



O PAPEL DA PINTURA NOS MUSEUS DE HISTÓRIA: ESTUDO DE CASO DO MUSEU HISTÓRICO DO URUGUAI – CASA RIVERA

THE ROLE OF PAINTING IN HISTORY MUSEUMS: A CASE STUDY OF THE HISTORICAL MUSEUM OF URUGUAY - CASA RIVERA

Doris Couto¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O estudo, em nível de doutoramento, busca compreender como o Museu Histórico Nacional do Uruguai - Casa Rivera, utiliza as pinturas históricas que cobrem as paredes da Instituição, dedicada a reconstituir a história daquele país, por meio de pinturas, esculturas, trajes e objetos da época da Independência, num arranjo curatorial onde a existência de um afirma o testemunho do outro. A metodologia utilizada envolveu visitas à instituição, registro fotográfico das exposições, pesquisa documental e bibliográfica. Os resultados parciais indicam que na ação educativa há uma preocupação em informar sobre as obras, artistas e contexto de produção, enquanto os demais visitantes, tendem a tomá-las por uma ilustração do fato histórico.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura histórica. Museu Nacional do Uruguai. Ilustração. Uso da obra de arte.

ABSTRACT

The study, at doctoral level, seeks to understand how the National Historical Museum of Uruguay - Casa Rivera, uses the historical paintings that cover the walls of the institution, dedicated to reconstructing the history of that country, through paintings, sculptures, costumes and objects from the Independence era, in a curatorial arrangement where the existence of one affirms the testimony of the other. The methodology used involved visits to the institution, photographic recording of the exhibitions, documentary and bibliographical research. The partial results indicate that in the educational action there is a concern to inform about the works, artists and context of production, while other visitors tend to take them as an illustration of the historical fact.

KEYWORDS

Historical painting. National Museum of Uruguay. Illustration. Use of the work of art.

¹ Doutoranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação de Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestra em Museologia e Patrimônio e Bacharela em Museologia pela mesma Universidade. Diretora do Museu de História Julio de Castilhos, Coordenadora do Sistema Estadual de Museus do RS. E-mail: doris.couto@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1923-868X



Introdução

O convívio diário em um museu de história localizado no sul do Brasil resultou em indagações que convergiram ao estudo de doutoramento que visa compreender os usos que os museus nacionais dedicados à História, respectivamente do Brasil, Uruguai e Argentina fazem das obras de arte que formam seu acervo.

A pesquisa de campo iniciou no Museu Histórico Nacional do Uruguai-MHN, com a primeira visita realizada em julho de 2023, sem mediação. Teve por objetivo entender a distribuição das obras nas salas de exposição e vivenciar a experiência pela qual passa um visitante que tem seu primeiro contato com o Museu e o acervo nele trazido a público a partir do arranjo curatorial, que sabemos: não é neutro.

A partir desse primeiro contato, ocorreu a busca por fontes históricas que tornasse possível saber o contexto de sua criação, se confirmando, a partir das leituras, a hipótese de que a instituição se soma ao modelo europeu de museus replicado na América do Sul, voltado a disseminar uma versão oficial da história nacional e seus personagens-heróis, numa perspectiva de forjar uma determinada identidade coletiva e a própria representação de nacionalidade, enquanto projeto político.

A segunda visita ao MHN ocorreu em outubro de 2023, durante as comemorações do Dia do Patrimônio. Nesta ocasião festiva foi possível participar de uma visita mediada durante uma hora, onde a mediadora, formada em História da Arte, discorreu sobre a história da Independência utilizando as pinturas como dispositivo e abordando aspectos formais das obras selecionadas para a atividade, seus autores e as representações nelas contidas.

A análise da ação educativa, disponibilizada no Site do Museu, e um material complementar chamado Caja Viajera permitiram entender os dispositivos utilizados pelo Museu para promover a fruição das exposições sobre outra perspectiva: a construção de narrativas alternativas conectadas com o repertório do público escolar.



