

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte

**A PERSISTÊNCIA DA IDENTIDADE REGIONAL NA PINTURA DAS
TRADIÇÕES GAÚCHAS DE NELSON JUNGBLUTH (1921 - 2008)**

Amanda Kizzy Nicolle Schmidt dos Santos

ORIENTADOR: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini

Porto Alegre, junho de 2010

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte

**A PERSISTÊNCIA DA IDENTIDADE REGIONAL NA PINTURA DAS
TRADIÇÕES GAÚCHAS DE NELSON JUNGBLUTH (1921 - 2008)**

Amanda Kizzy Nicolle Schmidt dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini, como requisito parcial e final para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Porto Alegre, junho de 2010.

A PERSISTÊNCIA DA IDENTIDADE REGIONAL NA PINTURA DAS TRADIÇÕES GAÚCHAS DE NELSON JUNGBLUTH (1921 - 2008)

Amanda Kizzy Nicolle Schmidt dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini, como requisito parcial e final para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Eunice Maciel (PPGAS – UFRGS)

Profa. Dra. Blanca Luz Brites (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. Francisco Marshall (PPGAV – UFRGS)

Prof. Dr. José Augusto Avancini (PPGAV – UFRGS/Orientador)

A minha amada avó, Adelma Maria Rodrigues Schmidt, lutadora incansável que me apoiava e estimula a crescer e realizar todos os sonhos.

AGRADECIMENTOS

A conclusão dessa etapa foi possível com a participação de muitas pessoas. Nunca esquecerei a importância de tudo o que me foi proporcionado pela vivência com os amigos, colegas, mestres e familiares. A eles minha eterna gratidão.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini, que desde a metade do curso de graduação em Ciências Sociais, me apoiou e aconselha, indicando caminhos no mundo acadêmico e na vida, sempre com muita paciência e bom humor. Os anos de convívio, as divertidas conversas e todas as portas que me foram abertas por ele foram definitivas na constituição da pessoa que sou hoje.

Ao Prof. Dr. Francisco Marshall, que me aconselhou cotidianamente, iluminando minhas escolhas desde a entrada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e questionando todas as opções realizadas até a finalização do Mestrado. As orientações sobre escrita, clareza e objetividade na pesquisa acadêmica me acompanharão sempre no decorrer dos meus trabalhos.

À Profa. Dra. Blanca Luz Brites, orientadora do meu estágio docente e também orientadora na vida. Uma doce presença e um coração de mãe. Seus almoços deliciosos, analgésicos nas horas em que as forças se esgotavam e os delicados presentes fizeram minha vida muito mais feliz nos últimos anos.

À Profa. Dra. Maria Eunice Maciel, que gentilmente me acolheu em sua disciplina no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, me proporcionando momentos enriquecedores.

Aos colegas do PPGAV, Bettina Rupp, Marina Polidoro, Lilian Mauss e José Francisco Alves, um agradecimento especial à Paulo Salvetti, um amigo divertido e espirituoso que me fez sentir um pouco mais integrada ao grupo e ao Programa de Pós-Graduação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que com cinco meses de bolsa, proporcionou uma conclusão um pouco menos atribulada da escrita de minha dissertação.

Aos professores do PPGAV, Profa. Dra. Daniela Kern, Profa. Dra. Mônica Zielinsky, Profa. Dra. Icleia Cattani, Profa. Dra. Maristela Salvatori e Prof. Dr. Caleb Faria Alves que proporcionaram intensas discussões sobre meu objeto de pesquisa e sempre foram muito

gentis na revisão e na sugestões de referenciais teóricos para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos colegas de trabalho no StudioClio: Tiago, Otávio, Thirza, Aline, Gustavo, Dudu e Laura que possibilitaram a minha ausência em diversos momentos necessários para a execução de etapas da pesquisa e contribuíram com amizade, apoio e compreensão para que a falta de tempo não me fizesse desistir da empreitada. Aos colegas que hoje seguem outros caminhos profissionais também fica meu agradecimento. Ana Laura, Emily e Mauren, agradeço também a vocês pelo auxílio nas execução das tarefas e na administração do tempo. Ao StudioClio, representado por Otávio e Francisco, que me permitiu conciliar as atividades de pesquisa, mesmo antes da entrada no Mestrado, com as atividades de trabalho, confiando em minha capacidade de execução e administração das atividades profissionais.

Aos meus amigos Gustavo Pradella e Rebeca Vergara que, desde o período da graduação, dividem as ansiedades e as dúvidas sobre o futuro.

Ao meu grande amigo Marcio Pereira que, mesmo de longe, me socorre com todas as dúvidas, lê meus textos, auxilia na edição de imagens e me acalma quando eu não acredito que seja capaz de concluir tudo o que me espera.

Aos amigos de todas as ocasiões, Margia Schuster, Jair Nunes e Diogo Ducatti.

À minha amada família: Melody, Uillian e Adelma, poucos, porém unidos. Nosso amor sempre nos mantém fortes e vencedores.

Ao meu companheiro Edson, o abraço mais reconfortante ao final de cada jornada. Tua persistência e amor nunca serão esquecidos.

A Maria Tomaseli Cirne Lima, que me aproximou de Odete Jungbluth e sempre foi muito generosa com todas as coisas que lhe pedi.

A Odete Jungbluth, que gentilmente me recebeu em sua casa, expondo todas as lembranças, obras de arte e registros da vida de Nelson Jungbluth.

RESUMO

A presente dissertação analisa a pintura de temática tradicionalista gaúcha, produzida na segunda metade do século XX e início do XXI no Rio Grande do Sul (RS), pelo artista Nelson Jungbluth (1921-2008). Pesquisamos e registramos em fotografia digital obras que estavam dispersas em espaços comerciais, livros e catálogos, reunindo um grupo significativo de trabalhos regionalistas, procedimento necessário para a análise empreendida nessa dissertação, mas que também possibilitará futuras pesquisas. Analisamos aspectos que são retratados pelo artista em ilustrações, telas e murais: o gaúcho e sua indumentária, as paisagens, o folclore e as práticas tradicionais sulinas. Procuramos identificar quais as fontes utilizadas por Jungbluth, que formação cultural é representada em seu trabalho e de que forma ele retoma as questões do passado em um contexto moderno e urbanizado. A análise dos temas representados pelo artista foi realizada partindo dos conhecimentos sobre a constituição e manutenção do imaginário sobre as tradições gaúchas. A pesquisa dos processos de criação das obras bem como a descrição e análise iconográfica foram realizadas com o auxílio da semiótica e compatibilizando-as com a Antropologia Interpretativa.

PALAVRAS-CHAVE

ANTROPOLOGIA INTERPRETATIVA. ARTE NO RIO GRANDE DO SUL. PINTURA. GAÚCHO. ICONOGRAFIA. NELSON JUNGBLUTH

ABSTRACT

This dissertation analyzes traditional gaucho themes as depicted by artist Nelson Jungbluth (1921-2008) in works produced from the second half of the 20th century to the beginnings of the 21st. Works that had been scattered in galleries, books and catalogs are here united and registered in an effort that not only has made possible this present work, but also allows for future ones. Aspects of the artist's work on illustration, paintings and wall decorations have been analyzed: the gaucho and his outfit, the landscapes, folklore and traditional southern practices. Attention has been paid to the sources used by the artist, to the kind of cultural frame that is presented through the imagery and how they rescue issues from the past under a modern, urban context. The themes in Jungbluth's work have been analyzed in relation to the constitution and maintenance of the gaucho traditions as they have come to be perceived. Research on the artist's creative process, as well as the iconographic descriptions and analyses have been produced using semiotics and interpretative anthropology as main tools.

KEYWORDS

INTERPRETATIVE ANTHROPOLOGY. ART IN RIO GRANDE DO SUL. GAUCHO PAINTINGS. ICONOGRAPHY. NELSON JUNGBLUTH

Sumário

Apresentação.....	p.17
1 NELSON JUNGBLUTH: DA ILUSTRAÇÃO À PINTURA.....	p.23
1.1 Formação e primeiros trabalhos.....	p.23
1.1.1 Histórias em quadrinhos.....	p.25
1.2 Trabalhos com propaganda.....	p.26
1.2.1 As ilustrações para a Varig.....	p.27
1.3 A inserção na pintura.....	p.29
1.3.1 Produções fora da temática tradicionalista.....	p.30
1.4 Da ilustração à pintura: balanço das semelhanças e modificações no trabalho do artista.....	p.33
2 REPRESENTANDO O GAÚCHO.....	p.36
2.1 Jungbluth e a pintura dos costumes gaúchos.....	p.38
2.2 Iconografia: possibilidade de contextualização das obras.....	p.45
2.2.1 Análise de pintura com temática tradicionalista.....	p.47
2.2.1.1 Descrição iconográfica.....	p.47
2.2.1.2 Análise iconográfica.....	p.49
2.2.1.3 Interpretação iconológica.....	p.66
3 ARTE TRADICIONALISTA: UM SIGNO INTERPRETÁVEL NA CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL	p.72
3.1 Antropologia interpretativa: a cultura enquanto conceito semiótico.....	p.74
3.2 Análise dos trabalhos para a Cia Zaffari.....	p.77
3.2.1 Vitrals.....	p.82
3.2.2 Calendários em tecido.....	p.121
3.3 Obras em exposição pública.....	p.123

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.130
REFERÊNCIAS.....	p.134
APÊNDICES.....	p.138
APÊNDICE A – Cronologia de Nelson Jungbluth.....	p.139
APÊNDICE B – Entrevista com Odete Jungbluth.....	p.145
ANEXOS.....	p.153
ANEXO A – O Homem de Sangue Jovem. Entrevista com Nelson Jungbluth realizada por Joaquim da Fonseca.....	154
ANEXO B – Texto sobre o Português do Relatório Banrisul.....	p.174
ANEXO C – Texto sobre o Alemão do Relatório Banrisul.....	p.176
ANEXO D – Texto sobre o Italiano do Relatório Banrisul.....	p.178
ANEXO E – Imagens de tradicionalismo Gaúcho do Catálogo Nelson Jungbluth de 2001.....	p.180
ANEXO F – Ilustrações de Nelson Jungbluth no livro <i>Rio Grande do Sul</i> , de Érico Veríssimo.....	p.189
ANEXO G – Seleção de gravuras de Nelson Jungbluth.....	p.194
ANEXO H – Capa da lista telefônica da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT) para as regiões norte e centro oeste no ano de 1979.....	p.198
ANEXO I – Capa do <i>Manual de Fontes Bibliográficas para o Estudo da História Geral do Rio Grande do Sul</i>	p.199
ANEXO J – Solicitação para registro de imagens do supermercado Zaffari.....	p.200

Lista de Ilustrações

- Ilustração 01 Nelson Jungbluth. **Página de História em Quadrinhos da revista O Guri**, Rio de Janeiro, 1944. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 122) p.25
- Ilustração 02 Nelson Jungbluth. **Anúncio da Varig Citado pela revista Shewitzer Reklame, 1969**. Coleção do Artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 45) p.26
- Ilustração 03 Nelson Jungbluth. **Capa para publicação Policial em revista**. Rio de Janeiro, 1944 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 122) p.26
- Ilustração 04 Nelson Jungbluth. **Página do calendário Varig de 1970**. Coleção do Artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 34) p.28
- Ilustração 05 Nelson Jungbluth. **Cartaz Turístico Varig**. Serigrafia, 100X62 cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, fotografia de Amanda Kizzy dos Santos) p.28
- Ilustração 06 Nelson Jungbluth. **Rosa dos Ventos**. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 40) p.28
- Ilustração 07 Nelson Jungbluth. **Crise, 1976**. Óleo sobre tela, 90x82cm. Coleção do Artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 9) p.31
- Ilustração 08 Nelson Jungbluth. **Quarta-feira – Ela Vendendo Artesanato na Beira da Estrada**, 1998. Tinta acrílica sobre Duratex, 120x120cm. Acervo particular. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 86) p.32
- Ilustração 09 Nelson Jungbluth. **Quinta-feira – Ela Vendendo Coisas Antigas na Beira da Estrada**, 1998. Tinta acrílica sobre Duratex, 120x120cm. Acervo particular. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 86). p.32
- Ilustração 10 Nelson Jungbluth. **Sem título, 1990**. Tinta acrílica sobre Duratex, 100x100cm. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 71) p.33
- Ilustração 11 Nelson Jungbluth. **Sem título, 1992**. Técnica mista, 120x120cm. Acervo de Graziela Jungbluth Freitas. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 72) p.33
- Ilustração 12 Nelson Jungbluth. **Detalhes de estudo**. Lápis sobre papel manteiga. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 54) p.43
- Ilustração 13 Nelson Jungbluth. **Detalhes de estudo**. Lápis sobre papel manteiga. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 54) p.43

Ilustração 14	Nelson Jungbluth. Sem título, 1961. Acervo Odete Jungbluth, fotografia de Amanda Kizzy dos Santos.	p.44
Ilustração 15	Nelson Jungbluth. Sem título, 1999. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 200 cm. Acervo particular (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 26)	p.47
Ilustração 16	Detalhe de: Sem título, 1999 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos)	p.51
Ilustração 17	Peão das Vacarias com primitivo chiripá e chapéu de palha (1750-1820). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. Indumentária Gaúcha. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 7ª Edição, 1996. p. 39)	p.56
Ilustração 18	Patrão das Vacarias – O primeiro estancieiro (1750-1820). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. Indumentária Gaúcha. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 7ª Edição, 1996. p.37)	p.56
Ilustração 19	Gaúcho com chiripá farroupilha e poncho (1820-1865). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. Indumentária Gaúcha. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 7ª Edição, 1996. p. 41)	p.57
Ilustração 20	Gaúcho Atual (1865-1976). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. Indumentária Gaúcha. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 7ª Edição, 1996. p. 43)	p.57
Ilustração 21	Debret. Peões-charruas. (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 8)	p.58
Ilustração 22	Lenço com nó gaúcho. (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979, p. 5)	p.61
Ilustração 23	Lenço com nó de 35. (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 13).	p.61
Ilustração 24	Reconstituição de roupa do início do século XIX. (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 17)	p.63
Ilustração 25	Nelson Jungbluth. Bota de garrão. (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973. p. 4)	p.65
Ilustração 26	Bota Garrão de Potro – com dedos e calcanhar de fora. (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. Indumentária Gaúcha. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 52)	p.65
Ilustração 27	Vista da entrada do supermercado Zaffari Higienópolis. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.78
Ilustração 28	Capa da publicação: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982.	p.79
Ilustração 29	Nelson Jungbluth. Vitral 1. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.81

Ilustração 30	Nelson Jungbluth. – O Gaúcho . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 2)	p.81
Ilustração 31	Nelson Jungbluth. Vitral 2 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.83
Ilustração 32	Nelson Jungbluth. – Carniça . (Fonte: SAMRIG – S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 16)	p.83
Ilustração 33	Nelson Jungbluth. Vitral 3 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.85
Ilustração 34	Nelson Jungbluth. – O tropeiro destemido . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 14)	p.85
Ilustração 35	Seroual (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 10)	p.88
Ilustração 36	Portugueses com suas bonbaxas no Japão, em torno de 1618 . (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. O Gaúcho – danças – trajes – artesanato. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 12)	p.88
Ilustração 37	Nelson Jungbluth. Vitral 4 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.89
Ilustração 38	Nelson Jungbluth. – A Estância . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 10)	p.89
Ilustração 39	Nelson Jungbluth. Vitral 5 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.91
Ilustração 40	Nelson Jungbluth. – O Combate . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 18)	p.91
Ilustração 41	Nelson Jungbluth. Vitral 6 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.93
Ilustração 42	Nelson Jungbluth. – O Monarca . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 4)	p.93
Ilustração 43	Nelson Jungbluth. Vitral 7 . Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.95
Ilustração 44	Nelson Jungbluth. – O Vaqueano . (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 6)	p.95
Ilustração 45	Nelson Jungbluth. – O Gado Alçado (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 8)	p.97

Ilustração 46	Propaganda veiculada no jornal Zero Hora em 03 de Setembro de 2008. (Fonte: MACEDO, Claudia Novelli de. Comunicação e complexidade: o discurso organizacional e o poder da Cia Zaffari, 2009. 126 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2009. p 121)	p.98
Ilustração 47	Nelson Jungbluth. Vitral 9. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 110)	p.99
Ilustração 48	Nelson Jungbluth. – Juca Guerra. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 12)	p.99
Ilustração 49	Nelson Jungbluth. Vitral 10. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 110)	p.101
Ilustração 50	Nelson Jungbluth. – O Negrinho do Pastoreio. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 20)	p.101
Ilustração 51	Nelson Jungbluth. Vitral 11. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 110.	p.104
Ilustração 52	Nelson Jungbluth. – Boi Barroso. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 28)	p.104
Ilustração 53	Nelson Jungbluth. Vitral 12. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.106
Ilustração 54	Nelson Jungbluth. – Chimarrão na madrugada. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 24)	p.106
Ilustração 55	Nelson Jungbluth. Vitral 13. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111)	p.108
Ilustração 56	Nelson Jungbluth. Ilustração de música e danças. (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 44)	p.111
Ilustração 57	Nelson Jungbluth. Vitral 14. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983 (Fonte: Catálogo Nelson Jungbluth, Galeria de Arte Mosaico, 2001, p. 111)	p.113
Ilustração 58	Nelson Jungbluth. O Português. (Fonte: Banrisul. Relatório Diretoria 1971/1974. p. 4)	p.113
Ilustração 59	Nelson Jungbluth. Vitral 15. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111)	p.116
Ilustração 60	Nelson Jungbluth. O Alemão. (Fonte: Banrisul. Relatório Diretoria 1971/1974. p. 10)	p.116

Ilustração 61	Nelson Jungbluth. Vitral 16. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983 (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111)	p.118
Ilustração 62	Nelson Jungbluth. Italianos. (Fonte: Bannisul. Relatório Diretoria 1971/1974. p. 13).	p.118
Ilustração 63	Monumento Nacional ao Imigrante. Antônio Caringi. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_Nacional_ao_Imigrante . Acesso em 30/05/2010).	p.119
Ilustração 64	Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 1989. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.121
Ilustração 65	Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 2004. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.121
Ilustração 66	Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 2005. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.122
Ilustração 67	Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 1994. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.	p.122
Ilustração 68	Nelson Jungbluth. Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.123
Ilustração 69	Módulo 3. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.125
Ilustração 70	Módulo 2. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.125
Ilustração 71	Módulo 1. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.125
Ilustração 72	Módulo 6. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.126
Ilustração 73	Módulo 5. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.126
Ilustração 74	Módulo 4. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.126
Ilustração 75	Módulo 8. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.	p.127

- Ilustração 76 **Módulo 7. Detalhe de Painel do CIEE** - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010. p.127
- Ilustração 77 Nelson Jungbluth. **Painel do Banco do Brasil** – Ijuí, RS, 1986. Tinta acrílica sobre Duratex, 6 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do Banco do Brasil – Ijuí, RS. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 92) p.128

APRESENTAÇÃO

A representação do gaúcho, seus costumes e práticas tradicionais é um tema presente em muitas pesquisas, principalmente nas áreas de história e antropologia. Nas artes visuais, o tema aparece, mas, possivelmente por não estar ligado aos movimentos de vanguarda, ele é pouco discutido.

Tendo em conta que nessa temática artística podemos encontrar elementos da cultura e das práticas regionais, escolhemos nosso objeto preocupados em discutir a relação do passado tradicional com o público que convive, reconhece e aprecia o que foi elaborado por Nelson Jungbluth nas pinturas, ilustrações e desenhos de gaúchos, cavalos, paisagens e cenas das áreas rurais do Rio Grande do Sul. A forma como passado é reelaborado pelo imaginário, e como ele é alimentado também por imagens, como as que temos nos trabalhos de Jungbluth, é para nós um registro significativo de como as artes ainda tratam do passado e da cultura a ele relacionada.

A partir dessas constatações iniciais, constituímos as questões norteadoras da investigação: por que em um contexto urbano e moderno a figura do gaúcho é utilizada como tema para artes visuais? Em que espaços e contextos o tema é valorizado? Que grupo aprecia estes objetos artísticos? Quais os elementos históricos por ele acionados?

Segundo Stuart Hall,

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]¹.

Para o caso da cultura sul rio-grandense, percebemos um fenômeno semelhante, pois, mesmo em um contexto urbano e globalizado a convivência com a história e as tradições cria um vínculo com a identidade, uma ligação comum entre as pessoas e a consequente sensação de proximidade e pertencimento a uma comunidade, identificada por valores e práticas comuns. Dessa forma, a exposição

¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. p 50.

da figura tradicional, de suas paisagens e costumes é uma forma de manter próximo esse sentimento de comunidade e de mostrar constantemente a quem vive no Estado, quais são suas raízes, sua história e conseqüentemente suas diferenças em relação aos demais habitantes do país.

Já no início do levantamento dos trabalhos de Nelson Jungbluth, encontramos muitas fotos de obras realizadas que teriam sido vendidas para particulares. Encontramos também alguns trabalhos em ilustração e obras em locais públicos. Entretanto, nos Museus não há um número significativo de trabalhos e nas publicações sobre arte no Rio Grande Sul a referência a Nelson é muito rara ou inexistente. É possível que esse descompasso de apreciação entre público não especializado e campo artístico esteja ligado à pequena quantidade de inovações artísticas no decorrer de sua produção. O que também se percebe nos trabalhos é a existência de certa apologia ao tradicionalismo, ou, pelo menos, a inexistência de crítica ao que era divulgado como “legítimo” ou “verdadeiramente tradicional” pelos órgãos que divulgavam as práticas tradicionais.

Trabalhamos com as hipóteses de que no Rio Grande do Sul a valorização da história e o interesse pela identidade regional ainda é muito presente e por isso o tema aparece nas artes visuais, mesmo que, na maioria das vezes em um contexto decorativo. A utilização das obras para publicidade e o relativo sucesso em vendas obtido pelo artista podem ser explicados a partir da constatação da inovação formal realizada na representação, da pesquisa de elementos antigos em indumentária perceptível nos trabalhos e da valorização das características físicas e morais balizadas pelo Movimento de Tradições Gaúchas (MTG), divulgada cotidianamente nos espaços de convivência comunitária, os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Para prender a atenção do público, Jungbluth utilizou a estratégia de representação de elementos muito antigos, na maioria das vezes desconhecidos dos observadores. Provavelmente seu interesse fosse criar um objeto artístico histórico, com potencial informativo sobre os aspectos culturais do passado.

A inovação formal que destacamos é caracterizada pela construção de figuras não naturalistas, de aparência achatada e linhas alongadas. Essa inovação na apresentação pode ter sido vista como uma representação atual e mais adequada ao meio urbano. A utilização de temas predominantemente positivos e não polêmicos nas composições também é uma opção que garante a apreciação tanto

de tradicionalistas ativos no CTG quanto de pessoas desinformadas acerca das histórias e costumes gaúchos.

Ao procurar respostas iniciamos uma catalogação da exposição das obras de Nelson em locais públicos bem como a utilização de seus trabalhos (somente os de temática tradicionalista) em catálogos, comerciais e propagandas. A existência de muitas obras de mesma temática em coleções particulares também foi evidenciada, no entanto sua catalogação não foi realizada pelo artista ao longo da produção e hoje não podemos saber quantas obras foram produzidas e vendidas.

Destacamos, então, Ilustrações, catálogos e obras com presença pública. Algumas obras de coleções particulares foram incluídas em seu catálogo e essas também foram utilizadas em nossa pesquisa. Dessa forma, as obras com maior relevância na referida temática foram registradas em fotografia digital e, quando não apresentadas no trabalho, foram disponibilizadas nos anexos. Algumas obras não serão analisadas aqui, mas, ainda assim, optamos por mantê-las nos anexos, já que a produção do artista não foi reunida em outra publicação. A presença delas na dissertação é, portanto, uma forma de reunir as fontes de pesquisa para outras investigações. Os painéis de maior extensão foram ampliados e incluídos nos anexos a fim de facilitar a análise dos elementos de menor dimensão, como os acessórios de montaria e itens do vestuário.

Elencaremos a seguir as obras que encontramos na investigação e que foram utilizadas para a elaboração desse trabalho:

– **Catálogo Nelson Jungbluth, 2001. Galeria de Arte Mosaico** – Catálogo com amostragem ampla de toda a obra do artista. Contém dados biográficos, cronologia e entrevista realizada por Joaquim da Fonseca e texto de Armindo Trevisan. É o único catálogo que foi organizado objetivando um registro biográfico panorâmico.

– **Relatório da Diretoria, 1981/1982, S. A. Moinhos Rio Grandenses (SAMRIG)** – Apresentação de balanço financeiro da empresa acompanhado de imagens que registram aspectos culturais do Rio Grande do Sul. No referido volume encontramos textos de Flávio Loureiro Chaves onde personagens, cenas, mitos e práticas gaúchas são discutidos, contextualizadas. Cada verbete na publicação é apresentado junto a trechos de obras literárias de referência no contexto sul-riograndense. O gaúcho, o monarca, o vaqueano, o gado alçado, a estância, Juca

Guerra, o tropeiro destemido, carniça, o combate, o Negrinho do Pastoreio, João Guedes, chimarrão da madrugada, os olhos da Teiniaguá e Boi Barroso são os temas desenvolvidos na publicação, todos eles ilustrados com imagens de Nelson Jungbluth.

– **Capa da lista Telefônica da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT) para as regiões norte e centro oeste no ano de 1979** – Ilustração na capa e na contra-capas do catálogo. Objeto com distribuição gratuita.

– **Capa do Manual de Fontes Bibliográficas para o Estudo da História Geral do Rio Grande do Sul.** LAYTANO, Dante. Porto Alegre: UFRGS, 1979. Publicação de 293 páginas do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS.

– **Ilustrações do Livro Rio Grande do Sul de Erico Verissimo** – VERÍSSIMO, Érico. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973. Publicação bilíngue da Coleção Mercator onde Érico estabelece um diálogo imaginário com um visitante e lhe responde as dúvidas sobre o Rio Grande do Sul. O texto conta com dezessete ilustrações de Nelson Jungbluth. Também há um bloco com 36 fotografias coloridas das paisagens e habitantes da região.

– **Painel do Centro de Integração Empresa Escola (CIEE)** – Painel localizado no CIEE, empresa que organiza as relações entre estagiários e empresas. Sua primeira sede localizava-se no centro de Porto Alegre, na Borges de Medeiros e o painel de Nelson Jungbluth já estava exposto neste espaço. Atualmente o CIEE mudou-se para a Avenida Dom Pedro II, onde foi criado um grande centro de eventos que abriga shows, apresentações de teatro e grandes conferências. É neste espaço que hoje está exposto o painel de Nelson Jungbluth que apresenta um grupo de gaúchos realizando atividades tradicionais, cercados por paisagem e animais.

– **Painel do Banco do Brasil (BB)** – Ijuí, RS, 1986. Tinta acrílica sobre Duratex, 6 módulos de 100x160cm. Acervo do Banco do Brasil – Ijuí, RS. Painel localizado no interior da agência bancária que apresenta também um grupo de gaúcho realizando atividades tradicionais, cercados por paisagem e animais.

– **Vitrais do Supermercado Zaffari Higienópolis** – Vitrais que registram atividades tradicionais, paisagens do sul e aspectos das culturas que participaram da colonização do Rio Grande do Sul. O registro fotográfico dos painéis e do espaço não foi permitido pela empresa, por isso, na realização deste trabalho utilizamos

apenas registros da área externa da loja e aqueles que compõem o catálogo do artista, de 2001.

– **Panos de Copa com calendários do Supermercado Zaffari** – Destacamos quatro panos de copa com calendário, dos anos de 1989, 1994, 2004 e 2005. Esses eram brindes confeccionados anualmente pela rede de supermercados e distribuídos aos clientes.

– **Relatório da Diretoria, 1971/1974, Banco do Estado do Rio Grande do Sul (Banrisul)** – Apresentação de balanço financeiro do banco acompanhado de imagens que retratam os povos imigrantes no Estado, sendo estes: o português, o índio, o negro, o alemão, o italiano, o polonês, o espanhol e rio-platense, libaneses, sírios e árabes.

Consideramos que as obras indicadas compõem um grupo expressivo, em quantidade e variedade de registros dos aspectos regionais. Por tratar-se de trabalhos de um só artista, criados e vendidos ao público urbano do final do século XX e início do século XXI, período no qual a globalização está estabelecida, eles são a prova de uma forte ligação afetiva com o passado. Encontramos, assim, a presença expressiva de obras onde o passado e os elementos de uma identidade regional muito particular retornam remodelados ou não, reintegrando-se ao cotidiano.

Na primeira parte do trabalho trazemos alguns dados biográficos, destacando a passagem da propaganda para as artes. Ainda que Nelson tenha desenhado durante toda a sua vida, uma modificação importante se dá quando ele decide dedicar-se a uma carreira de artista plástico e inicia a criação de telas. Até então sua experiência estava muito mais fixada no campo da propaganda e da ilustração.

Posteriormente realizamos uma contextualização da temática das obras. Nessa seção tentamos indicar como o tradicionalismo gaúcho se manteve e se mantém vivo em um contexto urbano. Apresentamos algumas conclusões de analistas do imaginário de mitos e tradições gaúchas e de historiadores do RS. Em seguida, analisamos uma tela de Nelson Jungbluth a partir do método iconográfico. Demonstramos a atualidade desse método para o nosso objeto de estudo e como ele pode possibilitar o debate sobre as fontes de pesquisa utilizadas por Nelson. A

partir da descrição detalhada de cada elemento da obra poderemos encontrar os motivos da identificação dos trabalhos com o público urbano. Também queremos localizar qual a identidade gaúcha que o artista expõe nas obras, ou seja, se é possível definir de que época é o gaúcho que encontramos nos trabalhos.

Na terceira parte do trabalho, inserimos na análise a Antropologia Interpretativa desenvolvida por Clifford Geertz. Procuramos, a partir da descrição densa, identificar elementos que compõem a cultura regional, percebendo-a como um contexto onde emergem determinadas práticas. Assim, seguimos trabalhando da mesma forma que vínhamos fazendo na análise iconográfica, tratando os elementos da cultura, a arte nesse caso, como um signo interpretável. Para a realização dessa descrição utilizamos os vitrais do Zaffari, apresentados sucintamente, a fim de identificar quais os aspectos das tradições gaúchas foram selecionados para representar a cultura do Estado em um espaço de ampla circulação de público. Também apresentamos alguns dos calendários em tecido desenvolvidos pela rede de supermercados, artefatos que foram distribuídos como brinde aos clientes durante vários anos. Ao final do capítulo também mostramos dois grandes painéis, um que hoje está em exposição do Centro de Eventos do CIEE em Porto Alegre e outro no Banco do Brasil, na cidade de Ijuí, também no RS. Esses são os dois maiores trabalhos de Jungbluth em exposição pública no Estado atualmente.

Ao identificar os elementos contidos nas obras, discutimos qual relação que as cenas representadas têm com o tradicionalismo institucionalizado, se existe alguma crítica ao que é apresentado pelos Centros de Tradições Gaúchas ou se os trabalhos se mantêm afastados das polêmicas e discussões que perpassam a identidade gaúcha.

Ao final, pretendemos demonstrar que os trabalhos de Jungbluth reuniram uma série de características favoráveis a sua utilização nos meios publicitários e que essa presença, em espaços públicos, em livros e ilustrações garantiu a popularidade necessária à aceitação desses mesmos temas enquanto telas e gravuras, artigos de arte para fruição tanto em espaços públicos como nas residências dos apreciadores das tradições.

1 NELSON JUNGBLUTH: DA ILUSTRAÇÃO À PINTURA

Eu era o publicitário melhor pago no Rio Grande do Sul. Tinha o maior salário do Estado na área da publicidade. E larguei tudo para ser artista. A publicidade é maravilhosa, mas eu queria seguir outro caminho. Minha mulher ficou doida.¹

Nelson Jungbluth

Uma trajetória peculiar se desenha na vida de Nelson Jungbluth. Nascido em uma família próxima das artes ele aprende quase autonomamente a desenhar e a colorir. Para melhorar suas opções profissionais, o artista precisou afastar-se do Rio Grande do Sul e assim encontrar uma das suas grandes paixões: as histórias em quadrinhos. Tendo adquirido gosto pela prática de pesquisa em imagens e a posterior elaboração criativa, foi um salto rápido até seu estabelecimento enquanto publicitário ilustrador.

Consolidando uma carreira satisfatória no ramo da ilustração, o artista, ao aposentar-se, coloca a si um novo desafio: aventurar-se no campo das artes. Não que antes disso ele já não criasse arte à sua maneira, mas agora desejava ser pintor, trabalhar com novos materiais e tornar sua criação ainda mais livre. É a partir desse caminho que vemos a transição do ilustrador para o artista, assunto da primeira parte dessa pesquisa.

1.1 Formação e primeiros trabalhos

Nelson Jungbluth nasceu em Taquara, no Rio Grande do Sul, em 26 de setembro de 1921 e faleceu em 5 de abril de 2008, em Porto Alegre. Sua cidade natal localiza-se na encosta inferior do nordeste do estado, a aproximadamente 72 km da capital, Porto Alegre. De lá ele não recebeu muitas influências, pois logo na infância muda-se para Rio Grande, também no RS, em função das oportunidades de trabalho oferecidas aos seus pais. Alziro Jungbluth e Zulmira Sohne Jungbluth eram fotógrafos profissionais. A criação da carteira de trabalho gerou uma grande demanda de registro fotográfico dos funcionários das indústrias e por isso Alziro foi

¹ Morre o artista plástico Nelson Jungbluth. *Zero Hora Digital*, 05/04/2008. Disponível em: <http://www.paginadogaucha.com.br/pint/j-12.htm>. Acesso em 05/03/10.

contratado nesse período, pelo governo federal, para fotografar trabalhadores em Porto Alegre. Nelson Jungbluth teve dois irmãos, o mais velho, Nestor, e o mais jovem, Nilo.

Ao chegar a Porto Alegre, Nelson e sua família residiram em uma pensão. Posteriormente, na cidade de Rio Grande, Alziro seguiu com o trabalho de fotógrafo nas indústrias. Nesta cidade, estabeleceu-se montando um estúdio onde trabalhava com a esposa. A essa época as fotografias eram realizadas em preto e branco e Zulmira era responsável pelo delicado trabalho de retocar e colorir as fotos com tinta a óleo.

Jungbluth vive então em um ambiente muito próximo da arte. Começa a desenhar com seu irmão Nestor, ainda criança e segue praticando na escola primária. Apesar de ter sido muito incentivado por suas professoras, no Colégio Juvenal Muller, ele tinha dificuldades de adaptar-se às regras estabelecidas. Desde cedo, desenhando histórias em quadrinhos, já pensava em fazer coisas novas, diferentes do que era solicitado nos desenhos escolares. Ao falar sobre sua formação e o gosto pelo desenho, o artista demonstra que o desejo de liberdade artística manifestou-se muito cedo:

Eu “gazeteava” as aulas do colégio para desenhar histórias em quadrinhos. Quando estava terminando o último ano, fui reprovado e não voltei mais para a escola. E fui reprovado em que: em desenho! Tudo porque não me submetia ao que a professora pedia, que eram cópias de desenhos, e eu queria criar coisas novas, diferentes. Por isso, fui reprovado.²

Os primeiros trabalhos remunerados com desenho foram realizados por volta dos quatorze anos, idade em que o artista parou de estudar. Estes trabalhos eram realizados em Rio Grande para a Casa Brasil, loja de móveis que o contratava para fazer o desenho de móveis especiais solicitados por clientes. Seus desenhos eram utilizados como molde para a fabricação do objeto. Nesse período ele também realizava desenhos em pequenas chapinhas de vidro para exibição de comerciais

² FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 24.

em sessões de cinema. Essa rudimentar forma de propaganda, que o artista dizia ser uma invenção sua, foi chamada de slide feito à mão.

As chapinhas proporcionaram uma nova fase na vida de Jungbluth. Com elas ele recebeu muitas encomendas para criar comerciais de diferentes produtos. Seu primeiro estúdio foi aberto com o dinheiro adquirido nesse trabalho. Entretanto, seu sucesso durou pouco: logo depois, uma empresa que trabalhava com fotografia de alto contraste fez um slide a partir de fotografia colorida à mão, criando uma possibilidade de reprodução realista para comerciais em cinema. Sua prática torna-se obsoleta e ele desiste da atividade.

1.1.2 Histórias em quadrinhos

Em 1939, com 18 anos de idade, usando o dinheiro que juntou em Rio Grande, Nelson Jungbluth mudou-se para o Rio de Janeiro. Sonhava tornar-se desenhista de histórias em quadrinhos, atividade que já realizava em Rio Grande quando faltava às aulas. Após receber algumas encomendas de criação de cardápios para restaurantes cariocas ele é contratado para seus primeiros trabalhos profissionais com quadrinhos. Na revista *Suplemento Juvenil*, publicação do grupo *A Noite*, ele desenhava uma história chamada “cenas da pátria” e para a realização desses desenhos precisava visitar regularmente museus e bibliotecas a fim de conhecer as figuras históricas. Seus recursos de pesquisa eram escassos e o artista conta como era difícil ter acesso aos materiais históricos necessários:



Ilustração 1 - Nelson Jungbluth. Página de História em Quadrinhos da revista *O Guri*, Rio de Janeiro, 1944. (Fonte: MOREÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001)

Para fazer os desenhos eu tinha que visitar lugares como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico e a Biblioteca Nacional, consultando muitas vezes livros raros, em que o guarda ficava atrás de mim, olhando, porque eu não podia nem ao menos virar a página, que era virada por ele. Ficava toda semana rabiscando os nove quadrinhos que precisava fazer para entregar o capítulo.³

A mesma disciplina da pesquisa em quadrinhos é percebida posteriormente na execução dos quadros de temática tradicionalista. O artista empenhava-se seriamente em saber tudo o que era necessário para a realização de uma representação fidedigna sem abrir mão de um desenho livre. Também desenhou para a revista *O Guri*, publicação dos *Diários Associados* e para *Policia em Revista*.

1.2 Trabalhos com propaganda

Contando com alguma experiência adquirida com seus primeiros trabalhos com propaganda realizados no Rio Grande do Sul, Jungbluth entra definitivamente no ramo quando, concomitantemente à criação de quadrinhos, realiza trabalhos para a Souza Cruz. A



Ilustração 2 – Nelson Jungbluth. Anúncio da Varig Citado pela revista *Shewitzer Reklame*, 1969. Coleção do Artista. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 45)



Ilustração 3 – Nelson Jungbluth. Capa para publicação *Policia em Revista*. Rio de Janeiro, 1944 (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 122)

³ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 28.

remuneração com desenhos publicitários era muito melhor do que a obtida com histórias em quadrinhos, porém essa fase se finaliza rapidamente já que uma doença antecipa bruscamente sua volta ao Rio Grande do Sul.

Em Porto Alegre, começa a trabalhar com Antônio Pompeu em um estúdio que diagramava os textos para anúncios, tarefa realizada manualmente nessa época. A partir de um trabalho de ilustração para a Real Aerovias, ele é conhecido pela Viação Aérea Rio Grandense S. A. (VARIG) e é chamado para trabalhar no setor de propaganda.

Durante toda a vida Jungbluth realiza trabalhos relacionados à propaganda. A experiência adquirida nos anos anteriores faz com que muitas agências de propaganda o contratassem para serviços eventuais fora do expediente na Varig em Porto Alegre. De todas as suas criações para propaganda, as ilustrações para a Companhia Zaffari são as que apresentam os costumes e tradições gaúchas. Posteriormente analisaremos essa parte da produção do artista.

1.2.1 As ilustrações para a Varig

Seu trabalho com a Varig⁴ inicia-se em 1946 e no ano seguinte se casa com Odete Suelci Holmer. O artista trabalhou na empresa por aproximadamente dois anos. Por um período curto se afasta dela e realiza seu segundo trabalho profissional, na Standard Propaganda, em 1949, novamente no Rio de Janeiro, para onde se mudou com a esposa. Sua transferência para esta cidade foi confusa, já que o convite feito a Nelson por Sálvio e Celso, diretores de arte da empresa, foi um tanto informal e quando ele chegou ao Rio de Janeiro com a esposa e bagagens, descobriu que a vaga oferecida a ele não existia. Ainda assim a empresa ofereceu-lhe uma oportunidade de experiência por 4 meses. Ele passou pelo período de teste e seguiu trabalhando até 1963, ano em que Cristovão Rios o chamou de volta à Varig.

⁴ A Viação Aérea Rio Grandense S. A. fundada em 7 maio de 1927, é mais antiga companhia aérea brasileira. No anos noventa, após anos de operação ela inicia um processo de crise financeira e hoje é propriedade da Gol Transportes Aéreos.

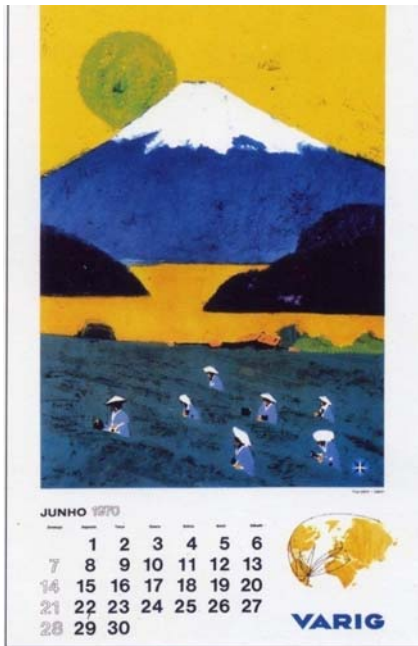


Ilustração 4 – Nelson Jungbluth. Página do calendário Varig de 1970. Coleção do Artista. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 34)



Ilustração 5 – Nelson Jungbluth. Cartaz Turístico Varig. Serigrafia, 100X62 cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)

Após sair da empresa carioca, volta ao RS em 1963. A partir de então o artista se torna responsável por toda a criação de propaganda da Companhia Aérea e por isso fica muito conhecido dentro e fora do Brasil. Os calendários e cartazes são a produção em que mais tem reconhecimento, neles o artista destaca aspectos culturais brasileiros e internacionais. Esses artigos eram muito solicitados por clientes e parceiros no mundo todo, superando as expectativas da empresa. Já é possível identificar nesses materiais a composição livre, com formas simplificadas e coloridas. As ilustrações não demonstravam nenhuma preocupação com uma representação realista, mas sim com a cor e com o registro de aspectos culturais das nações representadas.

