneirismo político, seu brasileiroismo, sua luta em prol da uma grande nação. O estado sulino irmanava-se aos demais, e Aurélio Porto justificava a nova leitura da Revolução.²²

A valorização do regional também já estava fortemente presente desde o início do século XX na literatura produzida no Estado. De acordo com Regina Zilberman²³, já no século XIX, entre os membros da Sociedade Partenon Literário, começa a se veicular a idéia de regionalismo e do “tipo humano popular associado às atividades pastoris como a base da expressão artística”. Os integrantes do Partenon reforçavam essa idéia retomando a história da Revolução Farroupilha “como o episódio mais importante do passado regional, durante o qual se manifestaram valores insígnies que elevaram a civilização sulina”²⁴. A obra *O Vaqueano* (1872), de Apolinário Porto Alegre, tinha a guerra como cenário, e o poema épico *Gabila* (1874), do mesmo autor, narra a luta de um escravo junto aos rebeldes.

Daisy Albeche também relaciona o surgimento da figura do gaúcho na literatura, inclusive com a utilização do termo, com uma obra que retoma a Revolução Farroupilha: é no romance *Os Farrapos*, de Oliveira Belo, de 1877, que “o gaúcho aparece, pela primeira vez na literatura como símbolo rio-grandense”, com o autor destacando “os símbolos de liberdade, coragem, valentia e bravura na imagem do gaúcho no combate à tirania do Império”.²⁵

²² GUTFREIND, *op. cit.*, p. 54

²³ ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

²⁴ ZILBERMAN, *op. cit.*, p. 42.

²⁵ ALBECHÉ, Daisy Lange. *Imagens do Gaúcho. História e Mitificação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. Coleção História, 13, p. 21.

Os livros de Simões Lopes Neto, *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), também estão localizados no momento literário que Luis Augusto Fischer prefere chamar de “ruralismo”, “literatura feita sobre a experiência não-urbana”, de escritores “que vão lidar com três tensões fortes – aquela entre a cultura letrada e a cultura popular, ou não-letrada, ou oral, aquela entre a cidade e o campo e aquela entre o passado e o presente”²⁶. Ou seja, em 1935, o regionalismo já não era assunto novo, pelo contrário, havia encontrado seu auge nas primeiras décadas do século XX, conforme Zilberman, e agora era oficialmente apresentado ao resto do país por meio da exposição do centenário.

É interessante retomar essa produção historiográfica e literária porque as aquarelas de Lutzenberger também fazem parte da produção intelectual sobre os farrapos que se constituía naquele momento. As imagens têm um processo de construção e interpretação distinto do texto, mas não se pode desvincular as obras criadas pelo artista alemão a partir de um movimento de revolta fundador da história gaúcha das produções historiográfica e literária daquele momento. Não sabemos se Lutzenberger chegou a ter contato com os textos desses historiadores, mas todos eles estão dentro de um tempo de produção intelectual específico.

Aqui podemos lembrar novamente Chartier, em sua análise sobre Marin, em que apresenta a estratégia de Marin ao estudar a representação dos reis franceses, buscando apoio em obras publicadas no próprio século XVIII. Chartier exemplifica com *Portrait du roi*, em que, ao analisar a noção de representação entre a realeza, Marin se apóia na noção de representação que pontuava aquele grupo social em sua própria contemporaneidade. Ou seja, ele historiciza o conceito de representação, sem amarrá-lo a uma noção prévia descontextualizada.

²⁶ FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre, Leitura XXI, 2004, p. 59.

Assim entendido, o conceito de representação leva a pensar o mundo social ou o exercício do poder de acordo com um modelo relacional. As modalidades de apresentação de si, são, certamente, comandadas pelas propriedades sociais do grupo ou pelos recursos próprios de um poder. No entanto, elas não são uma expressão imediata, automática, objetiva, do estatuto de um ou do poder do outro. Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação. (...) A obra de Marin sempre se situou entre a onipotência da representação e seus possíveis desmentidos.²⁷

Esses trabalhos de historiadores e escritores não necessariamente foram fonte de inspiração direta ao artista, mas servem para situar o contexto do pensamento histórico naquele momento, ou seja, como os farrapos vinham sendo construídos pelos intelectuais de então e como essa concepção era difundida na sociedade da época. E isso é ainda mais significativo quando lembramos que a mostra do centenário era, antes de tudo, um evento de divulgação, aberto e interessado em ser conhecido pelo maior número de pessoas possível. Ou seja, era um momento de exibir essas qualidades gaúchas, a partir da forma de pensar que predominava naquele momento. Não se pode esquecer que a mostra era promovida pelo governo estadual e que o Comissariado Geral da Exposição estava a cargo de Alberto Bins, então prefeito da capital.

²⁷ CHARTIER, *op. cit.*, p. 177-178.

3.1.2 As aquarelas dos farrapos

Diante da diversidade temática da obra artística de José Lutzenberger, torna-se complicado classificá-lo dentro de um rótulo como “pintor de história”. Mas as imagens que ele construiu dos farrapos podem ser relacionadas com o gênero histórico.

Maria Eliza Linhares Borges discute as funções da pintura histórica, salientando que esse tipo de produção artística esteve, ao longo do tempo, relacionada ao poder, servindo aos interesses de seus patrocinadores.

Na França da Revolução Francesa e sobretudo de Napoleão Bonaparte, as formas, cores e expressões de David desempenharam um papel crucial na veiculação de uma simbologia destinada a criar, nos indivíduos, sentimentos de pertencimento ao todo social, à nação. Um todo fundado no dever, no heroísmo das lideranças políticas, na virtude do cidadão, entendido como indivíduo eminentemente comprometido com o bem público.

(...) Sabe-se que a narrativa é uma das principais características das obras conceituadas como pintura de história. Acoplada ou não a um texto, suas imagens funcionam como mensagens que comunicam intenções; cumprem funções ligadas aos interesses de seus patrocinadores. As histórias narradas por esse tipo de imagem atendem fundamentalmente a interesses e necessidades do universo do poder.²⁸

Não foi um rico mecenas ou um rei interessado em propagandear sua imagem quem encomendou a Lutzenberger a série Farrapos. De acordo com Paulo Gomes²⁹, Lutzenberger se inscreveu como amador na exposição do centenário farroupilha. O artista provavelmente não estava subordinado a uma determinação de patrocinador, mas há uma idéia importante no texto da autora citada: a de que a pintura histórica cria um sentimento de “pertencimento ao

²⁸ BORGES, Maria Eliza Linhares. *Imagens da Nação Brasileira*. In: Locus Revista de História. Juiz de Fora: Editora UFJF, volume 7, número 1, 2001, p. 10-11.

todo social”. Borges também escreve que o pintor de história é “um criador e veiculador da memória nacional”. Podemos examinar as imagens feitas pelo artista a partir desse enfoque. A série Farrapos não deixa de ser um veículo de memória quando se comemora os cem anos da Revolução Farroupilha, mas vale traçar um olhar detalhado, o olho que pergunta de Jorge Coli³⁰ para tentar apresentar algumas das características específicas na reconstrução da revolta sob o ponto de vista do artista alemão.

Todas as imagens aqui apresentadas, doze do acervo da família (reproduzidas no catálogo do Margs) e uma do acervo da Pinacoteca da Aplub, abordam cenas de campo de batalha, em conflitos diretos com os soldados imperiais ou em escaramuças, em posição de vigia ou ainda carregando um companheiro ferido.

As aquarelas da série farrapos seguem o estilo geral do pintor, mais próximo do academicismo que previa a figuração e a composição harmônica, próximas de uma tentativa de construir imagens facilmente identificáveis com a realidade, ou seja, uma vinculação direta com o mundo aparente, que foi rompida pela arte moderna, no tempo de Lutzenberger, mas não por ele.

²⁹ Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). José Lutzenberger. Catálogo de exposição realizada no museu entre 29 de junho e 5 de agosto de 2001, p. 13

³⁰ COLI, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em Perspectiva*. São Paulo, Contexto/USP, 1998.

3.1.2.1 O homem, o cavalo e a paisagem

Em todas as cenas dos farrapos, há homens acompanhados de cavalos. Aliás, essa parceria homem e cavalo, que tem marcado também a imagem e a descrição do gaúcho ao longo do processo de construção da historiografia e da literatura rio-grandenses³¹, é criada por Lutzenberger com pinceladas que se misturam. Na aquarela *Carga de Lança* (figura 14), é possível notar que animais e homens, suas roupas e seus acessórios, compõem um único movimento, direcionado pelas lanças e pelos rostos crispados dos guerreiros em batalha. A forma como a aquarela está estruturada indica essa quase simbiose.

Em boa parte das imagens, a paisagem do campo funciona como uma moldura para as lutas. E, como o cavalo, integra organicamente essa cenografia de guerra. Uma integração entre homem/animal/geografia que também seria muito comum na construção do gaúcho literário.³²

³¹ ZILBERMAN, *op. cit.*, cita, inclusive, a figura mítica do centauro no “processo de configuração da imagem do gaúcho como expoente representativo do Rio Grande do Sul”, p. 41.

³² O personagem Capitão Rodrigo, de Erico Verissimo, da trilogia *O Tempo e o Vento*, é um exemplo desse gaúcho integrado a seu meio, quase tão selvagem e livre como a imagem de um cavalo não-domesticado.



Figura 14: Carga de Lança, 27,3 x 31,4 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

Essa integração dos personagens farrapos com a paisagem natural pode remeter às imagens dos artistas viajantes. Em *Rugendas e o Brasil*, Pablo Diener e Maria Fátima Costa³³ apresentam uma série de obras que o artista elaborou do Brasil e de outros países da América na primeira metade do século XIX. Entre elas, gaúchos em um campo, a cavalo, em que essa simbiose homem e animal também está sugerida (figura 16). E ainda no habitante de Goiás executado por Rugendas (figura 15), que lida com um bovino montado em um cavalo, chicote em punho, imagem com composição semelhante a algumas aquarelas de Lutzenberger sobre a lida campeira do gaúcho (figura 18).

³³ DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: editora Capivara, 2002



Figura 15: Habitantes de Goiás, litografia, 23,1 x 33,2 cm, de Rugendas

Fonte: reprodução do livro *Rugendas e o Brasil*



Figura 16: Gaúchos e cavalos selvagens (Argentina, 1846), óleo sobre tela, 60 x 73 cm, de Rugendas

Fonte: reprodução do livro *Rugendas e o Brasil*



Figura 17: *Gaúchos descansando nos Pampas* (Argentina, 1846), óleo sobre tela,

59 x 71,5 cm, de Rugendas

Fonte: reprodução do livro *Rugendas e o Brasil*



Figura 18: *Pampa*, 19 x 25 cm, aquarela

Fonte: acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (IA/UFRGS)

Rugendas tem mais de uma imagem sobre gaúchos selecionada no livro, em que ele apresenta uma cena bastante semelhante a algumas executadas por Lutzenberger, com um grupo de pessoas em junto a um carroça, descansando (figura 17).

Estabelecer relação entre Rugendas, que chegou ao Brasil um século antes de Lutzenberger, funciona para reforçar a idéia de que os trabalhos de Lutzenberger evidenciam uma preocupação em pensar e pintar um tempo, a partir dos personagens e do espaço que eles ocupam, com o olhar *estrangeiro* e *desabitado* de quem enxerga pela primeira vez um personagem, uma cena ou uma prática cultural nova, como nos coloca Belluzzo (já citada anteriormente).

E se não conhecemos escritos de Lutzenberger sobre sua arte, ousamos reproduzir um trecho de texto escrito por Rugendas, citado e comentado por Diener e Costa.

Escreve Rugendas: “Coloquei o maior empenho em reproduzir exatamente a natureza e jamais sacrifiquei a verdade em benefício de efeitos, com a intenção de que os geógrafos, os naturistas e os artistas possam utilizar com confiança meus trabalhos”.³⁴

Completam os autores de hoje:

No seu trabalho artístico é manifesto um afã científico de criar um corpus de imagens que contribuísse para uma compreensão ampla e coerente da natureza e dos povos; é nesse sentido que entendemos suas vistas das paisagens e os apontamentos dos tipos populares e da cultura material como uma sistematização tipológica em linguagem visual.³⁵

Um outro aspecto interessante no diálogo com Rugendas é a paisagem que emoldura as cenas. Campos, arbustos e vales funcionam como uma espécie de moldura-cenário aos

³⁴ Trecho de carta de Rugendas, apud DIENER e COSTA, *op. cit.*, p. 39

guerreiros de Lutzenberger assim como as florestas tropicais ou os campos de Goiás de Rugendas circundavam os personagens que ele registrou em suas viagens pelo novo continente.

Com essas argumentações a respeito de Rugendas, não se pretende mais do que ressaltar o quanto o olhar estrangeiro de ambos representou a natureza e o homem na tentativa de interpretar o entorno que os dois observavam, em tempos diferentes, com pinceladas diferentes, mas com curiosidade e interesse semelhantes. E, quem sabe, interesses convergentes: descobrir, interpretar, narrar e deixar registrado (representado) um cenário novo e pitoresco.

3.1.2.2 O gaúcho construído a partir do farrapo

É provável que, assim como Rugendas pretendia ser fiel para ser útil aos cientistas europeus, Lutzenberger também tenha se preocupado em construir uma série de imagens sobre a Revolução Farroupilha levando em consideração aspectos ou informações históricas disponíveis e “confiáveis”³⁵, mas mais importante do que isso, hoje, é tentar entender que guerreiros são esses que ele construiu.

Mais do que soldados separatistas, os farrapos de Lutzenberger podem ser entendidos como representantes típicos do ideal heróico do gaúcho. E isso não necessariamente foi

³⁵ DIENER, e COSTA, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁶ Em depoimento à autora no dia 14 de julho de 2004, sobre o trabalho do pintor nos cartões a respeito de lendas brasileiras, Paixão Cortes indica o esforço do artista em seguir as informações sobre comportamentos e indumentária tradicional do gaúcho, ou seja, preocupação em se aproximar da “realidade”.

intencional ou consciente por parte do artista. Algumas características das obras provocam essa argumentação.

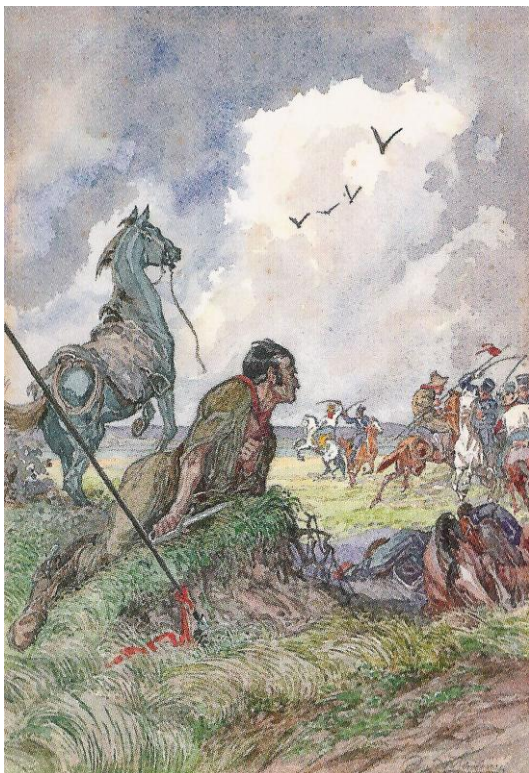


Figura 19: *Morte de soldado*, 18,5 x 27 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 21: *Farrapo com fundo branco*, 17,3 x 22,3 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Nas aquarelas em que há cenas de enfrentamentos diretos com soldados do Império Brasileiro, os imperiais são mostrados também em posição de bravura, ou seja, não subordinados aos rebeldes. Espada em punho, não se rendem aos revoltosos separatistas, são colocados pelo artista em posição de luta, nunca de entrega (figuras 27 e 29).

Na aquarela *Morte de Soldado* (figura 19), esse “respeito” aos imperiais também parece estar sugerido. No chão, há sinais de um soldado imperial morto, com o uniforme em tom azulado em destaque, mas sem mostrar detalhes mais chocantes

como sangue ou ferimentos explícitos. O cavalo do soldado também está caído. Em primeiro plano, um farrapo quase deitado no chão tem sua lança fincada no solo. Quem comemora a morte não é o revoltoso, mas parece ser seu cavalo, atrás, empinando-se no ar. No fundo da cena, segue a batalha entre imperiais e farroupilhas.

Como explicar a forma com que Lutzenberger desenhou

os imperiais? Não há uma resposta definitiva e não se pode saber o que pensou o artista

quando construiu a imagem dos inimigos da República Rio-

grandense. Mas pode-se dizer que essas figuras combinavam com a proposta da exposição do centenário, que propunha, apoiada pela produção historiográfica daquele momento, apresentar a revolta mais como um movimento patriótico, deixando de lado possíveis intenções separatistas.