A Caja Viajera consiste numa caixa pedagógica formada por reproduções das principais obras do MHN e a proposição de que alunos da rede escolar façam a curadoria utilizando-as. Esta ação antecede a visita e situa os alunos acerca de conceitos próprios das artes. Ela é retirada pela escola interessada e devolvida posteriormente. É composta por um guia de montagem de exposição, ficha, pranchas das obras e um caderno educativo. O trabalho realizado nas escolas é compartilhado com o Museu.

Narrativas sobre nacionalidade nos museus do Uruguai

Sob a tutela da Dirección Nacional de Cultura os museus nacionais do Uruguai ocupam casarões e palácios de personalidades políticas ou de chefes militares, em geral dos caudilhos¹. São distribuídos em oito sedes, que salvaguardam coleções encarregadas de narrativas sobre formação do país e sua gente. Contudo é a Casa Rivera, a sede do Museu Histórico Nacional que reúne o acervo dedicado à Independência do país e aos vários episódios históricos que levaram a ela. Por este motivo a pesquisa em curso se foca neste espaço.

A formação da coleção histórica inicia, segundo Azpiroz (2022, p.78), em 1900, com uma exposição de diversos bens culturais, realizada na Universidade de Montevideu, ao fim da qual resultou a doação da maioria das peças para que se iniciasse o museu dedicado a História. Este por sua vez foi originalmente uma sessão do Museu Nacional, criada em 1901 e instalada em uma sala do Teatro Solís.

O Museu Nacional foi fundado em 1837, como aponta Islas (2011):

La creación del Museo Nacional, apenas establecido el Estado, obedeció a este criterio “ilustrado”. Entre el gabinete de curiosidades y el descubrimiento de lo propio del país, el Museo reunió entonces colecciones de Historia Natural, malacología, herbarios, insectarios, animales embalsamados, fósiles, objetos arqueológicos, y esperaba completar su acervo con obras de arte, objetos pertenecientes a personalidades notables, insignias, enseñas, además de una biblioteca y un archivo de manuscritos. A “lo propio” de la naturaleza del país se sumaron paulatinamente aquellos objetos que estaban vinculados a la formación de linajes de prestigio en la comarca, familias vinculadas a las gestas de la independencia, al cultivo de las ciencias o de las artes y, sobre todo, a la vida política del país. La institución del museo experimentó transformaciones a lo largo de su historia. El Museo de



Historia Natural se creó por decreto del Ministerio de Gobierno en 1837, pero su inauguración se concretó en 1838. (ISLAS, 2011, P.15)

Em 1911, por meio da Lei nº 3932 de 10 de janeiro, o Museu Nacional passa a denominar-se Museu Nacional de História Natural (MNHN), englobando acervos de zoologia e botânica; é criado o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA); O Arquivo Histórico Nacional e a sessão de História do antigo Museu Nacional se fundem, formando o Arquivo e Museu Histórico Nacional (AyMHN). Tal fusão resultou também na conquista de uma nova sede, além de estrutura administrativa e orçamento próprios, contudo, o museu se manteve fechado ao público até 1921, quando finalmente foi aberto à visitação.

Entre 1911 e 1942 as coleções do MHN são incrementadas com transferências, aquisições e encomendas de obras de arte, com ênfase às pinturas históricas e ao sistema de representação da nação. Em 1942, o museu foi instalado na Casa Rivera (Imagem1), com 19 salas organizadas em um roteiro enciclopédico, com a abordagem de cada marco histórico do país, recomendando ao público um itinerário a ser seguido.



Imagem 1. Casa Rivera / Museu Histórico Nacional - Montevideú. Uruguai. Foto: Fulviusbsas. Wikimedia Commons. Domínio público.

Liscia (2018, p.95) esclarece que a criação do Museu Histórico Nacional “obedeceu a una intención de las élites de conmemorar el triunfo de la independencia nacional, considerando como fecha patria el 25 de agosto de 1825”. Essa intencionalidade segue uma tendência na fundação de instituições de caráter nacionalistas do período, gerando impactos por conta do acervo formado e de exposições de longa duração que podem se estender aos nossos dias.