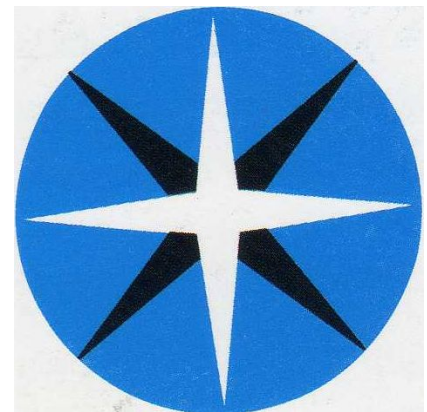


Ilustração 6 – Nelson Jungbluth. Rosa dos Ventos. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 40)

A fim de apresentar uma identidade visual mais contemporânea o Ícaro, primeiro logotipo da empresa, foi substituído pela Rosa dos Ventos em 1954, símbolo-logotipo que foi criado por Jungbluth. Atualmente a mesma rosa dos ventos

é utilizada na identidade visual da Varig Log, só que suas cores foram modificadas a fim de ficar mais próxima do logotipo da Gol, empresa que adquiriu a companhia aérea em 2007.

1.3 A inserção na pintura

Com o passar dos anos a propaganda se moderniza na Varig. Os calendários e anúncios produzidos por Jungbluth já não são uma novidade que atraia o público da mesma forma que antes. Os orçamentos na empresa ficavam cada vez menores para a criação de calendários e cartazes ao passo que as verbas iam sendo direcionadas para propagandas em rádio e TV. Nessa época ele também se interessava muito por pintura, e as viagens que realizava pela Varig lhe proporcionaram novos horizontes:

la muito para o exterior, visitava museus como o Louvre, onde conheci a obra de mestres como Michelangelo, Rembrandt e tantos outros, embora gostasse muito mais do que via no Centro Pompidou, que abriga a arte atual. Foi assim que comecei a me interessar por arte. Foi uma transição que ocorreu não como uma coisa definida, foi um caminho que foi acontecendo. Comecei a perceber que existia alguma coisa mais além que desenhar para propaganda.⁵

Em Porto Alegre, cada vez mais Jungbluth se aproxima de pintores, escultores, críticos e galeristas. Sua primeira exposição individual de pintura aconteceu em 1974, na galeria IAB⁶, de Renato Rosa. No evento, a maior parte dos quadros foi vendida. Nessa nova fase o artista se declarava ainda um pouco inseguro, pois entrava em um novo campo. Josué Guimarães, em texto alusivo ao lançamento, comenta as obras e mudança na carreira do amigo:

⁵ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001.p. 28.

⁶ IAB: "Galeria. Criada nos anos 60, abrigou mostras que marcaram época ao longo de diversas gestões. [...] funcionou no primeiro andar do edifício sede do Instituto de Arquitetos do Brasil." PRESSER, Décio & ROSA, Renato. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000, p. 255.

Nelson só agora resolve enfrentar o público como pintor, mas temeroso da decisão, revestido de modéstia, vacilante quanto ao valor de sua obra. Desenhista excepcional, estilo muito seu, técnica segura. Nelson não precisa abrir caminho.⁷

Ainda que o comentário demonstre grande admiração e confiança no trabalho do artista, é compreensível que Jungbluth tenha enfrentado dificuldades ao assumir esse novo desafio. Para ele era imprescindível assumir uma linguagem própria na pintura e por isso se policiava para não transferir para as telas seus cartazes ou calendários. Quando avalia suas primeiras obras, Jungbluth se queixa por perceber nos trabalhos características do desenho publicitário, e por isso se esforçava para eliminá-los gradualmente:

[...] comecei pintando as mesmas figuras que vinha fazendo, baseadas no folclore, como as baianas, os gaúchos. Passei a fazer figuras humanas isoladas, paisagens e também cavalos. Nessas experiências eu procurava me afastar daquele estilo que eu via com uma aparência de ilustração para propaganda.⁸

De sua produção, o que tem mais destaque no Rio Grande do Sul é aquela que apresenta paisagens, gaúchos com indumentária típica, cavalos e práticas rurais. Entretanto ele também realiza alguns quadros que não são baseados em cenas do folclore, talvez essas sejam as obras que mais contenham iniciativas de experimentação. Em muitas das suas mulheres, nus e abstratos percebemos uma intensa pesquisa artística e a constante busca de inovação apoiada pela inserção de novos materiais em suas composições. Essas criações também são parte da obra do artista que, para muitos, é apenas um pintor de gaúchos e cavalos. Apresentamos brevemente alguns trabalhos que tratam desses outros temas a fim de complementar a biografia de Jungbluth e propiciar uma comparação posterior com as obras regionalistas.

⁷ *Ibidem*, p. 377.

⁸ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 50.

1.3.1 Produções fora da temática tradicionalista

Temas urbanos, são encontrados em alguns trabalhos, como é o caso de *Crise*, 1976, pintura que lhe rendeu participação no XXV Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no mesmo ano. Em muitas declarações o artista reforça que a cidade e suas imagens é o que mais lhe interessa. Essa composição que mistura páginas rasgadas de uma revista masculina a folhas de jornal amassadas em frente a uma lata de lixo enferrujada com restos de frutas é uma típica representação da cidade, do que consumimos e do que dispensamos.



Ilustração 7 – Nelson Jungbluth. *Crise*, 1976. Óleo sobre tela, 90x82cm. Coleção do Artista. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 9)

As mulheres são talvez o segundo tema mais frequente nas obras de Jungbluth. Seu interesse por corpos femininos é evidenciado em peças que trazem

mulheres de corpo avantajado e curvas acentuadas. Algumas vezes elas aparecem em estampados vestidos, outras vezes nuas, mas sempre inseridas em um colorido cenário. Suas “gordinhas” têm formas e feições muito semelhantes, dando a impressão de tratar-se sempre da mesma mulher. Essas obras tiveram boa repercussão no mercado e algumas integram coleções particulares.

A preponderância da cor sobre o desenho é visível em todos os casos. Em algumas de suas séries ou pares de obras, o artista utilizava um mesmo modelo feminino, numa posição fixa, mas em diferentes cenários e realizando diferentes atividades⁹. Mostrava assim, novos resultados a partir das modificações de tom ou com as inserção de novos elementos na cena.



Ilustração 8 – Nelson Jungbluth. Quarta-feira – Ela Vendendo Artesanato na Beira da Estrada, 1998. Tinta acrílica sobre Duratex, 120x120cm. Acervo particular. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 86)



Ilustração 9 - Nelson Jungbluth. Quinta-feira – Ela Vendendo Coisas Antigas na Beira da Estrada, 1998. Tinta acrílica sobre Duratex, 120x120cm. Acervo particular. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 86)

A alegria e o colorido das obras eram para ele uma forma de aproximar-se do belo. Ainda que para muitos críticos a beleza fosse considerada uma categoria obsoleta, Jungbluth, algumas vezes classificado como “decorativo”, afirma que uma obra deve ser bonita e propiciar prazer a quem observa:

⁹ Esse é o caso de obras como *A predileta*, 1987 e *A Predileta II (Nua)*, 1995. Na série *As Vendedoras na Beira da Estrada*, realizada em 1998 o artista cria sete quadros correspondendo aos dias da semana, sendo que em cada obra é vendido um produto diferente. Essa era uma proposta de homenagear as vendedoras de beira de estrada do Rio Grande do Sul.

Há artistas que não se preocupam com o belo, no sentido do bonito, agradável. Isto é fundamental, porque penso que uma pintura é para ser colocada numa parede, para dar alegria às pessoas, para dar prazer em contemplá-la. Isso não pode ser desprezado, quadros como os de Manabu Mabe, ou de Picasso, seu destino é a parede, para decorar. Para mim o quadro tem que ser bonito, tem que ser agradável, tem que dar satisfação ao ser contemplado, tem que ser inebriante.¹⁰

A abstração também foi um gênero cotejado por Jungbluth. Suas tentativas eram aventuras onde todos os tipos de tintas, solventes e elementos eram misturados, mesmo que sem nenhuma previsão do resultado. Sua admiração por abstração fazia com que se interessasse muito por este tipo de criação. Entretanto, quanto mais se afastava da figuração, menos aceitação ele obtinha. A maior parte das obras abstratas não saiu da coleção do artista e participou de poucas exposições.

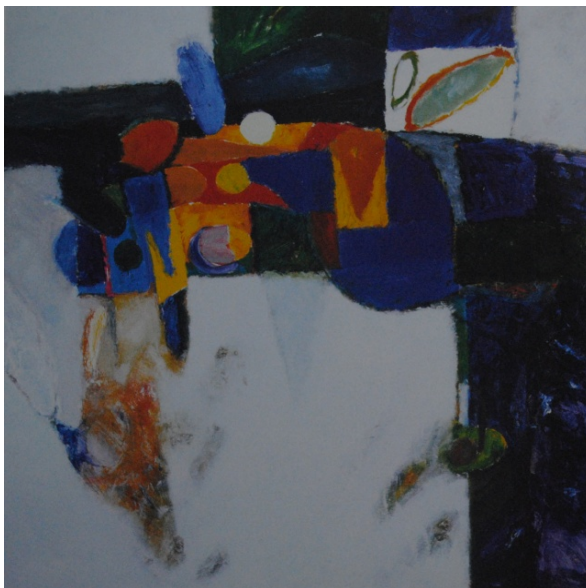


Ilustração 10 – Nelson Jungbluth. Sem título, 1990. Tinta acrílica sobre Duratex, 100x100cm. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 71)



Ilustração 11 - Nelson Jungbluth. Sem título, 1992. Técnica mista, 120x120cm. Acervo de Graziela Jungbluth Freitas. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 72)

¹⁰ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 62.

1.4 Da ilustração à pintura: balanço das semelhanças e modificações no trabalho do artista

A modificação no trabalho do artista tinha intenção de ser radical. Para ele não era apenas uma questão de modificar o suporte, mas também de modificar o desenho, o foco, a cor e todos os demais elementos que compunham uma cena. Indicamos a seguir algumas semelhanças e diferenças entre as duas fases. Apesar de uma constante vigilância do artista, seu estilo é inconfundível e certamente seria impossível não perceber a correspondência de traço e o estilo de utilização da cor. Sobre o processo de entrada na pintura, o artista declara como foi complicada a transição:

[...] Minha saída da propaganda para a arte foi muito difícil, foi terrível, mesmo, porque continuava a fazer nos meus quadros o calendário ou o cartaz. Levei bastante tempo até me libertar disso. Mesmo assim, embora muitos me digam que não, acho que meus quadros ainda continuam um pouco com certos resquícios da publicidade. Não sei se é na cor, ou na forma, ou nos maneirismos.¹¹

Assim como ele mesmo denunciava, é possível perceber a permanência de muitas características da ilustração e a tentativa de adaptá-las a uma composição em pintura. A simplificação das formas é uma característica de desenho que sempre se revelou eficaz nos trabalhos publicitários e que foi mantida em grande medida nas pinturas. Entretanto, o foco dado a cada cena é a principal modificação que podemos perceber. Na medida em que os trabalhos em ilustração (principalmente nos materiais desenvolvidos para a Varig) tinham foco próximo, nas obras em pintura havia a preocupação de registrar o céu, o chão e elementos de paisagem.

Realmente, muito da publicidade permaneceu, e possivelmente seja essa a característica que tenha garantido sua forte associação a marcas e campanhas publicitárias que pretendiam aproximar-se afetivamente do público sul rio-grandense. Nesse período, e mesmo hoje, o público ainda não estava convencido de que arte deveria desvincular-se das questões sociais para tratar de problemas específicos da produção artística. Ciente dessa preferência do público, acreditamos que Nelson

¹¹ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 49

Jungbluth utiliza linguagem publicitária como forma de fugir de uma representação naturalista, criando trabalhos mais livres. Para ele, essa era a evolução necessária na arte:

[...] fico incomodado que, com o tempo, minhas figuras começaram a adquirir mais detalhes, aproximando-se mais de uma representação real do que uma estilização idealizada. Pode parecer irônico, mas sinto isso como uma regressão, pois eu gostaria era de alcançar uma estilização ainda mais sintetizada.¹²

Mesmo com uma “estilização sintetizada”, os trabalhos de Jungbluth seguem mantendo como principal característica a capacidade de transmissão de idéias. Seus trabalhos possibilitam uma rápida identificação do tema bem como dos sentimentos e intenções daqueles que são representados. Suas tentativas de trabalhos com naturezas mortas já não foram tão bem-sucedidas; em geral são trabalhos que, exatamente por primarem pela falta de detalhes, não transmitem uma ideia precisa, ainda que surpreendam com as aplicações de cor.

Destacamos, a produção de imagens com cavalos e bois. Algumas vezes a expressividade dos animais é superior à dos gaúchos que os guiam. É possível que Jungbluth tenha visto desde o princípio que seria muito mais fácil demonstrar liberdade e vivacidade na elaboração de paisagens com equinos do que em outras onde estava o gaúcho. Se o primeiro tinha um mundo a explorar e sensações a descobrir, o último estava inevitavelmente cerceado por um manancial de acessórios e vestimentas que não podiam dele ser retiradas. Todo esse cercamento é coroado definitivamente por uma personalidade que não admitia fragilidade ou descontração. Jungbluth sabia que não havia o que fazer: como pesquisador rigoroso de costumes, não admitiu nem mesmo em sua criação um gaúcho que não fosse como manda a tradição.

¹² Ibidem, p.58.

2 REPRESENTANDO O GAÚCHO

A largueza de espírito, no entanto, sem a qual a objetividade é nada mais que autocongratulação, e a tolerância apenas hipocrisia, surge através de uma conquista muito mais difícil: a de ver-nos, entre outros, como apenas mais um exemplo da forma que a vida humana adotou em um determinado lugar, um caso entre casos, um mundo entre mundos.¹

Clifford Geertz

Nesta seção discutimos como se dá a representação do gaúcho no contexto urbano atual do Rio Grande do Sul. Como os quadros, danças e todos os demais elementos do folclore rio-grandense se colocam na atualidade e porque é possível encontrar com tanta frequência manifestações artísticas nesse sentido. Levantamos alguns trabalhos de historiadores e antropólogos que analisam o fenômeno oferecendo algumas explicações para essa identificação com o passado e com as tradições gaúchas. Queremos, com esses estudos, indicar como se constitui o imaginário sobre as tradições e o que faz esse passado ser tão importante para gerações que nunca viveram em estâncias e que desconhecem completamente o trabalho no campo.

Pesavento nos indica a relevância e o tipo de respostas que esses estudos podem proporcionar:

A memória não é o espelho mimético do vivido ou do acontecido, mesmo que possa, tal como o cinema ou mesmo a literatura, criar uma ilusão referencial capaz de substituir-se ao real e realizar a proeza de, como representação, substituir-se ao referente.²

Por isso, a análise dessas representações, não é uma forma de redescobrir uma história real ou fiel, mas sim de perceber como o imaginário foi alimentado por imagens que se referem a acontecimentos, qualidades e mitos populares. A pesquisadora, em vários dos seus trabalhos e análises sobre o percurso dos

¹ GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Josceline. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 30.

² PESAVENTO, Sandra Jatahy. As leituras da memória: A cidade imaginária de um cronista do sul brasileiro (Antônio Álvares Pereira Coruja e a Porto Alegre do início do século XIX. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS*. n. 14, dez de 2000. p.47.

estudos de cultura, analisa a relação do imaginário com o real, problema que para todos os pesquisadores de arte é sempre muito presente:

O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam.³

Essa relação entre passado, presente, sonhos e medos é sempre perceptível nas temáticas desenvolvidas no tradicionalismo gaúcho. Socialmente esse imaginário é legitimado no momento em que as pessoas são capazes de compreender, apreciar e discutir todas as práticas e cenários a que ele se relaciona. É por essa razão que, na perspectiva de análise do fenômeno cultural, este não é um tema ultrapassado, pois está presente e é relevante na sociedade de que faz parte.

Tendo em vista a relação próxima dos trabalhos de Nelson Jungbluth com importantes aspectos da história e cultura do Rio Grande do Sul, propusemo-nos a analisar os elementos contidos na obra detalhadamente, contextualizando cada objeto, acessório ou item da indumentária. Para tanto definimos quais os conceitos e método que, junto às concepções de imaginário, norteiam a investigação. Utilizamos assim os conceitos de signo, ícone, índice e símbolo, obtidos em Peirce⁴ e Eco⁵, aplicados na descrição iconográfica e na análise iconológica previstas por Panofsky⁶. Para a aplicação desses conhecimentos escolhemos uma obra de arte realizada em 1999, de coleção particular, presente no catálogo editado pela Galeria Mosaico em 2001. A obra apresenta uma quantidade relativamente pequena de personagens e elementos característicos, mas ainda assim percebemos que o método, por prever uma descrição exaustiva, merecia um objeto simples que garantisse um relatório completo sobre sua composição.

³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e Representações, uma trajetória. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS*. v. 13, n. 23/24 jan./dez.2006. p. 50.

⁴ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁵ ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 e ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

As pesquisas no atelier do artista bem como os relatos e indicações de Odete Jungbluth foram decisivos para esse momento da análise, pois foi a partir delas que tivemos acessos a algumas das fontes utilizadas para a criação das representações de artefatos específicos para montaria, trato dos animais e de vestuário. Foi possível identificar que o artista tinha a intenção de retratar uma época específica e como ele recolhia as referências de tal época, ainda que não abrisse mão de utilizar alguns elementos contemporâneos. Assim, indicamos quais foram as imagens ou descrições utilizadas pelo artista para criar cada item da indumentária, comparando-as com algumas publicações que se propõem a descrever a utilização correta da vestimenta tradicional.

A conclusão desse percurso descritivo foi a reunião de elementos para uma possível reconstituição do contexto representado por Jungbluth. Na recriação desses espaços, destacamos quem era o tipo humano que ele incluiu em suas telas, quais suas atividades, posição social, características físicas e psicológicas. E como essa “imagem” do gaúcho foi debatida por alguns pesquisadores e críticos que buscavam apresentar uma versão mais fiel e menos idealizada do homem que habitava essa região ainda pouco explorada. Também procuramos indicar características da paisagem e do espaço em que o gaúcho trabalha e vive.

2.1 Jungbluth e a pintura dos costumes gaúchos

Em uma época na qual o regionalismo já era visto por muitos artistas como algo ultrapassado, nos perguntamos de que forma o público se relaciona com objetos que acionam elementos dessa identidade regional. A verificação da presença, em todas as cidades gaúchas, mas principalmente na capital, de pinturas, gravuras e esculturas com gaúchos, cavalos, indumentária típica e paisagem campestre, foi o fato que nos levou a crer que essa arte ligada ao passado tradicional ainda é um fenômeno relevante na cultura contemporânea.

Rubem Oliven, em suas pesquisas, demonstra que a construção social de uma identidade gaúcha é um fenômeno que no final do século XX foi, de certa forma, atacado pela invasão de uma cultura globalizada que trazia novos hábitos, novas músicas e novas imagens ao cotidiano sul-rio-grandense. Por outro lado,

afirma que “quando se observam as manifestações culturais do estado na década de 80, chama a atenção o impressionante número de atividades ligadas às tradições”.⁷ A análise deste pesquisador indica que mesmo com a modernidade estabelecida, a valorização da identidade cultural gaúcha é revisitada e é a partir dela que o gaúcho constrói sua brasilidade. As pesquisas do autor mostram o quanto a cultura gaúcha é difundida no Rio Grande do Sul, no Brasil e no mundo. Também são apresentados dados que demonstram como a “vivência da tradição” não está restrita ao campo:

Embora sempre houvesse consumo de produtos culturais gaúchos, ele era bem menor e estava mais concentrado no campo ou nas camadas populares suburbanas e urbanas de origem rural. A novidade é constituída pelos jovens das cidades, em boa parte de classe média, que faz pouco tomam chimarrão, vestem bombachas e curtem música regional, hábitos que perderam o estigma de grossura. Considerando que aproximadamente 80% da população do estado vive em situação urbana, esse mercado está concentrado em cidades e é formado, em boa parte, por pessoas sem vivências rurais.⁸

A referida análise, bem como a quantidade de objetos artísticos, brindes e artefatos com temática tradicionalista que são encontrados nas mais diversas lojas da zona urbana confirmam que este é um mercado que ainda está longe de se esgotar. Esses são fatos que auxiliam na compreensão da proximidade do público com uma arte que trate das práticas e tradições gaúchas.

A experiência proposta por obras com temática tradicionalista dá conta de um passado desconhecido pela maior parte dos gaúchos, mas que propicia um sentimento de pertencimento a uma cultura. As práticas antigas que se colocam nas ilustrações ou pinturas do artista ainda têm a possibilidade de despertar a atenção tanto daqueles que conviveram verdadeiramente com o cotidiano rural quanto de outros que conhecem as práticas a partir de relatos. Pesavento, ao tratar da construção do imaginário a partir de textos do século XIX, mostra como as representações criam e eternizam um passado e como estas são importantes para dar sentido à realidade:

⁷ OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil - nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. p. 152.

⁸ *Ibidem*, p. 154.

Não é por acaso que, diante da ameaça da perda, se configure a necessidade de preservar o passado, que aquilo que é velho passe a ser considerado antigo, ou seja, passe a tornar-se ponto de referência e reconhecimento para os homens de uma época. Trata-se, pois de uma mudança qualitativa que se opera no contexto urbano: a cidade já se julga detentora de um passado, passado este que, se não for salvo, pelo registro da evocação e da sua fixação em narrativa textual, se perderá para sempre.⁹

As obras de Jungbluth participam dessa preservação do passado, pois são trabalhos que trazem para a cidade e para dentro das casas de quem as adquire as imagens das atividades do campo, as luzes e a paisagem da planície gaúcha. A exposição pública das obras do artista contribui para a fixação desse passado e fazem com que, mesmo na cidade, as pessoas tenham viva a representação de sua história.

A fim de discutir a construção dessa imagem do gaúcho, de sua história e do conjunto de práticas que remete a um contexto rural, completamente afastado da realidade urbana de grande parte do Estado, Maria Eunice Maciel analisa a construção do estereótipo do gaúcho. Pensando como essa construção é vivenciada no cotidiano, a pesquisadora indica como se constrói a figura do gaúcho brasileiro¹⁰ e como ela permanece sendo uma imagem de referência e, por isso, tão presente nos produtos culturais:

É possível que os estereótipos transformem-se em figuras emblemáticas, símbolos de toda uma coletividade, chegando mesmo próximo do “sagrado”, como é possível serem utilizados em práticas discriminatórias, num jogo de contraste, oposição e dominação. Acreditar que sejam de pouca relevância pode levar à desconsideração de um importante elemento no processo de construção de identidades sociais/culturais, das práticas e

⁹ PESAVENTO, Sandra Jatthy. *A construção de uma Porto Alegre imaginária – uma cidade entre a memória e a história*. In: GRIJÓ, Luiz Alberto et al. (Org.). *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004 p. 183.

¹⁰ A definição de “gaúcho brasileiro” se dá em função da diferenciação que se criou, principalmente dentro dos CTGs, em relação ao gaúcho platino. Em geral o gaúcho de outros estados da América Latina é definido de forma pejorativa em relação ao sul-rio-grandense. Ainda que grande parte dos pesquisadores indique que essa diferenciação é preconceituosa ela é um tema importante do tradicionalismo. Uma discussão aprofundada é encontrada em GOULART, Jorge Salis. *A formação do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins, 1985.

estratégias identitárias implicando as relações e o conhecimento e reconhecimento dos grupos em questão.¹¹

Nelson Jungbluth certamente percebeu que algumas práticas e formas de vestimenta eram símbolos de uma coletividade e, por isso, atrairiam a atenção das pessoas. A criação de obras com essa temática era uma opção por citar um tema com que grande parte do público tinha uma ligação afetiva.

Ainda que, à primeira vista, pareça que os trabalhos de Jungbluth tenham sido realizados em função de uma filiação ao Movimento Tradicionalista Gaúcho ou por participação em grupos ligados ao tradicionalismo, encontramos documentos que atestam uma grande distância dessa realidade pelo artista. Em suas declarações, sempre deixou claro que não tinha, em sua vida cotidiana, práticas tradicionalistas e que, exatamente por isso, foi necessária a consulta a muitos documentos para compor seus quadros:

Eu nunca vivi no campo, foi sempre em cidade grande. O campo para mim me deprime um pouco, a gente fica muito solitário e eu nunca gostei muito disso. Mas eu recebi várias encomendas sobre lendas do Rio Grande do Sul, e comecei a estudar o gaúcho antigo. Naquela época se usava até cartola e chapéus moles, porém mais altos. A bota de garrão, que não se usa mais, esses detalhes todos que eu ponho no meu gaúcho. Muita gente só conhece o gaúcho de hoje. E depois tem a minha estilização, por exemplo, eu criei um cavalo ao meu estilo, bem ou mal é meu, é autêntico. Eu não uso freio, ele está sempre solto, mesmo montado, está livre.¹²

Nessa declaração o artista enfatiza a pesquisa que realizava e como sua criação está muito mais próxima da recriação de um momento passado do que de uma proposta tradicionalista militante. Ao falar de seus cavalos ele enfatiza a idéia de liberdade, associada à sua criatividade e autenticidade na elaboração das telas. Já em relação ao gaúcho, podemos perceber apenas que ele quer mostrar que a imagem não é invenção sua, mas sim fruto de estudo atento sobre o que faziam, como agiam e como se vestiam os homens sul-rio-grandenses no passado. Para

¹¹ MACIEL, Maria Eunice de Souza. *Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro*. In: BERND, Zilá (Org.) *Olhares Cruzados*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 93.

¹² JUNGBLUTH, Nelson. *Espírito Livre*. *Revista Moinhos*. Ano 3, n. 10, Primavera 2006. p. 13.

ele, a fidelidade à história original dos costumes era o mais importante, mesmo sabendo que nos anos posteriores as vestimentas tenham se modificado.

Em outra declaração percebemos que, ainda que a pintura de gaúcho e cavalos não parecesse muito promissora ao artista, o resultado de venda e portanto, a popularidade dos trabalhos, foi o fato decisivo para que ele se mantivesse criando gaúchos e cavalos:

Foi um amigo meu que me incentivou. Na propaganda, por exemplo, quando eu fazia uma cena do Rio Grande do Sul para a Varig logicamente pintava o cavalo, as danças gaúchas, o folclore todo. E um dia eu fiz um quadro com um ou dois cavalos e esse amigo me disse: “Faz uma exposição”. E eu: “Não, não quero nada gaúchos e cavalos. Eu quero fazer quadros mais urbanos”. Mas ele me convenceu e eu comecei a fazer cavalos e gaúcho. Fiz uma exposição, ela agradou e começaram a vir encomendas, e acabei sendo conhecido quase que pelos meus cavalos e minhas gordinhas. Essas coisas que acontecem na vida da gente.¹³

Após essa exposição, o artista especializou-se na criação de imagens do cotidiano rural do RS e para essas criações ele contava com uma técnica diferenciada. Na criação de grandes quadros ele trabalhava com uma série de estudos em papel manteiga. Os desenhos pequenos eram ampliados com papel quadriculado até que tivesse obtido o tamanho desejado.¹⁴ Posteriormente o desenho em preto e branco é transposto para a tela.

Ainda que resulte em uma figura invertida, esse método era utilizado em todas as suas obras. O artista sempre tomava o devido cuidado para não inverter figuras que não pudessem ser invertidas. “O tirador¹⁵ na indumentária do gaúcho,

¹³ JUNGBLUTH, Nelson. Espírito Livre. *Revista Moinhos*. Ano 3, n. 10, Primavera 2006. p. 12.

¹⁴ Muitos desses estudos foram destruídos pelo artista e outros estão hoje guardados em seu atelier.

¹⁵ O tirador é uma peça que atualmente só é vista na descrição de traje campeiro, tanto masculino como feminino, da Coletânea de Legislação Tradicionalista. Paixão Côrtes apresenta a peça dando instruções de utilização, como as indicadas por Jungbluth: “O nosso homem do campo normalmente, não sendo canhoto, coloca o tirador no lado esquerdo de sua cintura. No entanto, este mesmo gaúcho, quando a cavalo, no ato de laçar, passa o *tirador* para a direita, sobre a região onde as rodilhas do laço vão descansando quando formadas. Resguarda o *tirador*, assim, nessa posição, a bombacha do contato do laço sujo. Na fronteira, ocupa o papel – além da finalidade precípua – de proteger a bombacha nas mais variadas atividades rurais, como dosagem de remédios para ovinos, no serviço de vacinação, embretadas, etc.” PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 97.

por exemplo, tem de estar sempre do lado esquerdo do corpo”¹⁶ e por isso desenhava no papel de forma que fosse transposto corretamente para o quadro. Entretanto, na maioria dos desenhos, o resultado final era invertido e ele considerava que isso os deixava melhor. Essa referência ao tirador é um dos comentários que comprova a pesquisa realizada para a criação das telas e ilustrações. Na descrição de Paixão Côrtes sobre o tirador já vemos proximidade com a declaração de Jungbluth e posteriormente veremos como essa obra é fundamental nos trabalhos do artista.



Ilustração 12 – Detalhe de estudo. Lápis sobre papel manteiga. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 54)



Ilustração 13 – Detalhe de estudo. Lápis sobre papel manteiga. Coleção do artista. (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 54)

As obras de Nelson Jungbluth têm ligação com um tema que é conhecido pelo público sulino. São temas muito presentes em lendas, histórias infantis, frequentemente lembrados em eventos que promovem o folclore local. O trabalho de Nelson Jungbluth foi eficaz no sentido de perceber essa predisposição no público. Ao aproximar a arte de uma linguagem publicitária o artista encontrou uma forma de oferecer ao público gaúcho um assunto conhecido em uma linguagem mais atual.

A obra mais antiga, com gaúchos e práticas tradicionais, por nós localizada foi realizada em 1961, na parede da casa do artista. Mas possivelmente exista ainda algum cartaz ou calendário da Varig em que o Rio Grande do Sul tenha sido representado. De qualquer forma, no período de trabalho na Varig as composições

¹⁶ FONSECA, Joaquim da. Op.cit., p. 57.

de Jungbluth seguiam outro ritmo e nessa fase ele ainda não pensava na sua criação como um processo artístico, mas sim como uma atividade publicitária. Por isso trataremos o gaúcho na obra do artista a partir dessa pintura, de 1961.

Por ser uma das primeiras experiências de pintura em temática gaúcha ela é muito diferente de tudo o que ele criou tanto em propaganda, como nas telas posteriores. Mas é importante para observarmos desde quando o artista começou a pensar sobre a temática e como as práticas tradicionais, como a música e o chimarrão, eram características importantes na identificação do homem do RS. Nessa obra ele ainda não decide apresentar seus gaúchos com as vestimentas antigas e utiliza o chapéu de abas largas com barbicacho, acessório mais contemporâneo que os chapéus que veremos em seus trabalhos posteriores. Essas são obras que sofrerão muitas modificações nas formas e nos detalhes de vestimenta e comportamento. Os tecidos se tornarão mais detalhados e os acessórios mais abundantes.



Ilustração 14 – Sem título, 1961. Acervo Odete Jungbluth, fotografia de Amanda Kizzy dos Santos.

Na tela que será analisada em seguida, em um exercício de iconografia, veremos o gaúcho representado na forma que mais habitualmente era utilizada pelo

artista. A partir dessa tela, realizada pelo artista em 1999, veremos seu modelo de criação, caracterizado por figuras planas e formas arredondadas. Também mostramos quais suas principais preocupações para na pesquisa e criação dos cenários e figuras humanas sul rio-grandenses. A partir dessa análise, veremos que esse modelo de representação e pesquisa foi aplicado à maior parte de seus trabalhos, fato que ficará mais evidente na observação dos vitrais do Supermercado Zaffari, criados em 1983.

2.2 Iconografia: possibilidade de contextualização das obras

Uma das qualidades mais evidentes dos artefatos e obras de arte com motivos históricos e figurativos é a possibilidade de estabelecer comunicação entre o público observador e uma determinada realidade, fato ou momento histórico. Principalmente quando os trabalhos abordam questões de folclore e cultura regional é perceptível a intenção de transmitir uma mensagem que pode ser de apreciação, questionamento, indiferença ou crítica. Esses sentimentos são gerados no observador a partir da identificação do conteúdo daquilo que é observado em uma pintura, por exemplo, e isto é relacionado à sua percepção sobre aquela cena. Percepção mediada por sua educação e seus valores culturais. Sendo assim, o que em alguns pode gerar desprazer, em outros pode ser uma fonte de pleno deleite. É partindo desse aspecto que compreendemos nosso objeto como um fenômeno relacionado ao processo de comunicação e por isso estamos interessados em analisá-lo em relação ao processo cultural de que faz parte.

Para definir e interpretar a mensagem contida nas obras de Jungbluth utilizaremos como ferramentas a semiótica, definida por Eco como o campo que “estuda todos os processos culturais como processos de comunicação”¹⁷ e os procedimentos definidos por Panofsky como iconografia (“descrição e classificação de imagens”¹⁸) e iconologia (“iconografia que se torna interpretativa”¹⁹). Segundo o autor, “incumbe-nos distinguir entre três camadas de tema ou mensagem, sendo que a mais baixa é comumente confundida com a forma e a segunda é o domínio

¹⁷ ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 e ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 5.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 53.

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

especial da iconografia em oposição à iconologia”²⁰, ou seja, devemos seguir sistematicamente os procedimentos de descrição, identificação da narrativa a que correspondem aquelas imagens e a posterior identificação do significado daquela cena. Acreditamos que a partir da adoção desse método poderemos dedicar-nos a cada pequena parte do objeto, identificando o conteúdo e a mensagem transmitida sem perder o propósito inicial de compreender a obra a partir da sua relação com o público a que foi destinada.

Cada elemento percebido em uma composição é um signo; algo que, para Peirce, “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém (...) isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”²¹. Com base nos estudos desse mesmo autor e de Charles Morris, Umberto Eco define signo como “algo que está no lugar de outra coisa”²², ou seja aquilo que demonstra uma ausência. Ambas as definições nos fazem lembrar o fato de que o que vemos é uma tela, sempre será um signo e não algo concreto como um cavalo, um gaúcho ou uma carroça. A representação está assim sempre associada a uma ausência. Esses signos, por mais próximos ou distantes que sejam do objeto “real” representam uma ideia que, para Peirce, está “num certo sentido platônico”²³. Sendo assim, como perceberemos mais adiante, a característica de signo se mostrará a cada momento que percebermos nossa compreensão da ideia que aquele signo tinha por função transmitir, mesmo que ele não contenha todas as características do seu objeto.

A identificação dos signos e o conhecimento de seus significados só é possível quando aquele que observa reconhece uma quantidade mínima das funcionalidades dos elementos, da história e dos comportamentos que estão registrados. Caso o observador esteja despreparado, poderá admirar e compreender questões estéticas e formais, mas não poderá ultrapassar esse nível. Assim, um signo só tem relevância a partir de sua ligação com o grupo ou comunidade do qual faz parte. É pelo fato de estarmos cientes das particularidades de nosso material de pesquisa, que propomos a utilização da semiótica e a partir dela, da iconografia, a

²⁰ Ibidem, p. 63.

²¹ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 46.

²² ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 e ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p.11.

²³ PEIRCE, Op.cit., 46.

fim de realizar uma análise das obras e objetos artísticos a partir do seu potencial de comunicação.

As análises de obras seguirão em nosso estudo a forma e o ordenamento proposto por Panofsky. A partir da descrição de todos os elementos contidos no trabalho analisado, identificaremos a narrativa a que se referem para, por fim, definir o que aquele evento significa. Ao final desse processo, pretendemos indicar quais signos têm função de ícone, índice e quais têm a função de símbolo tendo sempre presente a intenção consciente (ou não) do artista em utilizar-se dessas funções comunicativas em suas obras.

2.2.1 Análise de pintura com temática tradicionalista



Ilustração 15 – Sem título, 1999. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 200 cm. Acervo particular (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 26)

2.2.1.1 Descrição iconográfica

Para Panofsky a primeira parte do processo, a descrição iconográfica, caracteriza-se pela apreensão dos significados primários ou naturais. Esse grupo divide-se em dois, sendo o primeiro o significado fatural, aquele que “é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já

conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos”²⁴. O segundo grupo de significados primários ou naturais é o dos significados expressivos, para o autor este “difere do natural por ser aprendido, não por simples identificação, mas por ‘empatia’ [...] mas essa é ainda parte da minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos”.²⁵

A partir daqui destacaremos em nossa tela esses aspectos primários ou naturais, tentando criar um distanciamento que proporcione uma visão somente das formas que são apresentadas, sem que a familiaridade com os significados interfira no que é observado.

A obra analisada é uma imagem digitalizada de tela executada com tinta acrílica sobre Duratex, com medidas de 100 x 200cm, sem título, datada de 1999. No primeiro plano temos um homem montado a cavalo e mais ao fundo outros dois cavalos. O ambiente em que se encontram é uma região predominantemente plana de campo verde, com pequenas elevações e algumas árvores de copas largas e verdes. As árvores próximas à linha do horizonte possuem cor mais clara. Não é possível ver seus caules. O céu tem cores que se organizam em sucessão da mais clara a mais escura, iniciando em tons de amarelo claro, passando pelo laranja até chegar a um azul acinzentado. No plano de fundo a parte ocupada por terra representa aproximadamente 40% do quadro enquanto as diferentes tonalidades de céu ocupam o restante da tela. No primeiro plano o chão tem cor escura, em tons de terra, enquanto que no restante os tons de verde são predominantes.

O signo central da imagem aparece no primeiro plano, é uma figura masculina, com chapéu preto de copa alta e com uma faixa marrom escuro. Abaixo do chapéu há um tipo de pano ou lenço cinza cobrindo uma parte do cabelo preto que vai até o final do pescoço. O homem tem a pele bem escura. Suas vestimentas são compostas, na parte superior, por uma camisa cinza de mangas curtas com um colete preto aberto, um lenço laranja e uma cinta larga, marrom, com detalhes coloridos. Na parte inferior vemos uma calça larga com tecidos sobrepostos de cor azul e detalhes em tons mais claros nas bordas. Abaixo dessa calça há outra, também em cor cinza e com franjas. É possível ver um dos pés que fica preso dentro

²⁴ PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 48.

²⁵ Idem.

de uma argola e que está com um sapato ou bota bem colado ao pé. Ele segura uma vara com um fio curto amarrado à ponta com sua mão direita enquanto coloca sua mão esquerda em formato côncavo na altura da testa. Entre o homem e o cavalo há um tecido vermelho de textura felpuda e embaixo desse tecido uma estrutura uniforme, de cor cinza escura.

O cavalo é robusto com patas finas e longas, é marrom com tons mais claros no lombo. As crinas, também em tons de marrom e com volume e ondulação acentuadas apresentam fios mais claros. Suas patas traseiras estão um pouco mais abertas que as frontais e seu pescoço está esticado formando uma linha reta com a cabeça. Apresenta dentes brancos proeminentes. À esquerda temos mais um cavalo, um pouco mais recuado do que o primeiro, de tonalidade mais clara, próxima do marrom caramelo, também é robusto e tem patas finas. Sua cabeça está bem baixa, quase se encostando ao chão, ele também possui crinas volumosas e onduladas, patas traseiras bem abertas e suas contorções corporais são indicadas por linhas que o atravessam de cima a baixo. À direita, o terceiro cavalo está em nível mais baixo, ainda mais atrás que os outros dois, tem cores semelhantes ao segundo cavalo, mas apresenta crinas mais escuras, seu pescoço se volta para a esquerda e sua boca está no mesmo nível do chão.

Nessa primeira fase podemos perceber que são formas relativamente simples, com exceção da indumentária e dos acessórios de montaria. O estranhamento com o que é apresentado é facilitado pela existência de peças que não aparecem atualmente como vestimenta tradicional e também pela falta de rédeas ou outro elemento que possibilite o manejo do animal. Na análise iconográfica poderemos definir detalhadamente a composição, tanto da montaria quanto da vestimenta, identificando as funções e significados de cada peça.

2.2.1.2 Análise Iconográfica

O segundo momento na análise de imagens é definido por Panofsky como a apreensão do significado secundário ou convencional. Para ele este é um significado

inteligível e “conscientemente conferido à ação prática pela qual é veiculado”.²⁶ Neste momento é que podemos fazer a ligação dos motivos artísticos a assuntos e conceitos. Ou seja, podemos identificar os elementos, descrevê-los e defini-los o mais corretamente possível a fim de que a compreensão de seu conjunto leve a uma análise iconológica fiel.

Na obra que observamos e em muitas outras, percebemos que Nelson Jungbluth sempre buscava registrar a liberdade. Na maior parte das vezes ele o fazia na representação do espaço e figura dos cavalos. Na tela que analisamos, os cavalos não usam arreios, ou melhor, não usam o conjunto completo de utensílios para montaria. Por esse motivo, seus cavalos possuem uma ampla movimentação de pescoço e uma expressividade mais evidente. Entretanto, na opção por utilizar apenas alguns dos elementos que compõem o artefato completo, percebemos o signo funcionando como algo que pode remeter a outro signo mais desenvolvido. A falta de alguns elementos tem uma função simbólica que trataremos a seguir, mas ainda assim, pode remeter a uma montaria real e completa, o signo equivalente ou mais desenvolvido de que fala Peirce em sua definição de signo.

Apesar de a montaria ser um conjunto complexo de acessórios perfeitamente coordenados, percebemos que aquela que está presente na obra apresenta alguns dos elementos necessários e abre mão de outros. Assim, na montaria dessa obra identificamos²⁷:

1. **Carona:** peça que vai sobre o xergão, antes da sela, de cor marrom claro;
2. **Sela:** peça, provavelmente de couro, de cor cinza sobre o xergão;
3. **Pelego:** o que separa o homem da sela, em tecido macio ou lã, de cor vermelha;
4. **Estribos:** argolas em metal onde o cavaleiro coloca o pé;
5. **Loros:** correias de couro onde ficam presos os estribos;
6. **Rebenque ou mango:** um pequeno chicote de couro com cabo longo, que ele segura em sua mão direita e serve para “tocar” o cavalo.