Nessas aquarelas históricas (figuras 19 e 21 a 31), não há cenas cotidianas nem a ironia das imagens de ruas e cafés da capital ou mesmo cenas do dia-a-dia da colônia. Ao tratar de uma epopéia³⁷, muito cara ao povo gaúcho, Lutzenberger optou pelas batalhas, deixando de lado a ironia e o humor discreto, às vezes beirando o caricatural, das imagens contemporâneas a ele (analisadas no item 3.2 deste capítulo). Nada surpreendente quando pensamos que o artista executou essas obras para um evento grandioso, que tinha por fim a divulgação da bravura gaúcha, ancorada no decênio heróico.

Mas ao mesmo tempo em que deixa de lado essa ironia, que é um elemento bastante autoral do artista, os homens que ele coloca em campo na briga contra o exército do Império não são os heróis que ficaram para a posteridade. Não há um retrato de Bento Gonçalves, por exemplo. Tampouco ele explicita em suas imagens algum episódio significativo e específico, como a proclamação da República Rio-Grandense, ilustrada por Antônio Parreira (figura 20).

³⁷ O termo epopéia é utilizado aqui no mesmo sentido que Antonio Celso Ferreira trabalha ao analisar as relações entre a literatura e a produção de um imaginário histórico em São Paulo. A partir de textos de almanaques, poemas, romances e novelas, além de estudos folclóricos e lingüísticos, o autor recupera, em diferentes épocas, como a epopéia bandeirante de São Paulo foi sendo reformulada e valorizada de diferentes formas, compondo “um manancial simbólico de subjetivações, sociabilidades e desejos de identidade”. “Em outras palavras, busco acompanhar os meandros textuais da invenção de uma tradição regional, entendendo-a não como uma espécie de falsa consciência, destinada a servir a propósitos estritamente funcionais – nesse caso, ideológicos –, mas como expressão de um imaginário, ele mesmo histórico.” Conferir FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo, Editora Unesp, 2002, p. 22-24.



Figura 20: Proclamação da República Rio-grandense, de Antônio Parreira

Fonte: reprodução

Lutzenberger colocou no palco da batalha heróis anônimos, gente sem nome que lutava pela causa farroupilha. Neste ponto, o artista seguiu um caminho semelhante às cenas urbanas e rurais já faladas, nas quais também as figuras protagonistas das aquarelas são gente comum, das ruas, mendigos, vendedores, guardas de trânsito.



Figura 22: Na tocaia, 26,8 x 17,8 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 23: *Farrapo*, D 19 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

Vale lembrar que, entre os preceitos do modernismo que eclodiu no centro do país a partir da Semana de 22, constava a valorização de tipos regionais e a própria intenção de criar novas interpretações para o Brasil por meio da arte.

Paula Ramos, em estudo sobre a Revista do Globo, discute como esses preceitos repercutiram no sistema visual da época, especialmente nas capas produzidas para o suplemento.

Entre tantos objetivos, o modernismo brasileiro pregava o fim da nossa submissão cultural aos padrões estrangeiros, embora reconhecesse que precisávamos estar sintonizados com as discussões estéticas que se davam na Europa. Pregava também que o Brasil necessitava *descobrir* o Brasil. Para isso, era preciso conhecer sua própria história, sua cultura, suas tradições, seu folclore, sua gente. (...) E foi alinhavando relações entre os conceitos de civilização, cultura e nação que os modernistas apresentaram novas perspectivas para olhar o país.³⁸

³⁸ RAMOS, Paula Viviane. *A Experiência da Modernidade na Seção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2002, p. 195.

Ao analisar a presença de elementos do regionalismo na produção gráfica da época, a autora mostra que os artistas da Revista do Globo ilustraram em diversas capas o gaúcho heróico e valente, como a ilustração de Francis Pelichek, também um estrangeiro que se radicou na cidade, para a edição número 1 de 1930, com um gaúcho com chimarrão nas mãos, vestindo chapéu e poncho, indumentárias típicas. Ou ainda a ilustração de Gregorius para a edição 13 de 1931, com um gaúcho de costas observando um vale, tomando chimarrão. “No solo, a chaleira. Logo abaixo dele, a paisagem idílica do campo, com sua vegetação, o gado pastando na mais completa harmonia. Mais ao longe, uma cidade, com os aglomerados de edifícios”.³⁹

No centenário da Revolução Farroupilha, a revista também estampou imagens de gaúchos idealizados, como os trabalhos de Nelson Boeira Faedrich para a edição 169 de 1935: “Apesar do vento que lhe levanta o pesado poncho, o guerreiro se mantém impassível, corajoso, altivo”.⁴⁰ Na edição seguinte, o gaúcho aparece montado a cavalo, em um chamamento para que todos os leitores visitassem a exposição do centenário.

³⁹ RAMOS, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁰ RAMOS, *op. cit.*, p. 139.

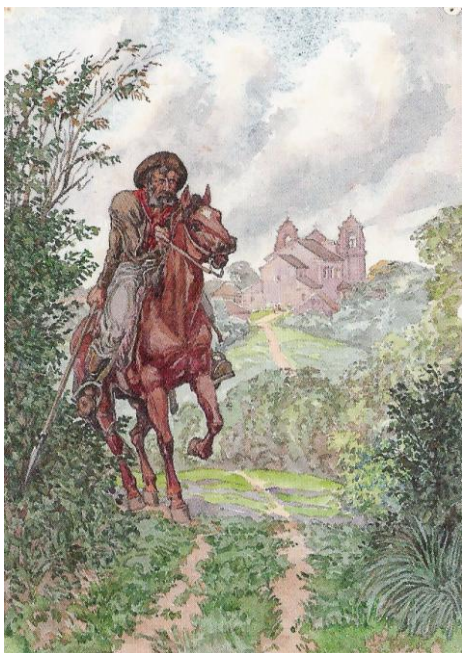


Figura 24: *Farrapo a cavalo*, 19 x 27 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 25: *Pistoleiro*, 10,5 x 14 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

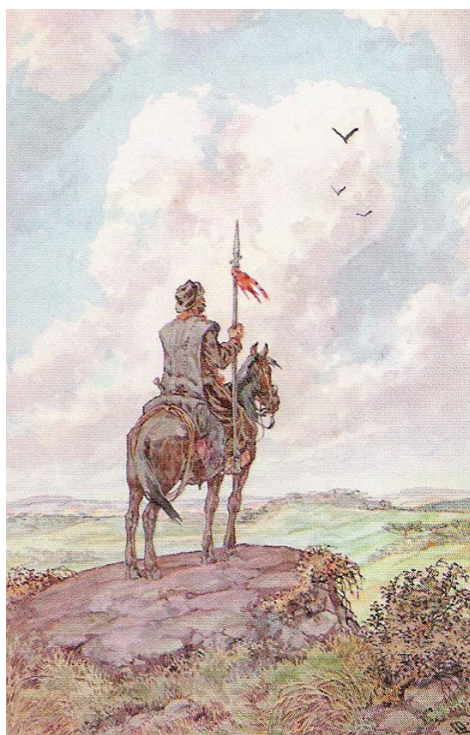


Figura 26: *Sentinela*, 16,8 x 25,8 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

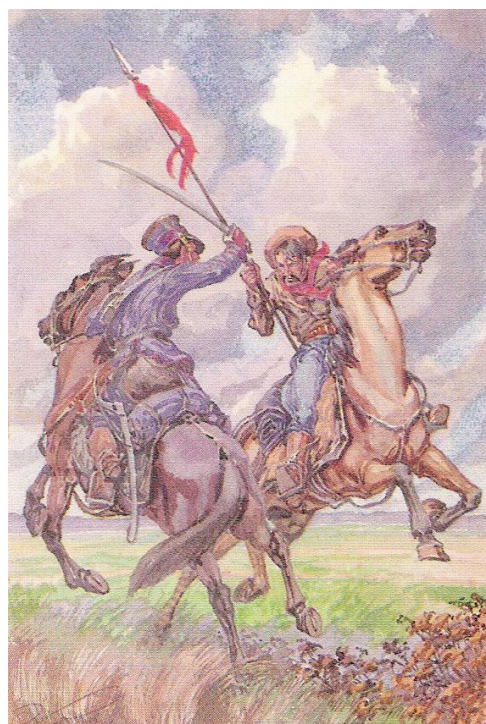


Figura 27: *Farrapo e soldado em luta*, 18 x 26,7 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 28: Bico de pena, 24,5 x 28 cm

Fonte: acervo da família Lutzenberger

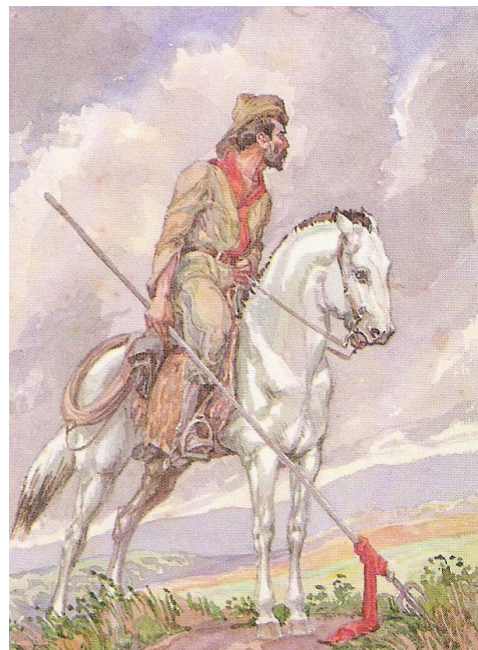


Figura 30: *Laçador*, 13,3 x 19 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

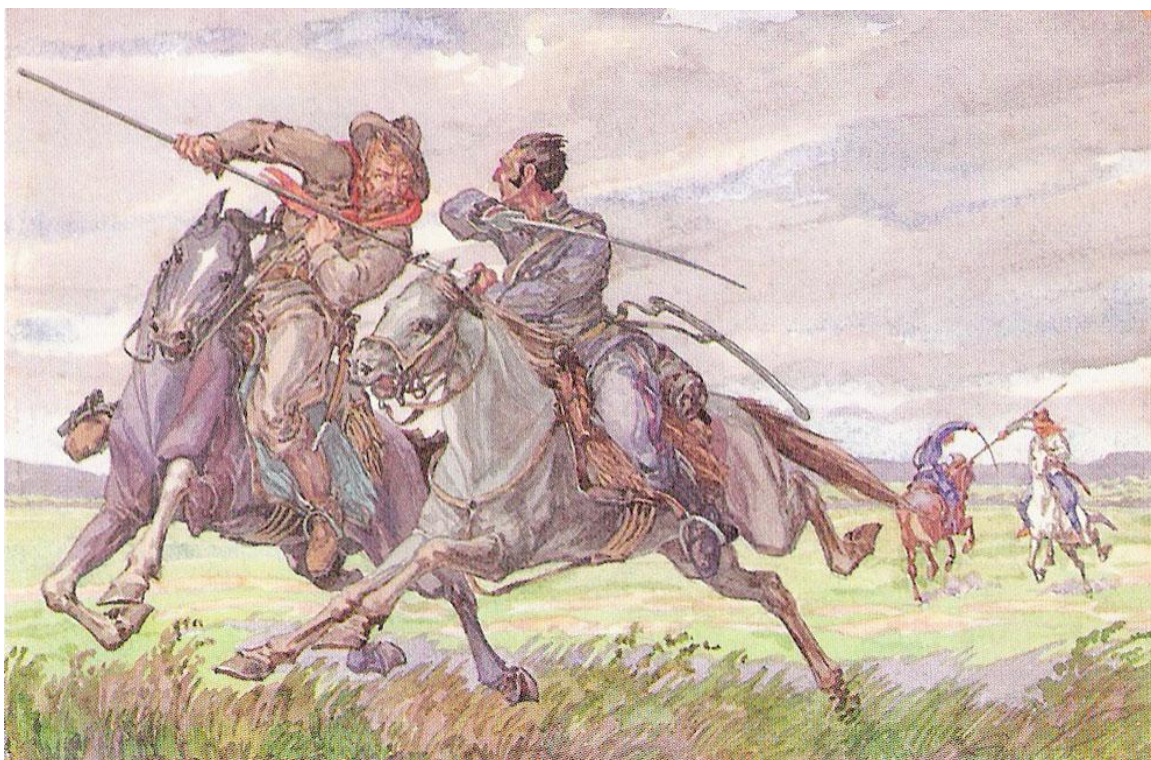


Figura 29: *Farrapo e soldado em luta*, 26 x 17 cm

Fonte: acervo da família Lutzenberger



Figura 31: *Duelo Farroupilha*, 17 x 26 cm, aquarela

Fonte: acervo da Fundação Aplub

Lutzenberger seguiu um caminho semelhante àquele trilhado por artistas contemporâneos, e os farrapos feitos por ele se confundiam também com a própria representação do gaúcho e com o fortalecimento de identidades regional e nacional.

Um outro exemplo: detalhe presente em quase todas as obras é o lenço vermelho no pescoço e na ponta da lança dos farroupilhas. Em meio a um colorido que tem, predominantemente, os tons de azul no céu, verde na vegetação e marrom e cinza nas roupas e cavalos, o vermelho dos lenços é vivo, salta aos olhos de quem observa as obras, se destaca no cenário geral da pintura. Mais do que um ícone farrapo, o lenço vermelho está relacionado aos maragatos da Revolução Federalista de 1923 e hoje à própria indumentária gaúcha⁴¹.

⁴¹ REVERBEL, Carlos. *Maragatos e Pica-paus*. Porto Alegre, L&PM, 1985. O autor relaciona o lenço vermelho aos homens que lutaram ao lado de Gaspar Silveira Martins e ficaram conhecidos como maragatos.

O gaúcho misturado ao farrapo caía como uma luva na celebração do centenário. Naquele momento festivo, não era nada mau que os nascidos no Sul se identificassem com os bravos guerreiros que, antes do fervor separatista, lutavam pela justiça na pátria, pelo Brasil, como escreviam os historiadores daquelas primeiras décadas do século XX.

Nesse sentido, as obras de José Lutzenberger sobre a epopéia farroupilha fornecem um conjunto de representações visuais com características figurativas, em que os soldados rebeldes são colocados em cena como heróis, mas anônimos, de uma guerra que seria entendida como a própria fundação da identidade gaúcha. Os homens desenhados por Lutzenberger estão em perfeita integração com o meio, misturando-se muitas vezes em cores e movimentos com os cavalos, em luta, diante de um inimigo também bravo e digno. Uma composição que casava perfeitamente com o clima de celebração que se instalava no Estado no centenário da revolução, em 1935, em um momento em que era preciso divulgar a bravura gaúcha, mas sem esquecer da integração nacional.

3.1.2.3 Tratado visual de história



Figuras 32 e 33: *Despedida da Terra Natal*, 26 x 18 cm, aquarelas

Fonte: Fundação Cultural Aplub



É interessante notar ainda que Lutzenberger não se restringiu aos farrapos em sua meticulosa produção visual a respeito da história gaúcha.

A série de três aquarelas que traz a imigração alemã, também do acervo Aplub (figuras 32, 33 e 34), segue uma linha próxima à dos farrapos na medida em que tematiza um momento histórico do Rio Grande do Sul em imagens que

formam uma narrativa, mas ao mesmo tempo estampa um homem comum, sem nome conhecido, representando todos aqueles “anônimos” colonos que desembarcaram no Estado no

século XIX. A primeira das três imagens mostra a saída da Alemanha, um homem carregando um saco de pano nas mãos olha para trás e caminha para frente. No chão, a neve europeia. Ao fundo, alguém se despede, ao lado de um cavalo e de um cachorro. O imigrante veste calça, bota e casaco. É um momento solene e o centro da ação está na despedida.

A segunda aquarela tem um homem ao centro do quadro com um machado nas mãos a desbravar a mata. A

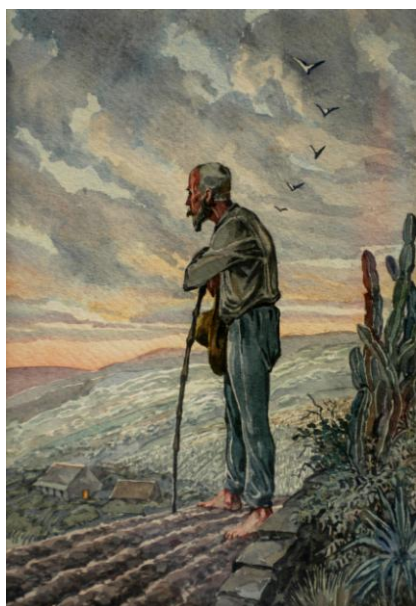


Figura 34: *Despedida da Terra*
Natal, 26 x 18 cm, aquarela

Fonte: Fundação Aplub

vegetação rebelde emoldura o homem, loiro como o personagem da cena anterior, mas mais forte e robusto, e o mato em tom verde escuro parece um túnel que precisa ser vencido e ultrapassado.