Segundo a autora (2018, p.100), Pivel Devoto, diretor da época da instalação do MHN na Casa Rivera, planejou uma expografia que deveria permitir que:

Los visitantes, a través del recorrido, no sólo debían percibir un orden equilibrado desde un pretérito indígena hacia un pasado patrio, sino que tener la certeza de que la historia narrada a través de los objetos había sido revisada profesionalmente; las insignias, monedas y trajes, espadas y cañones rotulados prolijamente en los estantes y en esa seguridad de las cosas, surgía “naturalmente” el mensaje de identidad uruguayo. (LICIA, 2018, p.100)

As atuais sedes do Museu Histórico Nacional, são respectivamente as casas de Fructuoso Rivera e Juan Antonio Lavalleja, ambos presidentes do Uruguai, militares envolvidos com a epopeia dos 33 Orientaisⁱⁱ e membros do exército de Artigas, sendo a administração da Instituição instalada na Casa Rivera.

Arte para ilustrar a história ou arte para problematizar o discurso histórico?

La predominancia de un relato “nacional” hegemónico de la historia de la formación del país estuvo en la base de la reorganización del Museo Histórico Nacional en el Uruguay sobre mediados del siglo XX. Este proyecto de Museo Histórico enfrenta hoy una crisis en el diálogo con el público visitante, que sólo se recupera lentamente a través de la transformación de su propuesta expositiva y de un proceso de puesta en acceso de los diferentes servicios al público, en particular archivos documentales y biblioteca. (ISLAS, 2011, p.15)

Visitas a museus, em especial aos dedicados a história, podem suscitar muitas e distintas sensações: para alguns se volta ao passado, do qual foi arrancado, para lhe volver as entranhas; a outros resultará na incômoda estranheza de algo não vivido e por vezes não crível, daquilo que está morto e ao mesmo tempo vivo e tensionando o presente, como nos relata Paul Valéry (1931) em um texto em que discorre sobre o problema dos museus, a partir de uma de suas visitas ao Louvre. O poeta confessa se sentir em meio a um “tumulto de criaturas congeladas” que disputam sua atenção, fazendo-lhe parecer acompanhado, em seus passos, por uma infinidade de artistas, cujas obras tentam seduzi-lo: “Elas se enciúnam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência”, diz ele.

No caso específico das obras de arte dos museus de história, a depender de como são apresentadas, talvez ele, Valéry, pudesse acrescentar um incômodo ainda maior



diante da disputa de sentidos entre os personagens que abarrotam paredes, estantes, pedestais, para além do próprio existir.

Afinal, que usos fazem os museus dedicados a História, das obras de arte de suas coleções? Sabemos que elas são carregadas de múltiplos signos e intencionalidades, e que a curadoria lhe acrescenta outras camadas de significados, por vezes tendendo ao alegórico e por outros a ilustração, ainda que, em nenhum dos casos possa corresponder a verdades de outro tempo cujo impacto nos trouxe ao presente.

Neste sentido, entender como tais obras tensionam o pensamento do visitante, a partir das exposições e ações educativas, planejadas com determinado fim, nos leva a compreender seus usos, dentre os quais se pode ter a ideia de que determinada pintura se configura em ilustração do fato histórico, coisa recorrente nos livros de História ainda nos dias atuais e em muitos museus regionais, que se valem de pinturas para apresentar a cena histórica como uma representação fiel do que se passara, por vezes a dezenas de anos ou século(s), como foi possível observar no Museu Julio de Castilhos, localizado na capital do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e que foi a primeira instituição de memória criada após a Proclamação da República, incumbindo-se também de consolidar, além de uma identidade regional uma identidade nacional baseada nos feitos heroicos de diversos personagens, dentre eles Tiradentes, escolhido pelos republicanos para ser o mártir da República.