²⁶ PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 49.

²⁷ Para identificar cada parte da montaria utilizamos como referência: CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (org.). *Coletânea de legislação tradicionalista*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2005.

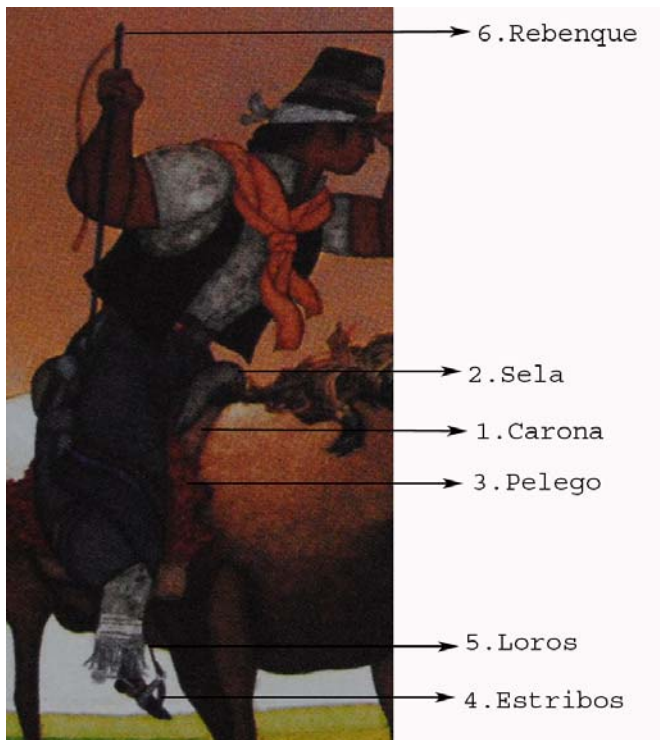


Ilustração 17 - Detalhe de: Sem título, 1999 (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 26. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos)

Para uma montaria tradicional completa faltaria ainda: o xergão (peça de lã que vai direto ao lombo do animal), arreios com travessão, látégos e rédeas (cordas e fitas de couro que prendem a cabeça do cavalo à montaria e possibilitam que o cavaleiro segure o cavalo, puxando sua cabeça pelas cordas) e barrigueira (pano de algodão que separa a barriga do cavalo das fitas de couro que prendem as partes da montaria).

Sendo signo, a imagem do gaúcho montado também

tem função de ícone porque possui a característica principal para representar um gaúcho montado, a semelhança. Para Peirce: “Um ícone é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma Primeiridade com o Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen”.²⁸ O fato inegável de que a imagem se parece a um gaúcho real, montado em um cavalo real, torna-a substituta dessa suposta imagem real. É uma “forma relevante dotada de significado determinado”.²⁹ e por isso funciona como ícone.

O cavalo central tem o corpo esticado e seus dentes à mostra são o indício de uma ação. Deduzimos que esse estaria relinchando, mas esta é uma ação que não pode ser claramente identificada na imagem, os dentes à mostra e a posição corporal são índice do que acreditamos que fosse acontecer no momento imediatamente posterior. Para Peirce, “Uma batida na porta é um índice. Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que

²⁸ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 64.

²⁹ MARSHALL, Francisco. *Orbis Terrarum*. Conferência apresentada na disciplina de Iconografia e Iconologia do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, semestre 2009/2.

assinala a junção entre duas porções de experiência”.³⁰ Assim, os índices são imagens que indicam fatos posteriores ou anteriores, coisas que, de acordo com nossa experiência, aconteceriam ou aconteceram, mas não aparecem explicitamente no evento analisado. A movimentação do cavalo, associada à cor do céu, são um índice de mudança de tempo. Na verdade somente a cor do céu, e as nuvens muito escuras que se apresentam no canto direito da tela já sugerem a possibilidade de tempestade. Porém, a movimentação repentina dos animais é uma atitude que frequentemente acontece no momento anterior à chuva. O gaúcho tem o corpo inclinado e a mão na testa, índice de que está olhando algo bem distante e a mão na testa é uma forma de focar melhor o que está sendo observado. Ele olha na direção das nuvens escuras, como se estivesse percebendo naquele momento que essa tempestade se aproximava. Outro exemplo de índice na obra são as ações dos outros dois cavalos, ambos têm a cabeça baixa e aquele que está à esquerda tem a boca aberta, imagens que indicam que estão pastando.

Ao voltar à análise da composição da montaria, notamos a falta de alguns elementos e a ausência deles tem um significado simbólico. Em uma montaria real, seria impossível cavalgar sem as peças indicadas, pois a estabilidade do animal estaria comprometida e não haveria mecanismo para fazê-lo parar. A única forma de controlar o animal seria segurando suas crinas, situação em que se mostraria a bravura do cavaleiro. Sendo assim, o gaúcho e a respectiva montaria são símbolos de bravura. Essa bravura é uma inferência que fazemos, com base na imagem. É um significado indireto que deduzimos de uma sequência de signos que nos é apresentada: “temos símbolo toda vez que uma dada sequência de signos sugere, para além do significado imediatamente atribuível a eles com base num sistema de funções signicas, um significado *indireto*”.³¹ Também é símbolo da liberdade do animal, característica importante nas obras de Jungbluth. Nesse momento da análise podemos encontrar com clareza a função simbólica definida por Eco. Essa é, o porquê da montaria incompleta proposta pelo artista. Mas, ainda assim pretendemos mostrar como aparecem as características de símbolo definidas por Peirce.

³⁰ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.p. 67.

³¹ ECO. Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 207.

A vestimenta, bloco que analisaremos em seguida, é o elemento que mais fortemente caracteriza o homem gaúcho e, por ser convencionalizada, culturalmente estabelecida e ainda assim ser dotada de abertura em relação ao significado é um símbolo. O traje que vemos na obra é um símbolo do homem gaúcho, veremos que a vestimenta se compõe de signos com diferentes significados e por isso, individualmente, são ícones, mas o conjunto tem significado simbólico. Um símbolo é impreciso, pois tem diferentes acepções até mesmo em sua comunidade de origem, além disso, ele denota “uma espécie de coisa [...] e não uma coisa singular”³² e também é culturalizado, por estar inevitavelmente condicionado ao conhecimento de alguns eventos e costumes para que se estabeleça como símbolo. Essas são algumas características utilizadas por Peirce para a definição de símbolo que pretendemos destacar na indumentária retratada na obra.

A seguir indicamos cada item da vestimenta do gaúcho, apresentando sua referência de origem de acordo com os manuais de indumentária gaúcha que localizamos. Indicamos, quando possível, qual a origem daquele item e se ele aparece ou não no regulamento atual para vestimenta tradicional.

Ao analisar a imagem procuramos encontrar qual a referência utilizada pelo autor para a construção das obras. Nas entrevistas dadas por ele e nos materiais de divulgação de suas exposições não encontramos uma indicação precisa da bibliografia utilizada para pesquisa ou de outras referências por ele consultadas. Entretanto, em sua biblioteca, encontramos um livro, já bastante desgastado, que certamente foi a principal referência de pesquisa. O livro *O gaúcho - danças - trajes - artesanato*, de J. C. Paixão Côrtes, editado no ano de 1979, é uma obra de 376 páginas que reúne textos e imagens sobre a formação do gaúcho, a música rio-grandense, as danças folclóricas, os trajes, a formação histórico-econômica e o artesanato. Ao tratar dos trajes o autor descreve detalhadamente, enfocando o histórico e os detalhes de composição, todas as peças de vestimenta e acessórios masculinos: as bragas,³³ o chiripá, as ceroulas, bombachas, camisa, colete, faixa de cintura, lenços e seus tipos de nós, guaiaca, fivela, botões, facas, tirador, botas, esporas e poncho. A vestimenta feminina também aparece, em menor número de

³² PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 73.

³³ “A palavra de origem gaulesa ou greco latina bracal, PL. as braças, eram vestuário das pernas. Autores antigos traduziam brace por calções. Alguns linguistas, indicam-lhe origem celta.” PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 97.

páginas e com menos informações. Esta é composta por saia, casaquinho, bata, penteado, calçado, adornos, saiote, chapéu, cesta, pentes e fichu.³⁴

Pesquisando outras referências sobre as vestimentas tradicionais encontramos uma pesquisa anterior, realizada por Antônio Augusto Fagundes, que é referida no trabalho de Paixão Côrtes. Fagundes realizou um estudo específico sobre as vestimentas do gaúcho, tese que foi apresentada e aprovada em 1961 no VIII Congresso Tradicionalista. O material dessa pesquisa foi editado em livro, pela primeira vez, em 1977 com o título *Indumentária Gaúcha*.³⁵ Ela apresenta a indumentária composta a partir do traje colonial e do traje indígena. Nela a história do gaúcho é dividida em três momentos, de 1750 a 1820, de 1820 a 1865 e de 1865 a 1976. Nesses três períodos o autor define quatro trajes, nomeados a partir de sua “principal peça”. O primeiro é o *Chiripá Primitivo*, presente no primeiro momento histórico e utilizado pelo peão das vacarias, o segundo é o das *Bragas*, também presente no primeiro momento histórico, mas utilizado pelo patrão das vacarias, o terceiro é o *Chiripá Farroupilha*, presente no segundo momento histórico e o quarto é a *Bombacha*, presente no terceiro momento histórico. As vestimentas são ilustradas no livro conforme veremos a seguir.

Fagundes não dá uma explicação específica sobre o porquê da divisão nesses períodos. É possível que ela tenha sido realizada tendo em conta que no primeiro período (1750-1820) existiam influências simultâneas da indumentária ibérica e indígena que foram recriadas e conciliadas a peças novas, inventadas pelo próprio gaúcho. Já o segundo período (1820-1865) é definido a partir do surgimento do chiripá farroupilha, peça mais adequada à equitação por ser trançado entre as pernas, enquanto a peça que o antecedia era ali completamente aberta. Assim, é provável que os gaúchos desse segundo período utilizassem mais o cavalo, para locomoção, combates e trabalho. No terceiro período (1865-1976) tem início o uso da bombacha, influência de vestimenta obtida pelos gaúchos a partir da Guerra do

³⁴ “Herança do colonizador português. De formato triangular, confeccionado em seda e franjas, ou crochê, era usado ao redor do pescoço, caindo sobre as espáduas, tendo suas duas pontas presas à frente por um pregador.” Ibidem, p. 274.

³⁵ Dessa obra obtivemos a 7ª edição que será utilizada para a análise da indumentária nas obras pesquisadas. As ilustrações dessa publicação foram realizadas por Ubiratan Lopes. FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996.

Paraguai.³⁶ A peça seguirá em uso na região e já será de conhecimento e utilização comum na Revolução de 1893.

O trabalho de Fagundes é certamente mais didático e organizado do que aquele realizado por Paixão Côrtes, suas referências visuais são muito interessantes e buscam um detalhamento que facilita o reconhecimento dos artefatos e acessórios tradicionais gaúchos. Acreditamos que essa obra não tenha sido conhecida por Jungbluth, mas, por ser uma das fontes de Paixão Côrtes e, por detalhar a indumentária tradicional, ela será utilizada também para analisar as vestimentas encontradas nos trabalhos do artista. As definições sucintas facilitam a leitura para aqueles que, mesmo não sendo estudiosos do tema, têm interesse por esse ramo da história. Certamente esse mérito é fruto do recorte específico dado pelo pesquisador, enquanto o primeiro buscava apresentar apenas a indumentária verdadeiramente tradicional, o segundo traz as referências históricas sobre danças, trajes e artesanato, permeadas por fatos históricos e formação social. O trabalho de Paixão Côrtes traz, no entanto, muitas referências históricas e literárias, relatos de viajantes e variados elementos que complementam a compreensão da indumentária gaúcha. Com certeza esse foi um bom guia para as criações de Jungbluth.

³⁶ Fagundes indica como a bombacha entra no Uruguai e, conseqüentemente é transmitida ao gaúcho: "Foram provavelmente os comerciantes ingleses que introduziram essas calças fofas em Montevideú, sobras de guerras coloniais onde o inglês copiava livremente os trajes dos povos conquistados. No caso, a bombacha era turca, em sua origem, e não árabe ao contrário do que supôs Manoelito de Ornellas. *Ibdem*, p. 22.



Ilustração 17 – Peão das Vacarias com primitivo chiripá e chapéu de palha (1750-1820). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 39)



Ilustração 18 – Patrão das Vacarias – O primeiro estancieiro (1750-1820). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 37)



Ilustração 19 – Gaúcho com chiripá farroupilha e poncho (1820-1865). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p.41)



Ilustração 20 – Gaúcho Atual (1865-1976). (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 43)

Tanto o trabalho de Paixão Côrtes como o de Fagundes têm um caráter visivelmente militante. Além de uma descrição detalhada da constituição da indumentária gaúcha, aliada a um forte protesto contra as modificações e adaptações de vestimenta e hábitos tradicionais, o estudo de Augusto Fagundes propõe soluções para a deturpação das características tradicionais, promovidas justamente pelos tradicionalistas, aqueles que deveriam manter o patrimônio cultural construído:

A solução de todos esses problemas, que estão causando um mal imenso à cultura gaúcha, e que se tornarão irreversíveis, se não combatidos a tempo, é bem fácil. Basta unicamente que as lideranças tradicionalistas – patrões (4) e posteiros (5) dos centros de

tradições gaúchas, conselheiros e coordenadores do MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho – conscientizem-se dos erros que cometem, corrigindo-os e fazendo seus seguidores se corrigirem.³⁷

A partir dessas declarações podemos entender o nascimento de tantos manuais e leis tradicionalistas.³⁸ A luta contra as modificações inerentes a qualquer dinâmica cultural é a principal e mais combatida característica do MTG e do CTG. A fim de averiguar se, nos trabalhos de Nelson Jungbluth, houve modificações na vestimenta tradicional indicada por Fagundes e Paixão Côrtes e naquela utilizada pelos órgãos regulamentadores da tradição, comparamos o que foi representado no quadro analisado ao que é definido na *Coletânea da Legislação do Tradicionalismo Gaúcho*, de 2005. A legislação atual divide a vestimenta de acordo com a finalidade de utilização, tendo regulamento específico para I – Pilcha para atividades artísticas e Sociais, II – Pilcha Campeira e III – Pilcha para prática de esportes. A partir daqui veremos como as obras de Nelson Jungbluth se constroem e atuam nesse campo de disputa.

1. Chapéu: A forma desse acessório é pouco comum nos trajes gaúchos utilizados



Ilustração 21 – Debret, Peões-charruas. (Fonte: PAIXÃO CORTES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1961. p. 8)

na atualidade. Com uma copa alta e quase sem abas ele ainda é complementado por um pano que não aparece na indumentária contemporânea. Em Paixão Côrtes encontramos esse chapéu ligeiramente mencionado em impressões de viajantes e o autor, após o levantamento de algumas referências, define: “Nos primórdios

³⁷ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996 p. 10.

³⁸ A primeira *Coletânea da Legislação Tradicionalista* é de 1999. Hoje já temos a 7ª edição da obra, do ano de 2009, onde encontramos cerca de 400 páginas com regras e regimentos que abrangem temas como esportes, concursos de prendas e peões, encontros de artes e tradições gaúchas, danças, música, interpretação, vestimentas e etc.

do século XIX, sintetizando, temos predominantemente: chapéus de abas estreitas, copa alta, de forma cônica, abarretado, de feltro³⁹. Entretanto, nas imagens o livro não oferece muitas respostas, somente a obra de Debret, que poderia ter servido de inspiração para Jungbluth.

Segundo Fagundes, este é um chapéu presente no traje colonial, inserido em nosso cotidiano pelo imigrante português ou espanhol e apontado pelo pesquisador como componente da vestimenta que vai de 1750 a 1820. “Chapéu – de copa alta e abas estreitas”⁴⁰ e o pano, que na obra é de cor acinzentada, é o “Lenço de cabeça – grande pano amarrado à cabeça, como touca, com as pontas caídas para trás, atadas junto a nuca, ao estilo dos piratas de cinema dos dias de hoje.”⁴¹ Fagundes também cita Debret, como uma boa referência visual das vestimentas antigas. *Atualmente na Coletânea da Legislação Tradicionalista* a principal diferença se dá no tamanho das abas: “Chapéu: de feltro ou pelo de lebre com abas a partir de 6 cm, com a copa de acordo com as características regionais”,⁴² diferença que já é apontada por Fagundes, ao apresentar a indumentária de 1865 a 1976; nessa seção ele indica que tanto este tipo de chapéu como o lenço de cabeça desaparecem, sendo substituídos por um chapéu de copa baixa e abas largas.

2. Camisa: A camisa da obra é de manga curta, sem botões ou amarras. Na pesquisa de Paixão Côrtes, os dados sobre a camisa não são muitos e ele mesmo indica que obteve poucas referências, no entanto diz que “informações de velhos gaúchos da campanha nos dão ciência ser comum, até o início deste século, ver-se a camisa arredondada contornando o pescoço, sem colarinho, com pequena abertura na frente para enfiar a cabeça”.⁴³ Não encontramos uma camisa nesse molde nas definições do traje colonial, do traje indígena e nem na formação final, o traje gaúcho, descritos por Fagundes. A falta de botões é uma característica do traje colonial que permanece no traje gaúcho, mas nos dois as mangas das camisas são compridas, amarradas aos punhos com cadarços e com golas abundantes. Já em nossa representação a camisa tem mangas curtas, característica encontrada

³⁹ PAIXÃO CÔRTEES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 171.

⁴⁰ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 12

⁴¹ Idem.

⁴² CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (org.). *Coletânea de legislação tradicionalista*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2005. p. 381.

⁴³ PAIXÃO CÔRTEES, Op. cit., p. 165.

somente na definição da indumentária para atividades artísticas e sociais, atividades campeiras e esportivas da regulamentação atual. A camisa, segundo o regulamento atual, deve ser: “estilo social, com mangas longas ou curtas, com colarinho e botões na parte frontal, em cores sóbrias, de acordo com as determinações regionais. Sendo vedado o uso de camiseta e camisa gola pólo”.⁴⁴ Curiosamente, ao final da descrição dos trajes gaúchos de 1865 a 1976, Fagundes faz uma referência nada gentil à camisa de manga curta: “A blusa campeira praticamente é ignorada pelos tradicionalistas, que vão a bailes e festas em mangas de camisa [...] Casaco? Raramente. Felizmente o colete ainda não se perdeu nessa barafunda”.⁴⁵ Assim, podemos concluir que a camisa de manga curta, como a da obra, aparece no período que vai de 1865 a 1976, ainda que Fagundes não a descreva, por considerá-la uma deturpação. O formato da sua gola e o da abertura parecem muito com o das peças indicadas por Paixão Côrtes.

3. Colete: Paixão Côrtes associa a peça⁴⁶ a um passado distante. À época em que escreveu o livro, era mais utilizado por grupos de projeções folclóricas, conjuntos tradicionais de dança e depois de provas em concursos e festas públicas. Entretanto, depois desses eventos “tiram logo o colete para voltarem ao seu habitual, ao seu dia-a-dia com as lides do gado”.⁴⁷ Na descrição de indumentária de Fagundes, ele é oriundo do traje colonial que, quando aberto e sem botões era chamado de jaleco e, quando fechado na frente com botões ou moedas grandes era chamado de jaqueta. Aparece nos três momentos históricos definidos em *Indumentária Gaúcha*. O autor apresenta a peça na lista de erros que os tradicionalistas cometem quando pretendem reeditar a indumentária. Para o autor, o esquecimento dessa peça e a não utilização do chapéu de abas curtas e copa alta é uma falha gravíssima:

⁴⁴ CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (org.). *Coletânea de legislação tradicionalista*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2005. p. 381.

⁴⁵ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 30.

⁴⁶ “O colete, que foi muito usado pela nossa gauchada, apresentava as seguintes características: sem manga e com cava; na parte frontal, além de botões simples, dispostos em linha ou cruzados (menos frequentes) possuía, em cada lado, abertura para pequenos bolsos (para relógio etc.) Tinha inicialmente, um comprimento suficiente para tapar a guaiaca, mas foi encurtado, posteriormente, até atingir uma altura que permitisse ver a fivela da mesma; terminava, na frente, em formato pontiagudo, sendo esta parte confeccionada com tecido mais encorpado do que as costas, que comumente eram de algodão ou seda, e ajustadas com originais pequenas fivelas.” PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 169.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 168.

Os tradicionalistas quando pretendem reeditar esta indumentária, costumam cometer vários erros [...] costumam colocar à cintura umas estranhas faixas coloridas, com uma ponta pendente, que nada tem a ver com a tradição gaúcha. Ou ainda descaram de usar o jaleco e a jaqueta, ou o chapéu da época desse traje, com copa alta e abas curtas.⁴⁸

No regulamento atual, o colete aparece como uma peça da pilcha para atividades artísticas e sociais, mas não está incluído na pilcha campeira nem na pilcha para prática de esportes.

4. Lenço: Na maior parte das obras de Nelson Jungbluth os lenços são vermelhos ou de tons alaranjados e com nó de 35. O lenço vermelho é indicado por Paixão Côrtes como folclórico, ao contrário do branco que seria erroneamente interpretado como antigo. A peça é longamente descrita pelo autor, mas logo no início do livro, encontramos duas imagens que apresentam muitas semelhanças, não só com os lenços de Jungbluth, mas também com as boleadeiras e a guaiaca.



Ilustração 22 – Lenço com nó gaúcho. (Fonte: PAIXÃO CORTES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 5.



Lenço vermelho, com nó de 35 ou Farroupilha. No lenço branco, nó de nossa criação, portanto, não folclórico. Muitos o usam dando-lhe remota origem, erroneamente.

Ilustração 23 – Lenço com nó de 35. (Fonte: PAIXÃO CORTES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 13.

Segundo as ilustrações do livro de Fagundes o lenço aparece desde 1750, no traje do patrão de vacarias. Ao longo da história ele teve muitas formas de nó. Ao

⁴⁸ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 14.

descrever os trajes utilizados de 1820 a 1865 ele indica que as cores tradicionais do lenço seriam branco e vermelho. Entretanto, o artista raramente utiliza lenços brancos; colorindo-os sempre com vermelho ele soluciona a dúvida sobre o branco ser ou não a cor tradicional para o lenço. A peça que aparece nos quadros de Jungbluth assemelha-se muito ao lenço do gaúcho atual de Fagundes, aquele que utiliza bombachas e está no período de 1865 a 1976. Paixão Côrtes reforça que a partir de 1893, a posição política era afirmada pela cor do lenço, a peça “era o distintivo público pelo qual o gaúcho não escondia suas idéias políticas. Com ele ao pescoço, de longe se identificava seu posicionamento às claras”.⁴⁹ A utilização do lenço é algo indispensável à vestimenta do gaúcho, estando presente nos trajes dos momentos de trabalho, festa e recreação.

5. Chiripá: É a calça larga que fica sobre a ceroula e que na representação tem, nas pontas do tecido, faixas de cor diferente. Paixão Côrtes cita um relato de Saint´Hilaire que comenta a utilização de chiripá entre os negros. Também aponta, a partir da obra *O Campeiro Rio-Grandense*, de João Mendes da Silva (1884), que a peça era utilizada apenas por peões de estância, gente de classe social baixa. Define a existência de dois tipos, o chiripá primitivo⁵⁰ e o farroupilha,⁵¹ mas a descrição que dá de ambos auxiliaria pouco na identificação visual da peça, e conseqüentemente na criação no desenho. O Chiripá também não aparece representado nas imagens do livro de Paixão Côrtes. Para Fagundes, ele é originário da indumentária indígena, sendo “uma espécie de saia, constituída por um retângulo de pano enrolado da cintura até os joelhos”.⁵² A peça que vemos no quadro de Jungbluth se parece muito com o terceiro tipo de traje da obra de Fagundes, o Chiripá Farroupilha, presente de 1820 a 1865. Outro pesquisador, que

⁴⁹ PAIXÃO CÔRTEES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 181.

⁵⁰ “semelhante a um saiote, portanto curto. Feito de fazenda, era usado por cima da calça ou da ceroula comprida. Não ultrapassava a altura do joelho, onde podia terminar ou não com pequenas franjas do próprio tecido. É passado ao redor da cintura, sendo que se trespassa lateralmente no lado correspondente à parte externa da perna esquerda, trespassasse esse que se faz da direita para a esquerda. Não é aberto na frente como pensam.” PAIXÃO CÔRTEES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 137.

⁵¹ “vestimenta usada pelos peões de estância ou camponeses, que conta de uma peça quadrilonga de fazenda (metro e meio) a qual, passando por entre as pernas e apertada à cintura em suas extremidades por uma cinta de couro ou por uns tirados. Para fazer o chiripá pode-se empregar e usa-se geralmente, um poncho de pala”. Definição de Romagueira Corrêa (1892) citada por Paixão Côrtes. *Ibidem*, p. 139.

⁵² FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 13.

utiliza também como referência os dados de Fagundes aponta que este artigo foi usado no Rio Grande do Sul e parte da Argentina e que “foi usado em nosso Estado até o ano de 1865, quando surgiu a bombacha, de origem turca, trazida pelos europeus”.⁵³ Inicialmente a bombacha era utilizada pelos pobres, prática que, segundo Fagundes modifica-se gradualmente e, na Revolução de 1893 “já não aparece quase ninguém de chiripá e sim de bombachas, como se pode ver das inúmeras fotografias que ficaram daqueles episódios sangrentos de nossa História”.⁵⁴ No regulamento atual o chiripá não aparece em nenhuma das três



Reconstituição de roupa do início do século XIX. À esquerda, Carlos Castilhos calça uma russilhona.

Ilustração 24 – Reconstituição de roupa do início do século XIX. (Fonte: PAIXÃO CORTES, J.C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1961. p. 17.

pilchas gaúchas, o que indica que a peça possa ter realmente caído em desuso a partir da introdução da bombacha.

6. Guaiaca: Apesar de aparecer um pedaço bem pequeno dessa peça na obra, ela se parece muito com a definida pelo MTG e também com a apresentada por Paixão Cortes: “peça inteiriça, uma espécie de cinto longo que [...] servia para prender o chiripá, ceroula, bombacha e calça”.⁵⁵ No regulamento do Movimento a guaiaca deve ter “de uma a três guaiacas, internas ou não, com uma ou duas fivelas frontais, ou de couro cru, com ou sem guaiacas, mas sempre com uma ou duas fivelas frontais, ambos deverão ter no mínimo 7 cm. de largura”.⁵⁶ Essa

⁵³ LAMBERTI, Salvador Ferrando. *ABC do tradicionalismo gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 1989. p. 97.

⁵⁴ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 22.

⁵⁵ PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 197.

⁵⁶ CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (org.). *Coletânea de legislação tradicionalista*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2005. p. 376.

⁵⁶ FAGUNDES, Op. cit., p. 14

forma de guaiaca é, no regulamento, igual para os três tipos de pilcha. A descrição de Fagundes trata mais das utilidades da Guaiaca, apresentando-a nas vestimentas desde 1750, e menos de sua forma e tamanho. Na descrição de Paixão Côrtes é ressaltada a simplicidade do objeto e fortemente criticada a colocação de quantidade abundante de moedas e enfeites.

7. Ceroulas: Esta é uma das peças que nos faz ter ainda mais certeza de que o livro de Paixão Côrtes era a principal referência de Jungbluth. As ceroulas da foto contida no livro e as que ele incluiu nesta obra e em outras são muito semelhantes. As ceroulas de Jungbluth também lembram as que vimos em Debret, principalmente na parte das franjas. Fagundes indica que a peça é também parte da herança do traje colonial e a define da seguinte forma: “Ceroulas – compridas, como o costume da época. Quando a extremidade inferior de tais ceroulas se destinava a aparecer, por sobre a bota, recebia enfeites de crivos, rendas e franjas”.⁵⁷ Por ser acessório ligado ao Chiripá, ela não aparece na legislação atual de vestimenta.

8. Botas: Tivemos um pouco de dificuldade em precisar qual a bota que Nelson buscava representar em seus desenhos. Porém, em uma das suas falas, que citamos anteriormente (p.41), ele mesmo indica que utilizava a bota garrão de potro em suas criações. Em um dos painéis que descreveremos no último capítulo, o Painel do CIEE, a bota de garrão está um pouco mais explícita, pois em alguns dos homens podemos identificar a ponta dos dedos do pé aparecendo para fora da bota. Mais uma vez, pesquisando nas descrições de indumentária de Paixão Côrtes, identificamos este tipo de calçado. O pesquisador descreve como é a bota garrão de potro ou bota de garrão:

No Rio Grande do Sul, um dos primeiros registros do seu uso datam dos primórdios do século XIX, através da descrição de Nicolay Dreys, referindo-se ao gaúcho: “suas botas dão de ordinário fabricado da pele crua tirada inteira da perna de um cavalo ou boi, secada depois sobre uma forma grosseira e amarrada fortemente na extremidade do pé”.⁵⁸

⁵⁷ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 11.

⁵⁸ PAIXÃO CÔRTEES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 223.

Para representar essa peça, sem que fossem necessários os desenhos dos dedos do pé, Jungbluth sempre pintava os pés de preto, salientando apenas as esporas e sua presilha sobre a bota. A seguir reproduzimos uma representação dessa bota disponível no livro *Rio Grande do Sul*, de Érico Verissimo, e também uma reprodução contida na *Indumentária Gaúcha* de Fagundes. A peça é hoje obsoleta e também não é referida na indumentária atual. Seu conhecimento se dá apenas entre aqueles que se interessam pelo estudo da indumentária tradicional antiga. Ao se olhar pela primeira vez uma obra de Jungbluth, a percepção de que realmente se trate de uma bota de garrão é bem difícil, já que os dedos não aparecem. Mas certamente essa era a peça que Jungbluth desejava representar, pois, ao analisarmos os vitrais do Zaffari, no terceiro capítulo, veremos que ele desenha de forma bem diferente os outros tipos de bota.



Ilustração 25 – Nelson Jungbluth. Bota de garrão. (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. *Rio Grande do Sul*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973. p. 44)



Ilustração 26 – Bota Garrão de Potro – com dedos e calcanhar de fora. (Fonte: FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 52)

A vestimenta, para nós, pode ser o melhor definidor da época retratada na obra. De acordo com a caracterização obtida em Fagundes, percebemos que o chapéu, o colete e a guaiaca são peças características do primeiro período de formação da sociedade gaúcha. O chiripá e a ceroula são ambos do segundo período e tanto a camisa como o lenço seriam peças da indumentária atual. No trabalho de Paixão Côrtes, não há uma periodização como a proposta por Fagundes, são apenas apontados os itens que fazem parte da indumentária tradicional e como eles devem ser. Assim, partindo da suposição de que esse era o

documento conhecido pelo artista, não podemos acreditar que ele tenha mesclado elementos mais antigos aos atuais com um propósito determinado. Porém, ainda assim, sabemos que ele tinha interesse em representar o gaúcho antigo, muito provavelmente aquele da primeira faixa temporal proposta por Fagundes, e isso nos leva à necessidade de compreender quem era o gaúcho nessa época, o que fazia e como se relacionava com o espaço em que vivia.

Sobre a montaria também não encontramos muitos registros de modificações que ela possa ter sofrido com o passar dos anos. A ausência de alguns elementos, que hoje sabemos essenciais, pode indicar também a possibilidade de um passado rudimentar, sem todos os acessórios que hoje são utilizados, além da bravura do cavaleiro, que teria habilidade para andar a cavalo sem todos os itens.

Um aspecto final, digno de nota na obra em estudo, é a paisagem. Um espaço amplo e despovoado que reflete o abandono da região naqueles tempos. A obra nos sugere que seja anterior à urbanização que ocorreu em várias cidades do RS. Mas espaços de grande propriedade de terra e criações de gado ainda podem ser encontrados na atualidade, o que nos impossibilita de afirmar a qual período se refere a obra, analisando somente a paisagem. Sendo assim, é necessário partirmos para a interpretação iconológica. Com ela poderemos aprofundar o conhecimento sobre aquele que está representado na tela, destacando as características físicas e atitudes que foram enfatizadas pelo pincel do artista.

2.2.1.2 Interpretação iconológica

Após a apreensão dos significados primários ou naturais, seguida da ligação dos motivos artísticos aos assuntos e conceitos pretendemos chegar ao terceiro momento do método de Panofsky que é definido como determinação do significado intrínseco ou conteúdo. Para ele, trata-se da “determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”.⁵⁹

⁵⁹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 52

O céu se mostra quase encoberto pela cor mais escura que se tornará predominante no momento em que a chuva começar. A iluminação no lombo dos cavalos e respectivamente nas suas crinas também sugere essa relação com o sol que está pouco a pouco sendo escondido pelas nuvens de chuva. A composição é provavelmente baseada em uma cena do oeste e sudoeste do estado, a região da Campanha. Essa região apresenta elevações suaves e alongadas e é composta por grandes propriedades de terra esparsamente povoadas nas quais a pecuária é a atividade econômica predominante. As atividades agrícolas, preponderantes nessa área, tornaram-se cada vez mais mecanizadas, o que reforça ainda mais a baixa densidade demográfica do local. As pequenas elevações que encontramos na cena são chamadas de coxilhas,⁶⁰ termo comumente utilizado para descrever o relevo dessa região.

Acreditamos que a intenção do artista era a de apresentar curiosidades históricas dos hábitos tradicionais, acompanhadas de características, tanto físicas quanto psicológicas, do gaúcho temporalmente mais próximo da época de formação do estado. Assim apresentaremos algumas características gerais do gaúcho mais primitivo e também o significado dos elementos que remetem ao gaúcho do século XIX.

Ao procurar informações sobre o espaço e os habitantes do campo, a partir de 1750, concentramos nossas buscas nos dois tipos que nos pareciam mais frequentes na iconografia: o peão e o estancieiro. O primeiro, por ser um trabalhador sem posses, se apresentaria em maior quantidade na sociedade, enquanto que proprietários de terras existiriam em número menor. Nos trabalhos de Jungbluth nem sempre está claro qual dos dois personagens ele pretende representar. Se, por um lado, não temos figuras mal vestidas e com características de pobreza, também não podemos dizer que o gaúcho da obra não está ligado ao trabalho no campo. Considerando a cor de pele do gaúcho da obra, podemos inferir que ele tem uma presença constante no campo e que recebe o sol diariamente, pois fica exposto a ele ao realizar suas atividades. Assim, é possível que seja esse o fim de um dia de trabalho.

⁶⁰ Segundo Igor Moreira, "Vistas de longe essas elevações se assemelham à curva que existe perto da ponta de um facão. Antigamente essa parte do facão era chamada de coxilha, e por isso as elevações suaves e compridas do estado receberam o nome de coxilhas". In: MOREIRA, Igor. *O Espaço Rio-Grandense*. Porto Alegre: Editora Ática, 2004. p. 15.

Love, em texto de 1975, afasta a visão romântica que frequentemente é associada ao homem do campo, mostrando que a vida no campo era árdua e com poucas perspectivas. As atividades do homem dessa época não eram localizadas somente na estância, havia muitos homens que percorriam longas distâncias à cavalo, sem permanecer muito tempo no mesmo lugar. O autor reafirma a proximidade do gaúcho brasileiro com o gaúcho platino, relativizando as conclusões de pesquisadores que tentam afastar as duas identidades, como é o caso de Moysés Vellinho⁶¹: “As fronteiras indefinidas fizeram dos castelhanos os inimigos tradicionais do gaúcho; ele estava acostumado tanto a praticar assaltos do outro lado da fronteira quanto a repelir os assaltos daqueles em seu lado”.⁶²

O comportamento nômade e desordeiro que vemos nesses relatos históricos é ignorado ou escondido na maior parte dos relatos históricos dos atuais tradicionalistas. Jungbluth também não trata desse tema em suas obras, elas refletem a bravura, o trabalho e a relação com os animais, mas o comportamento desordeiro não é referido em suas obras. Já o estancieiro seria o oposto desse trabalhador sem apego ao espaço. Nele encontraríamos uma forte ligação com a terra, o ímpeto construtor e a valorização da família. Essas qualidades, que segundo os relatos históricos estariam bem afastadas dos trabalhadores, foram ao longo dos anos reproduzidas como a “índole” de todos os gaúchos e, talvez por isso, vejamos a união de todas essas faces positivas, em uma única imagem, nas obras de Nelson Jungbluth. Essa despolitização nas obras de Jungbluth possibilitou a identificação de algumas pessoas com aquela história e características ali representadas.

Fagundes, mesmo tendo como foco a indumentária, faz uma detalhada descrição do trabalhador do campo, abordando também as características pejorativas dessa figura:

O peão das vacarias, saído de tudo aquilo que sobrava, em termos humanos, da incipiente organização urbana da época – desertores do exército e da marinha, foragidos da justiça, renegados das

⁶¹ VELLINHO, Moysés. O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino. In: FERREIRA, João Francisco (Org.) *Fundamentos da cultura rio-grandense*. Segunda série. Porto Alegre: UFRGS, 1957. p.47-66.

⁶² LOVE, Joseph. *O Regionalismo Gaúcho e as Origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.13.

tolderias,⁶³ trãnsfugas missioneiros, brancos, negros e mestiços de toda a laia – não devotavam maiores cuidados às roupas.⁶⁴

Em posição muito mais honrosa aparece aquele que domina os campos. E parece ser dele toda a herança de coragem e orgulho que vemos nos relatos das tradições e que não aparecem na caracterização do trabalhador. O estancieiro apresentado por Fagundes é aquele que tem bravura suficiente para se estabelecer em um espaço extremamente inóspito:

O homem que empreitava as grandes arreadas de gado e as comandava pessoalmente, verdadeiro senhor de baraço e cutelo de suas gentes e primeiro caudilho rio-grandense, tinha mais dinheiro e se vestia melhor que os demais. Foi ele também o primeiro estancieiro, fixando seus gados em rincões naturais e marcando e assinalando a sua fazenda.⁶⁵

Em *O Gaúcho. Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata*, de 1986, Carlos Reverbel indica que, em seus primeiros anos, o RS era praticamente uma “terra de ninguém”. A amplitude do espaço facilitava a caça do gado onde quer que fosse encontrado; só posteriormente organizaram-se as estâncias e o gado passou a ser mantido em espaços próprios. Ao definir o tipo gaúcho Reverbel, ressalta as semelhanças com o vizinho platino e como a palavra carregou uma conotação negativa por muito tempo, sendo associada a vagabundos e ladrões do campo.⁶⁶

O pesquisador mostra como a conotação negativa do tipo social foi esquecida, após algum tempo, quando “deixando de significar gaudério, um marginal, passou a identificar o campeiro destro e desenvolto nas lidas do pastoreio, e pronto a transformar-se em soldado”.⁶⁷

⁶³ Tolderias: As aldeias dos índios pampas, com choças de couro cru e ramas. Cf. FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 15.

⁶⁴ *Ibidem*, p.15.

⁶⁵ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 14.

⁶⁶ REVERBEL, Carlos. *O Gaúcho. Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata*. Porto Alegre: LP&M, 1986. p. 65-74.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 88.

Na obra que analisamos, pode-se especular se o gaúcho representado é o proprietário das terras ou o peão. Sua postura não indica que esteja em condições de trabalho rural, mas sim de observação da paisagem. Seu olhar, enfatizado pela mão que se curva na região da testa, dá a sensação de domínio do espaço e das condições da vida rural, sem contar a capacidade de domínio sobre o animal. Mas também mostra o quanto ele estaria suscetível às intempéries. Não vemos nenhum tipo de abrigo ou casa para onde o homem poderia ir quando a chuva começasse. Essa extrema exposição à natureza é uma das coisas que torna árdua a vida do homem do campo, mas sua permanência nesse espaço mostra sua valentia e capacidade de suportar as condições precárias de subsistência. O instinto explorador atribuído ao homem do campo também está presente na imagem, qualidade que com o passar dos anos foi atribuída a todos aqueles que compartilhavam a vivência rural.

Ainda nos resta mais uma questão, relacionada ao significado simbólico do chiripá e do lenço vermelho. Segundo Fagundes, o chiripá foi a peça mais utilizada pelos combatentes da Revolução Farroupilha ocorrida de 1835 a 1845. Ainda que, farrapos ou farroupilhas, apelidos recebidos por esses combatentes, tenham sido dados pejorativamente, eles são lembrados com orgulho pelos tradicionalistas. Paixão Côrtes também indica que a peça era componente da indumentária de trabalhadores de condições inferiores. Além desses significados simbólicos, a presença do chiripá também é uma forma de inserção de elementos não habituais, oriundos de um passado mais distante, em um conjunto de práticas que é do conhecimento daquele que observa o quadro. Ele pode ser associado também ao trabalho, enquanto característica positiva do homem rio-grandense.

O lenço vermelho, peça ligada aos grupos que em 1893 e 1923 enfrentaram o governo rio-grandense, enquadra-se na definição dada por Eco, de signo de equivalência arbitrária.⁶⁸ A peça se coloca da mesma forma que o Chiripá, como um distintivo de participação ou, ao menos, apreciação da causa defendida nas revoluções. Nesse contexto, o vermelho, identificação com o grupo Maragato,

⁶⁸ “O Signo é um gesto emitido com a intenção de comunicar, ou seja, para transferir uma representação própria ou um estado interno para um outro ser. Naturalmente, presume-se que, para que a transferência tenha êxito, uma determinada regra (um *código*) habilite tanto o emissor quanto o receptor para entender a manifestação do mesmo modo. Neste sentido, são reconhecidos como signos as bandeiras e os sinais de trânsito, as insígnias, os marcos, as etiquetas, os emblemas, as cores heráldicas, as letras do alfabeto.” ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p.18.

significava pactuar com o desejo de maior autonomia para o Estado, ainda que dentro da unidade nacional. A cor vermelha também remete ao sangue, a ira, a luta características do comportamento revolucionário que, de alguma forma, é associada ao homem sul-rio-grandense. O lenço vermelho certamente não é um elemento novo ou curioso, mas é um acessório com significado relevante, mobilizador de emoções e muito característico da região.