Na terceira imagem, o encerramento da epopéia: um homem velho, levemente curvado, observa o vale e a plantação aparado em uma bengala rústica, com pés descalços. O colorido do céu parece ser de um entardecer, fim da jornada, do dia e da vida. O homem tem cabelos brancos e segura um chapéu nas mãos. Ao fundo, uma casa iluminada. À direita, a vegetação mais uma vez emoldura a cena.

Essa narrativa feita em imagens tem um certo tom de heroísmo, de epopéia da conquista de um novo mundo. O homem franzino que deixa a Alemanha se transforma em um robusto personagem a desbravar a mata e, por fim, contempla sua conquista depois de uma árdua jornada.

Em comum com a série dos farrapos essas três imagens trazem o caráter claramente narrativo, de quem pretendia contar uma história, a ausência de qualquer ironia ou humor, e o tom épico dos personagens, que parecem sempre estar em luta, em luta contra os soldados imperiais no caso dos farrapos, em luta pela terra e pela conquista de um novo mundo. Personagens que também se relacionam diretamente com a natureza: em todas essas batalhas a paisagem é também protagonista.

Essas aquarelas são narrativas visuais nas quais o artista toma por base a história do Rio Grande do Sul e constrói uma forma de pensar épocas significativas no processo de formação do Estado e de suas gentes. Mas há nessa série um elemento diferencial:

diferentemente da epopéia farroupilha, que lhe era totalmente estranha no tempo e na cultura, Lutzenberger faz parte dessa outra epopéia, a da imigração.

Ainda que não pertença diretamente àquela primeira leva de imigrantes que desembarcou no Estado a partir de 1824, Lutzenberger é também um imigrante que viaja a uma terra estrangeira à procura de novas oportunidades. De certa forma, também ele enfrentou o adeus da família ilustrado na primeira imagem, desbravou a “selva” da cidade ao chegar em Porto Alegre sem falar português e com poucos recursos e pôde contemplar, depois de anos de trabalho como arquiteto, toda a construção de uma trajetória de trabalho e integração com a comunidade local, ainda hoje visíveis em seus trabalhos artísticos e de arquitetura. As três imagens podem ser entendidas como uma espécie de autobiografia, ainda que seja pouco provável que o artista a tenha pensado dessa forma.

Essas três aquarelas sobre imigração, além de outras presentes no acervo Aplub, também revelam que o interesse de Lutzenberger pela história do Rio Grande do Sul não se resumiu à série Farrapos. Pelo contrário, mostra que o artista recontou o tempo passado em vários de seus trabalhos artísticos. E fez isso com tinta e pincel, formando um acervo de obras que juntas compõem uma espécie de “tratado visual” de história. Um documento subjetivo, rico e integrante do processo de construção da memória nacional e gaúcha e de reforço ao “sentimento de pertencimento ao todo social”.

Essa série mostra claramente o valor do trabalho na conquista do meio, e o imigrante alemão, nas imagens de Lutzenberger, é o personagem principal dessa trajetória em que o mérito pessoal e a civilização vencem a “selvageria” e contribuem para a formação da identidade rio-grandense.

3.2 A crônica da cidade em aquarelas

3.2.1 A cidade que cresce

José Lutzenberger desembarcou em Porto Alegre em 1920, mas podemos voltar algumas décadas para tentar uma aproximação com o cenário social e cultural que ele encontra na capital. Em seu estudo sobre o imaginário da cidade, Sandra Pesavento mostra que, no fim do século XIX, a formulação da identidade do Rio Grande do Sul está baseada no campo, e a cidade encontra-se ainda em segundo plano:

Nessa disputa ou enfrentamento entre natureza/campo e cidade/cultura, a partida já está ganha: é do pampa, da guerra, das lutas de fronteira, das atividades da estância que advêm os valores da positividade. Na articulação de um modelo de referência identitária, honra, bravura e liberdade têm mais a ver com vivência do pampa do que com a acanhada vida da cidade. (...) Na vitória da natureza sobre a cultura, a elite letrada volta-se para a natureza triunfante que, mesmo desde a cidade, se incorpora em seu discurso e metaforiza o social. (...) ...o gaúcho é o personagem símbolo no qual é possível enxergar-se e que, ao mesmo tempo, fornece o arquétipo idealizado pelo qual se estabeleceu o reconhecimento externo sobre o Rio Grande.⁴²

Esse domínio do campo em relação à cidade, que a própria autora não encerra como uma oposição simplista, vai se alterar a partir das mudanças urbanísticas e econômicas que passam a ocorrer nas primeiras décadas do século XX. O governo positivista do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), que ficaria no poder até o movimento de 30, tinha preocupação em modernizar a cidade, baseado na idéia de progresso, incluindo aí um projeto

de renovação e crescimento cultural, com a criação de instituições de ensino como a Escola de Engenharia e o Liceu de Artes e Ofícios.⁴³

A mudança também era visível nas ruas. Em 1908, a cidade passou dos bondes puxados a burro para os bondes elétricos. Imponentes edifícios públicos foram construídos, entre eles a Prefeitura e a Biblioteca Pública, além do prédio dos Correios e Telégrafos. Pesavento chama a atenção, nesse processo de reformulação arquitetônica, para a presença de arquitetos de origem alemã, como Theo Wiederspahn e Rudolf Ahrons.⁴⁴

Em 1914, foi apresentado pelo engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel o Plano de Melhoramentos para a cidade, que havia sido encomendado pela Intendência Municipal em 1910 e previa a abertura de avenidas, entre outras reformas. O próprio Maciel, em seu plano para reformular Porto Alegre, refere-se à cidade do início do século como “pitoresca”, no sentido de exótica, porque “distante do tempo e em descompasso com a ‘evolução natural das sociedades’”.⁴⁵

Mas mesmo essas preocupações com o futuro e o progresso não se desvinculavam do passado:

Embora inspirado pelos ideais do progresso e da modernidade, Maciel tinha os olhos no futuro da cidade, mas não descurava os signos emblemáticos do passado. Propunha, para uma das avenidas a serem abertas, o nome de “Avenida dos Farrapos”, assim como projetava, à frente da Intendência Municipal, um espaço para o monumento aos “Heróis de 35”. Maciel recuperava, na visão progressista da urbe, os padrões de referência identitários vindos do século passado.⁴⁶

⁴²PESAVENTO, Sandra. *O Imaginário da Cidade. Visões Literárias do Urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002, p. 261.

⁴³PESAVENTO, *op cit.*, p. 263.

⁴⁴ Conferir WEIMER, Günter (org). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

⁴⁵PESAVENTO, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁶PESAVENTO, *op. cit.*, p. 280.

Enquanto a cidade sofre essas mudanças concretas em sua paisagem, com investimentos urbanísticos e novas construções nos primeiros anos do século XX⁴⁷, a “supremacia do pampa” começa a perder espaço para o urbano nas crônicas de escritores como Achylles Porto Alegre. Na literatura, os ecos do modernismo chegam a partir de 30 e surgem romances como *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, de 1935, com cenário especialmente urbano.⁴⁸

De acordo com Pesavento, a geração nascida entre 1860 e 1880 vai viver a Porto Alegre em que “nasce a questão urbana”. Essa “questão” incluía, no âmbito intelectual da cidade, o encontro entre intelectuais e jornalistas em cafés e livrarias, em caminhadas na Rua da Praia e em algumas praças da cidade, além das próprias redações de jornais. Baseada em trabalhos recentes sobre a história da imprensa gaúcha, a autora salienta a grande quantidade de publicações criadas entre 1890 e 1916: 163 jornais e revistas.⁴⁹ O Diário de Notícias, que se transformaria em um dos principais jornais da capital, foi fundado também naqueles anos, em 1925.

As crônicas de Achylles Porto Alegre, e mais tarde as histórias de Nilo Ruschel sobre aquelas décadas iniciais do século XX, são dois exemplos de como os literatos retratariam uma cidade que começava a ferver no campo intelectual, indícios de que as mudanças se projetavam não só nas ruas mas também no entendimento e na interpretação que se construía

⁴⁷ Sobre o crescimento e as mudanças urbanas da cidade, conferir também BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentes*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1996. Coleção História, 11; MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre – Urbanização e Modernidade. A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. Coleção História, 4; MACHADO, Nara Helena Naumann. *Modernidade, Arquitetura e Urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. 1998. Tese de doutorado apresentada ao curso de pós-graduação em história da PUCRS. Porto Alegre, 1998.

⁴⁸ Luis Augusto Fischer, em recente livro publicado, discute o modernismo na literatura gaúcha, analisando as diferenças em relação ao centro do país. Também relaciona os romances produzidos a partir da década de 30, por nomes como Erico Verissimo e Dyonélio Machado, com o cenário cultural efervescente (capitaneado pela Editora Globo) e as rápidas reformas urbanas desenvolvidas pela prefeitura da capital. Conferir FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

⁴⁹ PESAVENTO, *op. cit.*, p. 291.

da cidade naquela época. Porto Alegre descreveu o “café moderno” como “ponto de reunião dos intelectuais, dos jornalistas, dos artistas e dos políticos”.⁵⁰

Ruschel publicou nas páginas do *Correio do Povo*, em 1971, crônicas que relembavam as décadas de 20, 30 e 40, quando ele iniciou no jornalismo, em Porto Alegre, e convivia com intelectuais e artistas (entre eles, o arquiteto Fernando Corona, que era também amigo e parceiro de Lutzenberger em diversos trabalhos arquitetônicos).

Charles Monteiro, ao analisar os textos de Ruschel publicados no *Correio do Povo* e mais tarde editados em livro, retoma alguns aspectos e temas que o jornalista rememorava em suas crônicas, entre elas o ambiente dos cafés, o carnaval de rua, personagens da Rua da Praia, restaurantes e confeitarias que eram pontos de encontro dos intelectuais, imigrantes que se destacavam, enfim, ao longo de um ano ele retomou no jornal um tempo passado a partir de uma perspectiva bastante literária e pessoal, apresentando um cotidiano da Rua da Praia que não apareceria na produção historiográfica predominante na época.

Ruschel dizia que sua preocupação era “retratar a expressão que a rua tem... que resulta no que de mais expressivo e definidor a cidade tem”, ou seja, sua identidade urbana nos “traços que deram vida e colorido a esse quadro”. Para isso, evocava “retalhos de vida, figuras e tipos” que viveram na rua: seus sujeitos. Rua que é um lugar de memória – “ilha de recordações para cada um” – da experiência urbana de Porto Alegre. Afirmava que sua narrativa fluía “despreocupadamente”, sem ater-se à disciplina e ao método da historiografia. Logo, seguia os fluxos e refluxos da memória do autor sobre os sujeitos, lugares e tempos de sua experiência urbana.⁵¹

Em sua análise, Monteiro mostra que, diferentemente dos cronistas, a historiografia da época – que se firmou a partir da fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS), em 1920 – não se concentraria em personagens populares, nessas gentes que

⁵⁰ PESAVENTO, *op. cit.*, p. 296.

circulavam pela Rua da Praia e que seriam recuperadas com as palavras de Ruschel no jornal e também com as aquarelas de Lutzenberger, como veremos adiante. Ou seja, não é por meio dos trabalhos científicos dos historiadores que se pode encontrar indícios, para usar uma idéia de Carlo Ginzburg⁵², a respeito dos “anônimos” que povoavam as ruas e de seus hábitos e práticas sociais e culturais.

É interessante notar, e isso será retomado, que alguns desses personagens populares e anônimos e algumas das situações que Ruschel iria descrever vão estar presentes também, com uma certa semelhança temática e de abordagem, em aquarelas de Lutzenberger.

No campo das artes plásticas, também o rural predominava ao fim do século XIX e início do século. As pinturas de Pedro Weingärtner no final do século mostram especialmente esse meio rural e paisagens, além de uma temática inspirada na mitologia greco-romana.

De acordo com Susana Gastal, a cidade começa a aparecer nas telas a partir da década de 20, de forma direta, “não mais indiretamente e tendo apenas um cano de esgoto como signo do avanço urbano, mas explodindo em obras de engenharia, praças, logradouros”⁵³. Entre os artistas que se destacariam por tematizar a cidade, Gastal elenca João Fahrion, Francis Pelichek, Maristany Trias, Leopoldo Gotuzzo e Libindo Ferras, além de Lutzenberger.

A autora localiza a pintura *Praça da Alfândega* como a imagem “mais antiga” de Porto Alegre. Nela, João Fahrion apresenta o logradouro, “com homens de paletó e mulheres de chapéu”⁵⁴. Também apresenta descrições de pinturas dos autores já citados, todas elas com

⁵¹ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. História e memória (1940-1972)*. 2001. Tese de doutorado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2001, p. 357.

⁵² GINZBURG, Carlo. *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁵³ GASTAL, Susana. *A sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre (1891-1930)*. 1994. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 1994, p. 38.

⁵⁴ GASTAL, *op. cit.*, p. 42.

a representação da cidade como tema central: *Abrindo a Avenida Borges* (de Trias, em 1924), *Beco da Praça* (de Pelichek, em 1925) ou *Ponte do Riacho* (de Ferras, em 1929).

A década de vinte é um período importante para Porto Alegre no que se refere a renovação urbana e a consolidação de uma nova visualidade e de uma nova sensibilidade. Em termos de imagens, a década se caracteriza pela possibilidade de um avanço, insinuado (em uma obra como “*Bóia de São Jerônimo*”, de Boeira) mas não concretizado na década anterior, agora novamente abortado. A grande figura do período será Libindo Ferras, continuador do trabalho de Weingärtner, em detrimento das tímidas inovações propostas por Boeira. A complementaridade entre os dois pintores fica evidente, por exemplo, nos trabalhos “*Lavadeiras*”, um Weingärtner de 1924, e “*Casa Destelhada num Barranco*”, um Ferras de 1923. Permanecem as mesmas questões formais já levantadas, no uso da cor, na busca do equilíbrio e no bucolismo da temática.⁵⁵

Dentro desse cenário, a autora destaca Fahrion e Trias, que estariam mais envolvidos com o entorno, entusiasmados não mais com a natureza mas com a cidade. Gastal afirma que, se nesses pintores não havia grande evolução formal que os ligasse diretamente ao modernismo, não se pode desprezar sua inovação temática.⁵⁶

Nesse contexto ocorre, em 1925, o Salão de Outono, que reuniria na prefeitura 305 obras, de 62 artistas. Para a autora, esse evento seria a primeira tentativa de organização de um sistema de artes plásticas no Estado.

As novas imagens mostram Porto Alegre impondo-se enquanto centro urbano. As novas imagens cantam a vida pública, na praça e nos cafés de abrigo de bondes. A cidade movida a máquinas e pulsante nas cores. É uma produção artística que, pela primeira vez, se insere no entorno, vive o entorno, e não se restringe a lançar sobre ele um olhar encabulado e nostálgico de quem está com os pés aqui, mas com a cabeça e os sentimentos no velho mundo.⁵⁷

⁵⁵ GASTAL, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ GASTAL, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ GASTAL, *op. cit.*, p. 47

Ao situar José Lutzenberger nesse espaço artístico, Gastal salienta o “olhar não encabulado do estrangeiro”, um homem “curioso em registrar o que via, assim como os botânicos europeus que o novo mundo como laboratório de pesquisa”. Embora não aprofunde sua análise sobre as imagens de Lutzenberger, essas observações coincidem em alguns pontos com a interpretação que se pretende fazer neste capítulo das aquarelas do artista.

Vale lembrar aqui que as propostas dos modernistas do centro do país tardam a ganhar espaço entre os artistas do Rio Grande do Sul. Segundo Maria Lúcia Kern, as propostas modernistas foram alvo de debate entre artistas e críticos, mas “a defasagem do processo de modernização da pintura se explica, em parte, graças à resistência imposta pelos intelectuais defensores do regionalismo nos anos 20 e aqueles partidários de distintas vertentes nacionalistas durante o Estado Novo”.⁵⁸

Os professores que seriam colegas de Lutzenberger no ensino das artes no Instituto de Artes estavam mais ligados, portanto, ao academicismo, embora, como salienta Kern, trabalhassem com alguns elementos ligados ao impressionismo, por exemplo:

Os professores do IBA – Angelo Guido, Luis Maristany de Trias e Benito Castañeda – trabalham fora do ateliê, junto ao tema, revestindo o desenho ordenado do espaço em perspectiva com um colorido luminoso e com uma pincelada ora fragmentada, ora gestual, que esconde o seguimento de certos princípios acadêmicos através do uso de alguns procedimentos modernos. Apesar destes artistas fixarem a atenção nas potencialidades da luz e da cor – signos de modernidade, pesquisados pelos impressionistas – eles continuam dando ênfase à representação do objeto e à descrição narrativa do tema, demonstrando o aprisionamento aos padrões acadêmicos.⁵⁹

⁵⁸ KERN, Maria Lucia Bastos. *A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul*. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 46.