Esse personagem teve o momento de sua prisão, ocorrida em 1792, da qual não há relatos escritos ou orais, representada por Antônio Parreiras, em estudo feito em 1910 e finalização da obra, em 1914, em Paris, com a venda dela ao governo do Estado do Rio Grande do Sul.

Sobre este tipo de uso, em entrevista concedida para o Podcast Debates Contemporâneos da Arteⁱⁱⁱ, a historiadora e antropóloga brasileira Lilia Moritz Schwarcz (2023), nos lembra dos perigos de tomar uma imagem por ilustração, nos diz ela:

[...] as obras de arte não são inocentes, sobretudo as obras de arte do poder, produzidas por governos, monarcas, deputados, senadores,



bispos e membros da igreja de maneira geral. Elas não são obras inocentes porque são sempre um aceno e um agrado ao poder e ao estado e por isso mesmo não são ilustração[...]. (SCHWARCZ, 2023)

No caso específico do Museu Histórico Nacional do Uruguai, além das peculiaridades de sua própria estruturação em múltiplas sedes, há o fato de que um dos personagens principais da Independência do país, José Gervasio Artigas, nunca se deixou retratar até o exílio. Supostamente evitava os registros para não ser reconhecido pelos inimigos, contudo, há um retrato produzido pelo médico francês Alfred Demersay (Imagem2), por volta de 1847, quando ele esteve cara a cara com o caudilho no seu exílio no Paraguai. Até hoje esse é o único rosto de Artigas produzido por alguém que o tomou como modelo.

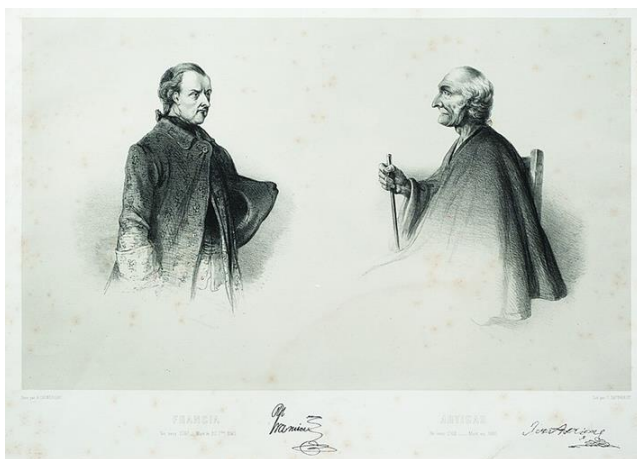


Imagem 2: Francia – Artigas. Desenho de Alfred Demersay, circa de 1847. Altura 25cm x largura 41, 5cm. Acervo Museu Histórico Nacional/UY. Wikimedia Commons. Domínio Público.

Na ocasião Artigas se encontrava com mais de 80 anos e o registro é o único que se conhece como verossímil, apesar de apresentá-lo como um velho magro e decadente frente a seu inimigo José Gaspar Rodríguez de Francia, este último representado como líder paraguaio em sua altivez.

A imagem se tornou conhecida a partir de sua publicação no *Atlas Histoire phsyque, economiqué et politique du Paraguay*, em Paris, no ano de 1860 e sofreu duras críticas por não ser Demersay, seu o autor, um homem das artes.



Conforme Costa (2013, p.6) a imagem teve relevância por dar um rosto ao herói cujas feições não eram conhecidas. Nos diz ela:

¿Qué verdad podía ofrecer esa imagen para la rehabilitación de la figura de Artigas como prócer del Uruguay independiente? Tuvo el extraordinario valor de ser la única imagen disponible producida por alguien que tuvo delante al hombre de carne y hueso. Sin llegar al efecto de presencia que produce la fotografía (el “estar ahí” del modelo frente a la cámara) el dibujo de Demersay litografiado por Sauvageot produjo un efecto de verdad. Tiene la contundencia de la ilustración científica y alimentó (todavía lo hace) el deseo de conocer el rostro del jefe de los orientales. (COSTA, 2013, p.6)

Foi a partir deste único registro do rosto de Artigas que pintores uruguaios empreenderam esforços de retratá-lo em distintas versões, como o fez Juan Blanes que o rejuvenesceu em seus desenhos de perfil (Imagem 3).