Após essa aproximação com o contexto social, práticas e vestimenta do homem sul rio-grandense, representado por Jungbluth, pretendemos discutir o resultado da apresentação desses motivos no contexto e no espaço em que estiveram ou estão presentes, mostrando, a partir de outras obras, quais os elementos da cultura regional selecionados para exposição pública e quais os sentimentos mobilizados por essas obras. A antropologia interpretativa e a continuidade do método descritivo, que já estamos utilizando com as imagens, servirão para indicar quais elementos da cultura, das histórias e dos mitos tradicionais gaúchos foram reelaborados pelo artista.

3 ARTE TRADICIONALISTA: UM SIGNO INTERPRETÁVEL NA CULTURA DO RIO GRANDE DO SUL

Frequentemente 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.¹

Desde o momento em que escolhemos como objeto a obra de Nelson Jungbluth, sabíamos que a antropologia seria uma área de estudo que nos auxiliaria na compreensão dos trabalhos, já que muitos dos pesquisadores do campo procuravam relacionar a cultura e seus objetos às formações sociais e à expressão dos sentimentos, valores e crenças dos povos que os produziam.

No início da pesquisa, ao discutir possibilidades para a compreensão de nosso objeto, propusemos algumas hipóteses que aproximavam a arte da manutenção de valores e tradições, como instrumentos de educação e introdução de práticas não espontâneas no cotidiano urbano. Também discutimos até que ponto a arte seria responsável pela difusão de valores como bravura, determinação e virilidade. E ainda consideramos se poderíamos associar a ela a tentativa de reorganizar os comportamentos no interior de uma sociedade onde cada vez menos os papéis eram definidos. Contudo, essa linha de raciocínio nos trazia mais problemas do que soluções. Se as obras de arte tradicionalista carregavam todo esse sentido autoritário e antiquado, por que sua utilização em meios publicitários? Por que as peças, no caso dos vitrais do supermercado Zaffari, se mantêm em exposição há mais de 20 anos sem reações populares contrárias? Perdíamos assim a possibilidade de compreender uma interação do público que não fosse aquela passiva e sem questionamento.

Após a definição dos conteúdos das obras obtivemos em Geertz uma forma de compreensão que relaciona a criação artística a uma sensibilidade específica, característica do grupo que a produz:

¹ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente*. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.56.

A compreensão dessa realidade, ou seja, de estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como expressão grandiloquente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais.²

Dessa forma, era necessário interpretar os objetos de arte amparados por uma teoria antropológica que estivesse interessada em analisar o fenômeno a partir dele mesmo, em uma perspectiva hermenêutica, ou seja, lendo nas práticas e nos fenômenos do mundo os seus significados. A partir dessa leitura, é possível indicar a importância que alguns elementos, presentes na arte, têm na vida social.

A relação da pintura com a cultura é complementar e não apenas ilustrativa. Como já indicamos, os objetos culturais trabalham na constituição do imaginário, não são meros reflexos, mas coisas vivas que atuam no contexto social. A arte transporta o passado para o presente e permite a quem o observa não só uma relação informativa, mas também crítica.

Norteados por essa linha de raciocínio, procuramos, neste capítulo, apresentar as obras que estão expostas no Supermercado Zaffari Higienópolis, em Porto Alegre, desde 1983. Tais obras já haviam sido apresentadas em uma publicação impressa da SAMRIG, dos anos de 1981 e 1982, o catálogo *Gaúcho Escrito*. Destacaremos alguns pontos que consideramos importantes em cada um dos desenhos que foi aplicado aos vitrais, descrevendo a que práticas, mitos, história ou valores cada imagem se refere. A partir dessas obras veremos que aspectos foram eleitos pelo artista como significativos na cultura gaúcha. Também nos interessa destacar a diversidade de assuntos que se relacionam a essas imagens. A variedade que se apresenta nos desenhos que temos na referida loja torna uma simples saída para compras um encontro com muitos anos de cultura e história regional. Também apresentaremos uma amostragem dos calendários em tecido produzidos pela mesma rede de supermercados. Na última parte do capítulo,

² GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 150.

apresentamos mais duas importantes obras que permanecem em exposição no Estado, dois grandes murais, um na capital, Porto Alegre, e o outro na cidade de Ijuí.

3.1 Antropologia interpretativa: a cultura enquanto conceito semiótico

A semiótica e, posteriormente, a iconografia, nos mostraram os detalhes de um objeto que necessitava ser analisado por uma antropologia interpretativa que levasse em conta os significados relacionados aos contextos em que eram produzidos e exibidos. Para tanto, julgamos mais adequado utilizar as instruções para análise de Geertz, ou seja, “escolher entre as estruturas de significação [...] e determinar sua base social e sua importância”.³

Geertz trabalha com um conceito de cultura essencialmente semiótico. Para ele, a cultura é uma teia de significados tecidos pelo próprio homem; para entender o significado de um determinado fenômeno, o que devemos questionar não é seu status ontológico: “devemos indagar [...] qual sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência”.⁴ O autor também considera a cultura, assim como tratamos o signo, um elemento com significado público, relacionado à comunidade que o utiliza e completamente inoperante para aqueles que não compartilham dos conhecimentos relacionados àquele fato, hábito, costume ou tradição. A partir dessas primeiras definições, o autor mostra quais as possibilidades de utilização do que é percebido como cultura:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.⁵

A partir dessas colocações explicitamos qual o nosso objetivo com a utilização de Geertz nessa análise. Sendo a arte um fenômeno que ocorre dentro da cultura, a partir dela podemos compreender o objeto que analisamos e relacioná-lo a um grupo de pessoas que existe em um determinado período. A iconografia nos

³ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.19.

⁴ *Ibidem*, p.20.

⁵ *Ibidem*, p.24.

possibilitou ver o que está representado na obra, mas a antropologia poderá nos auxiliar a realizar o que Geertz aponta como “descrição densa”, pois, para ele, essa é a atividade da qual se ocupa a etnografia, que “leva à visão da pesquisa antropológica como uma atividade mais observadora e menos interpretativa do que ela realmente é”.⁶

Ao tratar o resultado final de um trabalho antropológico como descrição densa, Geertz reforça a necessidade de registro detalhado dos fenômenos analisados. Esse registro, se realizado corretamente, é suficiente para tornar palpável um objeto de estudo e possibilitar análises e comparações posteriores. A grande vantagem dessa forma de abordagem é a de torna familiar aquilo que é desconhecido, indicando a relação das práticas entre si, possibilitando que sejam percebidas como um conjunto coerente dentro de determinada cultura:

A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau em que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares para reduzir a perplexidade – que tipos de homens são esses? – a que naturalmente dão origem os atos não familiares que surgem de ambientes desconhecidos.⁷

Assim, tratamos nosso objeto e, conseqüentemente, as atividades de registro, descrição e contextualização do mesmo, procedimentos importantes para o esclarecimento da cultura de um determinado grupo humano, entendendo que um “etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente”.⁸

A definição do que é arte pode criar polêmicas e nem sempre chegar a uma resposta definitiva. Nosso objeto de pesquisa é um bom exemplo de fenômeno que proporcionou e ainda proporciona discussões a esse respeito. Se para alguns ele é decorativo, para outros ele é somente um desenho publicitário que trabalha elementos da cultura a partir de representações “estilizadas”, para utilizar um termo presente na fala de Jungbluth. De qualquer forma, os trabalhos aqui apresentados

⁶ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.19

⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

colocam-se nos limites dessas definições e, mesmo que não tenham sido efetivamente caracterizados como arte pelas instâncias responsáveis pela formação e representação de artistas, ou seja, pelo campo artístico, foram reconhecidos pelo público e pelo mercado, ganhando espaço no mundo das artes a partir de tal reconhecimento. A definição de arte está ligada ao local, temos que olhá-la da mesma forma que as pessoas que com ela convivem, com seus olhos e seus valores, só assim poderemos captar seu modo de compreensão. Ao discutir a arte no interior das sociedades Geertz explica:

[...] em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente estética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformaram a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal.⁹

Geertz nega exatamente o argumento que poderia ser utilizado para retirar um objeto qualquer da categoria de arte. Muitas vezes, algo é caracterizado como artesanato por não deter as características estéticas determinadas no campo das artes, entretanto, para o autor isso não é suficiente. Ele enfatiza o poder da comunidade, daqueles que convivem e se relacionam dentro de um sistema cultural, para determinar o que é ou não arte. Essa escolha seria também uma forma de expressão da comunidade, a sua forma de se relacionar com a cultura. Relacionando, assim, os sinais com a comunidade, Geertz caracteriza-os como uma forma de pensamento e não somente como mensagens emitidas, o que seria a proposição inicial da semiótica.

Deste modo pretendemos demonstrar que aqueles que recebem, analisam e se relacionam com um objeto artístico podem classificá-lo e dar a ele uma definição.

⁹ GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 146.

Arte não é aquilo que vem com este rótulo, mas aquilo que se comporta como tal, que é entendido dessa forma. Assim como fizemos no capítulo anterior, aplicando a iconografia à análise da tela de Junbluth, pretendemos com a antropologia interpretativa indicar os elementos contidos nas telas e ilustrações do artista, relacionando-os com a história do Rio Grande do Sul, suas lendas e costumes e assim apresentar esses trabalhos no interior dessa grande teia de significações que é a cultura.

Trazemos Geertz a fim de complementar o trabalho que já iniciamos com os estudos de imaginário e com a iconografia. Entretanto, permanecemos atentos a alguns problemas na antropologia de Geertz, apontados por Alves em *Arte Enquanto sistema Cultural*, de 2000:

Se há um ponto bastante ultrapassado na antropologia de Geertz, já criticada em muitos autores, sobretudo os pós modernos, é a extensão desse código, a permanência de uma concepção de sociedade como um todo coerente e organizado [...] A arte não necessariamente reflete nada, pode estabelecer uma relação tensa com outros códigos ou mesmo se opor a eles.¹⁰

Alves mostra que interpretar uma pintura, no nosso caso, como reflexo dos conceitos subjacentes à vida social é um erro, já que a arte e as outras formas de expressão podem ser independentes ou opostas a essas características da vida social. Por isso procuramos não ver nas obras que analisamos o reflexo de uma concepção geral ou majoritária, mas sim uma forma de expressão que existe entre outras e que se relaciona tanto com quem a partilha e tem familiaridade com o que é representado quanto com aqueles que desconhecem ou desconsideram as práticas em questão.

3.2 Análise dos trabalhos para a Cia Zaffari

No ano de 1983, Nelson teve 16 desenhos seus ampliados para os vitrais do supermercado Zaffari, na Avenida Plínio Brasil Milano, Bairro Higienópolis, em Porto

¹⁰ ALVES, Caleb Faria. A Agência de Gell na antropologia da Arte. *Horizontes Antropológicos/UFRGS*. Ano 14, n. 29. p. 315-338. 2008. p. 330.

Alegre, RS. Para essa rede ele também forneceu imagens que foram aplicadas nos calendários em tecido pelas próximas duas décadas. Algumas das imagens de seus trabalhos foram e são utilizadas até hoje para propagandas em jornais da capital.

Os vitrais certamente foram idealizados para a observação de quem está dentro da loja, mas os desenhos ainda assim são perceptíveis em tons mais escuros pelo lado de fora. Os temas não são inéditos, a maior parte deles já apareceu em outros materiais ilustrados pelo artista, mas com certeza esse é o espaço onde ganharam melhor visibilidade. Infelizmente a rede de supermercados não nos concedeu autorização para registros fotográficos e também não nos cedeu os arquivos das imagens. Realizamos fotos apenas pelo lado de fora da loja, o que não possibilitou registros de qualidade elevada. Apresentaremos aqui aquelas que ficaram mais nítidas, mas a análise dos temas não foi prejudicada, já que possuímos bons registros de outros materiais onde os mesmos apareceram. Sempre que possível, indicaremos as diferenças entre o que está nos vitrais e o que aparece nas ilustrações de outros impressos. Alguns registros dos vitrais foram obtidos a partir de seu catálogo e por isso estão em melhor qualidade. Nessas obras poderemos observar bem as modificações de cor e algumas correções de acessórios que foram realizadas.



Ilustração 27 – Vista da entrada do supermercado Zaffari Higienópolis. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

Os vitrais estão divididos em 4 blocos, com quatro vitrais por bloco. Para fins de sistematização desse material, dividimos os vitrais de acordo com suas temáticas. Sendo assim o **bloco 1** apresenta o tipo humano em cenas do cotidiano e trabalho. O **bloco 2** apresenta a masculinidade e valentia. O **bloco 3** é composto por mitos, lendas e práticas tradicionais e o **bloco 4** apresenta as artes e os imigrantes no Rio Grande do Sul. Os 12 primeiros vitrais foram realizados a partir dos mesmos temas que ilustram o relatório da diretoria da SAMRIG, dos anos de 1981 e 1982, catálogo *Gaúcho Escrito*.

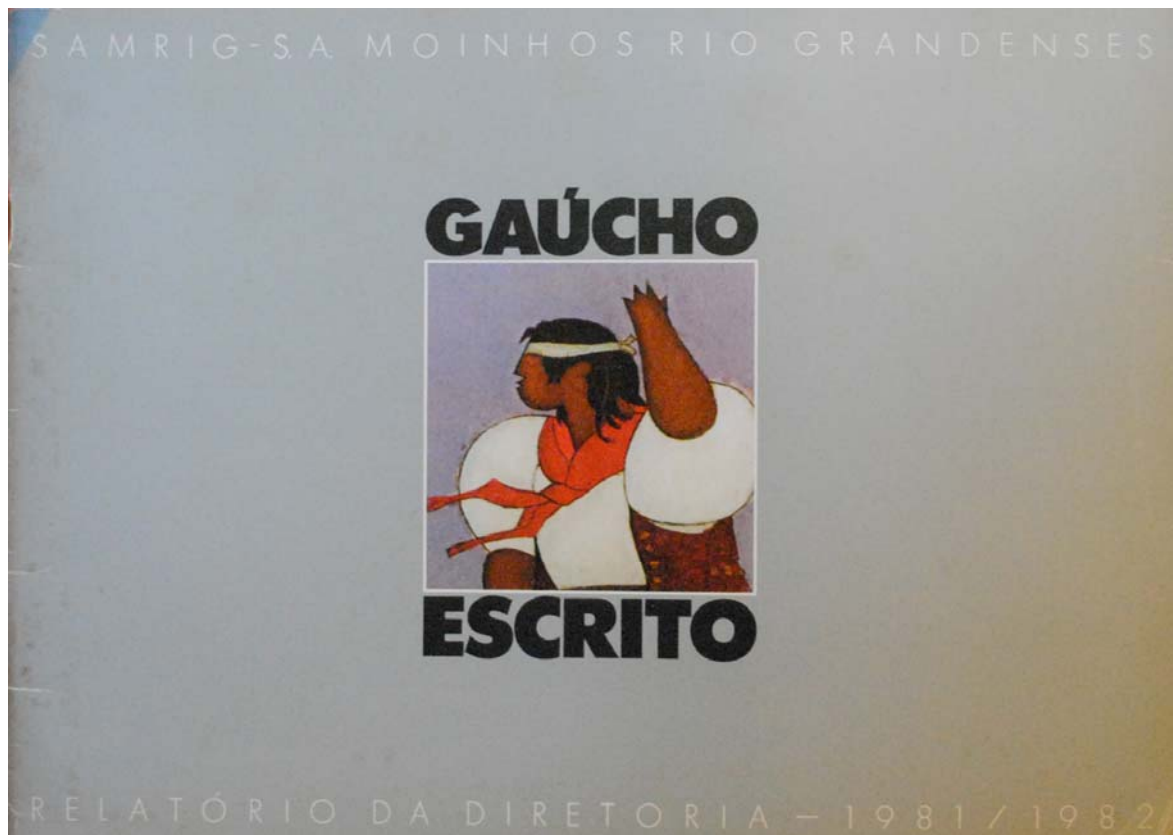


Ilustração 28 – Capa da publicação: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982.

A 13^o peça é a única que não encontramos em outra publicação e os desenhos dos últimos quatro vitrais também aparecem no Relatório da Diretoria 1971-1974 do Banrisul. Percebemos, porém, pequenas modificações, algumas vezes na cor e outras nas formas. A principal diferença se dá em relação aos contrastes, que nos vitrais do Zaffari são consideravelmente mais fortes do que aqueles vistos no catálogo *Gaúcho Escrito*. Algumas cores foram completamente modificadas.

Os referidos vitrais não foram executados pelo método tradicional. Ao falar sobre os trabalhos, Jungbluth explica: “fiz apenas os desenhos, que depois foram reproduzidos em São Paulo, sobre placas ou plexiglas ou acrílico. Não foram produzidos, portanto, como vitrais tradicionais, que são realizados em vidro, com os recortes em chumbo”.¹¹ Mas percebemos que os desenhos, que estão no catálogo da SAMRIG, têm algumas diferenças daqueles observados nos vitrais, e por isso imaginamos que, para a rede de supermercados, o artista tenha produzido novos desenhos observando os desenhos originais.

Até um estágio avançado da pesquisa não tínhamos um registro oficial sobre o porquê da existência das mesmas imagens em diferentes materiais publicitários de diferentes empresas. Após o registro dos calendários em tecido encontramos uma única referência; na ilustração 64, ao lado esquerdo do calendário de 1989 pode-se ler: “Vitrail do Hiper Zaffari Hiegienópolis pintura de Nelson Jungbluth cedida pelo autor e pela SAMRIG”. Esta é a única informação que oficializa a existência dos mesmos desenhos nesses dois espaços. Mas em relação às imagens dos imigrantes, aquelas que aparecem a partir do 14º vitral, não encontramos nenhuma referência a autorização ou relação com o Banrisul.

A seguir descrevemos rapidamente os elementos de cada vitral. O ordenamento da numeração foi dado por nós, tendo como perspectiva a visão da esquerda para a direita de quem está entrando no supermercado (de fora para dentro). Os vitrais serão apresentados junto às imagens de *Gaúcho Escrito*. Aqueles que foram registrados por nós têm a imagem invertida, pois foram fotografados de fora para dentro. Apenas nos casos em que foram apresentados em outras publicações¹² é que aparecem na perspectiva de quem observa na parte interna do supermercado.

¹¹ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 69.

¹² Retiramos os registros desses vitrais da seguinte obra: FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001.

3.2.1 Vitrais

Vitral 1



Ilustração 29 – Nelson Jungbluth. Vitral 1. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 30 - Nelson Jungbluth. – O Gaúcho. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 2)

O primeiro dos vitrais apresenta um gaúcho montado a cavalo, vestindo camisa branca, lenço vermelho, guaiaca, chiripá, ceroulas e botas. Usa chapéu de abas largas e boleadeiras. Pesquisamos sobre esse tipo de chapéu no livro de Paixão Côrtes e o encontramos como “Chapéu Tipo da Fronteira”.¹³ A inclinação do cavalo e do gaúcho, bem como a linha horizontal formada pelas boleadeiras que se colocam acima da cabeça do gaúcho, indicam que ele está correndo. É uma imagem que reflete o domínio do espaço rural, a amplitude e despovoamento da região assim como a força e o caráter destemido do homem do campo. A paisagem é uma planície e o azulado do céu é índice do anoitecer. As plantas que vemos ao lado esquerdo do desenho têm uma forma muito semelhante àquelas que aparecerão em uma série de trabalhos realizados em 2000 por Jungbluth, às “híbridas e mutantes”. São plantas exóticas que, pelo que constatamos, tiveram suas primeiras versões em várias obras com temática tradicional gaúcha.

O artista se esforça por não criar detalhes em suas representações. As feições humanas, principalmente, são sempre muito semelhantes. Na maior parte das vezes os gaúchos não possuem olhos, boca e, quando muito, vemos um bigode. A cor de pele é sempre em tom escuro, refletindo a exposição ao sol pela qual o trabalhador do campo passa e também as heranças genéticas que o gaúcho guarda em sua história.

No desenho que aparece no relatório *Gaúcho Escrito*, na página 2, a figura é associada ao verbete “O gaúcho” e com ela temos um trecho do *Cancioneiro Guasca*¹⁴ de João Simões Lopes Neto, onde são enfatizadas a valentia e habilidade do gaúcho para a vida no campo. Flávio Loureiro Chaves, comentando o texto de Simões Lopes Neto, também ressalta essa ligação do homem com o espaço mostrando que o folclore, no passar dos tempos, eternizou a imagem do gaúcho enquanto herói, “senhor absoluto dos campos que percorre inseparável de seu cavalo”.¹⁵ Características como a bravura, a liberdade e o domínio do espaço foram ao longo dos anos alimentadas por referências literárias, como a obra *O Gaúcho* de José de Alencar e, posteriormente por todo o material organizado pelo MTG.

¹³ “Chapéu Tipo da Fronteira – com copa baixa, arredondada, circular, achatada, tipo *mantegueira*; geralmente de aba média ou larga com a parte frontal e posterior da mesma bem virada para cima: ‘chapéu de veijar santa em parede’.” PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 173.

¹⁴ (Do *Cancioneiro Guasca*, recolhido e compilado por J. S. Lopes Neto em 1910). In: SAMRIG-S.A. *Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982*. p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

Vitral 2

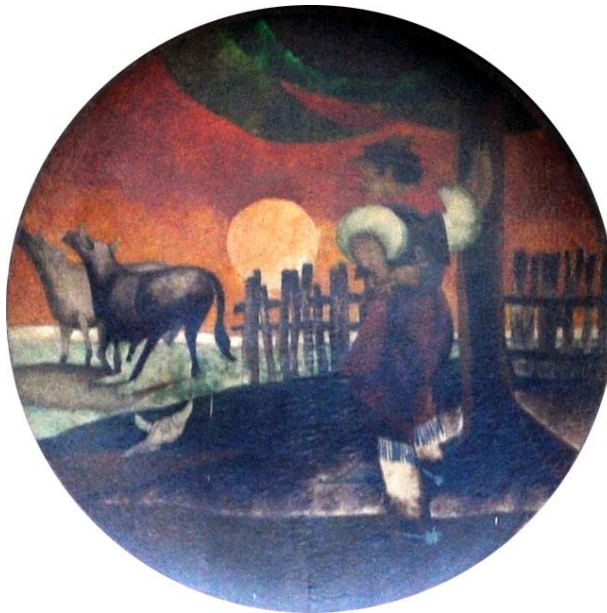


Ilustração 31 – Nelson Jungbluth. Vitral 2. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

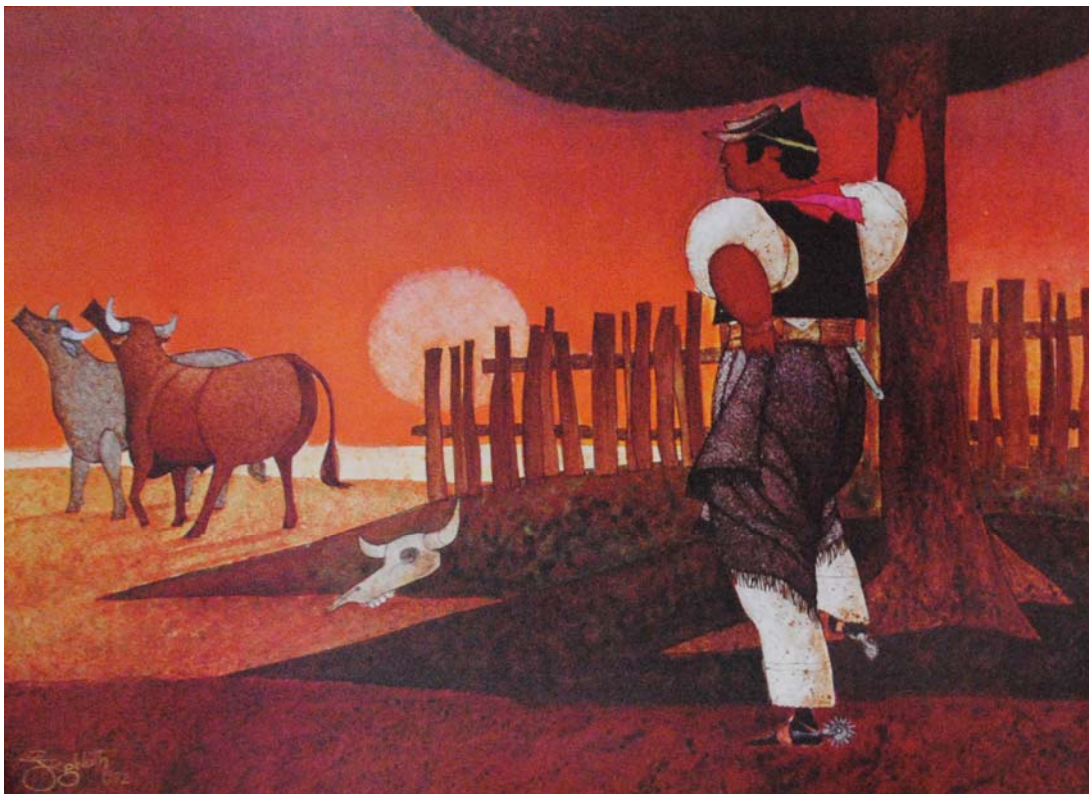


Ilustração 32 – Nelson Jungbluth. – Carniça. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 16)

Aqui temos o gaúcho escorado em uma árvore, também com Chapéu Tipo da Fronteira e com uma tira que poderia ser um barbicacho, ainda que esteja no lugar errado, pois o local original de utilização do barbicacho é abaixo do queixo. Usa camisa branca de manga curta, lenço vermelho, guaiaca, faca, chiripá, ceroulas, botas e esporas. Ele observa os bois no pasto e logo à sua frente temos a caveira de um boi, ou melhor, a parte que comporia a cabeça deste. É uma imagem que remete ao abate dos animais, à fartura e ao processo cíclico de criação e consumo que compõe as atividades rurais.

No relatório *Gaúcho Escrito*, página 16, a imagem aparece associada a “Carniça” e é acompanhada pelo poema *Tropilha Crioula*.¹⁶ O sentimento ambíguo inerente à relação que o gaúcho tem com os animais está presente na imagem e no poema. Por um lado o dia da carniça é um dia de fartura e de felicidade, nele há muita comida, muito assado e confraternização. Mas em contrapartida há alguma tristeza que parece estar presente nos animais, no ambiente e nos odores que se espalham. Esses sentimentos estão presentes no cotidiano do gaúcho, mas essa é apenas mais uma das dificuldades que devem ser transpostas na vida rural. Assim o gaúcho deve encarar com naturalidade os abates, nascimentos e mortes, administrando os recursos naturais enquanto senhor do espaço.

A partir dessa imagem e de outras que apresentaremos a seguir, ressaltamos alguns detalhes que aparecem recorrentemente nas representações analisadas. Os bois que vemos aqui têm expressão, assim como os cavalos que aparecem em outras imagens. Por tratar-se de um tema que tem uma relação forte com os animais, Jungbluth procura mostrar sua participação na cena, indicando o mugido dos dois bois ao apresentá-los de cabeça erguida. O gaúcho que observa os animais usa esporas, artigo que, a princípio, seria dispensável nesse momento. Mas constatamos que existem algumas peças que, talvez descuidadamente, o artista inclui sempre em suas composições. Essa é uma decisão que pode indicar a resolução do artista de sempre representar o gaúcho com determinados acessórios por acreditar que seriam indispensáveis na caracterização da personagem. Para ele, as esporas, assim como o lenço vermelho, são acessórios simbólicos e, por isso, marcam presença em todas as representações.

¹⁶ VARGAS NETO, Manuel do Nascimento. *Tropilha Crioula*, 1925. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 17.

Vitral 3

Ilustração 33 – Nelson Jungbluth. Vitral 3. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

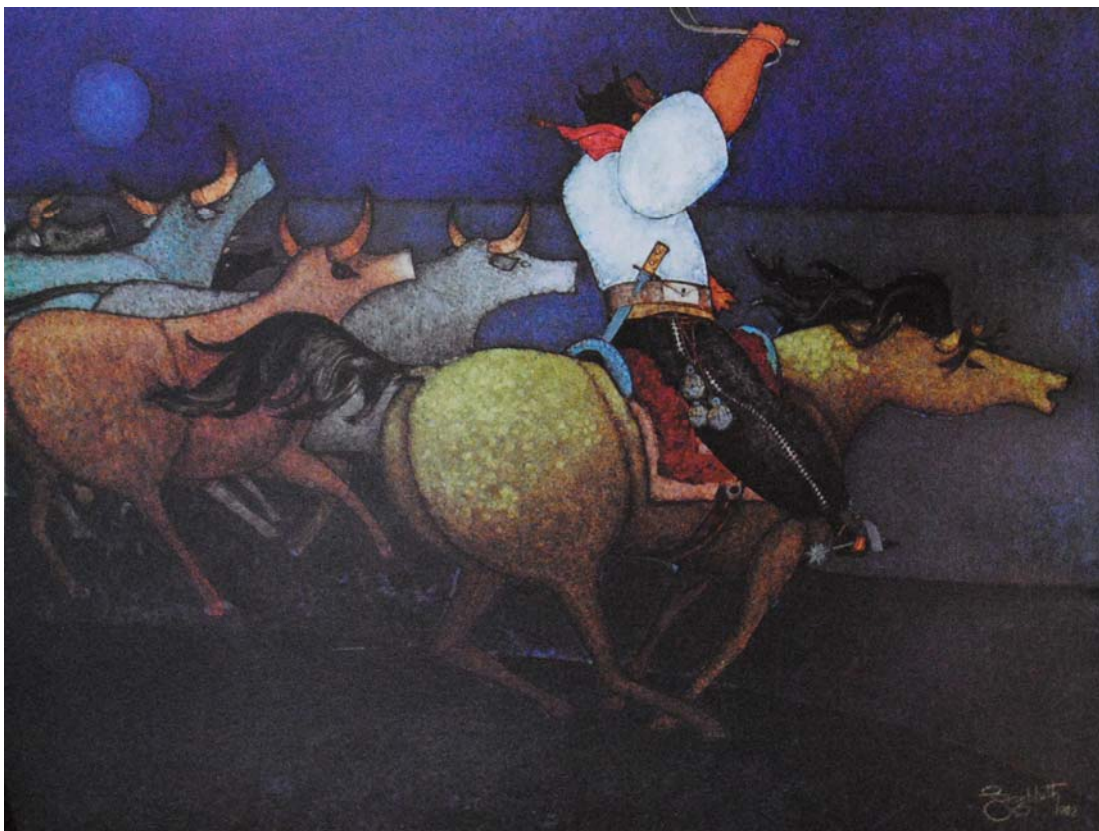


Ilustração 34 – Nelson Jungbluth. – O tropeiro destemido. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 14)

Referenciando uma das atividades rurais mais comuns na vivência do homem gaúcho, o terceiro vitral apresenta o gaúcho a cavalo que conduz uma junta de bois. Usa Chapéu Tipo da Fronteira, camisa branca, lenço vermelho, guaiaca, faca, boleadeiras, bombachas, botas e esporas. Em sua mão há um rebenque e a cena se passa à noite. Ela reflete o trabalho árduo do peão tropeiro, responsável por transporte de gado, atividade que fazia com que passasse por muitas dificuldades. Entre a criação da imagem para a SAMRIG e a criação para o Zaffari, uma correção foi feita, a imagem do vitral contém um laço enrolado, amarrado ao cavalo em que o gaúcho está montado. Acreditamos que essa foi uma correção proposta a fim de tornar o registro mais fiel, já que a condução da junta de bois, sem a utilização do laço, seria uma tarefa impossível. As cores, tanto dos animais como das roupas do gaúcho, foram intensamente modificadas. A posição da lua também difere nas imagens, no vitral ela está muito mais próxima do gaúcho do que na imagem do *Gaúcho Escrito*.

A imagem que está no relatório, na página 14, ilustra *O tropeiro destemido* é acompanhada de texto com forte caráter político escrito por Ramiro Barcelos em 1915. A obra que recebe o nome de *Antônio Chimango* também corrobora a imagem de coragem e força para o trabalho que é associada ao gaúcho. O comentário de Flavio Loureiro Chaves enfatiza a crítica que é realizada no texto: “a denúncia da miséria campeira, seus trabalhos e sacrifícios – que atribui o legítimo sentido regional e literário ao texto, ultrapassando o simples painel epocal”.¹⁷

A atividade realizada pelo tropeiro expõe a precariedade da vida nessa região. Se a imagem em si tem algum caráter crítico, é nesse sentido, de denunciar a falta de estrutura que havia nas estâncias. Em relação ao gaúcho, a imagem mais uma vez é uma apologia ao seu incansável estímulo ao trabalho e sua capacidade de sobrevivência.

A representação traz um elemento novo, que ainda não tínhamos analisado nos trabalhos de Jungbluth. As calças que vemos nessa obra seriam, provavelmente, as bombachas que conhecemos como traje característico do gaúcho. E mais uma vez, na obra de Paixão Côrtes, encontramos um indicativo de

¹⁷ SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p.15.

referência para a criação dessa peça. O autor, assim como faz Fagundes, localiza a origem da peça nos trajes militares de proveniência oriental:

Observamos, então, que entre 1860 a 1875, e mesmo além deste ano, aparecem em diversas regiões e países, a vestimenta de militares, é o primitivo seroual dos zuavos que em contato com a escola de costura francesa e inglesa, acabou tomando dimensões que viriam, no transcorrer dos tempos, ter parecença com o formato das bombachas que o paisano gaúcho Sul-americano acabaria usando. Esta peça agora não tem fundilhos caído; apresenta bragueta com botões; pernas definidas, embora ainda amplas e conservando as pregas tradicionais, além do punho para fixação ao tornozelo. Nessa peça em vários exemplares vemos a presença de adornos nos bordos laterais medianos (das pernas) desde o tempo dos zuavos turcos até 1914, quando ainda encontramos regimentos franceses também denominados zuavos com esta característica em seu uniforme.¹⁸

A peça é definida pelo pesquisador como sucessora do chiripá e, por isso, nos trabalhos de Jungbluth encontramos mais gaúchos vestidos com chiripá do que com bombachas. O artista tinha o interesse declarado de representar o antigo, mas, provavelmente em função da utilização corrente da bombacha, ele não pôde simplesmente excluí-la de suas obras. A forma que Nelson encontrou para representar a bombacha, sem utilizar o modelo contemporâneo, foi buscar a mais antiga representação dessa peça que estava a sua disposição. A seguir apresentamos imagens do livro de Paixão Côrtes, em que aparece o Seroual. Também destacamos aquela que é, para nós, a mais curiosa imagem relacionada às bombachas: a do biombo japonês com tema português, onde vemos portugueses que utilizavam “bonbaxas”. Esta é uma obra que, segundo Paixão Côrtes, seria de época próxima ao ano de 1618. As bombachas dos desenhos de Jungbluth lembram muito aquelas que aparecem nesses biombos japoneses.

¹⁸ PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 156.

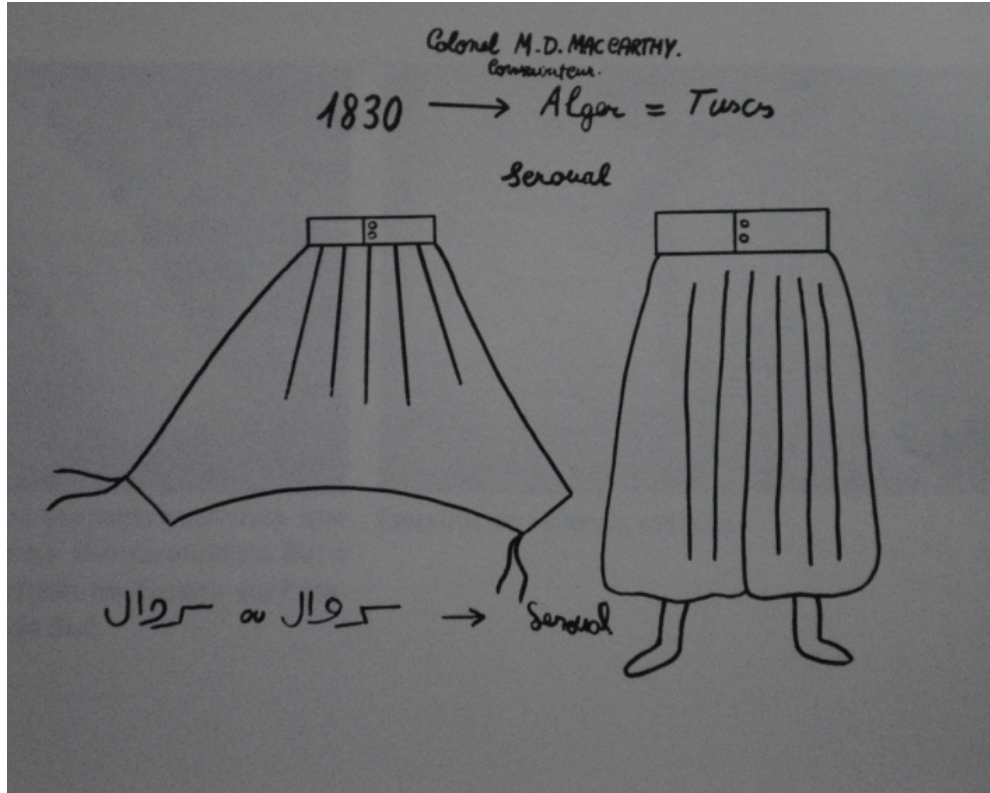


Ilustração 35 – Seroual (Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 10)



Ilustração 36 – Portugueses com suas bonbaxas no Japão, em torno de 1618. (Fonte: PAIXÃO CORTES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1961, p. 12)

Vitral 4



Ilustração 37 – Nelson Jungbluth. Vitral 4. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

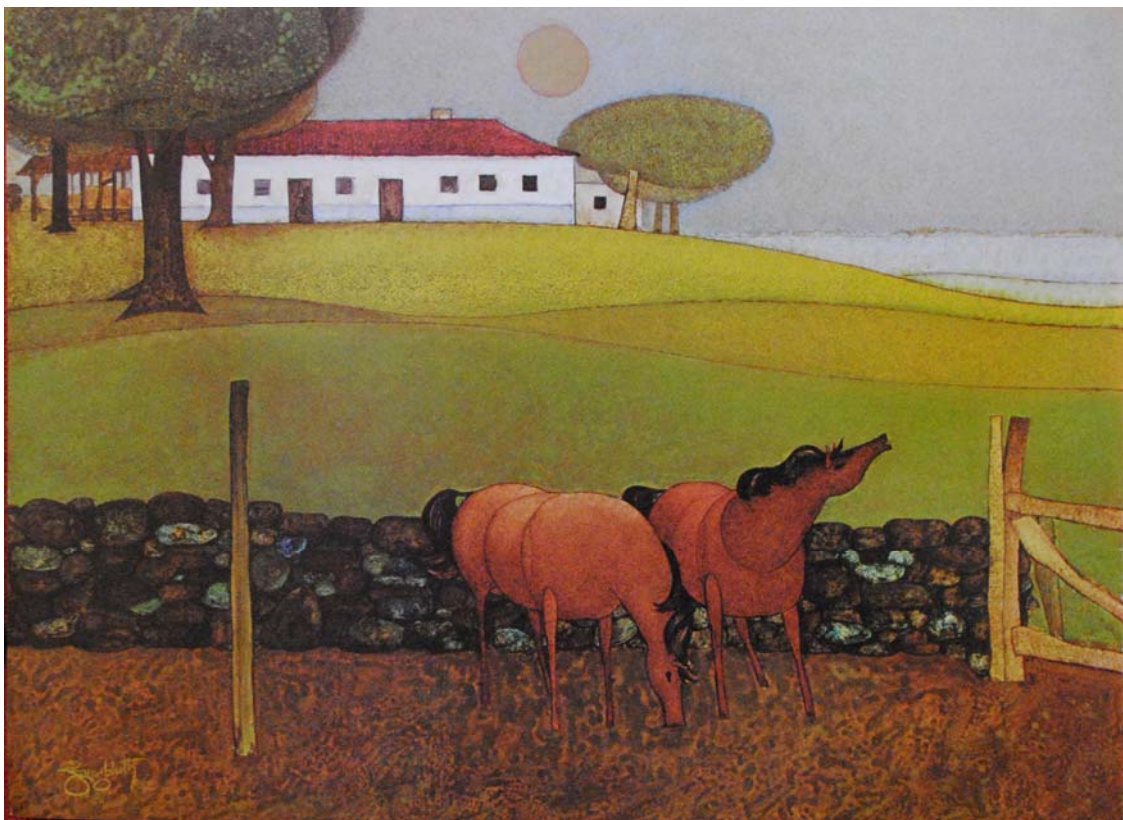


Ilustração 38 – Nelson Jungbluth. – A Estância. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 10)

É a imagem da estância, com uma ampla casa ao fundo, celeiro, árvores e cavalos em um dia de sol. Sem a figura do gaúcho ela apresenta apenas as leves ondulações do espaço rural, dois cavalos, um pastando e outro relinchando, no espaço organizado da estância. Mais uma vez, a expressão principal da cena fica a cargo dos cavalos, animais que na obra têm um destaque inegável. A grande casa da imagem, denota a relação do trabalho do artista com a literatura regional, pois lembra a casa de Bento Gonçalves, imagem amplamente reconhecida da literatura gaúcha. A imagem também relembra o passado dos grandes estancieiros, quando a abundância de terras e recursos naturais garantiam uma organização da estância com grandes vazios ao redor de uma casa fortificada. Esse era um espaço que, por sua estrutura em alvenaria, garantia a proteção em relação aos fenômenos climáticos, enquanto os funcionários garantiam a segurança do proprietário das terras e sua família. Para o observador contemporâneo, a estância ou a “Casa Grande”, são lembranças de um tempo de fartura, mas também um tempo de desigualdade. Para quem vive na área urbana, esse é um espaço bucólico que habita a fantasia e a história de um tempo passado no qual era possível viver em contato com a natureza, satisfazendo as necessidades somente com aquilo que dela era extraído.

No relatório *Gaúcho Escrito*, a imagem está na página 10, em *A estância*, acompanhada da prosa *Ruínas Vivas*, de Alcides Maia. O comentário de Flávio Loureiro Chaves aponta que o saudosismo visível no texto do autor “possuía também um fundamento social, pois refletia a posição duma parcela considerável da elite sul-rio-grandense nesses dias”.¹⁹ Se, por um lado, a imagem passa uma ideia de espaço natural, algo diferente do que conhecemos, ela também relembra um tempo no qual todos os proprietários de terra eram senhores de belíssimas estâncias e não tinham preocupações financeiras. Porém, com o passar dos anos esses mesmos senhores foram revendendo suas estâncias várias e várias vezes até que muitas delas perderam seu esplendor. As sucessivas divisões das terras e o aumento da concorrência na agricultura e na pecuária foram alguns dos motivos que modificaram fortemente o perfil da zona rural. Por isso, a imagem é também a lembrança de uma forma de vivência, muito distante da realidade atual, mesmo para aqueles que vivem no campo

¹⁹ SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 11.