⁵⁹ KERN, *op. cit.*, p. 49.

Lutzenberger conviveu com essas pessoas e, com suas características próprias, provavelmente estabeleceu algum tipo de diálogo com esses artistas e com suas obras. Em Lutzenberger notamos a preocupação com a descrição narrativa, característica citada por Kern e relacionada a artistas como Angelo Guido, Maristany de Trias e Castañeda, todos eles colegas do arquiteto alemão no Instituto de Artes da UFRGS.

3.2.2 A Porto Alegre de Lutzenberger

Relatos de familiares de Lutzenberger repetem uma mesma trajetória no processo de confecção de suas “aquarelas urbanas”: ele percorria as ruas de Porto Alegre, observava personagens e situações e voltava para casa, onde, em seu ateliê, reconstruía as cenas em obras que normalmente seguiam formatos pequenos, dificilmente ultrapassando largura ou altura de trinta centímetros⁶⁰. Aquarelas pequenas, mas ricas em detalhes, reflexos de um olhar minucioso sobre uma realidade que provavelmente surpreendia o imigrante alemão.

Foram selecionadas para esta parte do trabalho 20 das imagens em que ele trata da paisagem urbana da capital. A seleção incluiu pesquisa em acervos de duas instituições públicas e de uma privada, todas localizadas em Porto Alegre: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, ligada ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Fundação

⁶⁰ Rose Lutzenberger, filha do pintor, em depoimento à autora no dia 4 de outubro de 2003, relata que José Lutzenberger saía às ruas e observava os “tipos humanos mais característicos e típicos da época”, que lhe chamassem a atenção pelo aspecto pitoresco e exótico, e, mais tarde, executava em seu ateliê as aquarelas ou desenhos, recriando esses personagens nas obras de arte. Rose também relata que as festas religiosas, como a procissão do Divino, e o carnaval de rua costumavam atrair a atenção do pintor na escolha de sua temática.

Aplub. Além disso, foram pesquisadas as obras expostas na mostra retrospectiva realizada no Margs em 2001, que fazem parte do acervo da família do artista, a partir do catálogo da exposição.

No processo de seleção para esta parte do trabalho, foram escolhidas imagens de todos os acervos citados, incluindo a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, que, apesar de não registrar cenas urbanas, tem em seu acervo aquarela sobre o interior gaúcho que será relacionada às obras de temática urbana⁶¹.

A partir de observação e descrição geral das obras encontradas nesses acervos e no catálogo⁶², foram estabelecidos quatro grupos, que reúnem características comuns, especialmente em relação à temática: a cidade e seus personagens e cenários.

As obras que serão descritas funcionam como uma amostra do trabalho artístico de Lutzenberger em relação aos tipos populares e pitorescos que ele recriou, com um humor que se contrapõe aos heróis farrapos ou ao vitorioso imigrante alemão que desembarca em terra estrangeira e vence a natureza hostil. Mas também evidenciam que o artista não se resumiu a um determinado grupo social (ao desenhar cafés da cidade, por exemplo) e também reconheceu na cidade que abrigava conflitos sociais típicos de crescimento urbano traços

⁶¹ A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo possui registro de seis obras de Lutzenberger: 1) Desenhos a nanquim e grafite de cinco projetos para o Palácio do Comércio (na ficha de registro da obra no acervo, consta a observação de que com essas imagens o artista teria participado do I Salão de Artes do Instituto de Artes, em 1939); 2) Uma aquarela em papel com uma vista da cidade de Praga, em que aparecem transeuntes, guardas, uma igreja e casario baixo; 3) Uma aquarela sobre papel identificada como “Pampa”, que traz um homem a cavalo em primeiro plano, com um relho na mão, além de outro homem ao fundo e sete cavalos soltos; 4) Um desenho a nanquim identificado como “Cena de Colônia” em que um homem a cavalo dá adeus a uma mulher, a vegetação emoldura a cena, que tem um carro de bois e uma casa ao fundo; 5) Desenho a nanquim identificado como “Alegoria” no registro, mas não localizado no acervo e 6) Aquarela sobre papel identificada como “A Construção”, mas também não localizada no acervo. Nenhuma dessas obras apresenta cenas urbanas.

⁶² MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, *op. cit.*, 2001.

ainda rurais, compondo, em alguns trabalhos, um certo olhar nostálgico, de um passado recente em que Porto Alegre ainda não era metrópole⁶³.

Em um primeiro grupo selecionado, estão obras que trazem tipos populares (mendigos, lavadeiras, vendedores de rua, entre outros). No segundo, cenas de rua, em que podem ser vistas pessoas de diferentes grupos sociais. No terceiro, cenas internas de cafés, do ateliê de um artista, reunindo homens pertencentes a uma certa elite social (especialmente se compararmos com os personagens do primeiro grupo). E, por fim, o quarto grupo é composto por paisagens em que o artista tematiza os contrastes entre o urbano e o rural, ainda presentes na capital nas primeiras décadas do século XX.

Reunidas, essas imagens compõem um conjunto interpretativo da cidade, uma crônica visual construída por um artista que percorria o burburinho das ruas, se surpreendia com tipos humanos pouco familiares a ele e os recriava em casa, no silêncio do ateliê.

É um recorte artificial, e poderiam ser feitos outras muitas escolhas a partir da imensa variedade e da riqueza das aquarelas de Lutzenberger. Não se pretende, portanto, encerrar as possibilidades de interpretação, especialmente porque não entraram nessa pesquisa uma série de imagens do artista que se prestam a outros estudos.⁶⁴

⁶³ O caderno de Sábado do Correio do Povo reproduziu em sua capa de 25 de junho de 1977 uma obra de Lutzenberger que deixa bastante claro esse olhar nostálgico lançado pelo artista à cidade que crescia. O texto colocado no suplemento explica a escolha e salienta também esse elemento: “Novamente a presença de José Lutzenberger na capa do caderno de Sábado. Desta vez, dois trabalhos: o primeiro mostra uma catedral, desenhada num de seus cadernos de estudos, ainda na Alemanha. O segundo, da década de 30, já em Porto Alegre, revela a precoce preocupação do artista frente à sistemática destruição das coisas belas de nossa cidade para dar lugar ao ‘progresso’. Os dois desenhos pertencem à coleção de seu filho, também José Lutzenberger.” O nome da empresa que destrói o prédio antigo está estampada no desenho criado por Lutzenberger: “Idade Nova – Empresa Demolidora”. A obra traz um homem negro segurando uma picareta sobre uma coluna em estilo antigo quebrada. Por trás, prédios. Notaremos mais adiante que o artista pouco desenhou, nas aquarelas urbanas, grandes prédios ou obras de construção de avenidas e viadutos que ocorreram nas primeiras décadas do século, por exemplo, optando por registrar uma Porto Alegre de vendedores ambulantes, caminhadas nas ruas do centro ou ainda passeios nas praias dos arredores, como a Praia de Belas. Conferir: Correio do Povo, Porto Alegre, 25 de junho de 1977, capa do Caderno de Sábado.

⁶⁴ Entre as obras que ficaram de fora deste trabalho, podem ser citadas as vistas da cidade de Porto Alegre, em que Lutzenberger pinta o Parque da Redenção, a Igreja Santa Terezinha, uma vista do Guaíba, por exemplo, do acervo da família. Um outro grupo interessante pode ser formado pelas imagens da arquitetura da cidade, em

Todos os trabalhos acima citados são aquarelas e têm uma similitude de forma e de composição evidente. O casario que costuma funcionar como pano de fundo para as cenas, os rostos de homens e mulheres, cachorros, meninos, são todos claramente obras de um mesmo pincel.

Mas não é apenas a forma e a composição que são recorrentes: há elementos em comum na temática escolhida por Lutzenberger que evidenciam uma aproximação do artista com as cenas do cotidiano, com os “anônimos” que ele apresentou sem situar em um tempo exato, o tempo cronológico da data determinada no canto da aquarela, por exemplo. Mas são personagens de um tempo próprio do artista, que juntos compõem um conjunto capaz de fornecer pistas sobre como um imigrante alemão traduziu em imagens a sociedade porto-alegrense.

Em todas as aquarelas, o cotidiano é ponto central, como crônicas visuais.

Imagens e textos têm processo de criação e interpretação distintos, mas não necessariamente opostos, porque se intercambiam. Nesse sentido, o conceito de crônica, a literária, a escrita, pode auxiliar no entendimento dessas imagens.

Charles Monteiro apresenta elementos que podem ser relacionados ao trabalho de Lutzenberger:

que ele desenha e pinta prédios e casarios de Porto Alegre, além da série de vitrais que desenhou para a Igreja São José (de temática religiosa) e ainda os projetados para o Palácio do Comércio, hoje sede da Federasul, pertencentes aos respectivos acervos dessas instituições. As imagens da colônia alemã e as cenas de gaúchos a cavalo no campo que se encontram na Fundação Aclub também formam séries bastante ricas para uma análise sobre como o artista interpretou o interior do Rio Grande do Sul, seu cotidiano e seus habitantes.

Logo, é enquanto se apresentam como escrita social de um tempo, produção de interpretações de uma experiência social urbana, enquanto narrativas sobre o cotidiano da cidade, que tomarei as crônicas como “documentos”. De antemão, admitindo que as crônicas “falam” sobre a forma de um grupo de letrados, num contexto temporal e sociocultural determinado, percebem as transformações no espaço urbano.

Desta forma, tanto as crônicas quanto a produção historiográfica, abordada anteriormente, são lugares de memória. A crônica é tanto um lugar simbólico pela representação dos sujeitos, espaços e tempos da experiência urbana no passado, quanto material, como suporte físico e meio de difusão de uma determinada matriz explicativa sobre o passado coletivo.

Mediante um trabalho de seleção, organização e interpretação da memória coletiva, um letrado (jornalista, escritor, historiador) produz uma explicação sobre a trajetória da sociedade porto-alegrense no tempo, no presente sobre o passado, e em função do presente onde o intérprete está situado.

As crônicas não são um simples eco da “memória coletiva”, mas uma seleção, com cortes, silêncios e ênfases sobre certos sujeitos, lugares e tempos da experiência coletiva visando produzir uma imagem do passado, uma explicação sobre a passagem do tempo, as transformações sociais, culturais, econômicas e da paisagem urbana.⁶⁵

As aquarelas de Lutzenberger são também lugares de memória do cotidiano, como representação simbólica e suporte material ao mesmo tempo. Para produzir esse conjunto de cenas, Lutzenberger selecionou sujeitos sociais que não costumavam figurar na produção historiográfica da época – essa produção artística vista como suporte material pode ser interessante para pesquisadores em busca de novos objetos e abordagens na reconstrução de um determinado período histórico.

Suas aquarelas são também, e isso interessa mais aqui, um conjunto artístico que se insere dentro de uma convenção artística geral de representação, mas que se posiciona individualmente, com características muito específicas do artista, tanto na temática escolhida (pelo olho curioso do viajante que desembarca em um país exótico) quanto na forma (ainda que desenvolvesse um trabalho mais ligado ao academicismo e ao figurativo, ligado à

⁶⁵ MONTEIRO, *op. cit.*, p. 125-126.

verossimilhança, suas cores e pinceladas trazem em boa parte das aquarelas o humor das caricaturas, por exemplo).

Essas características individuais estão especialmente nos personagens que ele quis compor e no olhar investigativo que jogou sobre eles. Escolheu freqüentadores de bares, mendigos, vendedores, lavadeiras e colocou uma lupa sobre eles.

A lupa está na perna amputada de um papaleiro que enfrenta um outro papaleiro (figura 35). Está no menino negro que é espremido em meio à pequena multidão que se prepara para atravessar a rua (figura 46), no assombro do mendigo que encontra no lixo uma pequena escultura (figura 36), no homem do canto da imagem que olha direto ao observador, celebrando o carnaval (figura 45), na conversa de mesa do café (figura 54) ou nas lavadeiras que aproveitam uma pausa do serviço para conversar (figura 37).

Nessa exploração, Lutzenberger consegue nos mostrar sua forma de ver sujeitos esquecidos pela historiografia da época, e que começariam a aparecer em trabalhos acadêmicos bem mais tarde, já quase no fim do século XX. Sujeitos que, como escreve Monteiro ao analisar Achylles Porto Alegre, formam a memória coletiva “de forma mais complexa e plural, tanto em relação à variedade dos sujeitos lembrados quanto em relação aos espaços e aos tempos da experiência social”.⁶⁶

⁶⁶ MONTEIRO, *op. cit.*, p. 438

3.2.2.1 Os populares e a (des)ordem

Entre as mais de 170 obras expostas no Margs em 2001, há um conjunto significativo de imagens que representam tipos humanos pertencentes a grupos sociais de baixo poder aquisitivo, como mendigos, vendedores ambulantes, carregadores de mercadoria, lavadeiras.

Ao comparar a forma como essas figuras eram construídas com os guerreiros farrapos, percebe-se diferenças não apenas no cenário de fundo (os casarios da cidade no lugar da vegetação que costumava emoldurar a série histórica, por exemplo) mas também no tipo de “personagem” criado pelo artista. Enquanto os farrapos têm semblantes compenetrados, em rostos e olhares voltados para a batalha, os tipos populares de Lutzenberger se aproximam da caricatura e da charge, com expressões menos sérias, mais cotidianas e levemente distorcidas em alguns casos.

A idéia de caricatura entra aqui quando lembramos das imagens veiculadas nas revistas alemãs *Simplicissimus* e *Jugend*, contemporâneas do estudante universitário Josef Franz Seraph Lutzenberger na Alemanha do início do século XX e difusoras da caricatura, ou mesmo das obras de Daumier e Manuel Araújo Porto-Alegre, feitas um século antes. São obras elaboradas em condições distintas, por artistas e grupos também diferentes, mas o diálogo entre elas está naquela que seria a marca fundamental de Lutzenberger: a representação autoral e investigativa, com humor e ironia, da sociedade e de seus personagens, especialmente os grupos populares.

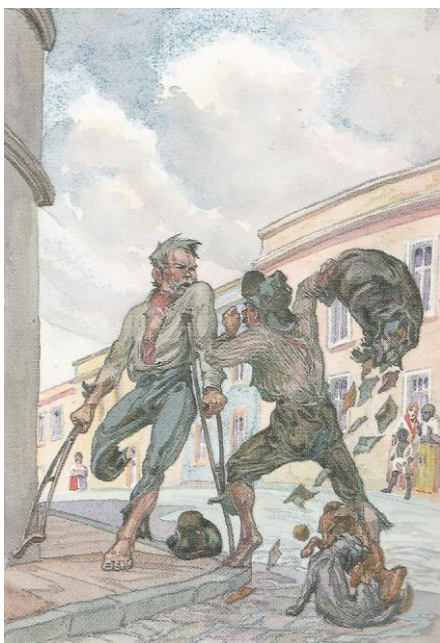


Figura 35: *Papeleiros*, 16,9 x 24,3 cm, aquarela

Fonte: acervo da família



Figura 36: *Mendigo Observando Obra de Arte*, 12 x 18 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Na aquarela de Lutzenberger *Papeleiros* (16,9 x 24,3 cm) (figura 35), há dois homens em briga, em uma esquina. Um deles tem um pedaço da perna amputado, está de muletas e recebe o ataque do outro homem, que tem nas mãos um saco de onde escapam pedaços de papel. A defesa do homem de muletas parece ser feita por dois cachorros, que atacam a perna do inimigo. Ao fundo da cena, um casario e pessoas que parecem observar a querela.

A aquarela *Mendigo Observando Obra de Arte* (12 x 18 cm) (figura 36) mostra um homem que parece estar remexendo no lixo. Entre destroços, ele encontra uma pequena escultura. Observa a obra de arte com um olhar curioso e interessado, como alguém que encontra um tesouro no meio do caos e da sujeira do lixo. Nos bolsos, ele traz jornais. O chapéu está em frangalhos e a barba, malfeita, mas o mendigo parece estar feliz com um achado tão improvável. Ainda que esse achado possa significar também um forte indício de que ele é um homem cujo cotidiano não se relaciona com a obra de arte – a arte aqui pode ser entendida também como um elemento que deixa ainda mais evidente a distância social, econômica e cultural dos grupos letrados e ricos dos mais pobres.



Figura 37: *Lavadeiras*, 25,5 x 17 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

Lavadeiras (25,5 x 17 cm) (figura 37) mostra três mulheres, em roda, que conversam e riem, descontraídas. Uma delas carrega um saco branco na cabeça. Duas delas são negras; entre elas, uma criança também negra. Ao fundo, a beira do rio, onde uma outra lava roupa. O humor está nas personagens da cena, que parecem pouco incomodadas com a realidade social a que pertencem.