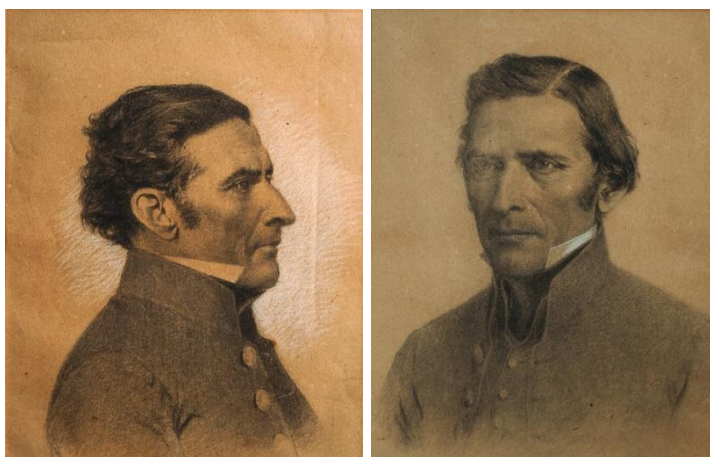


Imagem 3. José Artigas, estúdios de perfil e três quartos de frente. pág.102/103. Autor: Juan Manuel Blanes. S/D. 21cm x 31 cm. Acervo: MHN/UY. Domínio Público. Wikimedia Commons.

Em 1880, no governo de Máximo Santos, Artigas foi convertido em herói nacional e a decisão de erguer o monumento em sua homenagem ganhou força quatro anos mais tarde, em 1884, quando o Senado resolveu criar um concurso internacional para eleger um retrato que serviria de inspiração para um monumento. Participaram o italiano Giovanni Maraschini e Juan Manuel Blanes.

Maraschini, a exemplo do que havia feito Blanes em seus desenhos, apresentou uma versão mais jovem de Artigas, baseado naquela de Alfred Dermersay, com cabelos brancos e calvo, porém com a elegância irretocável das vestes militares e a postura que se havia de esperar da representação de um herói (Imagem 3).



Segundo Costa (2013, p. 10) a obra se assemelhava ao “retrato mais popular de Fructuoso Rivera, primeiro presidente da República do Uruguai (1830 a 1834), produzida por de Amadeo Gras, em 1833. Supõe-se que ela tenha sido a inspiração para o retrato de Artigas feito por Maraschini.



Imagem 4. À esquerda General José G. Artigas. Óleo sobre tela, 84,5cm x 117,5 cm. Autor: Giobanni Maraschini, 1884. Acervo Museu Histórico Nacional do Uruguai. Foto da autora, 2023.

A tela teve sua primeira exibição em 1884, no Congresso Nacional. Foi bastante difundida em impressos, apesar de não figurar como a versão oficial do General e ter caído no esquecimento pouco tempo depois.

Juan Blanes por sua vez, nunca apresentou sua obra ao Senado, e ela só se tornou conhecida em 1908 (Imagem 5), quando suas pinturas e desenhos foram trazidas, pela família de seu ateliê de Florença para o Uruguai, depois de sua morte, ocorrida em 1901.

Intitulado “*Artigas en el puente de la Ciudadela*”, o retrato produzido por Blanes, por volta de 1886, gerou um alvoroço ao ser exposto em Montevideu, especialmente por não corresponder a versão anteriormente produzida pelo artista, mas também pela postura pouco usual dos braços cruzados, olhar distante, entre outros elementos formais presentes em retratos da época. Há especulações de que Blanes não a



apresentou por considerá-la inconclusa e uma outra versão informa que o artista não se deu por satisfeito com o resultado da obra, deixando-a de lado no ateliê.