Vitral 5

Ilustração 39 – Nelson Jungbluth. Vitral 5. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 40 – Nelson Jungbluth. – O Combate. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 18)

O quinto vitral apresenta uma cena de violento combate: em primeiro plano está um gaúcho aparentemente ferido, vestindo camisa, lenço, chiripá, ceroulas e chapéu com barbicacho preso no pescoço. Ele apresenta alguns acessórios que ainda não tínhamos encontrado nessa série de representações do homem gaúcho: espada, arma de fogo e, na cabeça, uma tira de pano cobrindo os cabelos. Um dos gaúchos ao fundo também tem um chapéu diferente, praticamente sem abas. Não é o mesmo chapéu que encontramos na obra analisada no capítulo anterior. Nas descrições de chapéus de Paixão Côrtes não encontramos nenhum que se parecesse ao da obra, mas nas ilustrações de Fagundes, vimos no “Chapéu de pança de burro”²⁰ muita semelhança com o da representação. O gaúcho que usa essa peça participa de um agitado combate que acontece em toda a área do fundo do quadro. Ali vemos homens com espada erguida correndo, montados em seus cavalos, terra revolvida e mais uma vez a caveira de um boi, que nesse caso certamente não simbolizaria o abate, mas, provavelmente, a finitude da vida, ou seja, a possibilidade de morte tanto dos homens como dos animais nos períodos de guerra.

O mesmo tema desse vitral está no relatório *Gaúcho Escrito*, na página 18, associado ao verbete *O combate*, que é acompanhado do texto *No Galpão*, de Darcy Azambuja, realizado em 1925. O tema do combate é constantemente lembrado no tradicionalismo gaúcho por tratar-se de uma prática constante e valorizada pela cultura regional já que o gaúcho se estabeleceu em uma região de fronteira e, portanto, alvo de disputas. A manutenção da autonomia e a conquista de novos espaços sempre foram temas caros ao tradicionalismo gaúcho e por isso, a imagem se torna indispensável em uma coleção de momentos selecionados para apresentar o gaúcho e suas tradições.

Essa é a primeira imagem do bloco que se destina a representar a masculinidade e valentia do gaúcho. Ela também indica a relação próxima que o homem sul-rio-grandense tem com seu cavalo, pois mesmo com seu dono ferido, o cavalo não se afasta, ele segue ao lado dele, de cabeça baixa, mostrando certa tristeza em relação ao acontecido. É mais uma imagem que trata do homem e das coisas que a ele se referem. Todo o contexto masculino é muito valorizado nas representações do tradicional. A mulher, como veremos posteriormente, quando aparece, é ligada aos mitos e lendas, ao amor romântico, às artes e aos imigrantes.

²⁰ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 62.

Vitral 6



Ilustração 41 – Nelson Jungbluth. Vitral 6. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 42 – Nelson Jungbluth. – O Monarca. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 4)

Aqui o gaúcho está em posição de conquista, com faixa de cabeça, camisa branca, lenço vermelho, colete, guaiaca, boleadeiras, chiripá e ceroulas. Ele tem a mão esquerda erguida e uma espada. A sua frente vemos uma bandeira vermelha hasteada em uma vara de madeira. No relatório *Gaúcho Escrito*, onde a imagem aparece na página 4, ela é utilizada para ilustrar *O monarca*. É o gaúcho, que muitas vezes é referido como o monarca das coxilhas, e visto como alguém que exerce um poder supremo sobre o espaço em que convive. Ainda que a definição de monarca tenha nascido relacionada à monarquia, ela hoje é compreendida e utilizada em relação a várias áreas e já é definida até com significado específico relacionado ao regionalismo gaúcho: “indivíduo exímio e garboso na montaria”.²¹

No texto que acompanha a imagem, “O Corsário” datado de 1849, escrito por Caldre Fião, temos algumas características do homem gaúcho:

- Não vês? Ei-los, ali estão! São quatro!... praticam entre si mui afervoados... eles aqui, neste retiro, com os cavalos pela rédea! Quem serão? Que virão aqui fazer? [...] Eles estão armados e podem perceber-nos, e então, coitados de nós!... estes malditos gaúchos têm alma danada! Matam gente como eu costumo matar mosquitos, lá na loja quando me vou deitar... eles estão acostumados a matar gado... já não lhe faz massa na consciência [...].²²

Se a literatura contribui para a criação de uma personagem cruel e sem remorsos, a imagem não tem esse caráter de crueldade. O que é lamentável, já que percebemos que o artista, de alguma forma, teve acesso aos textos que comporiam a publicação. Em outro trecho do mesmo texto o autor descreve o gaúcho vestindo colete vermelho com botões amarelos. Porém as semelhanças ficam apenas na indumentária, talvez esse tema, fosse aquele de melhor possibilidade crítica para Jungbluth, mas ele optou pela criação de uma imagem que não afrontasse os defensores do tradicionalismo.

Essa complacência com o discurso oficial é uma característica muito forte nos trabalhos observados. O que podemos interpretar como a maior herança que ele traz da propaganda, ou seja, a pintura daquilo que o contratante espera, sem críticas, ironias ou negações dos mitos e histórias tradicionais.

²¹ Monarca: Indivíduo exímio e garboso na montaria, pessoa ou coisa que domina em certa área ou gênero. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

²² FIÃO, Caldre. O Corsário. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 5.

Vitral 7

Ilustração 43 – Nelson Jungbluth. Vitral 7. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 44 – Nelson Jungbluth. – O Vaqueano. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 6)

A imagem é composta por um gaúcho com camisa branca, lenço, colete, guaiaca, arma de fogo boleadeiras, chiripá e ceroula, que recebe um grupo e indica a eles uma direção. Os homens utilizam chapéus de formas variadas, um tipo de bota diferente daquelas que vimos até agora e o poncho, peça que aparece pela primeira vez em nossa análise. Há também quem o chame de pala. Paixão Côrtes indica que a primeira distinção entre ambos seria o fio utilizado na peça. O poncho seria feito de lã, enquanto o pala, de algodão ou linhas mais leves. O primeiro seria mais adequado ao tempo frio enquanto o segundo poderia ser utilizado no verão. Fagundes trata a diferença entre as peças a partir do grupo que as utiliza. “Embora os nomes “pala” e “poncho” se confundam com frequência [...] o certo é que o primeiro é proximamente indígena e o segundo inteiramente gauchesco”.²³ As botas do visitante que está no primeiro plano da imagem possivelmente sejam “bota forte” ou “russilhona”. De acordo com Paixão Côrtes essa era a bota utilizada por bandeirantes, nos séculos XVII e XVIII e possuía:

“cor predominante preta, sua característica peculiar, quanto ao formato, era de ter um cano flexível e alto, atingindo a meia-coxa do usuário, se estirado. Deduz-se daí que o cano de alargava progressivamente na parte superior, onde acabava sendo reforçada (10 cm de bordo) apresentando pequenas tiras de couro com fivelas, nesta parte com o objetivo de ajustá-la a essa região do membro locomotor do usuário.”²⁴

Na página 6 do relatório *Gaúcho Escrito* essa imagem é apresentada para ilustrar “O Vaqueano”,²⁵ indivíduo que era um guia para viajantes e forasteiros. É uma ação que também se relaciona à bravura e heroísmo do gaúcho, a forma de relacionamento com os viajantes e visitantes que percorrem a região. Em *Gaúcho Escrito*, Flávio Loureiro Chaves ressalta a importância dessa personagem: “A figura do vaqueano já se fizera indispensável ao contexto social do pampa: funcionava como guia de viajantes e forasteiros por conhecer caminhos e atalhos, possuidor de habilidade e destreza, ignorante do perigo”.²⁶ Assim, o vaqueano se destacava por

²³ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977. p. 17.

²⁴ PAIXÃO CÔRTEES, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 226.

²⁵ Segundo o dicionário Houaiss o termo vaqueano é relacionado ao regionalismo de Minas Gerais, Sul do Brasil e Centro-Oeste do Brasil e também é redirecionado a outro, “baqueano” sendo que esse significa “conhecedor de caminhos de uma região; tapejara” é um termo relativo ao regionalismo do norte e nordeste do Brasil. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

²⁶ SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 7

apontar a quem vinha de fora os bons caminhos, mostrando a face hospitaleira e gentil do gaúcho.

Vitral 8



Ilustração 45 – Nelson Jungbluth. – O Gado Alçado (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 8)

Dois gaúchos guiam muitos cavalos por uma extensão de campo. O primeiro deles carrega uma longa vara de madeira e o segundo uma corda. Suas vestimentas correspondem a um período mais antigo da indumentária gaúcha, são semelhantes às que observamos na descrição iconográfica do capítulo anterior. Os gaúchos utilizam chapéu de copa alta e abas curtas, colete e lenço de cabeça amarrado até a frente do pescoço. A atividade realizada pelas personagens é a condução das tropas, tarefa do tropeiro. É uma cena que reflete a rudeza do trabalho no campo. A imagem está na página 8 de *Gaúcho Escrito* e é associada ao verbete “O gado alçado”.

Esse mesmo desenho foi utilizado em propagandas de jornal dos Supermercados Zaffari e Bourbon, em período próximo a Exposição Internacional de Animais, Máquinas, Implementos e Produtos Agropecuários (Expointer). A

propaganda desta rede de lojas foi analisada recentemente por Cláudia Novelli de Macedo em dissertação de mestrado defendida em 2009.²⁷ Mas em seu texto as obras de Jungbluth não são foco central e sim um exemplo das diversas formas utilizadas pela rede de supermercados para a aproximação do público gaúcho.



Ilustração 46 - Propaganda veiculada no jornal Zero Hora em 03 de Setembro de 2008. (Fonte: MACEDO, Claudia Novelli de. *Comunicação e complexidade: o discurso organizacional e o poder da Cia Zaffari*, 2009. 126 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2009. p 121)

A autora também apresenta outra forma de ligação com a cultura regional realizada pelo Zaffari, o patrocínio ao Freio de Ouro,²⁸ competição de cavalos da raça Crioula. Esse segundo dado nos faz concluir que realmente existia um claro interesse na propaganda dessa rede de lojas em apresentar-se como apoiadora das tradições regionais. A escolha de Jungbluth para a criação dessas imagens também pode ter relação com a proximidade de relacionamento dele com um dos diretores da Agência Matriz,²⁹ empresa responsável até hoje pela comunicação da rede de supermercados, é do publicitário Luiz Coronel que, segundo Odete Jungbluth, era amigo próximo da família.

A imagem que vemos da propaganda é a mesma do vitral, e nela percebemos a modificação nas cores, realizada nos trabalhos para o Zaffari. A utilização de cores fortes e surpreendentes é um desejo que o artista já assumia desde as suas primeiras criações. Se essa inclusão de cores como o roxo, rosa, laranja e salmão, for realmente decisão do artista, como acreditamos que seja, é mais um elemento da “estilização” que garantiu um tom contemporâneo ao desenho.

²⁷ MACEDO, Claudia Novelli de. *Comunicação e complexidade: o discurso organizacional e o poder da Cia Zaffari*, 2009. 126 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Social) Programade Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2009.

²⁸ Ibidem, p. 70.

²⁹ A Agência Matriz foi fundada em 2000 com a união de três sócios: Alberto Freitas, Luiz Coronel e Roberto Philomena. Informações sobre materiais produzidos e clientes são disponíveis no site: <http://www.agenciamatriz.com.br/>

Vitral 9



Ilustração 47 – Nelson Jungbluth. Vitral 9. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983 (Fonte: Catálogo Nelson Jungbluth, Galeria de Arte Mosaico, 2001, p. 110).



Ilustração 48 – Nelson Jungbluth. – Juca Guerra. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 12)

A imagem é composta de dois gaúchos, pilchados, com camisas, lenços, chapéus, coletes e esporas. O ambiente tem uma iluminação em tom laranja, podendo indicar a presença do sol. Um dos homens usa chiripá, e junto a esse chiripá temos uma ceroula sem franjas, desenho incomum nas obras do artista. O outro homem usa bombachas e tirador, de couro amarrado à cintura. Esse é um artefato que aparece agora pela primeira vez nas obras analisadas, ele é aqui representado em cor marrom, para que lembre o couro cru, e à esquerda do corpo do cavaleiro, características necessárias para a representação de tiradores, segundo as pesquisas realizadas por Jungbluth.³⁰ Aquele que está em pé carrega um laço na mão. Aparentemente entre o vitral e a imagem do catálogo a única diferença são as franjas no chiripá do gaúcho em pé na imagem do vitral. O cavalo, que está morto, deitado ao chão, é observado pelos dois gaúchos que se posicionam como se estivesse velando o animal. A cena descreve a relação próxima do homem com o cavalo e o sentimento envolvido nessa relação. Ela aparece na página 12 do relatório *Gaúcho Escrito*, associada ao verbete *Juca Guerra*, que é o nome de um dos contos da obra *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto.

Em *Juca Guerra* dois homens são obrigados a sacrificar um cavalo muito querido porque ele estava ferido. Essa é uma prática muito comum entre aqueles homens mais simples que vivem no campo. A possibilidade de procurar cura para o animal nunca era considerada, em um trecho do conto, Blau Nunes explica o porquê de sacrificar um animal ferido:

Mas como deixá-lo viver, assim, arreventado? Para vê-lo morrer de dores, inchado, com fome e com sede... e antes disso serem-lhe os olhos vazados pelos urubus... e os buracos deles, ainda vivos, virarem toca das varejas?!... Não! Um gaúcho de alma não abandona assim o seu cavalo: antes mata-o, como amigo que não emporcalha o seu amigo.³¹

Esse momento do conto mostra a necessidade de firmeza e perspicácia que o gaúcho deve ter. Não basta valorizar o seu animal, mas é também necessário compreender quando chega sua hora de morrer e tomar as atitudes necessárias

³⁰ FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem (Entrevista). In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 57.

³¹ LOPES NETO, João Simões. Contos Gauchescos, 1912. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 13.

para que o animal tenha uma morte “honrada”. Esse é um tipo de prática que apesar de prever uma atitude cruel, a de matar o companheiro de jornada, reflete o profundo respeito e atenção que o gaúcho tem com seu cavalo.

Vitral 10



Ilustração 49 – Nelson Jungbluth. Vitral 10. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983, vista interna (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 110).



Ilustração 50 – Nelson Jungbluth. – O Negrinho do Pastoreio. (Fonte: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 20).

Essa é a primeira imagem que temos de uma figura feminina. Nela uma mulher de cabelos esvoaçantes, enfeitados por flores, carrega uma vela. Ela usa um vestido lilás e parece deslocar-se no espaço. Entre o vitral e o desenho do catálogo *Gaúcho Escrito*, as modificações mais uma vez se dão em torno da cor. As árvores que estão ao fundo, no vitral, deixam de ter a forma arredondada, e recebem linhas onduladas que acompanham a forma do vestido. Os cabelos da mulher também recebem uma sombra avermelhada.

No catálogo *Gaúcho Escrito*, a imagem está na página 20, associada ao verbete *Negrinho do Pastoreio*. O texto que acompanha a imagem não é o conto de Simões Lopes Neto, mas de Augusto Meyer, a *Oração ao Negrinho do Pastoreio*. Nela alguém que se sente perdido e deseja encontrar seu amor carrega uma vela acesa, orando ao Negrinho:

Negrinho do Pastoreio,
diz que você acha tudo
se a gente acender um lume
de velinha a seu favor
[...]
Eu quero achar-me Negrinho!
(Diz que você acha tudo)
Ando tão longe, perdido...
Eu quero achar-me, Negrinho:
a luz da vela me mostre
o caminho do meu amor.³²

A lenda conta a história de um negrinho escravo de um estancieiro mau, que o surrava cotidianamente. Uma vez, quando ele perdeu rebanho, foi castigado e teve que sair à noite para procurar os animais. Conta-se que saiu com um pedaço de vela, rezando para a Virgem Maria, e cada pingo de vela que caía tornava-se um foco de luz iluminando o campo e por isso ele encontrou os animais. Na seguinte vez em que os perdeu recebeu como castigo ser surrado até a morte. Por fim, o estancieiro ordenou que jogassem o Negrinho em um formigueiro para que seu corpo fosse devorado pelas formigas. Surpreendentemente o Negrinho é visto pelo estancieiro levantando do formigueiro, como se nada tivesse acontecido. Em seguida o Negrinho sai a galope com o rebanho. Por esse motivo, o Negrinho do pastoreio é tido na crença popular como o único que pode encontrar coisas perdidas quando ninguém mais as encontra:

³² MEYER, Augusto. Duas orações, 1928. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 21.

Quem perde suas prendas no campo, guarde esperança; junto de algum moirão ou sob os ramos das árvores, acenda uma vela para o negrinho do pastoreio e vá lhe dizendo – Foi por aí que eu perdi... Foi por aí que eu perdi... Foi por aí que eu perdi!
Se ele não achar... ninguém mais.³³

Na imagem, o elemento de conexão com o conto é a vela. Quem andava no campo à noite com uma vela acesa, procurando algo, era o Negrinho do Pastoreio. Esse mito serviu de inspiração para outras criações literárias, como é o caso do texto de Meyer que temos em *Gaúcho Escrito*.

Ainda que o poema de Meyer trate da oração ao Negrinho, ele está repleto de informações sobre o conto, descrevendo vividamente os infortúnios pelos quais passara o escravo. Como vimos no trecho citado, Meyer trabalha mais com a problemática pessoal daquele que busca a si mesmo. O autor constrói seu texto a partir de um sentimento individual, relacionando-o com o mito regional. Se o Negrinho pode encontrar o que ninguém encontrava, porque ele não poderia fazer com que alguém perdido se encontrasse e encontrasse seu amor?

A opção por representar alguém que reza, acendendo uma vela ao Negrinho do Pastoreio, e não o próprio Negrinho, é curiosa. Por que não incluir o Negrinho na representação? Não temos como saber exatamente qual era a intenção do artista, mas acreditamos que essa foi a forma que Jungbluth encontrou de incluir a expressão psicológica do texto de Meyer na representação. A mulher é, assim, associada às dúvidas existenciais e à busca do amor, presentes na poesia.

Raramente são representadas mulheres junto aos homens, na estância ou realizando trabalhos no campo. A criação dessa separação física entre os sexos aponta uma separação que realmente existia no imaginário e, em certa medida, na realidade do contexto rural. O homem está para o trabalho e para o mundo prático assim como a mulher está para o amor e as questões sentimentais. Tanto Meyer como Jungbluth afastam suas preocupações do momento mais crítico do mito, a crueldade com os escravos. Suas buscas vão para a dimensão psicológico-romântica que a história pode inspirar.

³³ LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 217.

Vitral 11



Ilustração 51 – Nelson Jungbluth. Vitral 11. Vitrais para os Supermercados Zaffari, 1983, vista interna (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 110)



Ilustração 52 – Nelson Jungbluth. – Boi Barroso. (Fonte: SAMRIG -S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 28)

No verde pasto, à luz do sol, temos um boi que passeia calmamente pelo descampado. No relatório *Gaúcho Escrito*, página 28, a imagem é atribuída ao *Boi Barroso*, um boi lendário tido como impossível de laçar. Na poesia de Aparício Silva Rillo temos uma sucinta descrição das características da personagem mágica que foi muitas vezes mencionada em músicas, histórias infantis e contos. São essas qualidades que colocam o boi como símbolo da liberdade:

Meu boi barroso lendário,
Haragano e teatino,
Te criaste sem destino
Cagando pelo rincão;
Usando mil artimanhas
Cruzaste nossas campanhas
Sem ninguém botar-te a mão!

Jamais a armada de um laço
conseguiu cingir-te das guampas,
nem existiu nestes pampas,
onde ecoava teu berro,
gaúcho de tanta manha
que te queimasse a picanha
com a marca rubra de um ferro.
[...]
Segundo eu sei de memória
jamais ninguém teve a glória
de intitular-se teu dono!³⁴

Entre as duas imagens, a do vitral e a de *Gaúcho Escrito*, não temos significativas modificações, exceto, mais uma vez, os contrastes de cor. É uma imagem relacionada a um mito tradicional, mas que também tem seu componente de registro de paisagem. No contexto de exposição em que se encontra ela é também um registro do espaço do campo e de um dos animais com quem o gaúcho mais se relaciona.

A leveza que Jungbluth expressa com as curvas acentuadas do boi transmite uma intenção de mostrar como ele passeava despreocupado pelos campos, como se estivesse inatingível a quem quisesse abatê-lo. Mas uma vez vemos a preocupação do artista em representar as características afetivas dos animais, assim como faz com seus cavalos.

³⁴ RILLO, Aparício Silva. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 2.

Vitral 12

Ilustração 53 – Nelson Jungbluth. Vitral 12. Supermercado Zaffari Higienópolis, vista externa. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

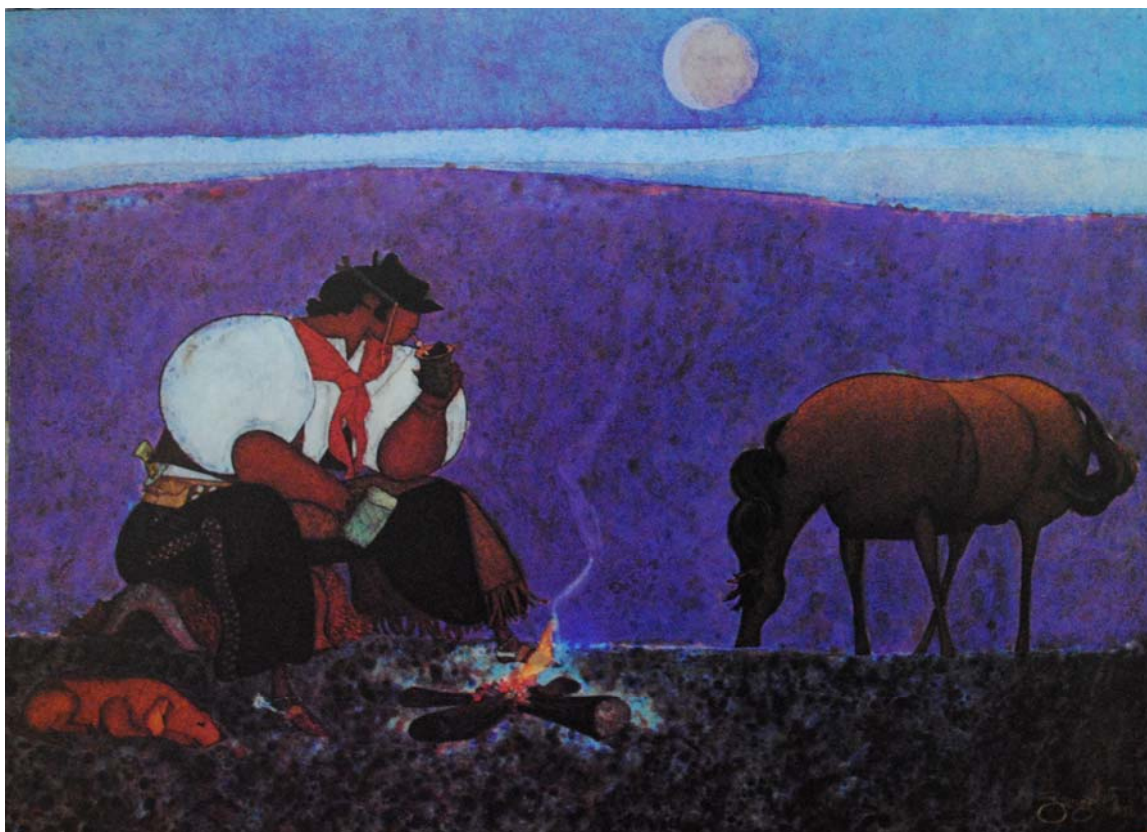


Ilustração 54 – Nelson Jungbluth. – Chimarrão na madrugada. (Fonte: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, p. 24)

Aqui temos o registro de uma das mais tradicionais atividades realizadas pelo homem gaúcho, o chimarrão.³⁵ A indumentária dessa personagem é composta por bombacha, tirador, camisa, colete, lenço, chapéu, botas e esporas. A imagem é muito interessante por conter outros elementos da tradição, o cachorro, chamado pelo gaúcho de cusco, deitado ao lado de seu dono e o fogo de chão. O gaúcho aparece sentado bem próximo ao chão, para aquecer-se com o fogo, prática muito registrada por outros pintores³⁶ que mostravam sempre os gaúchos sentados em banquinhos baixos ou pedaços de tronco de árvore. Nessa imagem ele está sentado sobre a cela do cavalo que pasta ao lado dele. Em sua mão há uma caneca, que provavelmente estava sendo utilizada para aquecer a água do chimarrão.

A solidão é o sentimento mais evidente nessa representação. Em *Gaúcho Escrito*, ela é acompanhada de texto de Aureliano de Figueiredo Pinto, no qual o autor destaca as preocupações e lembranças que passam pela cabeça do gaúcho, afastando-lhe o sono. O chimarrão é ali a bebida revigorante que o mantém alerta com o olhar no campo:

E o chimarrão macanudo
Vai entrando pelo sangue!
Curando as juntas doridas
Como água arisca de sanga
Sobre loncas ressequidas.³⁷

O chimarrão sempre esteve muito presente, nas músicas, referências literárias e também nas imagens. É uma herança indígena que seguiu na história do Rio Grande Sul, como a única bebida para todas as horas do dia, para consumo individual ou em grupo. O costume de beber em roda, por várias pessoas, é mais um exemplo da simplicidade da vida no campo. Apenas uma cuia circula de mão em mão e não há constrangimento algum em dividir a mesma bomba.³⁸ Essa é também uma das práticas comuns aos homens da região platina que algumas vezes o sorvem bem frio, misturado a outras ervas ou com açúcar.

³⁵ Diz-se do mate amargo, preparado com água fervente numa cuia, sem açúcar, e sorvido por meio de uma bomba ('canudo'). HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

³⁶ Pedro Weingärtner, por exemplo.

³⁷ PINTO, Aureliano de Figueiredo. In: SAMRIG-S.A. Moinhos Rio Grandenses. *Gaúcho Escrito*. Relatório da Diretoria – 1981/1982, pag 25.

³⁸ Canudo de metal ou madeira, usado para sugar da cuia o mate; bombilha [Achatado numa extremidade e provido de um ralo esférico na outra, evita que o pó da erva seja sorvido.], HOUAISS. Op. cit.

Vitral 13



Ilustração 55 – Nelson Jungbluth. Vitral 13. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983. Vista interna. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111.)

O 13º vitral mostra as artes do Rio Grande do Sul. Essa é a única imagem que não localizamos em outra publicação. Nela, as cores são utilizadas com mais liberdade que antes. Podemos perceber, por exemplo, pela utilização do azul, que o artista estava interessado em criar uma unidade entre as personagens representadas e para isso o azul perpassa todos os componentes da obra. Para isso ele modifica a forma de representação utilizada até então, colorindo com azul a faixa na cabeça do primeiro gaúcho, sua camisa, a faixa do seu chiripá, sua espada e até suas esporas. O segundo gaúcho, que está bem no centro da imagem, também leva uma faixa azul na cabeça, esporas azuis e as facas, no chão, também são azuis. O

vestido da prenda que está sentada, no lado direito tem vários tons de azul e, para finalizar, o gaúcho que fica no fundo da imagem, carrega uma gaita com detalhes em azul. Ele está vestido também com um chiripá com detalhes em azul, ceroulas azuis e uma faca azul no chão. A cor também serve para dar suavidade à imagem, já que as cores do solo e das roupas dos gaúchos são predominantemente escuras. Os lenços também sofreram uma importante modificação, eles levam duas cores, como se fossem de um tecido de duas faces, dois homens utilizam lenços mesclados de vermelho e salmão enquanto a prenda e mais um dos homens usam as cores amarelo e branco no pescoço.

As cores atrás das personagens representam os elementos naturais da paisagem: a terra marrom mesclada por tons mais claros criados pelo reflexo do sol, o verde do campo que segue até a linha do horizonte e o céu completamente tomado pela cor amarela do sol. A predominância da terra, representada pela mistura de tons avermelhados ao preto, também dá uma sensação de proximidade à cena.

Em relação à indumentária, não aparecem, nesta representação, elementos que ainda não tínhamos visto, com exceção da roupa da prenda gaúcha.³⁹ Mulheres em vestimentas tradicionais são pouco frequentes na obra de Jungbluth. No livro de Paixão Côrtes, encontramos poucas referências em imagens ao vestido de prenda, são apenas duas imagens que apresentam a roupa feminina autêntica. Nelas estão presentes os babados nas mangas e o vestido é longo, cobrindo completamente as pernas e os braços, mas de uma cor só, um cor de rosa discreto. Paixão Côrtes reconhece a falta de informações sobre a vestimenta dessa época:

[...] pouco se conhece publicado ou ilustrado figurativamente dessa época, da roupa feminina da nossa Província. As primeiras imagens desenhadas estão nas gravuras de Debret, que datam em torno de 1823/1825. Em uma delas nos mostra uma índia civilizada vestida com um talhe tipicamente à portuguesa continentina isto é, segundo os moldes europeus da silhueta em sino; cintura curtíssima;

³⁹ “A palavra *gaúcha* (para designar a companheira do nosso campesino) ainda não o localizamos de que época em diante começou a ser usada. É bem possível que seja bem mais tarde do que se pensa. Talvez quando o gaúcho, abandonando o gauderiar, fixou-se à terra, constituiu seu lar e montou seu rancho em determinado rincão. Até então sua companheira era a china, espanholismo gauchesco para traduzir aquela com mescla de sangue índio e branco, com olhos rasgados, tipo chinês (de chinês).” PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 262.

comprimento longo do corpo do vestido tendo, na parte inferior, babados característicos. No entanto, estes deixavam a descoberto os pés, que vestiam sapatos e meias. Por cima dos ombros um capote de mangas falsas [...]

Em alguma medida essa descrição corresponde ao que temos na obra de Jungbluth, exceto o comprimento da saia, que no caso do vitral, é bem maior do que o da obra de Debret. A referência a cores fortes também não foi encontrada em nenhum dos trabalhos que pesquisamos. Fagundes dá uma descrição um pouco diferente das roupas femininas antigas. Ele combate fortemente o uso ostensivo de adornos ao descrever a mulher de 1750 a 1820:

A mulher desse homem, como é natural supor, vestia pobrememente: nada mais que uma saia comprida, rodada, e uma blusa. A saia era sempre de cor pesada, tendendo para o escuro, e a blusa ou era branca ou esbranquiçava com o uso. [...] por baixo da saia, as calças femininas da época, tipo bombachinhas.⁴⁰

Fagundes também indica que os melhores registros dessa época são de Debret, Nicolau Dreys e Saint-Hilare. Sobre o traje posterior, usado de 1820 a 1865, ele também destaca a simplicidade da composição:

A mulher, nesta época (1820-1870) popularizou um tipo de indumentária na base da saia e do casaquinho, este com discretos enfeites de rendas. As pernas femininas sempre cobertas por meias salvo na intimidade do lar – e o cabelo solto ou trançado para as moças, e preso em coque, para as senhoras. Sapatos fechados e discretos. Jóias? Um simples camafeu, ou broche, fechando a gola do casaquinho. Ao pescoço, muitas vezes, o fichú, pequeno triângulo de seda, crochê, etc., com as pontas cruzadas fechadas por um broche.

Aparentemente, a pesquisa do artista ficou mais centrada nos trajes masculinos. Sua intenção de representar o antigo não aparece na prenda. Em nenhuma das referências que consultamos é indicado o uso do lenço pela mulher gaúcha, costume que provavelmente tenha se originado nos CTGs contemporâneos. De qualquer forma, é importante notar que o recato, característica frequentemente indicada como comportamento costumeiro da gaúcha, é indicado, de forma tênue,

⁴⁰ FAGUNDES, Antônio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. 7. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996. p. 18.

na obra. A prenda está afastada dos gaúchos na cena. Enquanto os dois que estão na frente concorrem com passos de dança, os dois do fundo estabelecem também um tipo de duelo entre os instrumentos, a gaita e o violão.

A prenda não interage diretamente com nenhum deles, ela apenas acompanha a cena, recostada, observando a movimentação dos homens. A separação da prenda não ocorre apenas para mostrar seu recato, mas para identificar sua posição em relação aos homens. Ela é um prêmio que se destina ao vencedor da disputa de dança.

Na dança que vemos na obra, dois dançarinos saltam sobre espadas ou facões, realizando passos que se assemelham aos da Chula. Porém, neste tipo de dança, os homens saltam sobre varas ou lanças e não sobre espadas, como vemos em um desenho do próprio Jungbluth. Por isso ficamos em dúvida, não sabemos se realmente essa seria uma representação da Chula.

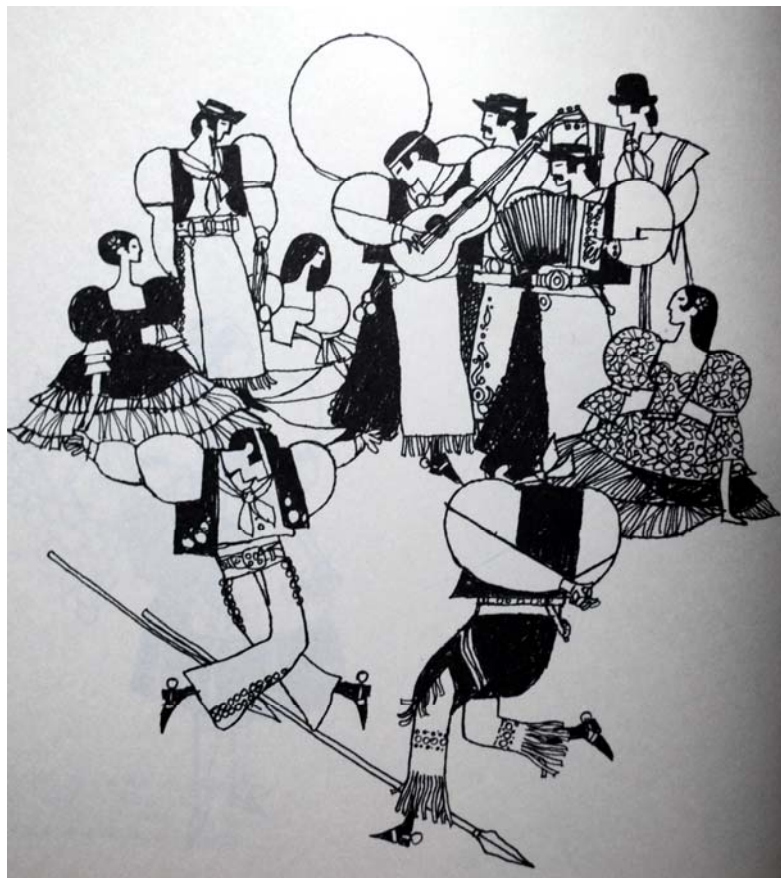


Ilustração 56 – Nelson Jungbluth. Ilustração de música e danças. (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. *Rio Grande do Sul*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 04)

Ao pesquisar na obra de Paixão Côrtes uma dança em que fossem utilizados facões, encontramos a Dança dos Facões, modalidade que é descrita da seguinte forma:

[..] participam exclusivamente homens. Pode ser dançada em uma só fila ao redor do salão ou como é mais comum, em dois grupos, num confronto valendo galinhadas, bebidas etc. [...] os dançarinos devem estar em número par. A característica marcante da dança é o aparecimento de facões. Cada participante carrega dois deles, que são de uso habitual do nosso homem do campo, portanto afiados, com os quais realiza uma série de evoluções curiosas.⁴¹

Porém, nesse tipo de dança, os homens carregariam os facões nas mãos, o que, segundo Paixão Côrtes, possibilitaria alguns acidentes. No desenho de Jungbluth, os homens têm dois facões, um na cintura e um no chão, e não carregam nada nas mãos. Por isso também não parece ser a dança dos facões descrita por Paixão Côrtes. Acreditamos que o artista buscou representar a Chula, substituindo a lança por outro acessório também relacionado à cultura gaúcha, e escolheu o facão para a inclusão na obra. Nesse caso, fica clara a intenção do artista, mas sua pesquisa histórica não nos pareceu tão precisa quanto às outras realizadas em outras obras que analisamos aqui. Contudo, a imagem é definitiva ao indicar um duelo entre dançarinos, um costume comum do tradicionalismo gaúcho.

Os gaúchos, presentes no fundo da imagem, também se enfrentam com os instrumentos musicais, mostrando a concorrência de dois instrumentos que não nasceram juntos na música gaúcha. Paixão Côrtes mostra que a gaita é posterior à viola, descrevendo-a como “um novo instrumento musical exclusivo a desempenhar funções de solista [...] Instrumento que decretou a morte daquelas primitivas cantigas, mais apropriadas à viola”.⁴² Dessa forma, percebemos a imagem do duelo criado por Jungbluth, como uma forma de representar o combate e a convivência de dois instrumentos que representam diferentes formas de relação com a música e a dança no Estado.

⁴¹ PAIXÃO CÔRTE, J. C. *O Gaúcho – danças – trajes – artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1979. p. 74.

⁴² *Ibidem*, p. 55.

Vitral 14



Ilustração 57 – Nelson Jungbluth. Vitral 14. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983. Vista interna. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111)



Ilustração 58 – Nelson Jungbluth. O Português. (Fonte: Bannisul. Relatório Diretoria 1971/1974, p. 4)

Neste último bloco de vitrais temos a representação de outros tipos humanos que vivem e contribuíram na formação do Rio Grande Sul, os imigrantes. Na primeira imagem relativa aos grupos estrangeiros presente no Estado aparece o português. O grupo é composto por quatro homens, três mulheres, uma criança de colo, um militar, um padre franciscano e duas ovelhas. São dez pessoas e dois animais, um grupo grande onde Jungbluth procura demonstrar sua habilidade na pesquisa de indumentária característica e atividades culturais típicas. As formas arredondadas e a generalização nas feições de rosto permanecem como características marcantes em seu trabalho. Só podemos perceber que não são gaúchos e prendas a partir da análise de suas vestes e da sua localização. Os traços físicos pouco ou nada nos dizem sobre a procedência das personagens.

O mesmo desenho aparece também no Relatório da Diretoria do Banrisul, dos anos de 1971/1974, para identificar o imigrante português.⁴³ Essa publicação, assim como a já referida *Gaúcho Escrito*, apresenta os resultados financeiros empresariais, unindo-os a uma temática regional. No caso do relatório do Banrisul, a proposta é identificar e homenagear todos os imigrantes que participaram da formação do Estado. A publicação combina ilustrações de Jungbluth a textos desenvolvidos por Dante de Laytano,⁴⁴ professor e pesquisador de História do Rio Grande do Sul. A seguir, um trecho onde o pesquisador destaca as principais contribuições do português para a cultura gaúcha:

A influência do português continental começa, é evidente, no folclore, nas danças gaúchas, como a “Chula” que procede das regiões do Minho e do Douro, do “Pinheiro”, que é do Algarve e outras como “Cana Verde”, o “Maçarico”, o “Balão”, o “Quero-Mana” etc. Está ainda nos contos, cantos, versos e quadrinhas populares que circulam até hoje no Rio Grande do Sul bem como nos autos populares como “As Cavalhadas” e no “romances” representados, cantados, e dançados como a “Nau Catarineta”. E nas superstições, nas devoções, nos provérbios.⁴⁵

⁴³ Reproduzimos, a partir do catálogo do Banrisul, o texto completo sobre o português no Anexo C.

⁴⁴ “A pesquisa e o roteiro básico para os textos sobre os imigrantes no Rio Grande do Sul são do professor DANTE DE LAYTANO, ex-Diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da PUC do Rio Grande do Sul, Professor de História do Rio Grande do Sul da Faculdade de Filosofia e Letras do Seminário Maior de Viamão e Diretor do Gabinete de Pesquisa de História do Rio Grande do Sul do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS.” Banrisul. Relatório Diretoria 1971/1974, p. 26.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

Seu trabalho enfoca as heranças, principalmente linguísticas, que o gaúcho traz do povo açoriano. Ele indica que é essa a influência cultural responsável pela grande diferença entre o gaúcho brasileiro e gaúcho platino, pois a violência do gaúcho sul-rio-grandense teria sido “abrandada pelo espírito moderado e pacato dos açorianos”.⁴⁶

A divisão de espaço realizada pelo artista coloca em primeiro plano as mulheres e a relação delas com a família, característica cultural que também é destacada no texto do Relatório Banrisul. Aos homens fica associada a exploração do espaço, a busca de novos horizontes e a proximidade como o mar. Na imagem do relatório, todas as personagens estão inclinadas para a direita, o que conduz a um destaque dessa ação, já que a leitura das obras é usualmente feita da direita para a esquerda. O padre franciscano aponta para a terra avistada em que chegarão em breve. Todos na embarcação olham na mesma direção, exceto o trabalhador que trata das ovelhas e as duas mulheres sentadas bem no centro da imagem.

Já no vitral, ainda que, quando visto de fora para dentro, as personagens também estejam inclinadas para a direita, percebemos uma modificação em suas posições. O padre não está mais à frente de todos os homens e também não aponta a direção. O trabalhador que antes abria um tipo de caixa de madeira agora empurra um objeto enrolado e amarrado com cordas. A imagem tem o foco mais fechado no grupo, ainda que a direção do corpo de todos seja a mesma do Relatório do Banrisul. Essas pequenas modificações mais uma vez demonstram que houve um novo estudo, ou pelo menos uma reavaliação daquilo que o artista produziu no primeiro desenho, e a consequente modificação de alguns detalhes que poderiam tornar o tema mais claro ou mais belo ao público.

⁴⁶ Banrisul. Relatório Diretoria 1971/1974. p. 5.

Vitral 15



Ilustração 59 – Nelson Jungbluth. Vitral 15. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983, Vista interna. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111.)