Figura 38: *Lavadeira com dois Garotos*, 15,5 x 15 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Uma outra imagem que traz uma verve humorística do artista mais evidente é *Lavadeira com Dois Garotos* (15,5 x 15 cm) (figura 38), em que uma senhora negra está no centro da imagem, que tem formato redondo, com fundo branco, e dois garotos correm pelas laterais, “invadindo” a área branca da aquarela, em um recurso formal interessante porque extrapola o limite da composição sugerida.

Em seu estudo sobre as imagens criadas por Manuel de Araújo Porto-Alegre, Heliana Salgueiro coloca o artista como o autor da primeira caricatura brasileira e reforça a idéia de que ele se pauta por elementos pitorescos. É interessante retomar o trabalho de Porto-Alegre aqui porque a temática de suas obras coincide com as utilizadas por Lutzenberger, bem como o elemento pitoresco.

Imagens do espaço social urbano vividas por Araújo Porto-Alegre estão impressas em diversos suportes, a começar pelos mapas, panoramas e álbuns sob o signo do “pitoresco” – que, segundo o dicionário Grand Robert, significa “o que chama atenção, encanta ou distrai pela originalidade; ou o que se exprime de uma maneira colorida, picante, *imagée*, singular. (...)”⁶⁷

Outra característica comum é a temática: Porto-Alegre, de acordo com Salgueiro inspirado diretamente pelo francês Daumier, também incluía “sujeitos do povo”, colocados em situações ao mesmo tempo cômicas e de crítica social, como ambulantes, sapateiros e trabalhadores em geral⁶⁸.

Enquanto Porto-Alegre e Daumier chegaram a ser censurados e reprimidos por suas ácidas e evidentes críticas sociais, notamos que as imagens de Lutzenberger são menos agressivas em relação a esse aspecto, mas trazem nos traços distorcidos dos rostos de seus personagens, e também na própria temática das narrativas visuais, o humor dos artistas que deram início à caricatura na primeira metade do século XIX.⁶⁹

⁶⁷ SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Comédia Urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado/Museu de Arte Brasileira, 2003, p. 30.

⁶⁸ SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 48 e 81.

⁶⁹ Sobre a história da charge e da caricatura no Brasil, conferir TEIXEIRA, Luiz Guilherme. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. (Papéis avulsos, 38). Teixeira faz um retrospecto histórico e analisa como as imagens de humor estiveram inicialmente desvinculadas do povo (no período monárquico) e como (na República) alguns personagens, entre eles Jeca Tatu, vão compondo a representação do povo por meio da charge e da caricatura publicadas em jornais e revistas. Um outro ponto interessante salientado pelo autor é o fato de que a charge é trazida para o Brasil por imigrantes europeus, entre eles Angelo Agostini, da Revista Ilustrada. Conferir também SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada na República*. In: NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO,

Um outro aspecto importante nas aquarelas de Lutzenberger é a contraposição entre figuras pobres, e mostradas pelo artista em roupas maltrapilhas e com cores mais escuras, e representantes de uma elite, em vestes claramente mais ricas e com um colorido de cores vivas, especialmente o vermelho, que se sobressai diante das roupas em tom acizentado e marrom dos “populares”. E também a colocação desses tipos populares em situações que mostram um certo rompimento com a ordem vigente.

Mendigo e cachorros (21,8 x 20 cm) (figura 39) traz um homem em primeiro plano,



Figura 39: : *Mendigo e cachorros*, 21,8 x 20 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

roupas esfarrapadas, uma bengala em uma das mãos e um saco em outra. Chapéu na cabeça, cigarro na boca, bota em apenas um dos pés, ele tem como companheiros dois cachorros, que vasculham o lixo caído na beira da calçada. Ao fundo, uma parte da frente de uma casa vistosa,

com flores no jardim e uma escultura de um leão sobre o pilar ao lado do portão fechado. Na parede da casa, alguém desenhou dois bonecos em “estilo

palito”, típico desenho infantil. A casa, provavelmente de família abastada, se contrapõe à imagem do homem em andrajos.

Nicolau (orgs). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (terceiro volume). O autor pesquisa a importância da paródia no humor brasileiro durante a República Velha e início do governo de Getúlio Vargas, mostrando que as paródias desenvolvidas em diferentes campos da cultura brasileira (imagens, músicas) são a forma como a sociedade de então criou uma representação de si mesma.

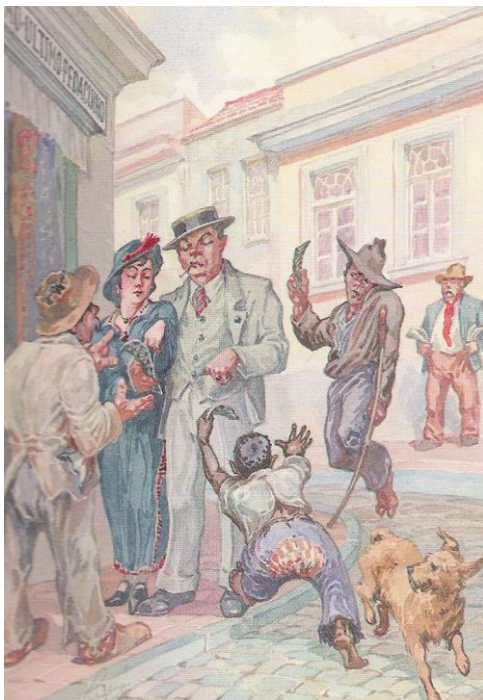


Figura 40: *O vendedor de loteria*, 17,8 x 26 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

O Vendedor de Loteria (17,8 x 26 cm) (figura 40) põe no centro da imagem um casal muito bem vestido: ele de paletó, gravata, colete e chapéu; muito próxima a ele, como a se proteger, a mulher veste um longo vestido azul, chapéu e colar no pescoço. À volta do casal, um menino negro, pés descalços, se aproxima oferecendo o que parece ser um bilhete de loteria. Atrás, outro homem, com parte de uma das pernas amputada e em muletas, oferece outro bilhete de sorte. Na calçada, em frente aos dois, outro homem, de costas, parece abordar o casal, que se mostra esquivo e até talvez até assustado com a situação. A aproximação do vendedor

parece desestabilizar o provável passeio do casal pela rua. O casario tipicamente açoriano, com as portas diretamente na calçada, emoldura a cena e fornece um cenário de fundo de estabilidade.

Nesta última imagem, e também na anterior, Lutzenberger contrapõe mendigos e vendedores ambulantes aos casais bem-vestidos e à residência com muros altos e aparência abastada. Enquanto os mendigos e os vendedores de rua são os elementos desestabilizadores da narrativa visual, a arquitetura, os casarios, e as roupas de cores fortes e vivas dos casais e das moças bem-vestidas podem ser compreendidas como elementos estáveis, de ordem.

Embora não esteja evidente nessa composição uma crítica social aos moldes de Porto-Alegre e Daumier, há sim um reconhecimento do artista de que havia já naquela Porto Alegre que crescia urbanisticamente diferenças sociais e econômicas entre os grupos por ele tematizados.

Esse reconhecimento de diferenças pode ser observado também em imagens em que o artista compunha negros. E aqui pode-se arriscar dizer que, assim como Debret lançou um olhar peculiar sobre o “exótico negro”⁷⁰, também Lutzenberger deve ter se surpreendido com as diferenças sociais entre brancos e negros, especialmente se lembrarmos que o fim da

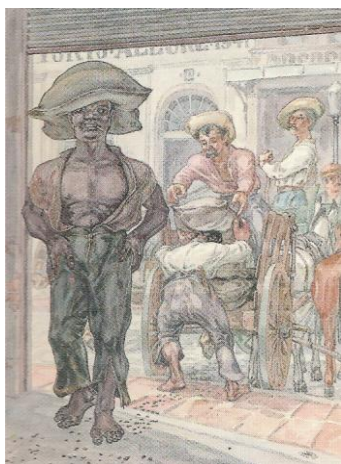


Figura 41: *Carregador de armazém*, 18,4 x 24,8 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

escravidão ainda era um evento recente quando ele desembarcou no Brasil, em 1920.

A aquarela *Carregador de Armazém* (18,4 x 24,8 cm) (figura 41) mostra um homem carregando um pesado saco na cabeça como sua figura central, colocada à esquerda da aquarela. Pés descalços, roupas em farrapos, camisa aberta, o carregador é um homem negro, corpulento, que entra provavelmente em um estabelecimento onde descarrega a mercadoria. Ao fundo, uma carroça com outras sacas e outro carregador.



Figura 42: *Negra lendo jornal*, 8,3 x 9 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Em *Negra Lendo Jornal* (8,3 x 9 cm) (figura 42) o artista faz uma espécie de retrato, em uma aproximação com lente de aumento sobre a cena de uma mulher negra que lê jornal. E o interessante é que essa mulher, negra, sabe ler. Usando óculos, ela se aproxima do jornal com interesse e esforço, em posição de quem tenta decifrar as letras. Na orelha, um brinco vermelho se destaca. Ela tem o rosto marcado, cabelos grisalhos, e demonstra esforço em se aproximar das letras do jornal.

⁷⁰ Conferir STRAUMANN, Patrick (org.). *Rio de Janeiro cidade mestiça. Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

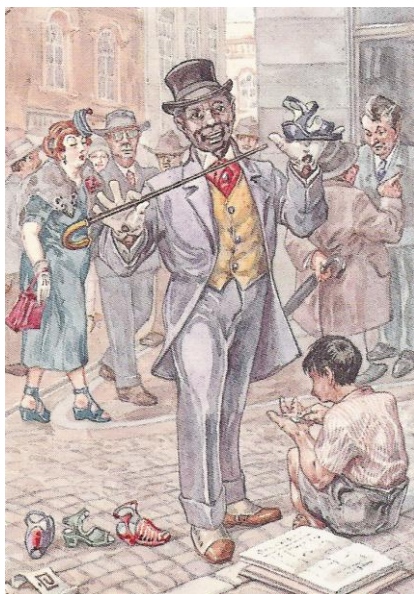


Figura 43: *Bataclan*, 14 x 19,8 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Em *Bataclan* (14 x 19,8 cm) (figura 43), Lutzenberger mostra não um anônimo que circulava pelas ruas, mas um homem que ficou conhecido no imaginário popular. No centro da cena, em evidente destaque, Bataclan segura nas mãos um sapato feminino. Bem-vestido, terno azulado e cartola escura na cabeça, ele segura também uma bengala e sorri para o observador. Ao lado dele, sentado sobre o meio-fio, um garoto. No chão, outros três pares de sapato. Ao fundo, senhores e senhoras que passeavam por ali param para examinar, ainda que de longe, sem se aproximar demais do protagonista, o “show” de Bataclan.

Ao criar essas três imagens, o artista expõe três diferentes formas de abordagem do negro na sociedade, mostrando que, mesmo sendo “exótico” e ainda recém-liberto de um sistema escravista que perdurou por três séculos, ele não poderia ser “resumido” em uma única imagem de exclusão social (como em *Carregador de Armazém*), mas também como alguém que pretendia se inserir na sociedade por meio da leitura, ainda que com dificuldade (*Negra Lendo Jornal*) ou do comércio informal, sem estar vestido com as roupas maltrapilhas dos mendigos ou do vendedor de loteria, e sim com trajes muito bem aprumados (*Bataclan*).⁷¹

⁷¹ É interessante notar que pesquisas recentes na historiografia têm enfatizado novas abordagens em relação ao escravo negro, que deixou de ser pesquisado unicamente como mercadoria ou como grupo totalmente passivo e uniforme. Entre os estudos, podemos citar WITTER, Nikelen Acosta. *Dizem que foi feitiço. As práticas da cura no sul do Brasil (1845-1880)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001; LAURENO, Marisa. *A última vontade: um estudo sobre os laços de parentesco entre os escravos na capitania do Rio Grande de São Pedro*. 2000. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre, 2000. MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. *Os Cativos e os homens de bem. Experiências negras no espaço urbano*. Porto Alegre, EST Edições, 2003; SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

3.2.2.2 Cenas de rua, contraste de personagens

Lutzenberger não deixou que seus personagens se perdessem no cenário da cidade que crescia vertiginosamente nas primeiras décadas do século XX. Fez deles protagonistas do cotidiano. E recriou-os a partir de um olhar de quem se surpreende com o pitoresco, com o exótico, sim, mas principalmente de alguém que se interessava em colocá-los dentro de um espaço social.

Sérgio Cardoso, no ensaio *O Olhar Viajante (do Etnólogo)*, apresenta, a partir de uma leitura de Maurice Merleau-Ponty, as diferenças entre ver e olhar, ressaltando que o primeiro verbo está mais ligado uma certa passividade, enquanto o segundo pressupõe uma atividade do sujeito, uma interrogação.

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. (...) Como se renunciasse a sua própria espessura e profundidade para reduzir-se a esta membrana sensível em que o mundo imprime seus relevos. Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura de sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ver de novo (ou ver o novo), como intento de “olhar bem” (...) Na verdade, entre o ver o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma.⁷²

No mesmo ensaio, Cardoso discorre sobre o olhar do viajante, mas não simplesmente o viajante que se transporta de um lugar a outro. Ele amplia essa idéia ao dizer que o viajar não é simplesmente o deslocamento, mas sim a produção individual de sentido. O viajante, na

⁷² CARDOSO, Sérgio. *O Olhar Viajante (do Etnólogo)*. In: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 348.

concepção do autor, “se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo”. Com essa idéia, Cardoso pretende aproximar o *olhar* (que não é o ver) e o *viajar* (que não é simplesmente se deslocar no espaço, mas sim no tempo). E essa experiência recai sobre um sentimento de estranheza que é um processo interior e individual:

Assim, neste sentimento de estranheza, de alheamento e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (...) É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interioro dele próprio.⁷³

Depois dessas considerações, Cardoso constrói uma frase que nos interessa ainda mais quando estamos diante das imagens de Lutzenberger: “o verdadeiro viajante é sempre virtualmente etnólogo”. E aqui o autor coloca o viajante que olha, que interroga, em uma posição de explorador. Uma posição bastante próxima de Lutzenberger.

O artista alemão desembarcou em Porto Alegre pretendendo voltar à Alemanha, enamorou-se e ficou – virou um explorador do cotidiano e da sociedade local. Assim ele descreveu cenas de rua, em que não se furtou a mostrar uma certa tensão entre diferentes grupos sociais.

⁷³ CARDOSO, *op. cit.*, p. 359.

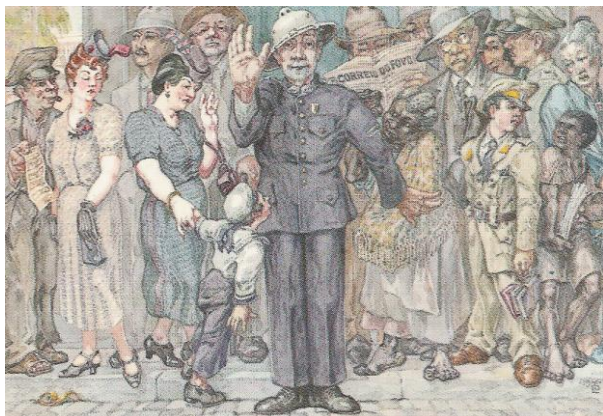


Figura 44: *Guarda de trânsito*, 28,8 x 19,9 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Guarda de Trânsito (28,8 x 19,9 cm) (figura 44) tem como elemento central um guarda que segura a pequena multidão que está sobre a calçada à espera para atravessar a rua. Com um dos braços, o guarda faz sinal de alerta, com o outro, segura os pedestres que tentam se aproximar da via por onde passam os veículos. No canto direito da

imagem, um garoto negro está espremido, disputando espaço com um rapaz branco uniformizado, em um claro conflito e posição de enfrentamento, com os dois se encarando.



Figura 45: *Carnaval*, 22,2 x 15,9 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

O título de *Carnaval* (22,2 x 15,9 cm) (figura 45) já deixa claro que Lutzenberger nos coloca diante de uma festa carnavalesca. Na rua, carregando estandartes e celebrando, a maior parte dos foliões é negra. Em primeiro plano, à esquerda, um homem em um chapéu vermelho na cabeça e apresenta um

instrumento. Na calçada, um casal bem-vestido, homem e mulher brancos, examina a cena com o olhar enviesado, desconfiado, o popular “rabo do olho”. Embora não participem da comemoração, demonstram curiosidade (discreta e distante) com a festa que se desenrola no meio da rua.