Imagem 5. Artigas en el puente de la Ciudadela. Óleo sobre tela 182 cm x119 cm. Autor: Juan Manuel Blanes. Data: cerca de 1886. Acervo do Museu Histórico Nacional/UY. Wikimedia Commons. Domínio público.

Independente de qual tenha sido o verdadeiro motivo de mantê-la longe do olhar do público, nos periódicos da época em que se tornou conhecida (1908), foram comuns as manifestações de leitores, a exemplo daquela expressa na coluna denominada “La nueva personificación de Artigas. Opiniones extremas respecto al cuadro de Blanes”, publicada pelo La Razón, em 15 de abril de 1908, onde escondido atrás do pseudônimo Abdu I-i-Achis, o leitor vocifera seu desprezo pela obra: “[...]no, no se concibe que en aquella cabeza pueda engendrarse ningún ideal noble, elevado o generoso; nada nos haría pensar mirándolo que allí está depositada la simiente de la libertad de los pueblos”. Nesta linha, muitos outros descontentes usaram todo o tipo de espaço disponível para manifestar seu desagrado. Depois de algum tempo a polêmica se dissipou e a tela, a exemplo da obra executada por Maraschini, também foi esquecida.

Foi somente em 1950, por ocasião do centenário da morte de Artigas que o quadro voltou à cena “para instalarse de un modo potente en la memoria colectiva”, de acordo com Costa (2013, p.10), que completa dizendo que:



Es ése el retrato de Artigas más reproducido en billetes, estampillas, libros de texto, grabados escolares, etc. Y también el que ha sido soporte de reapropiaciones, recuperaciones y usos políticos de su figura desde entonces hasta la actualidad. El retrato se instaló, sin lugar a duda, como lugar privilegiado de la idea del héroe nacional en el Uruguay. [...] Así, como héroe trágico lo presenta Blanes: ni de perfil dictando las Instrucciones, ni en batalla, ni como un anciano sabio en un vergel paraguayo. En esa imagen hay una acertada ausencia de detalles anecdóticos y una gran concentración simbólica: de pie sobre el puente levadizo de la ciudadela de Montevideo que ya nunca volvería a cerrarse, con sus cadenas rotas a los pies del héroe. El rostro de Artigas es inexpresivo, pero tiene una belleza severa. Parece vigilar el futuro, con los ojos entrecerrados por el resplandor del sol naciente (otro símbolo ineludible de la gesta independentista). El artista restringió máximo no sólo los gestos del personaje sino también los datos accesorios respecto del entorno y del uniforme de blandengue, para centrar la atención en la pose y en la cara. En su tan criticada inexpresividad se percibe algo que podría calificarse, provisoriamente, como “heroicidad moderna”. El héroe traicionado, que no alcanzó a recibir honores en vida, viste uniforme simple, sin medallas ni charreteras, no gesticula. (COSTA, 2013, P.10)

A existência de um herói sem um rosto conhecido permitiu a livre criação de versões, ao ponto do próprio Blanes ter dito em uma conversa com o político uruguaio Luiz Melián Lafinur^{iv}, sobre sua obra Artigas en el puente de la Ciudadela: “este óleo, sin duda se parece tanto com él célebre caudillo, como um huevo a una castanha”, confirmando se tratar o novo rosto de Artigas sua invenção ou filho de sua fantasia, como havia relatado na mesma ocasião ter sido o processo da criação da tela Los Trienta y Tres Orientales, onde se utilizou de quatro ou cinco retratos para dar vida aos personagens e os demais resultaram de sua livre criação, com rostos que não podem ser considerados de personagens reais.

As representações de Artigas foram muito além de Demersay (1846), Maraschini, Blanes, Carbajal, entre outros, ao ponto de em 4 de outubro de 1923, o Conselho Nacional de Administração estabelecer regras por meio de um Decreto acerca das bases de representação do herói na nação. A norma definiu que as produções de Demersay, Blanes, Herrera, Blanes Viela ou Zanelli seriam aquelas bases consideradas oficiais e com isso limitou a criatividade dos artistas e, especialmente, a invenção de novos rostos para Artigas.