Ilustração 60 – Nelson Jungbluth. O Alemão. (Fonte: Barrisul. Relatório Diretoria 1971/1974, p. 10)

O décimo quinto vitral trata da representação do imigrante alemão. Encontramos uma imagem correspondente na página 10 do Relatório Diretoria 1971/1974, do Banrisul. Esta também é acompanhada de texto alusivo às contribuições alemãs em nossa formação cultural.⁴⁷ Entre as duas obras há várias diferenças, e por isso trataremos de ambas ao mesmo tempo. Destacando os elementos que se modificaram no momento da produção das imagens para a Companhia Zaffari.

A chegada do primeiro grupo de imigrantes alemães ao Rio Grande do Sul ocorreu no Rio dos Sinos em 1824. A vinda por meio de embarcações é relembrada pelo artista quando insere bem no canto da obra um pequeno barco e seu condutor. Novamente temos dez personagens, entre eles dois gaúchos. Um deles está em seu cavalo e é observado pelos homens e mulheres que aparecem no centro da imagem. O segundo gaúcho está bem no canto direito da imagem do Relatório do Banrisul. Ele não pode ser visto no vitral, provavelmente foi cortado no momento em que foi escolhido o foco da imagem. É a única das obras com imigrantes em que temos a presença de gaúchos integrados ao grupo.

Na representação do tipo humano são utilizados diferentes tons tanto na pele como nos cabelos dos homens e mulheres. O alemão tem a pele mais clara e aquele que vemos bem no centro da imagem tem cabelos loiros. Já os gaúchos seguem com seu tom de pele carregado e cabelos negros. Na imagem do vitral essas diferenças não têm tanta intensidade.

Outra diferença importante entre o desenho realizado para o Banrisul e aquele criado posteriormente para o Zaffari, são as cores de fundo. Na criação do primeiro o artista faz um fundo de flores coloridas, semelhante ao que é realizado em tapeçaria. Tanto a crina e rabo do cavalo, quanto as árvores no fundo da imagem recebem cores fortes. Fica evidente que nesse caso o artista não tinha preocupações com a representação realista. Assim, cria um fundo de flores que cobrem uma estrutura, talvez uma ponte, que se coloca imediatamente atrás das personagens do primeiro plano. No vitral essa liberdade criativa é um pouco tolhida, e todos esses elementos irreais são retirados, tornando a composição um pouco mais séria e escura.

⁴⁷ Reproduzimos, a partir do catálogo do Banrisul, o texto completo sobre o alemão no Anexo D

Vitral 16



Ilustração 61 – Nelson Jungbluth. Vitral 16. Vitrais para os Supermercado Zaffari, 1983 Vista interna. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) *Nelson Jungbluth*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 111)



Ilustração 62 – Nelson Jungbluth. Italianos. (Fonte: Banrisul. Relatório Diretoria 1971/1974, p. 13).

No décimo sexto vitral temos o imigrante italiano representado. Com três homens, uma mulher e uma criança de colo o artista homenageia um grupo que tem forte ligação com a agricultura no Estado. As principais referências ao legado da imigração italiana estão vinculadas à alimentação, à cultura do vinho e às grandes festas relacionadas aos plantios e às colheitas. A imagem também é muito semelhante a outra encontrada na página 13 do catálogo do Barrisul e junto a ela em texto de Dante de Laytano, temos um levantamento dessas contribuições culturais recebidas do povo italiano.⁴⁸ Além das diferenças em indumentária,



Ilustração 63 – **Monumento Nacional ao Imigrante.** Antônio Carangi. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_Nacional_ao_Imigrante. Acesso em 30/05/2010).

Jungbluth mais uma vez utiliza as cores claras nos cabelos das figuras representadas para demonstrar sua procedência européia. Fisicamente essa é a diferença mais relevante entre elas e a figura do gaúcho. Para o vitral, foi retirado um pouco do colorido e das estampas que ficavam no plano de fundo, principalmente aquelas que estavam nas árvores e plantas. O colorido manteve-se somente nas estampas da roupa feminina.

Percebemos, a partir das elevações na parte inferior da obra, que o grupo de imigrantes está localizado no alto da Serra. Todos têm o olhar voltado para a direita e o homem que se coloca na parte central da obra olha para cima e tem a mão

⁴⁸ Anexo D.

curvada na direção da testa. O artista também registra a ligação do italiano com a lavoura, colocando em sua mão uma enxada, um instrumento de capinar ou revolver a terra. No cabo dessa enxada está pendurado um bernal.⁴⁹ A mulher que está ao lado da figura central carrega um bebê e tem a cabeça coberta por um lenço, que é amarrado ao pescoço.

Apesar da composição em formas arredondadas, bem característica de Jungbluth, a obra tem forte inspiração na escultura de Antônio Caringi, o monumento ao imigrante. Tanto a postura do homem, sua enxada e bernal quanto a vestimenta da mulher e seu bebê são semelhantes em ambas as obras. A escultura em bronze começou a ser construída em 1951 e nasceu para homenagear o imigrante italiano. Caringi foi escolhido para executar o trabalho a partir de um concurso para projetos destinados a homenagear o imigrante italiano. Em 1953 a escultura teve sua função alterada por lei, tornando-se uma homenagem a todos os imigrantes.⁵⁰

⁴⁹ Bernal: Sacola de pano, couro, ou outro material, com alça longa, us. ger. a tiracolo para se carregar provisões, ferramentas etc. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2001.

⁵⁰ Monumento Nacional ao Imigrante. Antônio Caringi. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_Nacional_ao_Imigrante. Acesso em 30/05/2010.

3.2.2 Calendários em Tecido



Ilustração 64 – Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 1989. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 65 – Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 2004. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

Segundo Odete Jungbluth, os calendários em tecido foram confeccionados e distribuídos por muitos anos pela rede Zaffari de supermercados. Seleccionamos aqui uma pequena amostra desses artigos a fim de ilustrar mais um momento de grande proximidade das obras com o público. Esses foram brindes muito apreciados por donas de casa que os utilizavam como peças de decoração. O primeiro dos calendários, imagem 64, do ano de 1989, já era uma imagem utilizada pela rede de supermercados em seus vitrais. O segundo, imagem 65, realizado em 2004, é uma homenagem aos 180 anos da imigração alemã no Rio Grande do Sul, é uma das imagens dos vitrais e também aparece no relatório anual do Barrisul. Para esta imagem não encontramos, nem no calendário, a justificativa para utilização do desenho pelo Zaffari e pelo Barrisul. O calendário apresenta um grande grupo de colonos alemães que chega ao Estado.

O terceiro calendário foi proposto como homenagem a Érico Veríssimo. O casal representado provavelmente é Capitão Rodrigo e Bibiana e a imagem expressa o amor romântico e cortês entre o peão e a prenda. O último dos

calendários é mais uma homenagem a Érico Veríssimo, dessa vez por seu centenário em 2005.



Ilustração 66 – Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 2005. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.



Ilustração 67 – Nelson Jungbluth. Calendário em tecido de 1994. Acervo Odete Jungbluth. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Janeiro de 2010.

As imagens que aparecem nos vitrais já foram descritas anteriormente e, por isso, nelas não temos elementos a destacar. Aqui os elementos novos são as representações ligadas a Érico Veríssimo. Vemos nas duas o gaúcho de bombacha, em traje militar, forma de representação pouco utilizada pelo artista, mas que era condizente ao contexto de *O tempo e vento*, obra de Érico Veríssimo onde se destaca a personagem do Capitão Rodrigo. Rodrigo Cambará tornou-se, a partir do grande sucesso da obra de Érico, um símbolo do homem gaúcho. Ele é um combatente da Revolução Farroupilha que não sobrevive à luta, ainda que seu grupo triunfe. Mesmo assim sua imagem é lembrada como a do gaúcho forte, amante dos prazeres da vida, sedento de liberdade e sempre fiel aos valores e princípios.

A mulher nesse contexto carrega como principais características a força e persistência para entender e apoiar seu companheiro. Os grandes feitos estão

destinados aos homens, às mulheres cabe o lar, a família e o amor romântico. Esse é um modelo de comportamento feminino que permeia toda a obra de Érico e de certa forma é também muito forte no imaginário tradicional gaúcho.

3.3 Obras em Exposição Pública



Ilustração 68 – Nelson Jungbluth. Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.

O painel realizado no ano de 2006 está localizado em um espaço fortemente ligado à educação. O Centro de Integração Empresa e Escola,⁵¹ fundado em 1969, por se tratar de um órgão gerenciador das relações entre empresas e estagiários recebe um fluxo constante de estudantes em seus espaços. Dessa forma, acreditamos que a encomenda do painel pela instituição tenha sido realizada com o objetivo de oferecer ao público que ali circulava informações visuais sobre a cultura tradicional do Estado.

Por ser uma obra de dimensões bem significativas, ela foi criada em oito chapas, as divisórias entre elas são perceptíveis a partir das linhas suaves que cortam a imagem verticalmente. Jungbluth optou por trabalhar com poucas emendas nas figuras humanas e animais e, por isso, na maior parte das chapas há um desenho que poderia ser uma obra isolada. Certamente, essa escolha também foi fruto da questão prática com a qual o artista tinha de lidar: ele pintava as chapas uma a uma em seu atelier, para depois uni-las na parede. A existência de poucas imagens que perpassassem a divisória das chapas daria um melhor resultado ao trabalho final.⁵²

⁵¹ Localizado atualmente na Rua Dom Pedro II, 861, Porto Alegre – RS.

⁵² Processo descrito na entrevista dada à Joaquim da Fonseca. ANEXO A.

A obra reflete o mundo masculino e a união dos homens nos momentos de lazer e descanso do espaço rural. As figuras humanas têm uma semelhança intrigante. Para Jungbluth seriam os gaúchos todos iguais? As vestimentas tradicionais os tornariam padronizados? Por que ele nunca registrou as diferenças sociais, que quase sempre são muito evidentes na vestimenta? Porque os contrastes entre negros, brancos e índios não são evidentes? Essa é mais uma das questões polêmicas que o artista soluciona ao padronizar os rostos e os tons de pele. Em seus trabalhos, os homens ora são mais escuros, ora mais claros, mas sempre apresentam o mesmo tom de pele dentro da mesma tela.

Para além do rico levantamento de indumentária e acessórios ficam essas questões que nosso artista sutilmente sugere. Se, por um lado, parece-nos que o artista realmente não se interessa pelas individualidades físicas das figuras humanas, por outro, ele mostra o quão diversificado são os elementos da natureza, a textura das folhas e principalmente as cores criadas nas folhas das árvores e no pasto pela iluminação do sol. Nesse processo as diferenças de classe são apagadas, cria-se uma ilusão de homogeneidade entre a população do Estado.

A expressão de liberdade da cena é encontrada mais uma vez, em seus cavalos. A variação das cores e sua movimentação para pastar e beber água se destacam na cena e mostram como Jungbluth realmente se esforçava para dar a esses animais uma atuação real, recusando-se a aceitá-los como simples componentes da paisagem.

Podemos imaginar a cena como um espaço de encontro, em que aquele que chega, à direita, apeia de seu cavalo e se dirige aos homens agrupados mais à esquerda do quadro. Os gaúchos que iniciarão seu almoço em seguida, já desencilharam seus cavalos e os colocaram a descansar na beira do rio. Nesse momento de descanso eles realizam todas as atividades reconhecidamente tradicionais, ou seja, bebem o chimarrão, assam um churrasco, fumam palheiro, conversam ou contam causos. A reunião em roda é o momento de maior convivência e comunicação para o homem do campo.

Na tela temos todos os elementos mais tradicionais representados. A obra é quase um glossário dos costumes, vestimentas e símbolos tradicionais. Para vê-los mais detalhadamente, separamos os quadrantes do mural, da direita para a esquerda, como se tivéssemos desconectado as chapas em que a pintura foi realizada. Assim poderemos ver os detalhes da obra em tamanho maior e indicar

todos os elementos tradicionais que nela aparecem. Quando esses elementos se repetirem entre um módulo e outro, como é caso dos lençóis vermelhos e das facas na cintura, não os repetiremos, pois pretendemos demonstrar a diversidade de elementos presentes e não sua recorrência.

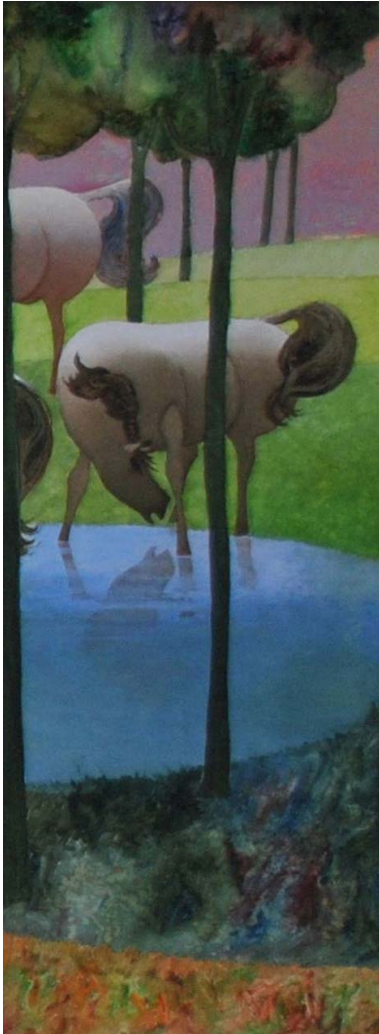


Ilustração 69 – Módulo 3. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.

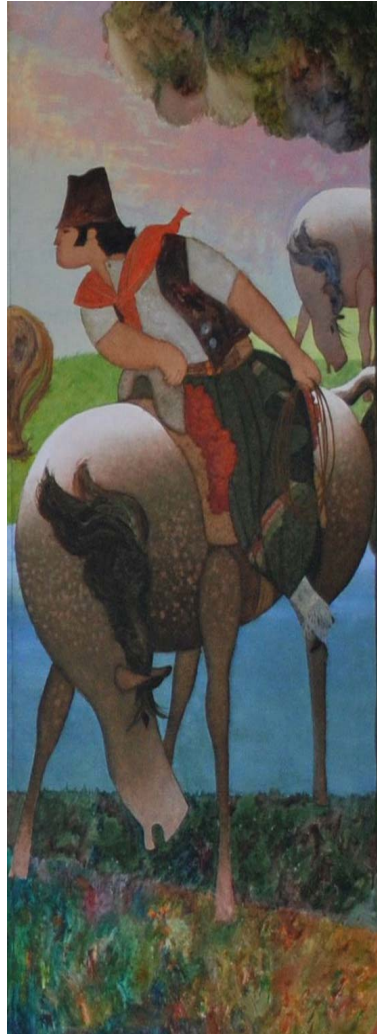


Ilustração 70 – Módulo 2. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..



Ilustração 71 – Módulo 1. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..

Nessas primeiras três partes temos: cavalos bebendo água em uma região de planície com pasto verde, árvores de caules finos e copa alta. Também há um riacho, característica da paisagem do sul frequentemente representada pelos pintores. Aqui destacamos o colorido do pasto e os tons do céu. A partir do reflexo dos cavalos na água percebemos a transparência do lago e a profundidade da mesma nas patas dos cavalos. A sombra invertida dos animais na superfície da

água indica a posição do sol, que, acima de suas cabeças, proporciona a criação de uma sombra na água.



Ilustração 72 – **Módulo 6**. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..



Ilustração 73 – **Módulo 5**. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..

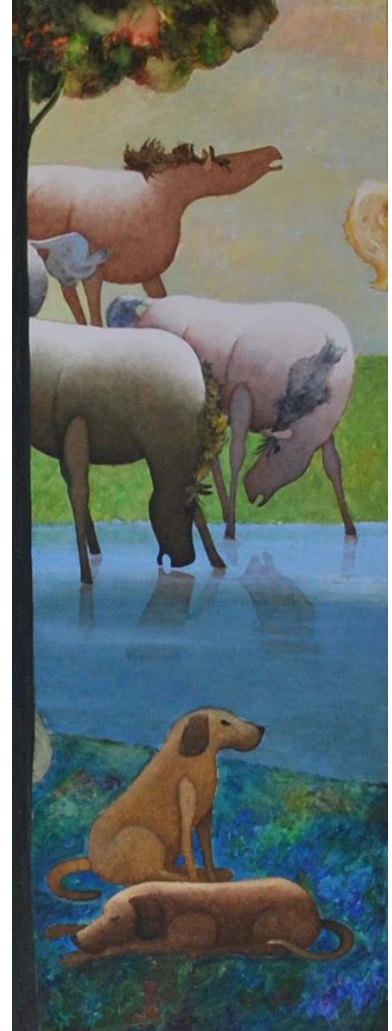


Ilustração 74 – **Módulo 4**. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..

Por tratar-se da parte inicial de leitura da obra, temos nossa primeira figura humana: o gaúcho apeando de um cavalo que carrega poucos acessórios de montaria. Ele usa chapéu de abas curtas, lenço vermelho, colete, camisa branca, chiripá e ceroulas. Ao sair de sua montaria ele olha na direção dos gaúchos que já estão em roda. Em sua mão leva um laço.

Ao aproximarmos do grupo que está em roda já vemos algumas características bem peculiares dos momentos de descanso do homem gaúcho. O

próprio fato de sentar-se em roda, em um tronco, próximo ao chão e tendo como companhia o cachorro, já é um bom exemplo das práticas masculinas em horários de descanso. O homem fuma, provavelmente um cigarro de palha, confeccionado pelo próprio gaúcho, e ao fundo vemos a carreta que servia para transportar os mantimentos ou produtos para venda. O gaúcho que está sentado tem barba, usa faixa de cabeça e bombachas. Aquele que está em pé tem uma guaiaca, boleadeiras e uma faca na cintura. Curiosamente, nessa obra não foram inseridas esporas, acessório que o artista em geral não dispensa na representação, mesmo que o homem não esteja a cavalo.

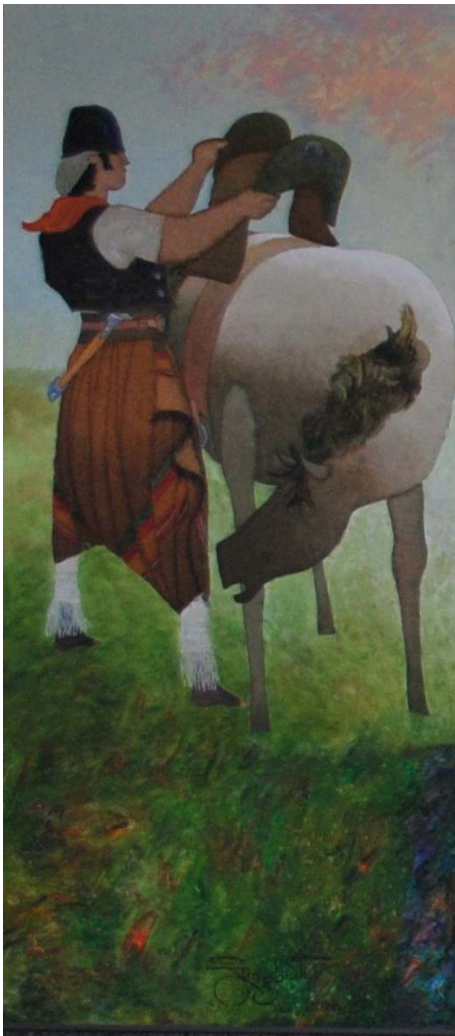


Ilustração 75 – **Módulo 8**. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..



Ilustração 76 – **Módulo 7**. Detalhe de Painel do CIEE - Porto Alegre, RS, 2006. Tinta acrílica sobre Duratex, 8 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do CIEE. Edição de imagem de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010..

Nos últimos dois módulos também temos vários elementos tradicionais, começando pela chaleira com água quente, a cuia de chimarrão, o churrasco e o espeto, o fogo de chão e a faca com que o gaúcho corta o churrasco. Quanto à indumentária, temos aqui novamente o lenço de cabeça e a bota de garrão, que pode ser percebida naquele que corta a carne, pela ponta do pé que fica de fora.⁵³

A última obra que destacamos, é o painel do Banco do Brasil,⁵⁴ localizado na cidade de Ijuí, também no Rio Grande do Sul. Esse também é um painel no qual percebemos o interesse de Jungbluth em apresentar todos os aspectos tradicionais.

Nessa segunda obra, três dos quatro gaúchos vestem um poncho de lã, indicando que essa seria uma época de bastante frio. Nela temos evidenciada a prática do artista de inserir os acessórios reconhecidamente tradicionais, mesmo que fora de contexto.

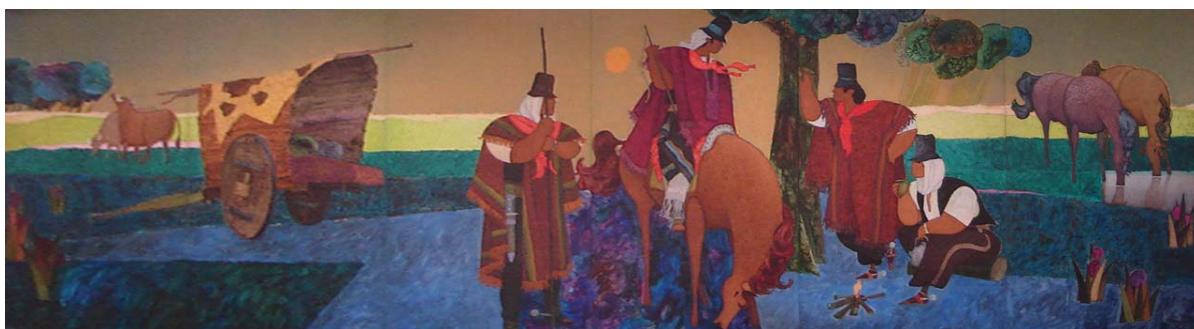


Ilustração 77 – Nelson Jungbluth. Painel do Banco do Brasil – Ijuí, RS, 1986. Tinta acrílica sobre Duratex, 6 módulos de 100 x 160 cm. Acervo do Banco do Brasil – Ijuí, RS. Foto de Amanda Kizzy dos Santos. Março de 2010.

Observando bem, vemos que os dois primeiros gaúchos, à direita, usam esporas. Vestimenta coerente, considerando que os dois cavalos da direita pertencem a eles. O gaúcho que já está montado também usa esporas. O quarto gaúcho, em pé, com uma lança na mão, também usa esporas. Mas por quê? Provavelmente ele esteja com a carreta, que é conduzida pelos dois bois que estão mais à frente e para essa atividade não há necessidade de utilização de esporas.

Esse é um dos momentos em que se torna evidente certo descuido do artista ao utilizar ou inserir os acessórios na representação. Fato que não chega a ser um demérito, mas que nos torna um pouco mais vigilantes na observação, questionando

⁵³ A maior parte das telas de Nelson tem a presença da bota de garrão. No ANEXO E temos vários exemplos de utilização desse acessório.

sempre quais elementos foram conscientemente inseridos ou excluídos da representação e quais podem aparecer por acaso.

Uma última característica curiosa dessa obra são as linhas de cor que aparecem do chão até o horizonte. O pasto começa em tons de azul e segue em verde, clareando até chegar à linha do horizonte e encontrar com o céu, que nesse momento é alaranjado, em tom escuro. As cores sugerem uma proximidade com a noite. Entretanto, essas linhas desaparecem na parte próxima à figura central, o gaúcho montado. O pasto nessa parte central também tem tons mais escuros de roxo e azul forte, não seguindo o padrão do restante da obra. Seria esse um recurso para destacar a figura central? Provavelmente sim. Mas o resultado dessa tentativa causa uma sensação estranha de obra inacabada. Definitivamente essa é uma obra diferente das demais. Ela não parece seguir o mesmo critério de representação fiel, ainda que em forma estilizada, do espaço sul rio-grandense e seu componente humano. Essas são as características que costumeiramente vemos nos trabalhos de Jungbluth.

Esse mural também tem uma relação próxima com o público por estar em uma instituição financeira pública, de grande circulação. E mesmo com suas ambiguidades na representação, é importante e permanece exposto há quase dez anos na cidade do interior do Rio Grande do Sul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhos tortuosos foram percorridos desde o início desse trabalho, em parte pela incerteza gerada ao propor como tema de pesquisa a obra de um artista que transitava recorrentemente entre a arte e a publicidade sem posicionar-se claramente em nenhum dos dois campos, e também por ser esta a primeira pesquisa acadêmica sobre Nelson Jungbluth. Não dispor de outras pesquisas que sirvam como apoio ou referencial para discussão coloca-nos um campo aberto de possibilidades mas também nos tira a segurança com a qual muitos pesquisadores contam quando tratam de temas e artistas já estabelecidos em nossa área. Esse foi o principal desafio desse período de pesquisa.

No decorrer da dissertação percebemos que, ainda que se verifique um repertório de temas bem conhecido do público, o abandono do naturalismo típico das obras realizadas pelas primeiras gerações de pintores gaúchos é uma característica verificável, que confere ao trabalho certa atualidade e que garantiu a apreciação de um público urbano. Entretanto, a figuração e, sobretudo, a temática do gaúcho são propostas que não estavam incluídas em uma agenda contemporânea e nas pesquisas artísticas atuais. Por isso a aceitação do trabalho do artista pela crítica especializada é sempre relutante.

Nas obras que analisamos nesse trabalho, as cenas gaúchas são apresentadas como uma proposta de identificação, deleite e apreciação. Não é possível perceber nenhuma forma de crítica ou reflexão sobre o fenômeno do tradicionalismo ou da identidade regional. Esses trabalhos apresentam, sim, a utopia de um lugar distante da industrialização, próximo da beleza e da natureza. Essa seria a única forma de crítica identificável nos trabalhos de Jungbluth.

No primeiro capítulo mostramos como se dá o aprendizado de desenho, o posterior trabalho com propaganda e, a partir dessas duas fases, a entrada no campo artístico. Esse percurso é um pouco diferente daquele trilhado por seus contemporâneos, já que Jungbluth não passa pelas escolas de arte consagradas e entra na arte após ter uma carreira consolidada na publicidade.

Essas peculiaridades de sua formação nos dão a perceber que a transmissão de uma mensagem, de uma história e de valores culturais é muito importante nas

obras do artista, e certamente por isso se dá a sua tão constante utilização em materiais publicitários. Seu caráter ilustrativo era adequado a uma proposta de divulgação que não poderia conter ironia, crítica ou questionamento social.

A partir das declarações do artista, apresentadas principalmente nesse primeiro capítulo, vemos que a escolha da temática tradicionalista ocorreu a partir da constatação de que esse seria um tema favorável à venda. Não encontramos elementos que demonstrassem uma identificação pessoal do artista com os costumes tradicionais. Seu comportamento poderia até ser classificado como cosmopolita, ainda que suas obras tratassem dos aspectos locais.

Se, por um lado, ele demonstrou interesse em criar suas próprias concepções artísticas buscando em alguns momentos experimentações com novos materiais e formas, por outro concretizou uma carreira muito centrada no mercado e nas possibilidades de venda que se colocavam a sua disposição.

A construção de uma trajetória artística dessa maneira é certamente fruto de sua formação publicitária, atividade que permeou seu trabalho em todas as fases e que, mesmo após sua morte, é relacionada a sua obras.

No segundo capítulo, procuramos demonstrar como a representação do gaúcho ainda é um fenômeno atual. Amparados pelas análises de imaginário e representações desenvolvidas por antropólogos e historiadores, contextualizamos as obras, justificando sua existência mesmo em um contexto urbano e globalizado. Posteriormente, a partir da análise iconográfica, identificamos quais os principais elementos inseridos em uma das obras de Jungbluth e como se dava a pesquisa do artista para a elaboração de um trabalho. Os referenciais obtidos, tanto na semiótica como no método iconográfico de Panofsky, foram muito úteis para nortear nossa leitura no decorrer de todo o trabalho.

No terceiro capítulo procuramos utilizar a antropologia interpretativa como instrumento para descrever o conteúdo das obras sem reduzi-las a funções específicas e imputar a elas responsabilidades que não têm. Realizamos, assim, um exercício de descrição densa, caracterizado por Geertz como uma forma de relacionar um fenômeno cultural ao grupo em que ele se realiza, registrando os elementos culturais acionados pelos trabalhos de Jungbluth e tornando o objeto de estudo palpável, tanto para essa, como para futuras pesquisas.

Nessa descrição, destacamos alguns elementos importantes que foram verificados. Primeiro, as obras refletem aspectos de uma sociedade machista, não pela afirmação de uma superioridade do homem em relação à mulher, mas pela ausência de características femininas e até mesmo da presença física da mulher. Jungbluth registrou essa desvalorização do feminino nas coisas tradicionais, mostrando como o universo da cultura gaúcha é muito menos rico nos aspectos femininos do que nos masculinos. Entretanto, também verificamos um certo desinteresse pessoal do artista na pesquisa dos aspectos femininos. Demonstramos como sua pesquisa foi inegavelmente falha e superficial na pesquisa da indumentária feminina ao passo que a masculina é fielmente representada.

O processo de pesquisa realizado por Jungbluth caracteriza seu trabalho como um produto complementar à cultura regional. Seu objetivo não era criar um enigma para o observador, mas sim trabalhar com elementos conhecidos, ligados a curiosidades, mitos e elementos antigos. Assim, a atenção do espectador trabalhando com aquilo que lhe era complementar, ultrapassando o conhecido, mas nunca almejando aquilo que lhe fosse completamente desconhecido.

Como em todo processo de pesquisa, recolhemos o material disponível dentro da temática analisada. Assim, procuramos todos os trabalhos de Jungbluth sobre as tradições gaúchas sem ter certeza de qual seria o destino que daríamos a eles. Quando definimos quais deles entrariam no texto e seriam analisados ficamos com a certeza de que o material coletado não poderia ser simplesmente arquivado. A maior parte das imagens que disponibilizamos nos anexos não está disponível nas bibliotecas e no Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e por isso consideramos que mantê-las aqui seria um ganho até que seja editado um catálogo oficial reunindo toda a obra do artista. Sendo assim, disponibilizamos a seguir um farto material que pode servir para outras análises sobre a produção do artista e sobre a presença das questões de identidade na arte local.

Faltaria ainda a essa pesquisa um estudo complementar a respeito da percepção do público contemporâneo sobre os trabalhos analisados. Saber em que medida se dá o conhecimento de seus conteúdos, a compreensão da história e dos mitos representados pelo público observador seria algo interessante e revelador

sobre o estado atual do tradicionalismo. Ainda que esse conhecimento não seja indispensável à fruição ele poderia se constituir em termômetro na identificação da forma de relação que o espectador mantém com a obra. Essa seria uma possibilidade de continuidade da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Janete. **Pesquisa e História**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

Agência Matriz. Disponível em: <http://www.agenciamatriz.com.br/>. Acesso em 10/04/2010.

ALVES, Caleb Faria. **A Agencia de Gell na antropologia da Arte**. Horizontes Antropológicos Ano 14, n. 29, p 315-338. 2008.

Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. V. 13, n. 23/24, dez de 2006.

Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. n. 14, dez de 2000.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BERND, Zilá (Org.) **Olhares Cruzados**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

Biblioteca Virtual do DTG Lenço Colorado.

Disponível em:

http://www.dtglencocolorado.com.br/Biblioteca%20Virtual/bibliotecavirtual_indumenta_riagaucha.pdf. 08/05/2000.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. 2005. 383f. (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (Org.). **Coletânea de legislação tradicionalista**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG, 2005.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Tratado geral de semiótica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Indumentária Gaúcha**. 7 ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1996.

FONSECA, Joaquim da. O Homem de Sangue Jovem. In: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) **Nelson Jungbluth**. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Trad. Vera Mello Joscelyne. 9. ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2007.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOULART, Jorge Salis. **A formação do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins, 1985.

GRIJÓ, Luiz Alberto et al. (Org.). **Capítulos de história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

Horizontes Antropológicos / UFRGS. IFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Ano 14, n. 29 (2008). Porto Alegre: PPGAS, 2007.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Editora Objetiva, 2001.

JUNGBLUTH, Nelson. Espírito Livre. **Revista Moinhos**. Ano 3, n. 10, Primavera 2006.

LAMBERTI, Salvador Ferrando. **ABC do tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed., 1989.

LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

LOVE, Joseph. **O Regionalismo Gaúcho e as Origens da Revolução de 1930**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: BERND, Zilá (Org.) **Olhares Cruzados**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

MEYER, Augusto. **Dois orações, 1928**. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. Gaúcho Escrito. Relatório da Diretoria – 1981/1982.

Monumento Nacional ao Imigrante. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento Nacional ao Imigrante](http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_Nacional_ao_Imigrante). Acesso em 30/05/2010.

MOREIRA, Igor. **O Espaço Rio-Grandense**. Porto Alegre: Editora Ática, 2004.

MORÉ, Cristina Barth (Coord.) **Nelson Jungbluth**. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

Página do Gaúcho. Disponível em: <http://www.paginadogaúcho.com.br/pint/j-12.htm>. Acesso em 05/03/2010.

PAIXÃO CORTES, J. C. **O gaúcho – danças – trajes – artesanato**. Porto Alegre: Garatuja, 1979.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e Representações, uma trajetória. **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS**. V. 13, n. 23/24, dez de 2006

_____. **A construção de uma Porto Alegre imaginária – uma cidade entre a memória e a história**. In: GRIJÓ, Luiz Alberto et al. (Org.). Capítulos de história do Rio Grande do Sul.. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. **As leituras da memória: A cidade imaginária de um cronista**

do sul brasileiro (Antônio Álvares Pereira Coruja e a Porto Alegre do início do século XIX). Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS. n. 14, dez de 2000.

PRESSER, Décio & ROSA, Renato. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas Ilustradores – A editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração.** 2007. 444f. (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

REVERBEL, Carlos. **O Gaúcho.** Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. **Gaúcho Escrito.** Relatório da Diretoria – 1981/1982.

VARGAS NETO, Manuel do Nascimento. Tropicilha Crioula, 1925. In: SAMRIG - S. A. Moinhos Rio Grandenses. **Gaúcho Escrito.** Relatório da Diretoria – 1981/1982. p. 17.

VELLINHO, Moysés. O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino. In: FERREIRA, João Francisco (Org.) **Fundamentos da cultura rio-grandense.** Segunda série. Porto Alegre: UFRGS, 1957. p.47-66.

VERÍSSIMO, Érico. **Rio Grande do Sul.** São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973. Publicação bilíngue da Coleção Mercator.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Cronologia de Nelson Jungbluth

APÊNDICE B - Entrevista com Odete Jungbluth.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Cronologia de Nelson Jungbluth

Ano	Fato
1921	✓ Nascimento de Nelson Jungbluth em 26 de novembro, na cidade de Taquara – RS, filho de Zulmira Sohne Jungbluth e Alziro Jungbluth.
1927	✓ Inicia seus estudos em Taquara – RS.
1930	✓ Após um pequeno período vivendo em Porto Alegre – RS com a família, muda-se para Rio Grande – RS e estuda no Colégio Juvenal Müller, onde começa a desenhar.
1939	✓ Viaja para o Rio de Janeiro, desenha histórias em quadrinhos para as revistas Suplemento Juvenil e O Guri. ✓ Realiza pequenos trabalhos de propaganda
1944	✓ Retorna para o Rio Grande do Sul e segue realizando desenhos para propaganda.
1946	✓ Ingressa no departamento de propaganda da Varig.
1947	✓ Casa-se com Odete Suelci Holmer.
1949	✓ Retorna ao Rio de Janeiro, ingressando na Standard Propaganda.
1950	✓ Nascimento da filha Maria Sue.
1952	✓ Participa do concurso nacional de cartazes da Varig e obtém o 3º lugar.
1954	✓ Volta a trabalhar na Varig, produzindo cartazes turísticos, folhetos promocionais, menus de bordo e calendários. ✓ Cria a Rosa dos Ventos, novo logotipo da Varig.
1974	✓ Exposição Individual de pintura na galeria IAB, de Renato Rosa, em Porto Alegre. ✓ Participação na Feira de Arte de Rio Pardo – RS.

- ✓ Participação na exposição *Mini Trabalhos* na galeria de arte do IAB.
- 1975
- ✓ Participação nas feiras Internacionais de Paris e Bruxelas, com tapeçarias tecidas em Pedras Rublas (Portugal) a partir de seus cartões.
 - ✓ Realização de quatro painéis para o Hotel Loew's, em Monte Carlo.
 - ✓ Participação na Feira de Arte de Rio Pardo – RS.
 - ✓ Participação na exposição *Mini Trabalhos* na galeria de arte do IAB.
 - ✓ Exposição de tapeçarias para as Feiras internacionais de Paris e Bruxelas, na galeria Beco de Arte, em Porto Alegre – RS.
- 1976
- ✓ Exposição individual na Galeria Sete Povos, em Porto Alegre –RS.
 - ✓ Participação no XXV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com as obras Crise I, Crise II e Crise III.
 - ✓ Participação na exposição *Figura Humana*, na Galeria de Arte do IAB.
 - ✓ Participação no Salão Caixego, em Goiás – GO, onde obtém Prêmio Aquisição.
 - ✓ Participação em exposição coletiva na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação na Feira de Arte de Rio Pardo – RS.
 - ✓ Participação na Exposição *Arte Natal*, nas Galerias de Arte do IAB, Beco de Arte e Clube do Comércio, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação no Leilão de Arte do Palácio do Governo em Porto Alegre – RS.
- 1977
- ✓ Participação no Salão de Arte da Casa do Artista Plástico em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação na exposição *Poster Poemas* da Educatexto, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação em exposição na Galeria Kikito, em Gramado, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Arte Natal* na galeria de arte do Clube do Comércio, Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação na Exposição *5 artistas Gaúchos*, no Centro Comercial de Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação da exposição *5 Serigrafias*, junto com Danúbio Gonçalves, Henrique Fuhro, Francisco Stockinger e Leo Dexheimer, em Porto Alegre – RS.

- 1978
- ✓ Exposição individual na galeria do IAB.
 - ✓ Participação no Salão da Reitoria da Universidade de Santa Maria – RS.
 - ✓ Participação na exposição *30 Anos do Estado de Israel* na Galeria de Arte do IAB.
- 1979
- ✓ Cria a Medalha da Cidade de Porto Alegre.
 - ✓ Exposição Individual no Hotel Serra Azul em Gramado – RS
 - ✓ Participação na exposição *Arte Natal*, nas galerias Cambona, Studius e Guignard, em Porto Alegre – RS.
- 1980
- ✓ Exposição individual na galeria de arte do Clube do Comércio.
- 1981
- ✓ Participação em exposição coletiva na Galeria Scorpus, no Rio de Janeiro – RJ.
- 1982
- ✓ Recebe a Medalha Simões Lopes Neto, por destaque excepcional na cultura.
 - ✓ Exposição individual no Cambona Centro de Artes, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Exposição individual na galeria de arte Balbelidu´s, em São Paulo – SP
 - ✓ Ilustrações em *Gaúcho Escrito*, relatório anual da Samrig.
 - ✓ Participação em exposição coletiva na Galeria Cambona, de Novo Hamburgo – RS.
- 1983
- ✓ Participação como artista convidado na Exposição *Panorama Atual da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
 - ✓ Realização de 16 vitrais para o edifício dos Supermercados Zaffari, no Bairro Higienópolis de Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação na Exposição *Arte Livro Gaúcho* no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre – RS.
- 1984
- ✓ Criação de cartão de natal para o Banco de Boston
 - ✓ Participação na exposição *Out-door* com mais 30 artistas em Porto Alegre – RS.
- 1986
- ✓ Exposição individual no Cambona Centro de Artes, em Porto Alegre – RS
 - ✓ Realização de painel para o Banco do Brasil em Ijuí – RS.
 - ✓ Participação com pintura no evento *Brasil na Copa 1986 – Arte nas Ruas*, Porto Alegre – RS.

- 1988
- ✓ Participação da exposição *27 Artistas gaúchos*, em Florianópolis – Santa Catarina.
 - ✓ Participação em exposição com os artistas Francisco Stockinger, Carlos Tenius, Vasco Prado e Luis Barth, na Galeria Ponto de Arte, em Livramento, RS.
 - ✓ Participação na *Mostra e Encontro de 27 Artistas Catarinenses e Gaúchos*, Porto Alegre – RS.
 - ✓ Criação do Calendário de Parede Zaffari, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Realização da pintura do altar, Igreja da Praia de Arroio Teixeira – RS.
- 1989
- ✓ Participação na exposição *Homenagem a Alice Brueggemann*, na Galeria Ponto de Arte Alberto, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Arte na Serra II*, em Gramado, RS.
 - ✓ Participação em exposição na Galeria de Arte Aurora, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Expo Comemorativa da Revolução Francesa* em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação em exposições coletivas no Teatro São Pedro e Hotel Umbu, em Porto Alegre, RS.
- 1991
- ✓ Participação na exposição *A Janela do Artista*, na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Participação em Exposição na Casa de Cultura, em Taquara – RS.
 - ✓ Participação em exposição *Arte na Ilha*, em Porto Alegre – RS.
- 1992
- ✓ Exposição retrospectiva no Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Arte Contemporânea – Destaque no Sul*, no Centro Edel, em Porto Alegre, RS.
- 1993
- ✓ Exposição *Alice & Jungbluth*, na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre, RS.
- 1994
- ✓ Participação na exposição *VII Encontro União Arte*, em Porto Alegre, RS. Realização do painel para a sede da Associação Cristã de Moços (ACM), em Porto Alegre, RS.
- 1995
- ✓ Exposição *Alice & Jungbluth*, na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre, RS.

- Participação na exposição *A Arte Vê a Moda*, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, RS.
- ✓ Participação no VII Salão de Arte, na Sociedade Germânia, em Porto Alegre, RS.
- 1996
- ✓ Exposição individual na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação em exposição na Galeria da Vera, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Panorama Van Braziliaanse Kunst*, na Bélgica. Participação com pintura no *Muro da Mauá*, painel coletivo em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Exposição *Artistas de Hoy*, com os artistas Alice Brueggemann e Paulo Porcela, no Espacio Amalfi, em Punta del Este, Uruguai.
- 1997
- ✓ Exposição individual *Reencontro*, na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na instalação pictórica *Me dejas Loco América*, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Grandes Artistas do Rio Grande do Sul*, promovida pela Latin America's Press.
- 1998
- ✓ Exposição individual na Galeria Mosaico em Porto Alegre, RS. Exposição *Vasco & Nelson*, com o artista Vasco Prado, na Sala VIP do Aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Realização do Painel da Bolsa de Mercadorias, em Porto Alegre, RS.
- 1999
- ✓ Exposição individual *Elas no Paraíso*, na Galeria de Arte Mosaico em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação da exposição *Uma Visão do Paraíso*, na Galeria de Arte Mosaico, em Porto Alegre, RS.
 - ✓ Participação na exposição *Universo Aquático – a Academia Francesa*, em Porto Alegre, RS.
- 2000
- ✓ Exposição individual na Galeria de Arte Mosaico em Porto Alegre, RS. Participação na instalação pictórica *Navegadores de Imagens*, em Porto Alegre, RS.