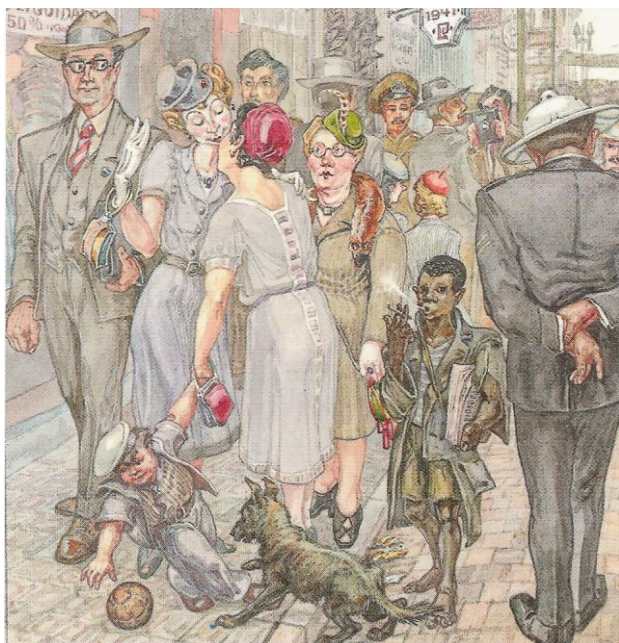


Figura 46: *Cena da Rua da Praia*, 19 x 19,8 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Cena da Rua da Praia (19 x 19,8 cm)

(figura 46) coloca à esquerda da imagem duas mulheres que se encontram e cumprimentam na calçada. Uma delas segura uma criança pela mão; a criança tenta se desvencilhar em busca de uma bola, que também atrai a atenção de um cachorro solto. No meio da rua, um garoto negro, carregando jornais, pés descalços, roupas velhas, fuma e olha diretamente à frente, não ousa pisar na calçada. O cachorro que tenta pegar a bola do

menino é provavelmente companheiro do garoto negro. De costas, no lado direito, muito próximo do garoto negro, um guarda de trânsito zela pela ordem no ambiente movimentado e de contrastes.

A forma como esses sujeitos estão colocados nas imagens nos mostram que Lutzenberger percebia discriminação em relação aos negros, seja na figura do menino espremido sobre a calçada ou no olhar do casal bem-aprulado que espia com o canto do olho o carnaval de rua, sem se misturar com a maioria negra que desfila⁷⁴.

⁷⁴ Nos relatos de Nilo Ruschel selecionados por Charles Monteiro, há semelhança temática com Lutzenberger, como, por exemplo, quando o cronista descreve o carnaval: “O entrudo, vindo de recuados tempos, resistia galhardamente a um novo século ainda não bem acomodado. Uma pitoresca distinção ficou assinalada nesse período, durante o carnaval da Rua da Praia, marcando o preconceito de cor. Havia o ‘lado dos brancos’ e o ‘lado dos pretos’, sendo que estes se colocavam à esquerda e aqueles à direita da rua, no sentido de quem desce na direção da praça da Alfândega”. RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971, p. 173. Apud MONTEIRO, *op. cit.*, p. 363

Com isso, não se pretende reduzir a obra do artista a uma crítica social unilateral, mas sim enfatizar sua característica de observar e recontar uma história, como o etnólogo de Sérgio Cardoso.

3.2.2.3 Urbano e rural convivem na cidade



Figura 47: *Praia de Belas*, 23,9 x 19,9 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Ao mesmo tempo em que percorria as ruas de Porto Alegre à procura de tipos exóticos e pitorescos, Lutzenberger também se debruçou sobre as paisagens limítrofes da Capital, em que o cenário urbano se confundia com o rural.

Na aquarela *Praia de Belas* (23,9 x 19,9 cm) (figura 47), um homem montado a cavalo galopa, segurando um outro cavalo ao lado, à beira do Guaíba. Ao fundo a silhueta urbana da cidade, com destaque para torres de igreja.



Figura 48: *Praia da Alegria*, 23,8 x 16,4 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Em *Praia da Alegria* (23,8 x 16,4 cm) (figura 48), o artista mostra a beira do balneário, com duas banhistas no lado direito da imagem. O mesmo rio que banha a paisagem urbana de Porto Alegre aparece ao fundo. Em destaque, uma frondosa árvore. O cenário é bucólico, não traz referência, com exceção das águas, à cidade.



Figura 49: *Vista do Menino Deus*, 26,1 x 14,3 cm, aquarela

Fonte: acervo da família

Vista do Menino Deus (26,1 x 14,3 cm) (figura 49) também contrapõe a silhueta da cidade e uma vegetação rural. A cena traz uma imagem do alto, emoldurada pela vegetação, com casas e igrejas ao fundo compondo uma visão panorâmica de Porto Alegre.

Essas três aquarelas, também apresentadas na exposição retrospectiva do Margs em 2001, são exemplos de uma cultura visual que percebia as diferenças e nuances entre a paisagem do campo, com as

vegetações e as águas do rio formando uma composição bucólica, quase como a arcádia de nos fala Simon Schama em *Paisagem e Memória*⁷⁵, e o cenário tumultuado e movimentado da cidade complementando as obras.

Lutzenberger não constrói em suas obras uma oposição simplista entre esses dois cenários, pelo contrário, pode-se ver, inclusive, uma certa integração entre a vegetação do morro de onde se espia a cidade e os prédios que modelam as ruas e avenidas da capital em *Vista do Menino Deus*.

Em *Praia de Belas*, a figura do homem ao cavalo é muito semelhante aos gaúchos feitos pelo artista cavalcando nos campos do interior do Estado, mas a cidade é presença forte nessa aquarela, atravessando o quadro ao fundo de um lado a outro, sem uma separação drástica ou elemento que indicasse uma oposição entre aquele cavaleiro e as construções de Porto Alegre.



Figuras 50 e 51: *Casamento na colônia*, 24 x 16 cm, e *Caixeiro viajante*, 23 x 16 cm, aquarelas

Fonte: acervo Fundação Aplub

Vale lembrar que o artista tem uma produção a respeito do ambiente rural do Rio Grande do Sul que ilustra especialmente o cotidiano da colônia, como, por exemplo, na

⁷⁵ SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 513-572.

imagem de um casamento na colônia (figura 50), no interior do bolicho, quando o caixeiro viajante traz novas mercadorias (figura 51) ou ainda no carro que aparece na picada e assusta cavalos, homens e mulheres (figura 52).



Figura 52: *Um auto na picada*, 24 x 16 cm, aquarela

Fonte: acervo Fundação Aplub

Embora essas imagens da colônia não tenham sido analisadas nesta pesquisa, elas funcionam para mostrar que o artista também se interessava pela temática rural e, mais do que isso, recriava o interior, a colônia, a partir de situações do cotidiano, não se furtando do humor que também estava presente nas representações da cidade. Ou seja, cidade e campo, com personagens e cenários distintos, foram recriados por Lutzenberger a partir de uma perspectiva semelhante, a partir de um olhar observador e bem-humorado daquelas diferentes realidades que ele encontrou em seu “novo mundo”.

3.2.2.4 Ambientes fechados

Lutzenberger não percorreu apenas as ruas da cidade, nem se resumiu a interpretar os personagens populares, os sujeitos do povo.

Entre as obras expostas no Margs em 2001, encontramos três imagens que mostram os movimentados cafés da cidade, os quais Lutzenberger possivelmente freqüentava com certa assiduidade e interesse e que foram recontados nas crônicas de Achylles Porto Alegre e Nilo Ruschel, os espaços dos intelectuais, como nos coloca Pesavento.

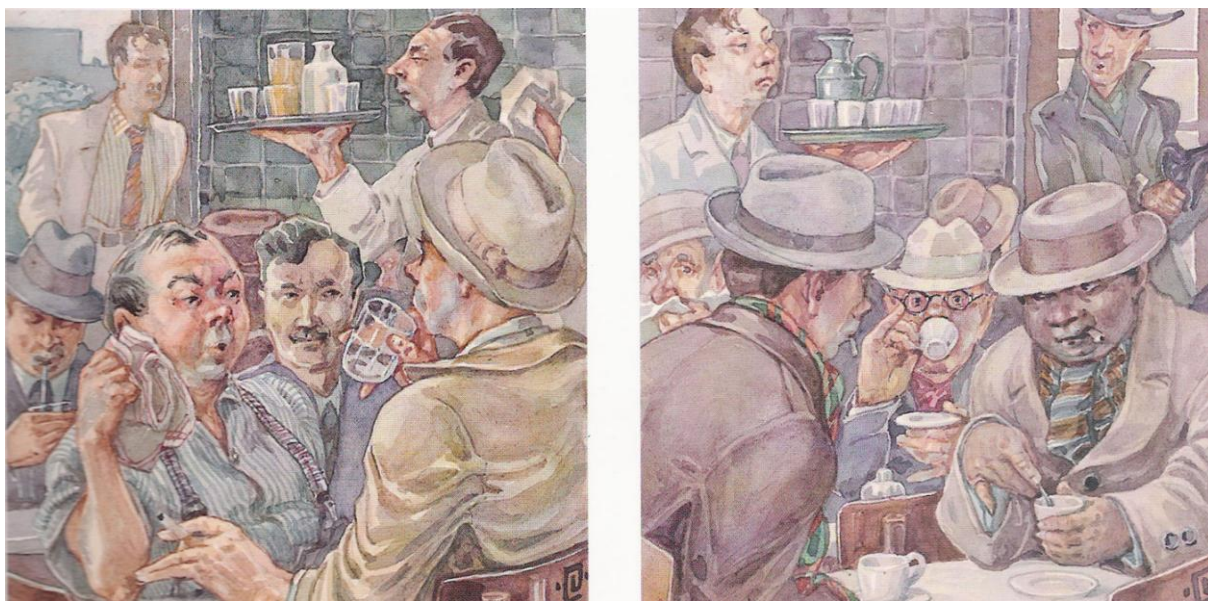


Figura 53: *Duas cenas de café*, 25,3 x 12,7 cm, aquarelas

Fonte: acervo da família Lutzenberger

Em *Duas Cenas de Café – Verão e Inverno*, com dimensão de 25,3 x 12,7 cm (figura 53), o artista coloca do lado esquerdo a imagem de um café no verão. O clima está indicado pelas roupas dos personagens, pelo homem que se refresca com um lenço e pelos copos

transparentes de água ou refresco. Na bandeja do garçom, jarras com bebidas. Na segunda imagem, o inverno transparece nas xícaras de café, no vestuário pesado e novamente na bandeja do garçom, que agora traz uma jarra de cerâmica e xícaras provavelmente de chá ou café.

Embora oponham dois extremos de temperatura, as duas imagens são bastante semelhantes: colocam em cena senhores bem-vestidos, com chapéu na cabeça mesmo no verão, sentados em mesas de um espaço que era o próprio ambiente de discussão e troca de idéias do momento. As duas imagens foram compostas a partir de um mesmo ponto de observação, com a clara intenção de contrapor o cenário do café em dias quentes e em dias frios. Se fosse uma fotografia, poderia-se dizer o fotógrafo havia se colocado no mesmo local nos dois momentos.

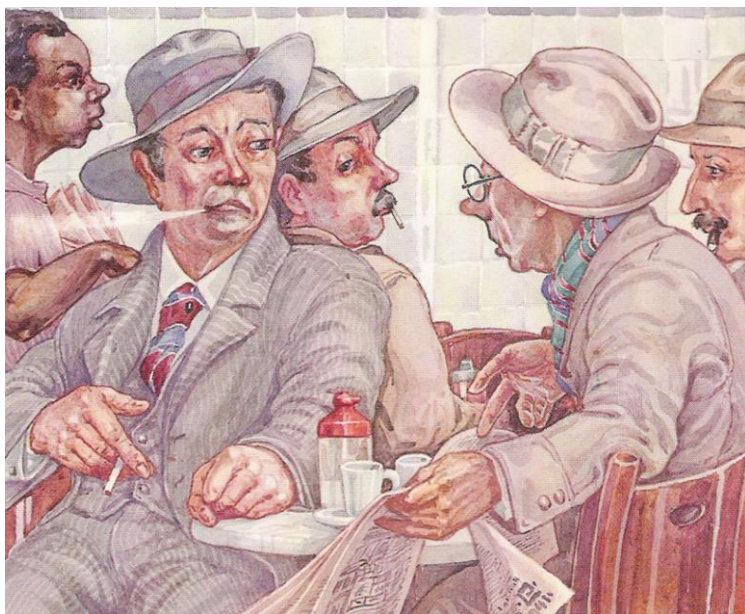


Figura 54: *Cena de café*, 12,2 x 13,2 cm, aquarela

Fonte: acervo da família Lutzenberger

Na terceira imagem selecionada, *Cena de Café* (12,2 x 13,2 cm) (figura 54), Lutzenberger mostra homens sentados à mesa em debate. Um deles, cigarro nas mãos, observa o companheiro, que parece gesticular e tem nas mãos um jornal. Na mesa ao lado, os olhares convergem para aquele que tem o jornal nas mãos.

Lutzenberger delimita, com essas três aquarelas, o espaço masculino de discussão nos cafés e ao mesmo tempo mostra, assim como o fizeram os cronistas Achylles e Ruschel, a importância dos cafés na sociabilidade e na produção intelectual da cidade naquele momento.

3.2.2.5 Um olhar bem-humorado

Nessa exploração visual que Lutzenberger construiu da cidade, especialmente ao retratar os sujeitos que circulavam por ruas e cafés, podemos observar um olhar detalhista e bem-humorado nas aquarelas. Um tipo de interpretação que coincide com a escrita dos textos dos diários em que o artista relatava as proezas de seus filhos ainda crianças e sobre seu casamento com Emma Kroeff.

A recente tradução de parte de seus diários e cartas no livro de Lilian Dreyer nos dá pistas sobre a personalidade e a forma de interpretar o cotidiano, em indícios que nos apresentam um homem com senso de humor e bastante crítico:

Os hamburgueses raras vezes terão parecido tão estupefatos quanto naquela bela manhã em que, diante da nova igreja, eu desci do carro como o mais novo genro do Jacob Kroeff Filho. Como nessa ocasião eu acabara de tornar-me noivo, fui como tal apresentado, com variados graus de êxito, em diversos círculos. Ainda hoje não conheço todas as pessoas que na ocasião me abraçaram como novo parente. (...)⁷⁶

⁷⁶ DREYER, *op. cit.*, p. 28.

Ou ainda quando fala sobre a mulher, Emma Kroeff:

Como virgem virtuosa”, zombaria Joseph em suas memórias manuscritas, “passou 35 anos procurando um noivo, e mesmo assim só encontrou um alemão comprido, relaxado e rústico, em vez do carinhoso almofadinha pelo qual ansiava.⁷⁷

Nota-se nesses escritos traços de um homem que, além de observador, traduzia com certa ironia até mesmo assuntos “sérios” como a virgindade da esposa e o processo de escolha de um marido no início do século passado. Uma ironia, é bom lembrar, que ele não ousou aplicar sobre as imagens dos farrapos, seguindo nas imagens históricas um viés tradicional, de acordo com as orientações acadêmicas dominantes à época, e que ele tampouco enfatizou nas paisagens que retratavam os espaços bucólicos da urbe (como em *Praia de Belas* ou *Praia da Alegria*, por exemplo).

Embora tenha desenvolvido seu trabalho na cidade e no interior do Rio Grande do Sul algumas décadas antes, muitas vezes ao lado do artista Pedro Weingartner, podemos fazer aqui uma breve alusão às fotografias de Luiz do Nascimento Ramos (1864 – 1937), conhecido por Lunara. Também este retratou, mas com a câmera fotográfica, imagens dos arredores da cidade que remetiam a cenários bucólicos (como as imagens dos bairros Teresópolis e Glória, além daquelas que mostram as margens do Guaíba), sem deixar de lado prédios importantes da cidade (Exercício de Bombeiros no edifício Malakoff, em 1900) e momentos significativos da história do Rio Grande do Sul, como a Exposição Estadual de 1901, realizada no atual Parque Farroupilha⁷⁸.

⁷⁷ DREYER, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ Sobre o trabalho de Lunara, conferir SERRANO, Eneida (org). *Lunara Amador 1900*. Porto Alegre: E. S., 2002.

Fotografia e pintura são dois meios distintos de representação, mas as temáticas semelhantes utilizadas por Lunara e Lutzenberger nos remetem a uma cultura visual comum a ambos e reforçam a idéia de que Lutzenberger foi um artista de seu tempo, ou seja, representou a cidade e o campo a sua própria maneira, a partir de seu olhar de “viajante etnólogo”, mas ao mesmo tempo dentro de convenções gerais que já estavam estabelecidas.

3.3 Ontem e hoje: nem um nem outro é mais real

A divisão feita acima entre as aquarelas sobre os farrapos e aquelas que abordam a cidade na verdade é artificial e provocativa, ou seja, ela pode sugerir inicialmente uma oposição entre as aquarelas nas quais Lutzenberger recontava seu próprio tempo (cenas urbanas e rurais que ele provavelmente presenciou) e naquelas em que apresentava um tempo heróico passado (farrapos e imigração alemã).