Em 2014 o Museu Histórico Nacional produziu uma grande exposição chamada “*Un simple ciudadano, José Artigas*”, onde reuniu 50 obras, entre pinturas e esculturas,



apresentando um mosaico de versões do herói uruguaio, além de documentos e estudos de obras. Atualmente, uma versão menor (Imagem 6), reúne pinturas que fazem parte do acervo Museu sob o título: *Cuántos rostros tuvo Artigas?* Tal exposição, se converteu em uma proposta educativa do Museu voltada às crianças, jovens e adultos.

No texto de divulgação da montagem, disponível no site institucional, a curadora Ariadna Islas destaca “a importância de analisar os vários rostos (versões iconográficas) de José Artigas no contexto de sua produção para entender o papel do fundador da nacionalidade” que lhe foi atribuído.



Imagem 6. Vista da Exposição *Cuántos rostros tuvo Artigas?* Foto: Jéssica Weber.
<https://guia.melhoresdestinos.com.br/casa-de-rivera-museu-historico-nacional-em-montevideo.html>.
Uso da imagem autorizado pela autora via e-mail.

Durante a mediação desta exposição, da qual participei, foi apresentado o contexto histórico que levou Artigas a condição de símbolo da nacionalidade, da produção de cada uma das principais obras expostas, assim como o artista que a pintou, situando sua participação na busca por um rosto para o personagem, problematizando as representações e estabelecendo comparações sobre as várias versões criadas do herói, cujo rosto, considerado verossímil foi aquele apresentado por Demersay, que só foi conhecido na velhice, apesar da importância do personagem mais jovem e no auge da luta pela independência do país.



Reafirmando outras personagens

A trajetória do MHN no trato das versões imagéticas sobre Artigas foi reformulada a partir de 2014, passando a apresentar de modo crítico as obras no caso das já citadas exposições: *Un simple ciudadano, José Artigas* (2014), com a produção de um denso catálogo que além de documentos e obras, apresenta toda a polêmica que as envolve e *Cuántos rostros tuvo artigas?* (2018), em que contextualiza o visitante sobre as distintas imagens do prócer uruguaio criadas ao longo de décadas.

Recentemente (dezembro/23 a março/24) a Instituição empreendeu uma cruzada de visibilização das mulheres nas pinturas históricas, numa perspectiva decolonial com o objetivo de destacar a sua participação ativa na história, em geral, deixada à margem pela historiografia praticada nos Séculos XIX e XX.



Imagem 7. Destaque da figura feminina na pintura da primeira sala enquanto estratégia curatorial da Exposição Libertadoras. Foto Digital. Autor Sergio Laíno.

Para tanto, reproduziu parte das telas de guerras em que mulheres compõe a cena, destacando as figuras femininas numa sobreposição, em que essas mulheres são vistas em primeiro plano.

No site do Museu há um breve texto sobre a exposição, onde lemos:

A pesquisa histórica do projeto foi realizada por Andrés Azpiroz, Laura Irigoyen e Ana Cuesta. Isto se confunde com o discurso museográfico com o objetivo de rever o papel coletivo das mulheres neste período de convulsões e mudanças profundas. Embora as fontes de informação não sejam tão diretas como as imagens ilustradas, “Libertadoras” aborda o desafio de reconstruir as vidas e ações destas mulheres a quem também devemos a independência do país. (MHN/UY, 2023)



Denota-se que na estratégia adotada a equipe, auxiliada pela artista María Noel Silvera, põem em marcha a potência da participação feminina a partir de importantes obras em exposição, valendo-se de uma proposta curatorial ousada, que agencia o olhar do visitante diretamente para a mulher presente na pintura.