- 2001
- ✓ Criação de pratos em porcelana, em associação com as Porcelanas Vista Alegre o projeto tem como objetivo comemorar os 80 anos do artista.
 - ✓ Mostra *80 anos de Nelson Jungbluth* no Bourbon Country e na Galeria de Arte Mosaico, ambos em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Exposição comemorativa aos 80 anos de Nelson Jungbluth realizada pelo Museu do Trabalho, em Porto Alegre – RS.
 - ✓ Exposição na Galeria Delphus de materiais gráficos produzidos para a Varig.
- 2004
- ✓ Participação em exposição coletiva no Centro Cultural Brasil Espanha em Porto Alegre – RS.
- 2005
- ✓ Exposição da Galeria Delphus, em Porto Alegre-RS.
 - ✓ Participa de Leilão virtual da Galeria Delphus, em Porto Alegre – RS.
- 2006
- ✓ Exposição individual na Galeria Delphus, em Porto Alegre – RS, com sete obras de temática tradicionalista.
- 2007
- ✓ Participação na exposição coletiva *Essa Poa é Boa*, em Porto Alegre – RS.
- 2008
- ✓ Morre em 05 de abril aos 86 anos.
 - ✓ Exposição em homenagem ao artista realizada pelo Margs, no final do mês de abril, com a obra *Natureza Morta nº 5*, doada pelo artista ao acervo do Museu.
- 2009
- ✓ Inclusão de obras de Jungbluth em Exposição coletiva de Gravura, do Museu do Trabalho em Porto Alegre – RS.

APÊNDICE B - Entrevista com Odete Jungbluth.

Data: 04 de agosto de 2008.

Local: Residência de Odete Jungbluth em Porto Alegre - RS

AMANDA - Quando foi que vocês começaram a morar aqui? Moraram a vida inteira em Porto Alegre?

ODETE - Nós namoramos em Taquara.

A - Vocês dois nasceram em Taquara?

O - É. Ali nós casamos, em Taquara. Viemos morar em Porto Alegre. Ele foi trabalhar na Varig.

A - Em que ano vocês casaram?

O - 1927.

A - Ele foi contratado como ilustrador da Varig, não é?

O - Não, ele entrou para a Varig para propaganda, para trabalhar com propaganda e aí ele foi desenvolvendo, ele era muito jovem, tinha 26 anos.

A - E nisso vocês vieram para Porto Alegre. Para trabalhar na Varig. Já nessa casa aqui?

O - Não, isso aqui foi muito depois, nós construímos. Nós viemos morar em uma peça é, antigamente era assim, a gente começava a vida morando num quarto e comendo numa pensão, e daí foi desenvolvendo. Ele teve a oportunidade de ir para o Rio de Janeiro trabalhar na Standard Propaganda.

A - Isso a partir do sucesso dele com o trabalho na Varig?

O - Sim.

A - Como era esse trabalho com a Varig? O que a senhora lembra? O que pediam para ele fazer?

O - Ah não pediam nada. Ele criava.

A - Criava o que ele queria?

O - Ele criou calendários. Toda a propaganda da Varig ele criava. Então ele começou a desenvolver... na Varig ele era o chefe da propaganda, a cabeça dele começou a mudar tudo.

A - A propaganda da empresa?

O - É.

A - Mas esse material que ele coordenava na Varig era criado por ele, por trabalhos artísticos dele?

O - Por ele.

A - Não era como hoje que as coisas eram criadas por computador?

O - Não, não tinha nada disso. Ele foi desenvolvendo, ficou como chefe e dali ele teve a oportunidade de ir para o Rio de Janeiro. Na Standard Propaganda que ele foi trabalhar.

A - E a Standard atendia várias empresas?

O - É, várias empresas. A Standard existe até hoje.

A - E ainda trabalha para muitos clientes?

O - Sim, sim. Mas o Nelson começou mesmo na Varig, criando coisas que muitas vezes nem o seu Berta sabia como os calendários que eu vou te mostrar. As coisas que vão dentro do avião, como vou dizer...

A - Material para o pessoal ler enquanto viaja?

O - Os folhetos. Essas coisas assim desculpe eu ficar assim ofegante, isso é ainda coisas dele... (choro)

A - A senhora sente muita saudade não é?

O - Nós casamos e vivemos sessenta anos juntos, em setembro fez sessenta anos que a gente casou e vivemos uma vida maravilhosa, muito de acordo um com o outro. A gente vivia muito juntos e tudo era feito em comum acordo e por isso acho que vivemos esse tempo todo e eu tenho muita saudade dele. Ah desculpa.

A - Ele estava na Standard? Quanto tempo vocês ficaram lá?

O - Olha minha filha nós fomos para lá em 1950, eu nem sei quanto tempo nós ficamos lá, deixa eu ver, ah uns cinco anos nós tivemos lá. Aí a Varig chamou de volta ele. Porque ele foi trabalhar na Standard.

A - E ele se desvinculou da Varig nesse período?

O - Sim, então ele trabalhava para a Standard. Aí a Varig chamou ele de volta e ali ele ficou até se aposentar, trinta e poucos anos ele trabalhou na Varig. Que é uma pena não é, ter terminado.

A - Quanta gente que sofreu não é.

O - E está sofrendo, nós temos amigos aí que tiveram que vender casa, automóvel, tudo gente bem de vida.

O - O Nelson se aposentou pela Varig, mas se aposentou pelo INPS, pelo INANPS, e não pela Varig mesmo.

A - Porque a Varig tinha a sua previdência separada?

O - É tanto que toda a vida contribuimos e usávamos o serviço médico.

A - E porque ele não se aposentou pela Varig?

O - Porque não havia vantagem e pelo INPS ele tinha outras vantagens não é. E bom, viemos para cá construímos, essa casa tem quarenta e poucos anos e ele trabalhou para outras agências aí.

A - E esses materiais que as agências pediam para ele em geral eram associados à pintura dos gaúchos?

O - Não, era variado. Para o Zaffari ele fez aqueles vitrais, fez muitas coisas dentro da propaganda para eles, para o Zaffari, tanto que uma das últimas exposições dele foi feita lá no Zaffari.

A - Nesse Zaffari do Higienópolis mesmo?

O - É quando inauguraram lá, lá fora.

A - Fora de Porto Alegre?

O - Não, não, a exposição do Nelson foi lá fora, no Iguatemi e lá foi feito um Zaffari e ali o Nelson fez uma porção de coisas para eles e foi eu acho, a exposição mais bonita que eu vi na minha vida.

A - É mesmo?

O - Palavra. E olha que nós viajamos por esse mundo a fora. Através da Varig, a gente viajava desde a África até Japão, tudo Varig, que eles voavam para lá.

A - E ele podia ir também?

O - É a gente ia.

A - E Ele visitava muitas galerias? Espaços de exposição de outros artistas?

O - Não, ele procurava ver, assistir, mas não ia especialmente para isso.

A - Sim mas ele aproveitava que estava viajando e visitava.

O - Ele ia conhecer, isso, aquilo, os artistas, teve muita chance. Ele desenvolveu muito o trabalho dele através das viagens da Varig. Alemanha, Holanda, França, Espanha, enfim, por aí a fora. Na África, África do Sul, Japão e outros lugares que a Varig tinha interesses ele era mandado para visitar e assim ele ia e muitas vezes ele me telefonava e dizia “velha, vem que eu vou ter que ficar quinze dias aqui, então tu vem que eu não aguento ficar aqui sozinho”. Aí eu ia e nós nos encontrávamos, a gente ia para cá e para lá e a companhia nos agraciava, colocava um carro com *chauffeur* para a gente fazer o turismo. E assim a gente viajou pelo mundo a fora e ele teve muito conhecimento de propaganda e de outras coisas porque a gente visitava os museus, visitava tudo que havia um interesse de conhecer. Até que ele largou totalmente a Varig, ele achou assim, a Varig já não precisa mais de mim, já fiz tudo. Porque começou a ter a queda.

A - Porque entraram outras empresas no mercado?

O - Não, não, foi mesmo das imagens lá dentro da Varig.

A - Coisas que eram fora do trabalho dele na verdade, porque o trabalho dele era ajudar na venda de um produto, ajudar a divulgar.

O - O produto dele era criar artes para a Varig, mostrar a Varig para o mundo. Tanto que não faz muito, poucos anos e nós estivemos em Paris, jantamos lá e o Nelson precisou ir ao banheiro e passava num corredor para ir ao banheiro. Quando ele saiu de lá, veio feliz da vida e diz “velha, tu sabe que eles ainda tem trabalhos meus pendurados na parede, eu ia indo e olhei para dentro de uma sala, lá tinha um trabalho meu. Aí eu fiquei olhando e uma senhora de idade veio e perguntou quem eu era”, ele disse quem era e diz que ela ficou numa alegria tão grande e que chamou os outros funcionários para dizer que era o criador daqueles trabalhos. E saiu de lá dizendo “Tu vêz como o estrangeiro dá valor, porque no Brasil eu não tenho essa procura não é e nos exterior eles me valorizam demais”. Era assim na Alemanha.

A - Em todos os lugares que vocês passavam era sempre assim?

O - Sempre, sempre, sempre. E com isso ele chegou a se aposentar. Quando ele se aposentou ele começou com a arte. Isso aqui é dele (apontando para uma obra abstrata da sala), mas foi agora bem no fim da vida: Isso aqui não tem um ano.

A - Eu vi esse painel da ACM também, eu fui sócia da ACM muito tempo.

O - A é, pois ele também, de jovem assim até agora que ele fazia ginástica, jogava basquete.

A - Jogava basquete junto com aquela turma do Scliar?

O - É jogava com aquela turma toda. Isso aí ele fez para a ACM, não ta ali?

A - É está sim: Painel de Nelson Jungbluth sintetizando a filosofia acemista. Inaugurado em 06 de junho de 94 (leitura da legenda de reprodução do painel enviada pela ACM para Odete.

O - Ele fez uma doação. Esse aqui é enorme, tu entraste lá? Já viu?

A - Sim, sim, eu só não sabia que ele tinha essa reprodução.

O - Isso aqui eles me deram agora, porque fizeram uma homenagem ao Nelson. Foi muito bonito, foi emocionante porque eu não esperava que fossem fazer o que fizeram. Teve um senhor que foi companheiro de basquete e tudo, este homem, eu tenho ainda que saber o nome dele, porque eu chorei tanto que eu não consegui saber. Foi tão bonita a fala dele enaltecendo o Nelson, que eu não tinha mais outra coisa a não ser uma emoção muito grande. Eles convidaram autoridades e tudo e fizeram essa homenagem a ele, em frente ao painel. Na frente eles fizeram uma placa homenageando ele.

A - Que ficou lá?

O - Ficou lá. E me fizeram essa foto. Isso tudo aqui foi feito aqui em casa. Eu ajudei.

A - Ah ele fez e levou para lá.

O - Ahã, seis metros aqui, seis não, oito.

A - Três por oito.

O - É, é enorme. E está muito conservado, muito bonito. Foi de 1994 tu vê. E é na entrada da escola, onde os alunos entram, mas foi sempre muito preservado. Eles souberam conservar. Eu fiquei emocionadíssima, imagina não é. Vendo o trabalho que, eu ajudava ele a levar, três metros de altura, foi em partes não é.

A - E como a senhora ajudava ele?

O - Puxa para cá, leva para lá. Assim.

A - E sempre foi assim a vida inteira? Durante os trabalhos a senhora ajudava?

O - Sempre junto. Ele era engraçado, ele não deixava eu ver o trabalho enquanto ele não me chamasse pra ver.

A - Mas não necessariamente que ele lhe chamasse só quando estava pronto?

O - Chamava quando estava praticamente pronto. Então ele me chamava e eu ia lá e dizia, não gostei disso, ou isso, dava opinião. E muitas vezes ele nem ouvia minha opinião, ele fazia o que ele queria, mas ele queria a minha opinião, porque a minha opinião era a do povo, ele dizia. "Tu pra mim é como se fosse o povo, olhando os defeitos" Enfim.

A - Era uma opinião de fora do mundo das artes.

O - Então isso ele fazia sempre. Toda a vida.

A - Me diz uma coisa. Como era a relação dele, da prática dele como pessoa, com essas questões do tradicionalismo. Ele tinha na família alguém que tivesse costumes?

O - Não, ele criava um gaúcho, vamos dizer. Aí ele estuda em livros a indumentária e o que usavam, porque ele foi criado em Taquara, colônia alemã, fora disso ele viveu aqui em Porto Alegre, não no campo, em lugares que ele tivesse, vamos dizer... ele nunca andou a cavalo.

A - Ele não tinha essa coisa da lide do campo então?

O - Não, não fazia parte de nada dos gaúchos.

A - Toda a criação dele era fruto de estudos e pesquisas?

O - Era, ele estudava e fazia o que ele achava que era o que estava lá.

A - O que eu sei dele é que as pessoas reconhecem ele muito pelo trabalho com o gaúcho, porque era um trabalho publicitário que deixou ele muito perto da população. O que ele achava disso? Ele gostava?

O - Gostava, mas se gostava.

A - Ele ficava feliz de ser reconhecido por esse trabalho?

O - Ah sim, e foi meio de repente, ele fazia aqueles trabalhos dos calendários de coisas para a Varig e um amigo, um rapaz, falecido até, disse assim: “por que tu não faz umas coisas gauchescas?”, aí ele disse assim “ta bom.” e começou a fazer e aí foi tão apreciado, tão querido por todos que ele foi desenvolvendo, desenvolvendo e criando mais e até hoje. Eu tenho trabalhos dele lá em baixo, depois eu te mostro, tu vais ter tempo para ver?

A - Claro, tenho todo o tempo do mundo.

O - E isso fez com que ele mostrasse o RS para o Brasil e para o mundo. E era o Brasil também.

A - Claro, era uma imagem do Brasil para o resto do mundo.

O - E assim foi tanto que um calendário dele foi mostrado na Televisão Francesa por Michel Simon, era um grande apresentador não é, ele mostrou com um fundo musical gaúcho, aquela música gauchesca. Uma música tradicionalista de fundo e ele passando as imagens do calendário. E era até para o Nelson ter ido e não sei porque ele não foi receber essa homenagem que estava prestando ao Brasil, não era o Rio Grande do Sul, eles fizeram por causa da Varig não é. Então era para mostrar coisas do Brasil, mostraram a música o calendário com as imagens e é isso que foi emprestado para uma televisão no tempo do Ernani Bier e passaram na televisão e extraviaram, eu não tenho nada daquilo, o que é uma pena.

A - Vocês se preocupavam em guardar esses registros dele?

O - Ele não guardava tudo, mas grande parte, o que ele achava que era bom guardar. Mas essa entrevista se extraviou, não conseguimos recuperar, que seria uma coisa muito bonita, mostrando o calendário, a música, as coisas nossas. Se foi, ou alguém ficou, ou se perderam mesmo, extraviaram, botaram fora. Do tempo que o Ernani Bier era chefe lá, e o Ernani era primo dele, por isso que ele emprestou e aí ficou. Mas aí ele começou a trabalhar mais em arte, assim, não tão gauchesco, começou a criar outras imagens.

A - Isso já depois dessa ultima fase dele aposentado? Produzindo autonomamente?

O - O que vinha na cabeça ele fazia.

A - E nessa fase em que ele não estava mais ligado as agencias e que ele produzia o que queria, como era a relação dele com os artistas aqui em Porto Alegre, com esse círculo de arte, ele expunha? Participava das exposições? Se dava bem com o pessoal?

O - Sim, como todo mundo.

A - Ele nunca deu aulas?

O - Não, para isso ele não servia.

A - Ele não gostava?

O - Ele não admitia erro e tu sabe como é, quando o aluno está aprendendo, tem direito a erros e ele ensinava uma vez, ensinava duas, na terceira ele já explodia. Ele não admitia que a pessoa não se desse conta do que ele estava mostrando. Agora já para o fim, ele não lecionava, mas as pessoas perguntavam coisas para ele já não tinha aquela paciência de explicar calmamente. Tinha aquela coisa assim, isso tem que ser assim, assim e assim. Se a pessoa não fazia bem como ele queria ele já estourava. Não brigava. "Pô, to te mostrando cara!". Bom e, vou ver se me lembro de mais alguma coisa.

A - Ah eu ia lhe perguntar também, quantos filhos vocês tiveram? Só para eu ter mais uns dados da família.

O - Uma filha.

A - Que é a?

O - Sue.

A - Ela tem um filhinho ou uma filhinha?

O - Já tem neto. Ela teve 3 filhos, esses filhos já estão casados, já tem filhos. Nós já temos bisnetos, uma bisneta de 6 anos e uma bisneta de 4 que nasceu na Argentina. A Grazi casou e foi morar na Argentina, porque o rapaz é argentino, mas ele se criou aqui no Brasil, estudou faculdade, tudo aqui e eles se conheceram. E ele é empregado da Tramontina, é o representante da Tramontina lá em Buenos Aires. Fazem seis anos que eles estão casados, tem um gurizinho de quatro anos e estiveram há pouco aqui.

A - A filha mora aqui?

O - Aqui do lado, tanto que eu estou sozinha dentro de casa. Mas eu tenho eles aqui. Tem que ter alguém.

A - A senhora sabe me dizer de que tipo de arte que ele gostava quando olhava as exposições dos outros? E o que ele não gostava?

O - Ele gostava de tudo, mas ele apreciava muito as coisas abstratas.

A - E ele trabalhou sempre com pintura? Nunca fez escultura?

O - Sempre trabalhou com pintura. Até fez escultura naquela exposição do Zaffari que teve lá em cima. Esses quadros aqui na parede são todos dele, mas alguns ele comprava, trocava, ganhava. Aquele lá, aquele dos ovos ele fez brincando. Com caixinhas de ovos, pegou isso aquilo e fez aquele quadro. Eu gosto muito, desde que ele fez.

A - E ele nunca quis vender?

O - Não, não. Esse não e aquele lá também não porque foi premiado lá no Rio. É uma série, são três quadros, mas aquele lá foi premiado.

A - Posso tirar fotos dessas obras dele?

O – Claro que sim, eu não me importo. Ah, eu falando contigo assim me dá uma saudade. Nós éramos muito unidos. Sessenta anos juntos, sempre bem. Sempre se ajudando. Ele viaja e tudo, mas a Odete estava sempre junto.

A – Me fala um pouco da sua vida profissional. O que a senhora estudou?

O – Eu fiz o ginásio e depois me dediquei a ele. Eu trabalhei antes de conhecê-lo. Naquele tempo era diferente, coisa de escritório que nem existe mais. Eu trabalhava em um escritório em que eu fazia requerimentos, as contas da firma. Hoje está tudo diferente.

O – Nós conseguimos com a televisão um vídeo que fizeram aqui, da vida dele. Ele falando e eles mostrando as coisas tudo aqui, assim como tu ta fazendo. Eles filmaram e fizeram um trabalho muito bonito.

A – Que televisão era?

O – Foi a TVCOM. Foi uma hora de filmagem e passou quando ele faleceu. Naquela semana eles passaram na televisão. Ah foi tão lindo. Matei a saudade. A filha tem em casa obras dele. E tudo o que aconteceu está na casa dela. Eu levei tudo para lá. Os documentos os vídeos.

A – E a senhora gostava mais de quais obras dele? As abstratas ou aquelas que tinham figuras?

O – Eu gostava de tudo. Esse quadro aqui é feito com a palheta dele, onde ele limpa o pincel. Ele foi recortando. Já quiseram comprar e eu não quis vender, mas acabo vendendo. Até por sinal eu quero ver se vendo alguma coisa, porque não é só isso que gente tem, tem muita coisa guardada. Queres ir lá embaixo? Sabe que a morte dele não foi uma doença, foi falta de ar. Os pulmões dele foram diminuindo até fechar. Então ele foi a diversos médicos, e ele tinha muita falta de ar.

O – Está vendo esse aqui da parede? É de 1961, quando viemos para cá. Eu vou descendo pela escada.

A – Eu vou tirar uma foto desse aqui então.

A – Odete. Obrigada por tudo, pela paciência e pelas informações. Eu venho novamente outro dia.

O – De nada. Para mim é muito bom.

ANEXO

ANEXO A – O Homem de Sangue Jovem. Entrevista de Joaquim da Fonseca

ANEXO B – Texto sobre o Português do Relatório Banrisul

ANEXO C – Texto sobre o Alemão do Relatório Banrisul

ANEXO D – Texto sobre o Italiano do Relatório Banrisul

ANEXO E – Imagens de tradicionalismo Gaúcho do Catálogo Nelson Jungbluth de 2001.

ANEXO F – Ilustrações de Nelson Jungbluth no livro *Rio Grande do Sul*, de Érico Veríssimo

ANEXO G – Gravuras de Nelson Jungbluth

ANEXO H – Capa da lista telefônica da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT) para as regiões norte e centro oeste no ano de 1979

ANEXO I – Capa do *Manual de Fontes Bibliográficas para o Estudo da História Geral do Rio Grande do Sul*

ANEXO J– Solicitação para registro de imagens do supermercado Zaffari

ANEXO A – O Homem de Sangue Jovem. Entrevista de Joaquim da Fonseca

Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 23-70

Joaquim – Taquara, onde você nasceu em 1921, já era nessa época um dos importantes portais de entrada para a região serrana do Rio Grande do Sul, centro de referência educacional, administrativa, econômica, de comunicações e de serviços, pois era sede de vasta região que compreende hoje municípios de projeção nacional, como Gramado, Canela, São Francisco de Paula e muito outros. O que isso significou na sua vida?

Nelson – Taquara é importante pra mim porque foi lá que nasci, tive as minhas origens, era onde meus pais viviam e foi lá que um pouco mais tarde encontrei Odete, minha mulher. Saí de Taquara muito cedo, ainda na infância, creio que tinha seis ou sete anos de idade, quando meu pai Alziro Jungbluth, que era fotógrafo, foi oficialmente pelo governo federal para fotografar as pessoas para a carteira profissional, que estava sendo instituída naquele tempo. Por intermédio do deputado Fernando Machado, papai veio para Porto Alegre fotografar os operários nas indústrias daqui. Ele fotografava as pessoas no próprio local de trabalho. Usava um sistema de três suportes, como varetas, com lâmpadas e um fundo preto estendido por trás. Na frente da câmara fotográfica, em extensas filas, os operários passavam um por um, para serem fotografados em tamanho quatro por quatro centímetros. Por noite, eram tomadas 200, 300 fotografias. Em Porto Alegre, residimos por um ano na pensão de uma tia de meu pai, na Rua Felipe Camarão. Depois de fotografar nessas indústrias de Porto Alegre, fomos para Rio Grande, onde papai fez o mesmo trabalho nas indústrias Swift, Reinghantz, Leal Santos e muitas outras, que na época eram estabelecimentos enormes. Papai gostou de Rio Grande, adaptando-se muito bem na cidade. Estabeleceu-se montando um estúdio e tornou-se um fotógrafo bem-sucedido na cidade. Mamãe, Zulmira Sohne Jungbluth, também era fotógrafa, foi mesmo considerada a primeira mulher profissional do Rio Grande do Sul. Era o braço direito de meu pai. Em Rio Grande, chamavam minha mãe de Dona Alzira, fazendo confusão com o nome de papai. Ela era de Mundo Novo, perto de Taquara, e aprendeu a fotografar com papai. Ela coloria as fotografias manualmente com tinta a óleo, pois as fotografias então eram feitas somente em preto e branco. Era exímia nisso, retocando com habilidade as fotografias eliminando manchas, rugas, enfim, colorindo e embelezando as fotos. Quando papai faleceu, ela tomou conta do estúdio e seguiu em frente com ele. As fotografias e negativos retocados por meus pais foram motivo para uma exposição que fiz anos depois, com o título de Reencontro. Ficamos muito conhecidos em Rio Grande.

J – O fato de seus pais serem fotógrafos, portanto lidarem com a imagem, assim como a habilidade artística de sua mãe devem ter influenciado o seu interesse pelo desenho.

N – Sim, tanto a mim como a meu irmão mais velho, Nestor. Éramos três irmãos, e Nilo era o mais moço. Foi em Rio Grande que começou a desenhar. Nestor fazia desenhos de artistas de cinema, a lápis que eu achava muito bonitos e, com esse estímulo, decidi também desenhar. Desenhava com ele. Mais tarde, Nestor foi para a Marinha e não mais desenhava. Eu continuei a gostar daquilo e nunca mais parei. Tomei tal gosto pelo desenho que cheguei a deixar de estudar para continuar desenhando. O curso primário, naquela época, era de sete anos. Estudei no Colégio Juvenal Müller, onde comecei meus primeiros traços e a tomar gosto pelo desenho. A diretora da escola, Helena Small, me incentivava. Lembro que um dos trabalhos que fiz foi construir em escala a Praça Sete de Setembro, que ficava em frente a escola, realizada em vários materiais, até mesmo com a Estátua do Barão de Rio Branco, em gesso. Uma vez a diretora me pediu para fazer um retrato do governador do estado, que estava visitando nossa escola, para homenageá-lo. Ele gostou do desenho e me ofereceu uma vaga no Instituto Parobé em Porto Alegre. Não fui porque não gostei do uniforme que os alunos do Parobé usavam na época. Eu “gazeteava” as aulas do colégio para desenhar histórias em quadrinhos. Quando estava terminando o último ano, fui reprovado e não mais voltei para a escola. E fui reprovado em quê: em desenho! Tudo porque não me submetia ao que a professora pedia, que era cópias de outros desenhos, e eu queria criar coisas novas, diferentes. Por isso fui reprovado. Tinha então treze ou quatorze anos e já estava ganhando algum dinheiro com desenhos. Havia em Rio Grande a Casa Brasil, que fabricava e vendia móveis, e o seu proprietário, José Axelrud, chamava-me para fazer o desenho de algum móvel especial pedido por um cliente. Eu desenhava o móvel, uma mesa, um sofá, como o cliente queria, para que depois fosse fabricado. Comecei então a desenhar anúncio para esta mesma Casa Brasil, que eram publicados no jornal da cidade. Foi nessa época que inventei o slide feito à mão, para ser projetado no cinema, antes da exibição dos filmes. Chamávamos esses slides de “chapinhas”, porque eram desenhados a tinta nanquim sobre uma pequena lâmina de vidro transparente. A idéia me veio das chapinhas desenhadas grosseiramente pelo gerente do cinema para anunciar os filmes do dia seguinte. Eu via aquilo e achava que poderiam ser mais bonitos. Fazia então um desenho, com tinta nanquim, sobre uma pequena placa de vidro. Usando uma lâmina pontiaguda, daquelas para as vacinas, que eram comuns na época, raspava o traço do nanquim de um lado e do outro do desenho, para tornar o traço mais fino, limpando o desenho. Era um desenho muito pequeno, pois a placa de vidro tinha o tamanho de cinco por cinco centímetros. Os letreiros eram todos desenhados a mão. Isto era “ensanduichado” com outra chapa do mesmo tamanho. No projetor, o desenho era colocado na posição ao contrário da leitura, como se estivesse espelhado. Como acharam bonito as minhas “chapinhas”, começaram a me encomendar outras e foi assim que abri o meu primeiro estúdio. Fiz centenas daquelas chapinhas.

Incrementei o negócio incluindo cor, que eu colocava com papel celofane. Era um trabalho muito pequeno e preciso, pois o papel celofane colorido era recortado e fixado com apenas um pontinho de cola, por trás do traço preto. Não guardei nenhuma dessas chapinhas, mas um dia desses vou a Rio Grande para ver se alguém ainda tem alguma delas. Fiquei famoso, na cidade, por causa da chapinhas, até que aconteceu o desastre! Um dia, apareceu um slide feito pela Swift, apresentando uma fotografia colorida. Perfeito, parecia filme de cinema. Examinei o slide e vi que era feito com uma fotografia colorida a mão. Apelei para as habilidades de meu pai. Ele, infelizmente, não pode me ajudar, pois não trabalhava com os filmes duros, como se chamava na época a fotografia em alto contrastes. Com isso, acabou o meu negócio.

J – Pode-se dizer que a primeira fase importante da sua vida profissional foi a época em que viveu no Rio de Janeiro, como desenhista de histórias em quadrinhos. Que importância teve isso para o seu trabalho posterior?

N – Fui para o Rio de Janeiro em 1939, quando tinha 18 anos de idade, com o firme propósito de me tornar um desenhista de histórias em quadrinhos. Ainda em Rio Grande, eu desenha essas histórias. Mandava cortar o papel em formato tipo ofício, 100, 200 folhas, e passava o dia rabiscando nelas, desenhando histórias, inventando, todos os dias, fazia isso em vez de ir para o colégio. Decido que era isso que eu queria fazer na vida. Com 800 mil réis ganhos com as “chapinhas”, um dinheirão na época, fui para o Rio de Janeiro de navio com um amigo de Porto Alegre, o Maneca, que queria conhecer a Cidade Maravilhosa. Maneca retornou logo e eu resolvi ficar. Confesso que, pela minha inexperiência, o início não foi fácil. Morava numa pensão da Rua Riachuelo, perto Praça Onze, onde eu só tinha o quarto, sem alimentação. Eu precisava de dinheiro todos os dias para comer, e não tinha, porque os oitocentos que levei já haviam acabado. Um conhecido de Rio Grande, que encontrei no Rio, agenciava trabalhos para eu fazer, cartazes, cartões de preços para lojas, listas de preços para restaurantes. Recebi muito pouco por esses trabalhos, porque meu “amigo” ficava com todo o dinheiro. Procurei então, a *Suplemento Juvenil*, uma revista em formato de jornal do grupo *A Noite*, que publicava somente histórias em quadrinhos. Quando entrei na redação, conhecendo o pessoal e vendo aqueles desenhistas todos trabalhando em quadrinhos, fiquei extasiado, aquilo era a glória, um sonho de garoto se tornando realidade. Ganhei um emprego, tinha um ordenado, e trabalhava com os melhores da época, Fernando Dias da Silva, Sálvio Negreiros, Celso Barroso e tantos outros. Eu desenhava uma história que tinha o título de *Cenas da História Pátria*, que uma semana era entregue para outro desenhista, o Professor Rodolfo, e na semana seguintes era entregue para mim. Para fazer os desenhos eu tinha que visitar lugares como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico e a Biblioteca Nacional, consultando muitas vezes livros raros, em que o guarda ficava atrás de mim, olhando, porque eu não podia ao menos virar a página que era virada por ele. Ficava toda a semana rabiscando os nove quadrinhos que precisava fazer para entregar o capítulo.

Ganhava 40 mil réis por cada página. Fiz histórias em quadrinhos também para *O Guri*, dos Diários Associados, a revista de quadrinhos então dirigida por Fred Chateaubriand. Como a coisa melhorou, mudei-me para uma pensão melhor, que incluía as refeições, perto dos Arcos da Lapa. Lembro que com o primeiro dinheiro que ganhei, depois de um tempo muito grande de privações, comprei um pacote de bombons e fui dar uma volta no bonde de Santa Tereza, empoleirado no estribo, comendo os bombons e percorrendo o lindo passeio, que ainda hoje é possível de se desfrutar por entre os morros do Rio de Janeiro. Como o dinheiro era curto, Sálvio Negreiros, que fazia a arte para os anúncio do Colírio Moura Brasil, sugeriu que eu me dedicasse também à propaganda. Surgiu uma oportunidade na companhia de cigarros Souza Cruz. Era muito melhor que os quadrinhos, que significavam apenas 40 mil réis a cada quinze dias, porque a Souza Cruz pagava 150 pelo desenho de uma mulher fumando, e nem precisava desenhar a carteira de cigarros. Com isso, passei a fazer anúncios para a Souza Cruz. No entanto, devido às dificuldades por que eu havia passado no Rio de Janeiro, acabei adoecendo seriamente, com uma infecção no pulmão. Isso, na época, era muito grave, pois não havia ainda o tratamento apropriado. Foi assim que se concluiu minha primeira experiência no Rio de Janeiro, que significou muito para mim, não só por ter trabalhado ao lado de profissionais que era os mais capacitados da época, como também por ter vivido uma experiência profissional que se tornou valiosa nos anos que se seguiram. Quando papai soube de meus problemas de saúde, mandou-me buscar de volta para Rio Grande. Fiquei pouco mais de um ano na casa de mamãe, tratado com carinho e boa alimentação. Quando me senti melhor, resolvi partir para Porto Alegre, tanto para continuar o tratamento como também para voltar ao trabalho, pois não aguentava mais aquela inutilidade em Rio Grande. Comecei a trabalhar com Antônio Pompeu, que tinha um estúdio num dos antigos edifícios que cercavam a Praça da Alfândega, em Porto Alegre. Pompeu era um exímio desenhista de letras, pois naquela época os textos dos anúncios eram todos desenhados manualmente. Pompeu tinha entre os seus clientes a empresa de transportes aéreos Real Aerovias. Um dia encomendaram-lhe uma série de quadros para as paredes da agência. Era seis ou sete de cenas com paisagens de lugares turísticos, com o aviãozinho sobrevoando. Pompeu passou-me a tarefa que fiz sem problemas, pois sempre gostei de trabalhar com cores. Quando os quadros foram entregues, foi um sucesso. O pessoal da Varig viu os quadros e mandou me chamar.

J – Foi dessa forma que iniciou sua ligação com a Varig, que significou uma segunda fase de sua vida profissional?

N – Cristóvão Rios, que eu conhecia de Rio Grande, era o chefe de propaganda Varig. Convidou-me para trabalhar na área e me foi oferecido um salário que eu nem sonhava, um dinheirão. Pompeu ofereceu-me sociedade, para eu continuar a trabalhar com ele, mas então eu já estava com outros planos, pensando em me casar. Assim, em 1946, fui para a Varig, que era um emprego seguro, estável e com

bom salário. Foi nessa época que casei com Odete Suelci Holmer, que eu havia conhecido algum tempo antes em Taquara, em uma procissão. Depois de anos na Varig fui com Odete passar umas férias no Rio de Janeiro. Visitei os amigos, Sálvio e Celso, que então eram diretores de Arte da Standard Propaganda. Perguntaram se eu não gostaria de transferir-me para o Rio, para trabalhar com eles. Os salários, na Standard eram três vezes maiores que o da Varig. Claro que eu queria. Fiquei entusiasmado. Voltando para Porto Alegre, desliguei-me da Varig dois ou três meses depois. Ingenuamente, pois não havia acertado compromisso algum com os cariocas, parti mais uma vez para o Rio de Janeiro, desta vez com uma esposa e toda a bagagem. Assim que cheguei lá, apresentei-me na Standard, procurando George, o chefe do departamento de arte. Só que o tal emprego que eles havia me oferecido não existia. Nem se lembravam de ter me convidado para trabalhar lá. Constrangidos, falaram com Cícero Leuenroth, diretor da Standard Propaganda. Resolveram então me oferecer uma experiência de quatro meses, com o salário que haviam me “prometido”, que era o mesmo para todos os diretores de arte. Talvez pela frustração que eu sentia, fiquei completamente bloqueado e, nesses quatro meses, não conseguia fazer absolutamente nada, desenho algum. Estava trabalhando com os melhores profissionais brasileiros, gente de alta categoria, que ganhavam o mesmo salário que eu e não conseguia produzir coisa alguma, não conseguia desenhar. Decorridos os quatro meses, George, que era francês foi chamado a Paris para ver a mãe que estava doente à morte. No lugar dele ficou Oscar Gosso, como chefe do departamento. Com o acúmulo de serviços, comecei a produzir, inclusive fazendo leiautes e com isso como que “deslanchei” repentinamente e assim fui definitivamente contratado. Por ironia, o George acabou morrendo em Paris, enquanto a mãe melhorou e continuou vivendo. Quando ainda estava na Standard, Cristóvão Rios pediu-me alguns cartazes de propaganda para a Varig. Sugeri que ele fizesse um concurso nacional para isso, e ele gostou da idéia. Quem ganhou o concurso foi François Petit. O segundo lugar foi de Ari Fagundes, um grande cartazista da época e o terceiro lugar foi meu, pois eu também estava concorrendo. Foi nessa época que nasceu no Rio, nossa filha Sue. Em 1963, Rios chamou-me de volta para a Varig, oferecendo-me o mesmo salário que eu tinha no Rio, com promessa de um aumento no final do ano, que estava próximo. Retornei então para a Varig e para Porto Alegre, o que significou para mim uma enorme produção e um acúmulo de atividades. Como eu estava vindo do Rio de Janeiro, tinha estado na Standard Propaganda, tive uma respeitável projeção como profissional em Porto Alegre. Foi uma época em que as agências de propaganda estavam se estruturando, e havia uma enorme demanda de trabalho. Eu era solicitado por praticamente todas as agências de Porto Alegre e fazia trabalhos em *free-lance* para todas, fora do expediente da Varig. Foi uma intensa produção, tão grande que praticamente construí nossa casa, no Morro Santa Tereza, só com o resultado dos trabalhos em *free-lance*. Consegui fazer isso porque trabalhava muito e com muita rapidez, sempre cumprindo os prazos de entrega. Isso me proporcionou uma boa reputação e as agências me procuravam porque sabiam que podiam contar comigo. Fiz de tudo, figuras para catálogos, folhetos, anúncios, cartazes, muitas

vezes campanhas inteiras, com muitas peças, que eu produzia num único fim-de-semana. Meu expediente, na Varig, começava pela manhã às oito horas e ia até ao meio-dia. Vinha para a casa, almoçava e ainda fazia um ou dois desenhos antes de voltar para o expediente da tarde, que começava as 14 horas. Às 19 horas eu voltava para casa, jantava e voltava para a mesa de desenho. Às 21 horas, Odete e eu íamos ao cinema. Depois do filme, eu retomava em casa os desenhos e ia até às três, quatro horas da madrugada. Mas não me queixava, gostava do que estava fazendo. Além disso, estava convivendo com uma turma boa de colegas profissionais, como o Armando Kuwer e você mesmo, na MPM Propaganda, o Thierry, tantos outros. Foi por essa época que nasceu a MPM Propaganda, fundada por Luís Macedo, Petrônio Corrêa e Antônio Mafuz. Macedo e Petrônio vinham da Grant, uma agência americana que tinha escritório em Porto Alegre, e Mafuz havia sido diretor da Sotel uma agência que tinha como cliente maior a rede de Supermercados Campal, e que terminou adquirida pela McCann-Erickson, outra grande agência americana. Quando fundaram a MPM os três diretores convidaram-me para ser diretor de arte, oferecendo-me ações da agência. Fui discutir o caso com Rubem Berta, o presidente da Varig. Disse a ele que pretendia trabalhar de manhã na Varig e pela tarde na MPM. Rubem Berta simplesmente me perguntou: “Ah, mas vai dar conta?”. Respondi: Pode deixar que dou conta. Trabalhei bastante tempo na MPM, onde fizemos grande campanhas, para Samrig, Ipiranga de Petróleo, Indústrias Renner e Companhia Sinimbu de Cigarros, que eram os clientes maiores. Foi lá que conheci o escritor Josué Guimarães, que era redator e com quem eu fazia parceria. Embora tivéssemos grandes discordâncias, porque o Josué era muito sarcástico, firmamos uma grande amizade que continuou por muitos anos até o seu falecimento.

J – No início da década de 1960, quando a publicidade era veiculada principalmente nas revistas e nos jornais, os desenhistas ilustradores tinham grandes oportunidades de trabalho. Como vocês situa com o que estava ocorrendo nessa época?

N – Era só o desenho. Isso para mim, era uma coisa natural. Como sempre gostei de desenhar, aceitava o que acontecia porque era isso que eu queria fazer. Procurava melhorar sempre, pesquisando, trabalhando, seguindo o meu caminho. Como sempre gostei de desenhar a figura humana, procurava me aprimorar. Acho que todo o artistas, na época, reproduzia a figura humana e eu fazia o mesmo. Na Varig, onde eu podia escolher e determinar o que fazia, comecei a estilizar a figura, a criar alguma coisa diferente do meu desenho. Foi assim que comecei a criar as figuras que faço hoje. Eu procurava aplicá-las principalmente em materiais promocionais, onde podia usar a cor, com folhetos, cartazes, depois nos calendários. De início a figura era muito simples, sem muitos detalhes, estilizada com ombros enormes, redondos, a cabeça pequena. Na primeira exposição que fiz, na Galeria de Renato Rosa, essas figuras eram as que predominavam. Fazia a figura em perfil, toda em preto, raramente era branca, sempre contornada em cores chapadas. Uma ocasião, cheguei a perder uma encomenda de calendários que o

Josué Guimarães havia me proposto, para Caxias do Sul. O prefeito da cidade, Mário Ramos, rejeitou o calendário porque as figuras de colonos e gaúchos que eu desenhei eram todas em preto, alegando que na zona da serra não havia negros. As estampas acabaram sendo publicadas mais tarde, não me lembro se em um calendário para a Samrig ou num relatório para o Banco do Rio Grande do Sul. Esta estilização, no entanto, foi se aperfeiçoando, principalmente na série de calendários que fiz para a Varig. Posso dizer que as figuras que faço hoje evoluíram daí. Agora elas tem cor clara, muitas delas são desenhadas de frente e com um pouco de luz e sombra, coisa que eu não fazia antes, pois não utilizava a sombra, como não utilizo até hoje. O volume era dado somente pela cor, pela densidade da cor. É um processo que foi acontecendo naturalmente e ainda continua, difícil de ser controlado ou dominado, a não ser que eu fosse contra o meu próprio sentimento. Não quero contrariar isso e nem sinto tal necessidade, simplesmente deixo fluir, como um caminho. O crítico de arte Armino Trevisan diz que meu trabalho tem uma tendência para o decorativo, sempre para o bonito, o belo. Isto é uma realidade. Não me sinto bem em expressar o choque ou a violência. A violência, a feiúra, o grotesco, não faz parte do meu trabalho. Mesmo nos quadros mais abstratos que produzi, principalmente quando comecei a pintar, o abstrato é bonito. Muitos pintores, quando querem denunciar a violência fazem quadros chocantes, mostrando a realidade atual, onde impera a violência. Quanto a mim, prefiro fazer quadros bonitos, que as pessoas se sintam bem em contemplar, porque penso que com isso estou lutando contra a violência.