Elas são realmente distintas, mas nem uma nem outra pode ser entendida como mais fiel ou mais próxima do real. Farrapos e cenas urbanas são representações e juntas se complementam na medida em que mostram o trabalho de Lutzenberger como um todo orgânico, ou seja, sem separar artificialmente o histórico (ontem) do contemporâneo a ele (hoje).

Esse diálogo-divisão proposto para esses dois grupos de aquarelas não se propõe a situar Lutzenberger dentro de uma escola artística específica, ou estabelecer ligações excludentes entre seu trabalho e o de seus contemporâneos. Mais do que isso, pretendeu-se

mostrar o quanto Lutzenberger foi um homem de seu tempo, influenciado por ele com certeza, mas que deixou seu diário visual pessoal, com particularidades.

Com as imagens dos farrapos, ele foi um dos intelectuais que participou do processo de construção da memória histórica do Rio Grande do Sul; e com as cenas urbanas e rurais de seu tempo, ele construiu a crônica de uma época. Nem uma nem outra é mais “verdadeira”. Em suas especificidades temáticas e formais, resumem a intenção de Lutzenberger de interpretar a sociedade.

O olhar espichado e curioso de Lutzenberger, semelhante ao do personagem citado na descrição da aquarela que abre este capítulo, atravessou o século XIX, começando com a chegada dos imigrantes alemães em 1824, passando pelos farrapos em 1835 e desembocando nas ruas de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX e nas colônias de imigrantes do Interior. Em alguns momentos mais sóbrio, em outros mais irônico, o olhar do artista foi e voltou no tempo para deixar centenas de imagens que são vistas aqui como documentos de uma época.

E quando usamos a palavra documento – por anos tratada pela historiografia como a descrição exata e verdadeira do fato histórico – chamamos novamente a atenção para a idéia de que as aquarelas são antes representações visuais, ou seja, documentos na medida em que fazem parte de um contexto específico, são criados por um autor específico e podem ser interpretados a partir de diferentes enfoques e objetivos.

Carlo Ginzburg bagunça com poucas palavras o esquema positivista que coloca a arte no extremo da ficção e os documentos (na acepção tradicional da palavra) no extremo da verdade:

Uma reflexão iniciada pelos gregos permitiu descobrir o que une, embora em sua diversidade, imagem, nome e mito: o fato de estarem situados além do verdadeiro e do falso. É uma característica que a nossa cultura estendeu à arte em geral. Mas as ficções artísticas, assim como as ficções jurídicas, falam da realidade⁷⁹.

A lupa com que o artista examinou lavadeiras e mendigos no cotidiano da cidade fala de duas realidades: a interpretação dada por um artista, imigrante, de sua sociedade e ao mesmo tempo é indício da realidade da sociedade de então. As aquarelas baseadas na epopéia farrapa falam de uma revolta que ocorreu, de fato, mas nos mostram principalmente a interpretação histórica e as representações visuais que se construíram a respeito da guerra e da própria formação da identidade do gaúcho.

A teoria de Philippe Dubois a respeito da fotografia pode ser lembrada aqui quando retomamos a idéia defendida pelo autor de que a imagem captada pela câmera é um “traço do real”⁸⁰. Em sua análise, Dubois recupera histórica e teoricamente as interpretações dadas às fotografias e sua relação com a realidade, mostrando que ela chegou a ser vista como a própria realidade (como espelho do real) e, em um outro extremo, como transformação do real, desconectada totalmente dele. Para o autor, a interpretação mais adequada, à luz de teorias contemporâneas, seria a fotografia como *traço do real*, em que a imagem captada tem uma *conexão física* com o objeto retratado, mas não está isenta de uma série de elementos que a distanciam da idéia de mimese, incluindo nesta lista, por exemplo, a escolha do ângulo e das lentes, o processo químico de revelação e impressão das imagens, entre outros.

Embora as imagens de Lutzenberger, por serem aquarelas e não fotografias, não tenham essa conexão física e de contigüidade com o objeto material em si, o pensamento de Dubois nos auxilia no debate sobre as relações entre as aquarelas e desenhos do artista e a

⁷⁹ GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 13.

realidade que ele encontrava nas ruas em suas andanças ou em sua recriação de um fato histórico que *realmente* ocorreu.

As imagens de Lutzenberger trazem esse “traço do real” – embora não tenham, é importante reforçar, a mesma relação física de contigüidade que a fotografia tem com seu objeto – e juntas compõem um sistema de representação visual de um determinado período, com características narrativas ligadas à vida contemporânea do artista e da própria história rio-grandense, mas não podem ser entendidas como mímese da realidade, e sim a partir da uma história cultural que reconhece o autor, o artista, também como historiador, um historiador da primeira metade do século XX, reinterpretado cinco décadas depois, a partir de questões e problemas contemporâneos.

Como escreve Pesavento, que se vale da literatura para interpretar o imaginário da cidade entre 1890 e 1924, reunir a literatura (ou, no caso desta pesquisa, a obra artística de Lutzenberger) produzida é construir uma história cultural no século XXI, a partir de novas perguntas.

Há, contudo, que estabelecer uma distinção também precípua: nessa inter-relação estabelecida, é o historiador da cultura hoje que vai se voltar, *ex-post*, para um tempo já transcorrido e do qual ele recolhe as representações literárias e urbanísticas para construir a sua representação. Nesse caso, a escrita da literatura não contemporânea ao tempo de narrativa do historiador opera – para ele – como fonte para a criação da sua versão. Ou seja, o historiador, que trabalha com um tempo que “corre” por fora da experiência do vivido, vai representar o já representado, re-imaginar o já imaginado. Nessa medida, imagens e textos são – para ele – fontes sobre as quais vai colocar suas questões.⁸¹

⁸⁰ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma)

⁸¹ PESAVENTO, *op. cit.*, p. 11.

As perguntas que se fez ao longo deste capítulo são apenas um início de exploração de uma obra vasta, que permite inúmeras interpretações, que certamente vão variar de tempos em tempos.

Lutzenberger não deixou indicações sobre como deveríamos analisar seus trabalhos, mas o J e o L entrelaçados – sua assinatura em boa parte dos trabalhos executados no Brasil – estão lá: sobre uma cadeira de um café, em uma pedra do cais do porto onde desembarca o imigrante alemão, sobre a vegetação do pampa ou mesmo no jornal que a mulher negra lê. O nome dessa mulher negra não se conhece, mas o retrato que Lutzenberger fez dela e de seu tempo está marcado: por sua assinatura peculiar e por seu traço autoral.

CONCLUSÃO

Talvez uma das tarefas mais complicadas da pesquisa histórica seja descobrir o momento certo de parar, de saber com exatidão se o que se produziu até então foi suficiente, se foi percorrido o caminho com o máximo de cuidado e munido do maior número de informações existentes.

Quando se trabalha com a interpretação de uma obra de arte, esse momento pode ser bastante nebuloso. Portanto, esta conclusão não tem a pretensão de encerrar o assunto apresentado na introdução e nos capítulos seguintes, pelo contrário, sugere que ele seja ampliado daqui para frente em novos estudos e abordagens sobre a obra de José Lutzenberger.

Ao longo das páginas deste trabalho, foi apresentada e analisada apenas uma parte do trabalho artístico que Lutzenberger desenvolveu no Brasil entre 1920 e 1951. Como já foi dito, o arquiteto alemão deixou centenas de obras – ainda não contabilizadas nem catalogadas, o que dificultou em parte a pesquisa –, que compõem um conjunto extremamente rico de aquarelas e desenhos, representações de uma cultura visual. E essa cultura está diretamente relacionada ao período em que foi produzida e ao meio artístico “freqüentado” por Lutzenberger: uma arte ligada à produção acadêmica divulgada pelo Instituto de Artes, em um período da história da arte rio-grandense em que as inovações do modernismo não estavam ainda incorporadas.

Nos três capítulos deste trabalho, pretendeu-se cercar essas obras deixadas pelo artista a partir de ângulos diferentes e complementares. No primeiro, a partir do conceito de representação de Roger Chartier e de outros autores que teorizam a respeito de relações e diálogos possíveis entre história e arte e texto e imagem, apresentando estratégias teóricas de

aproximação do historiador com a obra de arte e reforçando a idéia de que um conjunto de imagens artísticas forma uma espécie de discurso visual coerente com seu tempo e com seu autor e pode ser produtor de novas informações históricas.

Na segunda parte, foi reunido o maior número possível de informações biográficas e a respeito dos contextos histórico, social e artístico relacionados diretamente ao artista. Ou seja, pretendeu-se apresentar o entorno do artista, misturando esses dados com a história privada de Lutzenberger. Ao mesmo tempo em que é relacionado ao meio artístico gaúcho rio-grandense das primeiras décadas do século XX, também foi ressaltado sua formação anterior, longa e já amadurecida, na Alemanha, na tradicional Universidade de Munique. O hábito de pintar o que via Lutzenberger trouxe da Europa, o que fica evidente nas aquarelas que abordam a I Guerra Mundial.

No último capítulo, foram mostradas e interpretadas pouco mais de 40 imagens feitas pelo artista ao longo das três décadas em que morou no país, especialmente aquarelas em que ele tematizava o cotidiano da capital e aquelas em que recriou a epopéia farroupilha.

Esses três planos de aproximação formam, juntos, uma tentativa de entendimento e interpretação das obras de Lutzenberger afinada com as idéias de Roger Chartier quando ele propõe que o trabalho histórico reúna não apenas informações sobre a obra em si, mas também sobre sua recepção junto ao público, sobre suas condições de produção e sobre o contexto cultural da época.

O contexto social e artístico e as informações biográficas a respeito do artista, aliados aos discursos de críticos e colegas de profissão que foram produzidos após sua morte a partir de exposições e mostras retrospectivas, permitiram situar Lutzenberger dentro de um panorama mais amplo de “afrontamento”, para utilizar a expressão de Pierre Francastel

quando ele propõe que a obra de arte seja entendida como um “lugar onde se defrontam diversas tendências de uma determinada época”¹.

Ou ainda a idéia de Ulpiano Bezerra de Menezes, quando ele argumenta que, para serem produtoras de novos conhecimentos, é preciso que seja levado em conta o “uso social” das imagens, incluindo sua recepção e percepção e interferência no cotidiano.²

A forma como a obra de Lutzenberger foi percebida ao longo dos anos foi apresentada a partir de textos em catálogos e jornais, normalmente relacionados a mostras individuais organizadas após a morte do artista.

Enquanto vivia, Lutzenberger não participou de nenhuma exposição individual e, de acordo com depoimentos de familiares e amigos do artista, sequer se considerava um pintor profissional, mas fica claro que seus colegas – entre eles Fernando Corona e Ângelo Guido, que deixaram textos escritos sobre Lutzenberger – reconheciam as aquarelas e desenhos produzidos por ele como significativos trabalhos artísticos no momento em que eram produzidos.

Mas foi após a morte de Lutzenberger, especialmente a partir de 1955, que o artista passou a ser visto individualmente em exposições públicas. Em um primeiro momento, classificado como um exímio observador e tradutor dos costumes e das tradições do Rio Grande do Sul (lembre-se que a partir da década de 50 o Movimento Tradicionalista Gaúcho começa a tomar força e se constituir como um dos principais elementos na construção do imaginário do gaúcho) nos desenhos e nas aquarelas em que mostra os farrapos ou os gaúchos no campo.

¹ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 106.

² MENEZES, Ulpiano. *Fontes visuais, cultural visual, História Visual, Balanço Provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.

Aos poucos, especialmente a partir da década de 90, a crítica passa a ressaltar as imagens dos tipos populares e pitorescos da cidade. E então aparece uma cidade nostálgica, saudosa da Rua da Praia em que se passeava a pé ou dos cafés onde os homens podiam parar para ler jornal e conversar.

O uso social de suas imagens variou no tempo, de acordo com o momento histórico e intelectual. Não é à toa que a Universidade Federal do Rio Grande do Sul escolheu, em 1985, ano de celebração do sesquicentenário da Revolução Farroupilha, expor a série Farrapos. A série mais uma vez, como em 1935, funcionou como um reforço da memória heróica rio-grandense.

E também é interessante notar que, em 2001, quando Paulo Gomes recupera Lutzenberger como um cronista visual, a produção historiográfica do momento esteja também mais aberta para trabalhos de pesquisa em que o cotidiano e os “anônimos” do povo são os protagonistas. Em um tempo em que biografias históricas, por exemplo, são sucesso de público e de vendas. Esses dados são indícios de que a aproximação à obra do artista está diretamente relacionada ao momento histórico e intelectual em que ocorre.

Lutzenberger produziu uma arte que não pode ser classificada ou enquadrada em algum momento ou escola pré-determinada, mas que reúne características específicas e pessoais de um olhar estrangeiro sobre a cidade e o campo rio-grandense e ao mesmo tempo de um olhar relacionado à cultura visual mais tradicional que dominava as artes plásticas nas primeiras décadas do século XX. Lutzenberger foi um homem de seu tempo, mas a sua maneira.

Sobre Porto Alegre, ele empregou em várias aquarelas de temática urbana, algumas delas mostradas aqui, sua verve humorística, o mesmo tom irônico de seus escritos sobre o cotidiano familiar nos diários que foram recentemente traduzidos. Seja nas lavadeiras que se

encontram à beira do rio para conversar, seja no mendigo que briga com os cachorros ou no Bataclan que oferece seus produtos na Rua da Praia, os personagens populares do artista se relacionam com imagens caricaturais, com uma certa ironia, em alguns momentos chegando a ter as formas do rosto distorcidas.

Lutzenberger foi um cronista visual. Um cronista que percebeu as diferenças sociais que desfilavam nas ruas, com negros e mendigos maltrapilhos (vestidos com roupas que o artista escolheu pintar com tons escuros e pouco vivos) se contrapondo a casais muito bem vestidos e aprumados (em roupas de cores vivas).

Entre as imagens dos negros, nota-se, por exemplo, relação com atividades de trabalho (lavadeiras à beira do rio, o carregador de armazém, o próprio Bataclan expondo seus produtos no meio da rua). Entre os mendigos e habitantes pobres das ruas, há também uma certa aproximação com os animais – os cachorros são companheiros do mendigo que desfila em frente a uma residência abastada (em *Mendigo e Cachorros*) e também do menino maltrapilho e negro que caminha pela rua, sem pisar na calçada por onde as madames e um menino bem arrumado passeiam (em *Cena da Rua da Praia*).

Outro ponto importante dessas cenas é o olhar minucioso que o artista joga sobre esses tipos humanos. Lutzenberger não se contentou com paisagens amplas da cidade (que também fazem parte de seu acervo), ou com retratos tradicionais de cidadãos ilustres, ele optou também por uma “investigação” detalhada dos personagens ditos populares, pertencentes a grupos sociais economicamente desfavorecidos e que pouco apareciam, por exemplo, nos trabalhos historiográficos da época.

Foi um cronista que também escolheu mostrar uma cidade nostálgica, que possivelmente se perdia em meio ao vertiginoso crescimento urbano daquelas décadas. A arquitetura que emoldura suas cenas urbanas é baixa, de casarios e fachadas comerciais,

pouco mostrando sobre arranha-céus ou grandes viadutos que estavam começando a se destacar na paisagem da cidade.

É como se, ao percorrer os bairros da cidade e observar seus habitantes, ele olhasse mais para o passado que os havia carregado até ali do que para o futuro que os esperava nas próximas décadas do século XX – um tempo difuso o do olhar do artista. (E aqui arriscamos uma pergunta que talvez não tenha resposta: seria essa uma das explicações para o fato de o artista não costumar datar suas aquarelas urbanas?) Uma frase do filho do artista, o ecologista José Lutzenberger, em texto sobre o trabalho e a vida do pai citado no capítulo 2, reforça essa idéia de nostalgia: “Meu pai veio contratado por cinco anos. Acabou ficando porque se enamorou de Porto Alegre. A cidade era tão bonita naquela época.”

É provável que Lutzenberger entendesse a cidade (apesar de ser arquiteto) não como um espaço único de crescimento de prédios de concreto, mas muito também como um espaço de sociabilidade, de convívio entre “diferentes” (nas aquarelas em que, nas ruas da cidade, mendigos e vendedores se relacionam, ainda que de forma tensa, com casais bem-vestidos) e “iguais” (nos cafés em que predomina o público masculino e letrado, leitor de jornais).

Esse mesmo homem que percorria as ruas da capital, observava figuras pitorescas e curiosas e depois as recriava em casa foi um intérprete também da história rio-grandense, tentando compreendê-la e transformá-la em relatos visuais a partir de alguns de seus marcos históricos, como a Revolução Farroupilha, com a série dos farrapos apresentada em 1935, em uma das poucas exposições das quais participou, e a imigração alemã.

Na série de aquarelas sobre os farrapos, o artista resumiu o ideário do gaúcho herói, da epopéia de um povo. Lenço vermelho no pescoço, lanças em punho, cavalos a galope, coragem diante de um inimigo também digno e audaz. São esses cavaleiros anônimos que Lutzenberger apresenta na exposição do centenário, diante de um público de milhares de

peessoas, na maior e mais potente vitrine que o Rio Grande do Sul poderia apresentar a seus habitantes e aos visitantes de fora.