Cabe, neste aspecto, a reflexão se a medida adota para problematizar a invisibilidade da mulher nos registros historiográficos, sobrepondo-a na tela para evidenciar a participação feminina nas guerras, também contribui para reafirmar a pintura histórica como ilustração, especialmente quando na apresentação da exposição a expressão “imagens ilustradas” é tratada como algo capaz de representar uma realidade discutível enquanto a cena em si, criada pelo artista.

As invenções visuais produzidas sobre Artigas nos recomenda cautela no uso da imagem e há fartos exemplos na História da Arte de como elas podem ser manipuladas e se tornarem manipuladoras ao interpelar quem as vê.

De todo modo foi possível, nesta primeira etapa da pesquisa verificar os movimentos que a instituição vem realizando no sentido de promover a análise crítica acerca de suas exposições e especialmente sua atuação no campo da História da Arte, especialmente em suas ações educativas.

Contudo, os visitantes que não têm a mediação como forma de conhecer o Museu irão se deparar com o roteiro instituído em 1942, como se mergulhassem em uma vasta enciclopédia de imagens e objetos, que requer um conhecimento prévio de fatos e personagens para entender o discurso proposto, excetuando-se na exposição sobre as imagens de Artigas, única que oferece texto curatorial que orienta a visita e enriquece a fruição.

Diante do limitado espaço do Museu em relação a quantidade de obras que possui, poderia se criar alternativas para promover experiências no âmbito da História da Arte envolvendo as pinturas e esculturas de modo que os visitantes não se sentissem ameaçados, como Valéry, pelos olhares que o interpelam cobrando atenção e reconhecimento.



Referências

AZPIROZ, Andrés. Apuntes para una cronología del Museo Histórico Nacional y el panorama museístico de Uruguay 1900 – 1985. CLAVES. REVISTA DE HISTÓRIA, VOL. 8, N.º 14. P.75-92. Montevideo. 2022

DEBATES CONTEMPORÂNEOS DA ARTE: Imagens, usos e manipulações. Entrevistada: Lilia Moritz Schwarcz. Entrevistadoras: Doris Couto e Jaqueline Sampaio. Porto Alegre. Ep. 3, 03 outubro de 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/49d2h1v7ClhnQtAvkR3Qo9>

COSTA, Laura Malosetti; “El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3 | Año 2013. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=112&vol=3. Acesso em: 13 de março de 2024.

ISLAS. Ariadna. Museo abierto: recuperación de otras Historias/Historias otras en los relatos Posibles de la Nación. Revista Museos.Vol.30, año 2018

LA RAZÓN. La nueva personificación de Artigas. Opiniones extremas respecto al cuadro de Blanes. Pseudônimo Abdu I-i-Achis. Ano XXX, N.º 8699, p. 2, Montevideu. Año 1908.

LISCIA, María Silvia Di. Museos históricos en Montevideo: entre la dispersión y la nostalgia. Revista A Contra Corriente. Vol. 15, Num. 2. p.93-116. Santiago. Chile. Ano 2011.

VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry – Oeuvres II. p. 1290-1293. Paris: Éditions Gallimard. Ano 1960.

Notas

ⁱ Líder político-militar que reúne adeptos em torno de si com base no carisma. No geral se contrapõe a democracia representativa. Alguns desses líderes, quando chegam ao poder se mantêm nele por longo tempo, apesar de não serem necessariamente ditadores. A consolidação do caudilhismo se deu principalmente nas guerras, onde o caudilho esteve à frente de batalhas em nome dos ideais pelos quais articulou seus seguidores.

ⁱⁱ Movimento liderado por Juan Antonio Lavalleja com o objetivo de libertar a Cisplatina do Império do Brasil.

ⁱⁱⁱ Para ouvir o podcast acesse em: <https://open.spotify.com/episode/49d2h1v7ClhnQtAvkR3Qo9>

^{iv} Luis Melián Lafinur, Sembranzas del pasado. Juan Carlos Gómez. Montevideo, El Anticuario de Brignole, 1915.