Também em tom heróico o artista desenha a saga da imigração alemã. Em três aquarelas apresentadas neste trabalho: o homem que deixa a terra natal, desbrava a mata virgem e por fim contempla a civilização da lavoura sobre o solo antes selvagem.

O heroísmo construído por José Lutzenberger está no campo mais do que na cidade: o farrapo e o imigrante recebem em suas obras o status de personagens de uma epopéia, traduzidos por ele em cenas de movimento (com os cavalos e as lanças dando a direção da batalha farrapa) e com a força do braço (do imigrante que irrompe na mata virgem com um machado nas mãos). Assim Lutzenberger reforça a construção de um imaginário que guarda no campo seus ilustres personagens.

Se nas imagens da cidade a arquitetura funciona como um pano de fundo ou cenário estável, com o casario e as fachadas, nas aquarelas do campo o cenário é uma vegetação que, se não é exatamente a mata virgem e fechada da segunda aquarela sobre a imigração alemã, é um espaço de instabilidade, em que o homem ainda enfrenta intempéries para mover uma carroça ou guiar o gado pelo campo. O enfrentamento do mendigo na cidade não é com a natureza, mas com o concreto, com a própria sobrevivência material e com a diferença econômica entre os grupos sociais.

Tanto um conjunto quanto o outro são interpretações construídas por José Lutzenberger para seu tempo e espaço, para uma sociedade estrangeira a ele. Como os artistas viajantes que desembarcavam no Brasil com a missão de desvendar e explicar, em imagens e diários, como era o novo mundo do outro lado do oceano, Lutzenberger também criou um conjunto de imagens que funcionam como um “diário de um viajante” que explora paisagens e gentes novas por meio de um olhar investigativo de etnólogo. Um olhar de estranhamento,

um olhar estrangeiro do qual o artista lança mão também como forma de integração naquela sociedade, na medida em que participa também do processo de criação de uma memória coletiva por meio da arte.

Tanto as imagens da cidade quanto as da guerra farroupilha, embora tenham sido analisadas separadamente, guardam características comuns, que se repetiriam na obra do artista e ao mesmo tempo são entendidas não como mímese do real, não são uma “tradução perfeita” dos personagens que o artista encontrava nas ruas (no caso das imagens urbanas) nem tampouco “reflexos” ou “registros” dos costumes e das tradições dos gaúchos (nas obras em que ele apresenta os gaúchos no campo ou mesmo na série dos farrapos), como muitos críticos vieram a professar em exposições retrospectivas organizadas após a morte do artista.

Os trabalhos artísticos de José Lutzenberger são representações visuais que nos dão pistas sobre como se constituía o imaginário da sociedade porto-alegrense e gaúcha naquele momento e o lugar do artista e de seu grupo social naquela dinâmica. Representações que estão diretamente relacionadas a um estilo figurativo de pintar, em que as inovações modernistas ou abstracionistas não eram bem-vindas. Imagens que contam histórias, têm estampadas narrativas do cotidiano. Aquarelas que têm um compromisso com a realidade aparente, de semelhança com o real, como a arte acadêmica que dominava o Instituto de Belas Artes de então. Mas nem por isso tudo deixam de ter suas especificidades, tanto na escolha da temática como na forma de desenhar.

O farrapo só poderia ser um herói no ano de seu centenário, mas Lutzenberger escolheu mostrar o herói que não era monumento ou estátua – colocou em suas aquarelas soldados anônimos e esfarrapados sobre o lombo de cavalos que quase se misturam em cores e pinceladas com os cavaleiros, em uma “simbiose visual” que dialoga com a imagem do “gaúcho centauro” presente na literatura.

A cidade crescia vertiginosamente e tinha sua paisagem alterada, mas Lutzenberger escolheu mostrá-la também a partir de seus personagens populares, de homens que não figuravam na historiografia da época, e também de cenas que ainda reuniam um certo tom bucólico, como nas aquarelas *Praia de Belas* ou *Vista do Menino Deus*.

As escolhas do artista reúnem, na verdade, uma interpretação visual muito própria de um tempo e de um homem, mas não um mero reflexo.

Nos relatos de Paixão Cortes sobre o trabalho executado em parceria com Lutzenberger, o primeiro conta que o artista tinha séria preocupação em desenhar detalhes, indumentária e hábitos do gaúcho como eram de fato.

Lutzenberger não conseguiu traduzir no papel hábitos e costumes gaúchos exatamente como eles eram “de fato” (ou com a precisão do engenheiro-arquiteto), mas é provável que o artista tenha realmente almejado essa façanha impossível. Seu “fracasso” nessa transcrição, na verdade, tem como resultado um conjunto de obras que, se não podem ser entendidas como documentos históricos per si, podem ser compreendidas como um tratado visual de história – autoral, vasto, plasticamente bem resolvido e aberto a novas perguntas – e também como uma crônica porto-alegrense, com flagrantes cotidianos, de seus personagens populares e de suas paisagens rurais em contraste com o crescimento vertiginoso.

Nem um nem outro é mais real. Tanto um quanto o outro resumem a precisão do engenheiro-arquiteto e a poesia do artista, fundidas em um homem só.

REFERÊNCIAS

- ALBECHE, Daisy Lange. *Imagens do Gaúcho*. História e Mitificação. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. Coleção História, 13.
- ALVES, Francisco das Neves e BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (orgs). *História e literatura no Rio Grande do Sul*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2001. Coleção Pensar a História Sul-Rio-Grandense, 12.
- A OBRA de José Lutzenberger. *Revista Galeria*, Porto Alegre, maio 1981, Ano 1, n. 1, p. 12.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 11-34; 168-207.
- BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. Coleção História, 11.
- BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Salvador/São Paulo: Fundação Emilio Odebrecht/Metalivros, 1994.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *Imagens da Nação Brasileira*. In: Locus Revista de História. Juiz de Fora: Editora UFJF, v. 7, n. 1, 2001. p. 9-25.
- BRIAN, J. *Técnica de la Aquarela*. Barcelona: Leda, 1977.
- BULHÕES, Maria Amélia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. 1983. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: dezembro de 1983.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lucia Bastos (orgs.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales. A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. História e Imagem*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. Coleção texto & arte, 3.

CENAS gaúchas por um artista-arquiteto. *Visão*, São Paulo, 27 abr. 1981. Artes Visuais.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CHARTIER, Roger *El Mundo como representación: historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

COLI, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto/USP, 1998. p. 375-404.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CORONA, Fernando. *Caminhada nas Artes – 1940-76*. Porto Alegre: Editora da Universidade/IEL, 1977.

CORONA, Fernando. *50 anos de formas plásticas e seus autores*. In: BECKER, Klaus (org). *Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande atual (3º volume)*. Canoas: Editora Regional Limitada, 1957.

CORREIO DO POVO, Porto Alegre, 25 jun.1977, capa do Caderno de Sábado.

CRÔNICAS com aquarela, a ironia e o cotidiano de José Lutzenberger. *Jornal do Margs*, Porto Alegre, p. 4-5, maio 2001, n. 68.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. 1755-1900*. Porto Alegre: editora Globo, 1971. p.196-219.

DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: editora Paraula, 1995.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 13-72.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: editora Capivara, 2002.

DREYER, Lilian. *Sinfonia inacabada – A vida de José Lutzenberger*. Porto Alegre: Vidicom Audiovisuais Edições, 2004. p. 11-79.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994. Coleção ofício de arte e forma. p. 23-107.

ESPAÇO CULTURAL BFB. *José Lutzenberger. O Universal no particular*. Porto Alegre: 1990. (Catálogo de exposição realizada em abril de 1990. Curadoria e texto de Luiz Carlos Barbosa).

FALCON, Francisco. *História Cultural. Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2002.

FALECIMENTOS. Professor José Lutzenberger. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 5, 3 ago. 1951.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 83-141.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre – Guia histórico*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

GALERIA DE ARTE CLUBE DO COMÉRCIO. *José Lutzenberger. Desenhos e Aquarelas*. Porto Alegre: 1981.

GALERIA DE ARTE CLUBE DO COMÉRCIO. *Ex-Libris. J. Lutzenberger*. Porto Alegre: 1981. (Folheto reunindo textos críticos e reproduções de trabalhos do artista.)

GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 237-271.

GASTAL, Susana. *A sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre (1891-1930)*. 1994. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 1994.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas Sinais – Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 41-94; 143-180.
- GOLIN, Cida (org.) *Aldo Obino – Notas de Arte*. Porto Alegre: Margs, Nova Prova, Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 255-313.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- GOMES, Angela de Castro. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Porto Alegre: 2001. (mimeo)
- GUIDO, Angelo. *Trinta Anos de Pintura*. In: BECKER, Klaus (org). *Enciclopédia Rio-Grandense. O Rio Grande atual (3º volume)*. Canoas: Editora Regional Limitada, 1957.
- GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.
- HELLER, Agnes. *Uma Teoria da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOHLFELDT, Antonio. Lutzenberger: o movimento. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 jun. 1977.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: editora Objetiva/Instituto Antônio Houaiss, 2001
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- IAB GALERIA. *José Lutzenberger*. Porto Alegre: 1966.
- INAUGURADO o Palácio do Comércio de Porto Alegre. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 2 e 4, 15 de nov. 1940.
- JORGE ENGLERT. José Lutzenberger. [12 mar. 2004] Entrevistador: Ângela Ravazzolo. Local: Porto Alegre.
- JOSÉ Lutzenberger Um desenhista e aquarelista da Alemanha e do Rio Grande. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 1º abr. 1981. Lazer/Utilidades.
- KERN, Maria Lucia Bastos. *Os impasses da história da arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo?* In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Artes Visuais*

pesquisa hoje. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Visuais. Mestrado em Artes, UFBA. Salvador, 2001. p. 53-67.

KERN, Maria Lucia Bastos. *História da Arte Hoje e a Imagem Artística*. Anais da XXI Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. Rio de Janeiro: 2001. p.137-143.

KERN, Maria Lucia Bastos. *Historiografia da Arte: Revisão e reflexões contemporâneas*. Porto Alegre: Estudos Ibero-Americanos, PUCRS. Junho de 2004. p. 205-214.

KERN, Maria Lucia Bastos. *A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul*. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 46-54.

KERN, Maria Lucia Bastos. *Tradição e modernidade: a configuração do lugar na pintura brasileira*. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

KERN, Maria Lucia Bastos. *A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul* (mimeo).

KERN, Maria Lucia Bastos. *Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação* (mimeo).

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LACERDA, Lilian Maria de. *Lendo vidas: a memória como escritura autobiográfica*. In: MIGNOT, A., BASTOS, M. H., CUNHA, M. T. *Refúgios do Eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Porto: Editora Afrontamento, v. 4. p 81-107.

LAURENO, Marisa. *A última vontade: um estudo sobre os laços de parentesco entre os escravos na capitania do Rio Grande de São Pedro (1767-1809)*. 2000. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre, 2000.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História (Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 (3 v).

LESSA, Luiz Carlos Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. *Manual de Danças gaúchas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. *Danças e Andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. *Nativismo, um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

LISBOA, L. C. Pequena retrospectiva de Lutzemberger. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jun. 1977. ZH Variedades.

LUTZENBERGER, José. Meu Pai. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8 e 9, 25 de junho de 1977.

LUTZENBERGER, José. *O Caixeiro Viajante*. Porto Alegre: Typographia Mercantil, 1950. (Série de cartões ilustrados.)

LUTZENBERGER, José. *O Colono*. Porto Alegre: Typographia Mercantil, 1950. (Série de cartões ilustrados.)

LUTZENBERGER, José. *O Gaúcho*. Porto Alegre: Typographia Mercantil, 1950. (Série de cartões ilustrados.)

LUZ, Maturino Salvador Santos da. *A arquitetura de Josef Seraph Lutzenberger (1920-1951)*. 2004. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em arquitetura do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR) da UFRGS. Porto Alegre: março de 2004.

LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p 24-37.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: origem e crescimento*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre: 1999 (2ª edição revista e ampliada). Série Corona, 2.

MACHADO, Nara Helena Naumann. *A Exposição do Centenário Farroupilha. Ideologia e Arquitetura*. 1990. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: 1990.

MACHADO, Nara Helena Naumann. *Modernidade, Arquitetura e Urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. 1998. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: 1998.

MARIANI, Julio. Cronistas do traço. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 21, 29 jun. 2001.

MATHIAS, Marcelo Duarte. *Autobiografias e Diários*. Colóquio/Letras, v. 143-144, 1997. p 41-61.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual, Balanço provisório, propostas cautelares*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

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

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas. História e memória (1940-1972)*. 2001. Tese de doutorado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2001.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre – Urbanização e Modernidade. A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. Coleção História, 4.

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. *Os Cativos e os homens de bem. Experiências negras no espaço urbano*. Porto Alegre: EST Edições, 2003.

MUSEU DA UFRGS. *Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes*. Porto Alegre: 2002.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *José Lutzenberger*. Porto Alegre: 2001. (Catálogo de exposição realizada no museu entre 29 de junho e 5 de agosto de 2001. Curadoria de Paulo Gomes).

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. *Aquisições 1999-2002*. Porto Alegre: 2002.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI/BANCO SAFRA. *O Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. São Paulo: 2001.

MUSEU UNIVERSITÁRIO. *Mostra José Lutzenberger. Coleção Farrapos e Aquarelas e desenhos*. Porto Alegre: 1985. (Catálogo de exposição realizada no museu entre 27 de março e 26 de abril de 1985).

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 41-71.

NECROLOGIA. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8, 3 ago. 1951.

OFICINA DE ARTE. *José Lutzenberger Aquarelas e Bicos-de-pena*. Porto Alegre: 1977. (Catálogo de exposição realizada na galeria em junho de 1977.)

OS COLORIDOS flagrantes de certa vivência gaúcha. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 mar. 1981. Revista ZH/Artes plásticas, p. central.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

PAIXÃO CÔRTEZ. José Lutzenberger. [14 jul. 2004] Entrevistador: Ângela Ravazzolo. Local: Porto Alegre.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-366.

PESAVENTO, Sandra. *O Imaginário da Cidade*. Visões Literárias do Urbano. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

PORTO, Juarez. Lutzenberger, o aquarelista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1990. Variedades, p. 1

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. *Exposição do Centenário Farroupilha 1835-1935. Catálogo geral (official) e Guia do touriste*. Editores S.T.A.R. Limitada, Oficinas gráficas da Livraria do Globo. Porto Alegre: 1935.

RAMOS, Paula Viviane. *A Experiência da Modernidade na Seção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: 2002.

RETROSPECTIVA de Lutzenberger na Galeria do Teatro de Câmara. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 92, 6 nov.1972.

REVERBEL, Carlos. *Maragatos e Pica-paus. Guerra civil e degola no Rio Grande*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Coleção A Vida Cotidiana.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso*. Coimbra: editora Almedina, 1992.

ROSA, Renato e PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

ROSE LUTZENBERGER. José Lutzenberger. [4 out. 2003] Entrevistador: Ângela Ravazzolo. Local: Porto Alegre.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Comédia Urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado/Museu de Arte Brasileira, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada na República*. In: NOVAIS, Fernando A. e SEVCENKO, Nicolau (orgs). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (terceiro volume).

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p. 513-572.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA; CÍRCULO MILITAR DE PORTO ALEGRE. *José Lutzenberger. XIII Semana de Porto Alegre*. Porto Alegre: 1972. 8 p.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte Nova. A utopia da reconciliação*. Köln: Taschen, 2000.

SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900*. Porto Alegre: E. S., 2002.

SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS. Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2002. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: julho de 2002.

SONDERMANN, Susana. Lutzenberger, um alemão que amou a nossa terra. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 11 jun. 1977. Suplemento Mulher.

STIGGER, Ivo Egon. Filha lança álbum com obras do pai. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 18, 25 abr. 1976.

STRAUMANN, Patrick (org.). *Rio de Janeiro cidade mestiça. Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. Coleção Papéis avulsos, 38.

TIMM, Liana. Em tempo. *Jornal RS*, Porto Alegre, p. 26, 21/22 abr. 1990.

VERAS, Eduardo. Margs revela Lutzenberger cronista. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 jun. 2001. Segundo Caderno, p. 6-7.

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

WITTER, Nikelen Acosta. *Dizem que foi feitiço. As práticas da cura no sul do Brasil. (1845-1880)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

35 CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS. *Lendas Brasileiras*. Casa Distribuidora Livraria Pluma. Porto Alegre: 1950. [Imagens em bico de pena feitos por José Lutzenberger. Textos de Ciro D. Ferreira, Ivo Sanguinetti, J. C. Paixão Cortes e Luiz Carlos Barbosa Lessa.]