J – Os calendários da Varig foram um diferencial na propaganda da companhia, na época, assim como também os cartazes, que eram uma forma tradicional de promoção para as companhias de aviação. A criação e produção desse material era de sua responsabilidade. Como isso era conduzido?

N – Na época, Cristóvão Rios era o chefe de propaganda e diretor de arte, praticamente o chefe de tudo na comunicação promocional da Varig. Quando ingressei na empresa o setor de propaganda era pequeno, ocupava uma sala de quatro por quatro metros, onde toda a atividade acontecia, tanto administrativa como de produção. Era, portanto, um pequeno estúdio. A propaganda era feita principalmente em vitrines nas agências de turismo e lojas de vendas de passagem. Essas vitrines consistiam de painéis montados com tecido estendido sobre armações, onde colocávamos letreiros e pintávamos ilustrações. Os anúncios em jornais eram raros. A sala do presidente da companhia, Rubem Berta, ficava junto à nossa, portanto ele tinha acesso diário as nossas atividades, que o interessavam diretamente. O departamento foi crescendo e mudamos para um espaço maior, na subida da Rua da Praia. Então eu já estava tomando conta de todo o setor porque o Rios passou a cuidar mais da área de relações públicas. Chegamos a ter 28 pessoas trabalhando no departamento, incluindo criadores, arte-finalistas, desenhistas, carpinteiros, pintores. Com o tempo as necessidades da propaganda foram se tornando mais complexas, com a produção de folhetos, anúncios de jornal

e até mesmo o material produzido para o rádio e outros meios, como a televisão, que veio mais tarde. Mas isso não nos dizia respeito, era tratado por outro setor. Fiz dezenas de cartazes para a Varig, alguns deles chegaram a ter repercussão internacional, sendo reproduzidos em publicações especializadas sobre comunicação, até mesmo na Suíça. A determinada altura, começamos a produzir esses cartazes nós mesmos, imprimindo em serigrafia, ou *silk-screen*, como essa novidade era conhecida na época. Para isso, trouxe para trabalhar conosco meu irmão Nilo Jungbluth. Quando ainda estava no Rio eu tinha junto com o Sálvio Negreiros um estúdio de serigrafia onde produzíamos peças para Helena Rubinstein e outros clientes. Na época levei Nilo para o Rio para aprender o ofício e, quando montamos o estúdio na Varig ele assumiu a serigrafia. Era muito competente, conhecia bem o processo, era muito minucioso, fazendo um trabalho perfeito, limpo, de alta qualidade. Nilo chegou a desenvolver algumas técnicas inovadoras que depois foram adotadas como rotinas no processo de impressão em serigrafia. A vantagem de fazer aquele tipo de trabalho para a Varig é que estávamos sempre por dentro do que havia de mais avançado, pois visitávamos a Itália, a Alemanha, à procura de materiais e novidades. Nilo foi dos primeiros, no Brasil, a utilizar os processos fotográficos, com filmes Ulano e de sensibilização fotográfica da tela de impressão. O setor de serigrafia de propaganda da Varig, que de início era apenas para os cartazes e material promocional, evoluiu até para a produção de equipamentos dos aviões da companhia, como a impressão de painéis de controle. Mais ou menos nessa época, criei a “rosa dos ventos” como novo símbolo da companhia, para substituir a figura de Ícaro que fazia parte do logotipo da Varig. Outra inovação que ocorreu foi a criação dos “menus de bordo”, que devido à forma como eu os ilustrava, chegaram a causar um problema, pois as capas não podiam ser reaproveitadas porque os passageiros levavam para casa os menus. A grande mudança no meu desenho começou a ocorrer justamente nessas ilustrações para os menus, que se tornaram um enorme sucesso. Quanto aos calendários, começaram a ser produzidos pelo Cristóvão Rios. Os primeiros calendários utilizavam somente fotografias e eram impressos no Uruguai, onde estavam as melhores gráficas da época. Mesmo assim, era uma qualidade que deixava a desejar. Quando assumi o departamento, passei a tomar conta também dos calendários. Começamos a contar com a gráfica Lanzara, de São Paulo, para impressão, embora continuassem a ser usadas as cenas em fotografia. Eu queria, no entanto, usar ilustrações nos calendários, tanto para diferenciá-los da maioria dos calendários existentes, como para seguir uma tendência que eu estava vendo em calendários de companhias e internacionais de aviação, como a Swissair, a KLM e a Air France. No início, não foi fácil quebrar uma tradição que estava estabelecida, então comecei a fazer apenas o rodapé dos calendários com desenhos. Ao mesmo tempo, ampliei as dimensões dos calendários, tornando-os mais vistosos e mais coloridos. Aos poucos, fui introduzindo as modificações. Passei a utilizar três cenas com desenhos e três com fotografias. Rubem Berta, que como presidente da empresa era quem dava sempre a última palavra, tinha absoluta confiança em mim e aprovava as minhas idéias. Passei então a fazer o calendário com 12 estampas, o tamanho que era de 30

centímetros de altura passou para 80, e as ilustrações passaram a ser todas com desenhos coloridos. As cenas era de lugares de todo o mundo onde alcançavam as linhas da Varig. Passamos a imprimir os calendários na Europa. Eu ia para a Alemanha, tirava os orçamentos em duas ou três impressoras, voltava, apresentava os orçamentos para a direção da companhia e fazia as artes em casa. Retornava para a Alemanha para aprovar as provas e acompanhar a impressão. As decisões eram sempre tomadas por mim, tal a confiança que Berta tinha pelo meu trabalho. Nunca tivemos problemas, a não ser uma vez que o presidente reclamou, quando fiz uma ilustração sobre a Argentina, pintando uma cena do famoso Caminito de Buenos Aires. Berta não gostou, dizendo que aquilo não representava a Argentina. Mas não pediu que eu mudasse a ilustração. Depois, passei a fazer as cenas com temas sobre o Brasil, pois a empresa era brasileira. Os calendários estavam atingindo então enorme sucesso, tal a solicitação que recebíamos. O calendário com as cenas do Brasil, onde apareciam o candomblé, a Baía de Guanabara, a Amazônia, o nordeste e até o Rio Grande do Sul, teve repercussão internacional, ganhando prêmios, sendo reproduzido em publicações européias especializadas em artes gráficas e foi até citado em um programa da televisão norte-americana. Esses calendários alcançaram enorme sucesso, a tiragem era de mais de cem mil exemplares, e não conseguíamos atender à demanda, pois os pedidos chegavam a mais de trezentos mil exemplares por calendário, o que então estava fora dos orçamentos previstos. Para que não houvesse repetição na produção dos calendários, para que eles não cansassem, eu procurava modificar as técnicas de execução das imagens. Num ano eu utilizava o desenho à ecoline, no outro pintava as ilustrações em guache, para usar técnicas diferentes. Passei também a assinar as ilustrações, o que não era costume no Brasil. As mesmas cenas que eu usava nos calendários apliquei também em outros trabalhos, como cartazes, folhetos e anúncios para revistas e jornais.

J – Como ocorreu a decisão de dedicar-se inteiramente à pintura? Isso aconteceu quando você realizou sua primeira exposição individual ou já estava participando de exposições com outros artistas?

N - Nunca considerei, nem me preocupei, em ser especificamente um artista ou um publicitário. O que sempre fluiu na minha vida foi o fazer, realizar, executar. Simplesmente ia fazendo o que estava sentindo. Não tenho uma diretriz especial, tanto no desenho como na pintura. Deixo fluir, deixo seguir, deixo andar. Creio que essa mudança ocorreu quando começaram a ocorrer mudanças dentro da Varig. O setor de propaganda estava se adaptando às novas tendências da comunicação, como também o próprio pessoal do qual eu dependia e com que eu convivía. A Varig já não estava dando tanta ênfase aos calendários e aos cartazes. Grande parte dos orçamentos de propaganda passou para a televisão e outros meios, e com isso o nosso setor passou a ter menor evidência. Ao mesmo tempo, eu estava então frequentando museus, exposições, em razão até das viagens que fazia por razões profissionais. Ia muito para o exterior, visitava museus como o Louvre, onde

conhecia obra de mestres como Michelangelo, Rembrandt e tantos outros, embora gostasse muito mais do que via no Centro Pompidou, que abriga a arte atual. Foi assim que comecei a me interessar por arte. Foi uma transição que ocorreu não como uma coisa definida, foi um caminho que foi acontecendo. Comecei a perceber que existia alguma coisa mais além de desenhar para propaganda. Não era uma coisa que eu procurasse, mas comecei a perceber isso. Havia ainda o Egídio Rosa que trabalhava comigo na Varig. Ele gostava muito de arte, era um apreciador. Nunca pintou, mas poderia ter sido um pintor, se quisesse. Frequentava exposições de pintura e me convidava para visitá-las, também. Rosa convivia com artistas como Gastão Hoffstatter, Ângelo Guido, gostava de conversar com João Fahrion e Ernest Zeuner, da editora da Livraria do Globo e que casualmente era meu vizinho, aqui no morro Santa Tereza. Era amigo de todos eles e eu acabei conhecendo-os e me tornando amigo deles, também. Comecei então a entrar num “circuito”, digamos assim, de interesse pela arte. Rosa me incentivava, convencendo-me a pintar. Acho que isso fez germinar dentro de mim o gosto pela pintura. Na verdade, eu já pintava em casa, as peças dos calendários da Varig, que eram pinturas. Além disso, comecei a fazer alguns quadros pequenos, em guache, e estava fazendo minhas primeiras experiências com tinta a óleo sobre tela. Isso tudo me levou a questionar o que eu estava fazendo em propaganda, pois era uma coisa completamente diferente. O trabalho para a propaganda, que tinha uma finalidade específica, estava também me levando a considerar a interferência de outros naquilo que eu produzia, porque muito daquilo que eu achava que era bom, era muitas vezes avaliado de outra maneira por outras pessoas, que me forçavam a modificar os desenhos, trocar a cor, às vezes com palpites de terceiros. Nos quadros que produzia para mim próprio, eu é que decidia, fazia o que bem entendia, sem interferência de outros. Assim, comecei a trabalhar em casa, para mim, fazendo mil coisas, experimentando, procurando descobrir, pois eu não tinha experiência alguma nessas novas técnicas que estava utilizando, como a pintura a óleo. Mas fui produzindo, ainda que, de início, o que eu estava fazendo em tela, e à óleo, era basicamente a mesma temática que eu pintava nos calendários.

J – Esses quadros era vendidos?

N – Não eram vendidos. Eram muitos iniciantes, a maioria experimentos, alguns até nem eram bonitos. Devo ter guardado um ou dois. Lembro de uma série em que comecei a queimar a tela, aplicando a tinta a óleo bem grossa, lambuzava com querosene, em cima e botava fogo. Aquilo fazia a tinta crepitar, explodir, causando efeitos que eu achava, pelo menos, fora do comum. Fiz vários assim. Uma vez, quando quase incendiei a casa, fazendo um desses quadros. Justamente na hora em que joguei o quadro em chamas para um lugar mais seguro, onde havia pedras, Odete vinha passando e quase que ela também pega fogo, foi um horror. Experimentava de tudo e assim fui fazendo aquelas telas, usando também isopor, colagens com isopor, pintando por cima, tudo abstrato. Desses quadros, ainda tenho um grandão, vermelho, de isopor. Usei até mesmo caixas de embalagens de ovos,

eu achava aquilo bonito e diferente. Pintava também figuras, sempre com temas de baianas e candomblé, como nos calendários. A maioria desses quadros, no entanto, era abstratos, talvez para me desvincular do que estava fazendo em propaganda. Foi quando Ernani Behs, que era diretor da Standard Propaganda em Porto Alegre, viu os quadros.

J – Sua primeira exposição individual teve como temática as mesmas cenas dos calendários?

N – Um dia, Ernani Behs, que conhecia esses primeiros trabalhos que eu estava fazendo, falou com o *marchand* Renato Rosa sobre meus quadros e sugeriu uma exposição. Renato Rosa e Tatata Pimentel vieram ao meu estúdio, acharam os quadros interessantes e combinamos a exposição. Minha pintura, no entanto, era ainda bastante simplificada, pois o meu conhecimento sobre artes plásticas era tão limitado que eu até sugeri ingenuamente ao Renato Rosa para fazer minha exposição na galeria mais famosa da cidade, na época, a Bolsa de Arte, sem me dar conta que ele era dono da sua própria galeria e, portanto, queria nela fazer a exposição. Foi assim que saiu minha primeira exposição individual, em 1974. Os quadros eram muito coloridos, praticamente eram uma transposição para telas dos mesmos cartazes que eu havia feito para a Varig, mostrando cenas de candomblé, baianas e gaúchos. A exposição realizada na galeria do IAB de Porto Alegre, foi um sucesso, até me surpreendi com isso. Quase todos os quadros expostos foram adquiridos. Foi uma exposição toda trabalhada em óleo. E eu estava apenas começando a lidar com a tinta a óleo, ainda não dominada a técnica, não sabia como utilizar o óleo com a tinta, ou os solventes, como água-ras ou terebentina. Eu não sabia nada, então mistura a tinta a óleo com terebentina em excesso, ela secava muito, ficava opaca, sem brilho, quando eu deveria misturar era com óleo. Mas como eu não conhecia, ia fazendo de qualquer maneira, o que eu queria era pintar, o material não me interessava muito.

J – Qual era o formato ou tamanho desses quadros?

N – Eram pequenos. Naquele tempo eu não fazia quadros grandes. Eram quadros relativamente pequenos, para o tipo de quadros que faço hoje, que tem um metro e vinte, um metro e cinquenta até maiores, como dois metros. Naquele tempo eu não me arriscava muito. Depois, seguiram-se outras exposições, porém com o quadros já melhorados, pois eu estava aprendendo um pouco mais o uso da técnica. Os temas eram ainda os mesmos, a cidade de Salvador, as casas antigas, as baianas, o berimbau. Depois fui modificando, comecei a fazer figuras diferenciadas daquelas primeiras, que eram mais uma repetição do que eu tinha feito nos cartazes, nos calendários e nos folhetos. Minha saída da propaganda para a arte foi muito difícil. Foi terrível mesmo, porque continuava a fazer nos meus quadros o calendário ou o cartaz. Levei bastante tempo até conseguir me libertar disso. Mesmo assim, embora muitos me digam que não, acho que meus quadros continuam um pouco com certos resquícios da publicidade. Não sei se é na cor, na forma, ou nos maneirismos.

Quando fiz uma outra exposição no Clube do Comércio, comecei a me soltar mais, com as figuras mais livres. Até então as figuras que eu pintava não tinham nariz, nem boca, nem olhos, nada, não tinham feições. Elas consistiam apenas de um contorno simples, sem expressão nenhuma na figura, era apenas o todo, o geral da figura. A técnica foi melhorando, aprimorando, até que passei a utilizar a tinta acrílica. Com a tinta acrílica consegui me libertar mais. Não sei porque, a tinta é até mais simples de trabalhar. Também participei, a partir daí, de várias coletivas para as quais era convidado. Uma delas foi o Panorama da Arte Brasileira, realizada em São Paulo.

J – Foi o sucesso da primeira exposição que o levou a dedicar-se unicamente para pintura?

N – Pintar era para mim uma necessidade muito grande. Não foi fácil a decisão de deixar um emprego onde eu tinha estabilidade e um excelente salário, para abraçar uma atividade que era completamente nova e incerta para mim. Entretanto, decidi a mudança e passei a me dedicar inteiramente à pintura. Eu já tinha uma base sólida do desenho, pois havia praticado toda a minha vida, sempre desenhei, desde a infância, e nunca parei. Comecei, então, a praticar mais com a técnica do óleo sobre tela. Comecei pintando as mesmas figuras que eu vinha fazendo baseadas no folclore, como as baianas, os gaúchos. Passei a fazer figuras humanas isoladas, paisagens, e também cavalos. Nessas experiências, eu procurava me afastar daquele estilo que eu via com uma aparência de ilustrações para a propaganda. Isso é muito tendência que me preocupa até hoje, procuro lutar contra essa tendência decorativa e ilustrativa. Curioso, meus colegas dizem que tenho que me preocupar com isso, é normal, há artistas que sempre fizeram assim. Mas sinto isso no meu trabalho, quando identificou um pouco do cartaz nos meus quadros, por exemplo o colorido ou o uso de figuras centrais no quadro, sem cortá-las.

J – Mas essa relação do seu trabalho com as imagens gráficas predominantes na ilustração da propaganda, que foi comum numa outra época, não poderia ser interpretada como uma vantagem na sua obra, como uma linguagem própria?

N – Quando falo com amigos artistas como Gustavo Nakle ou Maria Tomaselli sobre esse assunto, sobre essa ansiedade que tenho de não me identificar com a propaganda, eles me dizem que é besteira, é bobagem, isso não existe. Infelizmente, isto está tão enraizado em mim que sinto com profundidade. Muitas vezes, refaço um quadro inúmeras vezes quando sinto que isto está ocorrendo. Quando comecei a pintar a óleo, procurava fazer as figuras bem escuras, muitas vezes utilizando cores bastante sujas, para ver se conseguia me libertar. Para mim foi muito difícil diferenciar aquilo que eu via como propaganda do que eu imaginava que poderia ser arte. Comecei a sentir mais segurança quando passei a usar a técnica de pintura em acrílico, uma tinta que é aplicada com água, e não com solventes, como o óleo. O curioso é que isto surgiu por acaso. Eu tinha um estoque de tintas acrílicas há muito tempo. Toda a vez que viajava para o exterior, comprava

tubos de tinta a óleo e acrílicas. No entanto, levei uns cinco anos para aprender a trabalhar com a tinta acrílica. Como eu contornava toda a minha figura com preto, na tinta a óleo, que é opaca, eu valorizava este contorno, deixando alguma coisa do preto, cobrindo ou não com a cor. Eu queria fazer isso com acrílico e não conseguia, porque a tinta acrílica é muito transparente. Eu não sabia usar as tintas acrílicas. Falava como colegas, perguntado como se fazia, como se procedia com a tinta. Ninguém me explicava, ou não sabiam me ensinar. Até que participei, como vinha fazendo em anos anteriores, das comemorações da Semana Santa em Rio Pardo, quando era realizado um evento cultural que reunia muitos artistas gaúchos, sempre concluído com uma feira dos trabalhos produzidos. Normalmente eu levava material para pintar em guache, que aplicava numa técnica aquarelada, porque era mais prático para aquele tipo de produção no local. Daquela vez levei tintas acrílicas, que usei para pintar uma paisagem. Mas não gostei do quadro, achei que não estava bom. Peguei então um trapo de tecido para limpar o que havia feito, enquanto a pintura ainda estava úmida, preparando novamente a tela para recomeçar tudo de novo. Quando passei o pano, o resultado foi surpreendente, a mancha que surgiu era exatamente o que eu estava procurando obter com a minha pintura. Percebi então que o que tinha de fazer era manipular as cores não somente com o pincel, mas também com outros recursos, panos, esponjas, até mesmo os dedos. Esse acaso me levou a estudar, pesquisar, experimentar, e a tinta acrílica se prestava admiravelmente para isso. Foi daí que surgiu a técnica que caracteriza o meu trabalho, utilizando esponjas, estopa, e muito menos o pincel e a espátula, que sempre foram as formas tradicionais de aplicar tinta. É assim que consegui dar uma textura especial, uma retícula maior. Às vezes me perguntam como consigo isso, se uso azeite, óleo, detergentes, como obtenho aquelas bolhas, bolinhas e textura na tinta acrílica. Muitos até procuram imitar a minha técnica. Mas isto é o resultado de muito trabalho, pesquisa e experimentação. Acho que posso considerar como uma evolução. O curioso é que também o meu desenho evoluiu com isso. Na primeira exposição que fiz, em 1974, as figuras que eu desenhava era pretas, chapadas, sempre de perfil, com ombros muito largos e a cabeça pequena, sem olhos, nariz, nem boca. As figuras eram desenhadas assim não porque eu não soubesse fazê-las de outra maneira, mas porque achava bonito, fora do comum, aquelas figuras pretas e em perfil, mais ou menos como as figuras que eu conhecia da arte egípcia antiga. As figuras que faço hoje são diferentes, têm cor e volume.

J – Nesse procedimento de criação, como é planejado o seu trabalho? É feito antes um estudo preliminar?

N – Sim, faço um estudo preliminar. Meu método de trabalhar é o mesmo que usava para planejar os cartazes ou as pinturas dos calendários. Uso também um outro método, este muito antigo, que é o quadriculado para ampliar os estudos que faço. Vou para o estúdio diariamente, pelas oito e meia ou nove horas da manhã. A primeira coisa que faço é ligar o rádio FM para ouvir música. Começo a desenhar a lápis, sobre papel manteiga, que uso para os rascunhos. Desenho minhas idéias em

formato muito pequeno, mas ou menos de três por quatro centímetros. Faço muitos desses esboços, cabeças de cavalo, figuras humanas, uma planta híbrida, enfim, sigo fazendo esses desenhos pequenos. Daquilo que vou desenhando, seleciono o que gosto mais e faço estudos um pouco maiores, vários estudos, sempre em papel manteiga. Faço então ampliações maiores, em tamanho de 30 por 30 centímetros, e começo então a estudar e relacionar a figura com o fundo. Começo, assim, a estudar o quadro que vai se compondo. De cada um desses quadros, faço então 10, 15 desenhos, as vezes até 20 rascunhos, ainda com lápis, em papel manteiga. Como esse papel é translúcido, posso fazer modificações no desenho pela sobreposição com o desenho anterior. Em vez de apagar para modificar, vou refazendo o desenho numa outra folha de papel. Esse trabalho não me cansa, vou fazendo e refazendo muitas vezes e por muito tempo. Quando acho que o estudo está bom, escolho o formato final que o quadro poderá ter. Pelo tipo do desenho, decido se vai ser um quadro de um metro por um metro, ou maior, ou menor. Neste esboço que considero final, faço o quadriculado para ampliar no tamanho real que terá no quadro. O desenho, então, é ampliado no tamanho final, ainda em papel manteiga. Este será o desenho que vou passar para a superfície que vai ser pintada. Trabalho, atualmente, sobre chapas de duratex. Inicialmente eu pintava sobre tela, mas não gosta da flexibilidade do tecido, aquele movimento de sobe e desce, passei então a colar a tela sobre duratex. Cheguei à conclusão que aquilo era desnecessário, pois não me agradava a textura da tela e agora trabalho diretamente sobre o duratex, que é preparado com duas ou três mãos de gesso. Não posso fazer o desenho diretamente sobre essa preparação, porque fica muito marcada com o lápis, que não pode ser eliminado porque a tinta acrílica é muito transparente, o risco sempre vai aparecer. O que faço é decalcar o desenho que fiz em papel manteiga sobre a superfície que vai ser pintada. Com isso o desenho fica suavemente marcado, e a superfície onde a tinta vai ser aplicada permanece limpa e bem clara.

J – Como o desenho é passado para a superfície? Ele é invertido, no verso do papel?

N – Faço o desenho por decalque com o grafite, aplicando pressão. Não faço o desenho invertido. Apenas risco o verso do desenho com grafite macio, como uma mancha. Dependendo do desenho, pode ser que fique melhor quando invertido. Mas é preciso ter cuidado em não cometer um engano, pois há coisas que podem resultar erradas. O tirador na indumentária do gaúcho, por exemplo, tem que estar sempre no lado esquerdo do corpo.

J – O estudo das cores também é feito previamente?

N – A cor é decidida diretamente em cima da tela. Não faço estudos preliminares para a cor. Geralmente começo com uma cor que não vai ser a definitiva, pinto vermelho, azul, qualquer cor. Não me interessa, de início, a cor com que vou finalizar o quadro. Esta primeira mancha é para fechar, compor o quadro com cor, para eu sentir o que vai ocorrer. Quando se trata da figura de um gaúcho, por

exemplo, sei que o tirador tem cor de couro, como um castanho, mas muitas vezes começo com uma chapada básica de azul, ou vermelho, em vez de colocar a cor definitiva. Depois vou modificando, até encontra as tonalidades apropriadas. As vezes refaço tudo, cobrindo com tinta branca e aplicando por cima uma outra cor. Acho que a maneira que trabalho não é convencional, é um procedimento desenvolvido por mim mesmo, pois nunca tive um aprendizado formal de pintura. Sinto bastante não ter passado por esse aprendizado, que teria facilitado em muito o que faço, principalmente nas coisas práticas do ofício, independe da criação. Porém, sei que este é um procedimento todo meu, diferente do que muitos pintores fazem, mas que, para mim, deu certo.

J - Quem trabalhava assim como vocês descreveu foi Michelangelo, que fazia desenhos preliminares, centenas deles, tanto para os afrescos como para as esculturas. Depois, os desenhos eram ampliados nos cartões que, com os contornos perfurados, eram passados com pó de carvão para a superfície úmida e pastosa preparada para o afresco. Antes de fazer uma escultura, ele escolhia a pedra, ou o bloco de mármore, e pela forma imaginava o que poderia estar contido naquele volume. Então fazia os desenhos, da mesma forma descrita por você. Centenas, talvez milhares desses desenhos. Infelizmente não foram tantos os desenhos de Michelangelo que chegaram aos nossos dias. Quanto aos desenhos preliminares feitos por você, eles são conservados? O que acontece com eles?

N – Tenho muitos deles guardados. Eram muitos mais, mas o volume ficou tão grande que um dia me desfiz de grande quantidade, queimei-os, apesar dos protestos de Odete. Posso ter queimado desenhos bons, que poderia ter guardado. Mas eram demais. Meu desenho tem um estilo próprio, de contornos duros, não tem tanta espontaneidade, não tem um traço livre, pois não são feitos para serem reproduzidos. Nesses desenhos trato a figura exatamente como ela vai ficar na pintura. Eles não têm aquela liberdade de traço que admiro no desenho de muitos outros artistas, por isso não dou muita importância a eles, serve apenas para a finalidade que utilizo, que é estudar e compor o quadro final. As pessoas que vêem esses desenhos até acham que muitos deles são muitos bons, mas não vejo os desenhos dessa maneira.

J – O desenho é uma identificação e um diferencial em sua obra. Somando-se a isto, está a cor como elemento de expressão. Como você interpreta essa integração do desenho na sua pintura?

N – Até posso concordar que o desenho seja importante nos meus quadros. Mas, pessoalmente, penso que a cor é mais forte que o desenho. Sempre desenhei, sempre gostei de desenhar. Foi a prática do desenho que me levou a simplificar o tipo de figura que faço, que não é muito diferente de um quadro para outro, ocorre sempre com a mesma estilização. Por outro lado, fico incomodado que, com o tempo, minhas figuras começaram a adquirir mais detalhes, aproximando-se mais de uma representação real do que uma estilização idealizada. Pode parecer irônico,

mas sinto isso como uma regressão, pois eu gostaria era de alcançar um estilização ainda mais sintetizada. Lembro que anteriormente eu desenhava as mãos com três dedos esticados, não dava importância para as mãos, que eu considerava secundárias na figura total. Agora tenho feito as figuras com todos os dedos da mão, articulados, dobrados como ocorre na realidade. Os seios das mulheres, que eu fazia apenas com círculos chapados coloridos, agora são mais reais, com cor, volume, sombra e textura. A mulher que desenho já não tem mais as cadeiras tão volumosas, não é tão grande, tão gorda, os pés são maiores do que antes. Muita gente até chamava as mulheres que eu desenhava de “as gordinhas do Nelson”.

J - Você não vê nisso uma evolução natural e favorável do seu trabalho?

N - Ao contrário, vejo isso como uma involução. Sinto isso não no sentido do próprio desenho ou da própria pintura, mas como o desenho e a pintura que estou fazendo atualmente. Parece que estou voltando aos tempos em que a preocupação era fazer a figura quase perfeita, no quadro. Não sei porque isso me incomoda, mas incomoda. Para me libertar disso, começo a rabiscar figuras abstratas, para ver se modifico meu desenho, procurando me libertar dessa tendência em que estou indo, procurando sempre a figura mais estilizada e mais idealizada. Receio que este caminho, que para mim é difícil de controlar e dominar, esteja me levando para um desenho mais realista, mais acadêmico.

J – Certa vez, ouvi de uma artista que não temos que lutar contra as emoções que vivemos, o que temos de fazer é saber organizá-las.

N – Meu medo é justamente esse, que me organizando, passe a fazer a figura quase perfeita. Não quero que meus desenhos se tornem retratos de mulheres, ou de homens, mesmo de cavalos. Os cavalos, por exemplo, quando comparo os que fiz há dez, quinze anos atrás, eram esguios, tinham a cabeça pequena, e as crinas esvoaçantes. Hoje eles têm mais barriga, até aí nada demais, mas receio que venha a fazer o retrato de um cavalo. Porque estou indo por este caminho? Por que não vou ao inverso? Por que não chego a um cavalo como fazia Picasso? Não quero me comparar com Picasso, nem desenhar igual a ele, mas em vez de dismantelar a figura, pela estilização, estou indo noutro sentido, daqui a alguns dias parece que estarei fazendo um desenho mais realista. Acho que estamos em outra época.

J – Como acontece o relacionamento da figura com a paisagem nos seus quadros? Suas figuras parecem agir como personagens em um cenário, como se estivessem em um palco, parecem mesmo estar iluminadas por focos de luz individuais, como se estivesse sob spots de luz, isto é intencional?

N – Pode ser. No início eu me esforçava para encontrar uma boa solução para um figura. Hoje, porque ela é bem estudada, já sei como fazê-lo, isso já é quase natural para mim. O maior problema que enfrento em um quadro, hoje é justamente o cenário, onde colocar essa figura. Desenho a figura, idealizo a figura e vem a pergunta: onde vou colocar essa figura? Faço muitos esboços por essa razão.

Nesses esboços, decido em que situação vou colocar a figura, procurando sempre onde a figura vai ficar mais adequada ao cenário. Sobre qual fundo essa figura vai ficar melhor? Uma cadeira, uma paisagem? Na paisagem, como compô-las? Com árvores? Com nuvens? Pintando, vou também resolvendo esses problemas, lidando com a cor ou com outros elementos, como o vento ou uma tempestade nas nuvens... o importante é que o resultado seja bonito, agradável. Há artistas que não se preocupam com o belo, no sentido de bonito, agradável. Isto é fundamental, porque penso que uma pintura é para ser colocada numa parede, para dar alegria às pessoas, para dar prazer em contemplá-las. Isso não pode ser desprezado, quadros como os de Manabu Mabe, ou de Picasso, seu destino é a parede, para decorar. Para mim, o quadro tem que ser bonito, tem que ser agradável, tem que dar satisfação ao ser contemplado, tem que ser inebriante.

J – Você não acha que o maravilhoso no trabalho do artista é esta reconstrução, essa criação de algo novo que está na imaginação?

N – Essa recriação, essa invenção do artista, é sensacional. Magritte tem um quadro famoso, onde aparece um cachimbo, e o quadro tem uma inscrição dizendo que aquilo não é um cachimbo, é uma pintura. Essa criação, no entanto, do meu ponto de vista, tem que ser sempre agradável.

J – Um dos temas frequentes em sua pintura é o cavalo. Porque essa preferência pelos cavalos, eles tem alguma significação especial na sua pintura?

N – acho o cavalo um animal bonito. Consegui estilizar o cavalo de tal maneira que agrada a quem adquire os meus quadros. Não tenho uma razão especial para pintar cavalos, nem posso dizer que eu seja um cavaleiro entusiasmado, pois nunca andei a cavalo. Embora tenha nascido numa região rural. Como é o interior de Taquara, sou mesmo é urbano, gosto muito mais de grandes cidades. O cavalo surgiu na minha pintura uns quatro ou cinco anos depois que comecei a pintar, quase por acaso, como complemento das cenas que eu fazia com gaúchos. Penso que no fundo, não interessa o que estou colocando nas minhas pinturas, se um cavalo, uma figura de mulher, uma flor, ou uma forma abstrata. Preocupo-me somente em pintar, criar. Isto é o que importa.

J – O resultado é mais importante do que o tema?

N – Sim, o resultado. Quando faço um cavalo, procuro compor uma cena diferente, se possível estranha ou inesperada, mas aquilo não é mais do que aquele quadro, aquela que estou realizando, que estou inventando. Muitas vezes começo com um tema e termino realizando outro. Por exemplo, não gosto muito de pintar paisagens, mas sou muito solicitado para pintar paisagens. No final acaba aparecendo um cavalo, porque preciso de uma figura para completar a paisagem. Tenho necessidade de incluir sempre uma figura em meus trabalhos. Outra coisa que eu utilizava muito nessas composições era o sol, muitas vezes em dimensões exageradas, porque sentia necessidade de uma outra forma no fundo.

J – Outra temática importante nos seus trabalhos é a das mulheres.

N – As minhas gordinhas, como chamavam. No início, as mulheres que eu desenhava eram enormes, volumosas, com seios pequenos, que eram mais círculos contornados. Com o passar do tempo, essas figuras foram ficando mais anatomicamente reais, deixei de fazer a figura preta e sempre de perfil. Fiz uma série de pinturas, que resultou numa exposição, exclusivamente com figuras femininas. Usei como tema Dona Anja, como uma homenagem a Josué Guimarães. Estava muito entusiasmado com o livro dele. A intenção não foi ilustrar o livro, mas procurei, baseado nas personagens, criar os meus quadros. Foi uma bela exposição, porque a história de Josué Guimarães é muito boa, se presta muito para o que eu pretendi fazer. Havia o cenário do prostíbulo, com mil cenas para serem descritas visualmente, da mesma forma que fez Toulouse-Lautrec.

J – Ainda tem as flores, as híbridas, ou mutantes, como você as denomina.

N – Na realidade, não são bem flores, pois não são flores perfeitas, são criadas por mim. Por isso as chamo de híbridas, porque são modificadas, na forma com que as estou pintando. Elas tem aparência de flor, inclusive tem folhas, mas são mutantes porque mudo as cores, crio formas e cores novas para elas. Essas imagens surgiram quando Nydia Guimarães, esposa de Josué, presenteou-me com um livro antigo, alemão, sobre botânica. O livro tinha ilustrações muito interessantes, belos desenhos em preto e branco, de plantas, flores e suas sementes. Entre esses desenhos de sementes, fiquei intrigado com alguns deles, que me chamaram a atenção e logo comecei a imaginar como grandes composições em cor, como quadros. Não tenho especial interesse pelas flores, que acho belas na natureza, mas não gosto de vê-las em vaso. Aqueles desenhos das sementes me sugeriram composições ampliadas, em grande tamanho, que executei em cores criadas por mim, pois não conheço a cor original, os desenhos do livro não tinham cor. Pinte 24 quadros, todos no mesmo tamanho, 50 por 50 centímetros, que foram apresentados em uma exposição. O sucesso foi imediato, todos os quadros foram adquiridos. Estou retornando a essa temática, mas as híbridas que estou pintando agora são diferentes daquelas primeiras. Estou criando formas novas, que nada tem a ver com a origem que tiveram as outras. São 12 quadros em formato também maior, alguns deles com um metro e cinquenta centímetros.

J – Algum artista teve influência significativa na sua pintura, você tem alguma preferência especial pela obra de algum artista? Gosto de tudo quando é arte, gosto de quadros abstratos, gosto de um bom figurativo, só não aprecio, realmente, as instalações, porque nada sinto quando vejo uma delas. Tenho preferências pela obra de vários artistas, mas não influência. Tenho uma admiração especial pela obra de Klimt e acho uma pintura extremamente bem fundamentada, com uma incrível relação da figura com o fundo, e textura maravilhosas. Gosto de Matisse, de Picasso, de Fritz Scholder. Gosto de Guignard e de Siron Franco. Quanto à influência é claro que sempre se tem alguma coisa daquilo que gostamos mais.

Quando eu desenhava histórias em quadrinhos, por exemplo, tinha um carinho especial Alex Raymond e Harold Foster, que eram desenhistas maravilhosos. A influência acaba acontecendo de todos os que gostamos mais, às vezes até sem a gente perceber conscientemente. No entanto, o tipo de figuras que desenho, minha pintura e a técnica de desenvolvi foi tudo criação minha, resultado da experiência própria.

J – Os painéis são importantes na sua obra. Alguns estão em Porto Alegre, há outros em várias cidades do Brasil e ainda os que estão no exterior.

N – Fiz vários painéis. Um deles foi para a igreja da praia de Arroio Teixeira, no litoral gaúcho. Foi colocado sobre a parede, por trás do altar. Pediram-me uma pintura para a igreja e fiz o painel. Pinte sobre tela, que depois foi colada na parede. Para a Varig, pinte três painéis que estão em Washington. Um outro em isopor, com sete ou oito metros está em Johannesburg. Há um painel na agência do Banco do Brasil em Ijuí, no Rio Grande do Sul. Na sede da ACM, em Porto Alegre, está um painel de oito metros, por três e meio de altura. Um outro está na bolsa de mercadorias de Porto Alegre. A dificuldade em realizar esses painéis é o espaço físico do meu estúdio, pois eles foram todos feitos aqui, pintados por partes e depois transportados para os locais definitivos para serem montados. Nenhum deles foi pintado diretamente na parede porque trabalhos com tintas líquidas, que têm que ser aplicadas sobre a superfície horizontal. Na vertical a tinta escorreria. Fiz ainda os vitrais que estão nos Supermercados Zaffari da avenida Plínio Brasil Milano, em Porto Alegre. Neste caso, fiz apenas os desenhos, e depois foram reproduzidos em São Paulo sobre placas de plexiglas ou acrílico. Não foram produzidos, portanto, como os vitrais tradicionais, que são realizados em vidro com os recortes em chumbo.

J – É sabido que você teve uma participação importante na criação da Bienal do Mercosul. Como foi essa história?

N – Pouca gente sabe como nasceu a Bienal do Mercosul. É uma história interessante. Nosso grupo, o EPC., que significa “Eucaliptus Panela Centro”, reunia-se uma ou mais vezes por semana no Super Frango, um pequeno bar onde íamos bater papo sobre o momento da arte e da cultura da cidade. O Grupo era então formado por Maria Tomaselli, Gustavo Nakle, Manolo Doyle, Caé Braga, Maia Mena Barreto, Paulinho Gimenez, Paulo “Gato” Olzsewld, Wilson Cavalcante, o jornalista Paulo Ferreira e eu. Foi num desses encontros que me veio a idéia de realizar um Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Todos acharam a idéia boa. Maria Tomaselli lembrou minha amizade com Carlos Appel, que então era Secretário da Cultura do Rio Grande do Sul. Isto foi fundamental para a criação da Bienal, pois ele tinha acesso direto ao governador. Falei com Appel e ele gostou da idéia. O grupo fez algumas reuniões com o Secretário da Cultura e trocamos idéias. Appel foi ago governados Antônio Britto que também abraçou a idéia e depois foi aquela corrente

maravilhosa dos industriais que deram apoio, Johannpeter, Justo Werlang, todos os outros.

J – Já falamos sobre sua vida, seu trabalho, suas técnicas. E o lazer?

N – Bem... meus sábados costumava passar na casa de Xico Stockinger jogando *snooker*. Era um ótimo grupo, fazia parte dele Carlos Tenius, Flávio del Mese, João Borges Fortes, Luís Barth, Sérgio Faraco e Egon Kroeff, da Bolsa de Arte. Aos poucos o grupo foi diminuindo e agora faço meu joguinho no Ipiranga Clube, na Avenida Princesa Izabel. O Salão de Ari Pipoca só tem craques, gente que sabe jogar muito, e sou portanto, o “saco de pancadas” do grupo, mas de qualquer maneira me divirto bastante. Três vezes por semana vou jogar *basketboll* na ACM. Chego lá as 17h30min e faço um aquecimento de 15 minutos. Depois jogo uma hora de basquete com garotos de 25, 30, 40 anos. Acho que o Carlos Appel e eu somos os mais velhos do grupo. Minha diversão é fazer cestas de três pontos, porque não me atrevo a disputar cestas no garrafão. Além disso, todas as semanas participo de um bom churrasco na casa de minha filha Sue e me genro Maneko, com os meus netos Rafael, Grasiela e Gisele. Que mais uma pessoa precisaria?

J – O que significa para vocês ser um pintor?

N – O pintor é uma pessoa que cria imagens, cria ilusões. Isto significa, para mim, um posicionamento pessoal, uma forma de expressão individual. A pintura não tem que ter classificações, não tem que ser regional, nem política. A pintura é livre, o artista faz o que bem entende. Einstein disse, certa vez, que a criação é mais importante que a inteligência. Nunca projetei a minha vida, meu caminho, minha direção, o que eu pretendia fazer. As coisas foram acontecendo e fui fazendo, evoluindo, melhorando ou piorando, mas sempre procurando seguir em frente. Entretanto, sempre fui um lutador, um lutador pelo que eu queria, que era desenhar. Minha vida sempre foi isso, foi sempre desenhar, lutar desenhando, melhorando sempre, procurando, pesquisando aqui, pesquisando ali, foi sempre assim.

J – O que virá a seguir, quais são seus projetos para o futuro?

N – O futuro, para mim, é agora. Não costumo fazer projetos, nunca fiz projetos muito longos. Todas as minhas exposições foram planejadas quando eu já tinha oitenta ou noventa por cento dos quadros prontos. Deixei de trabalhar sob pressão de prazos há muito tempo, quando abandonei o trabalho de propaganda. Que posso pensar do futuro? Ninguém sabe.

Joaquim da Fonseca

Artista plástico, designer gráfico, escritor e professor adjunto (aposentado) do Departamento de Comunicação da UFRGS. Coordenador dos Cursos de Comunicação Social das Faculdades de Taquara – FACCAT. Formado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS e mestre em comunicação visual (MFA) pela Universidade de Syracuse, EUA.

ANEXO B – Texto sobre o Português do Relatório Banrisul

O Português

O português forneceu toda a base cultural do rio-grandense do sul. O tipo a fala, os costumes, o espírito, o pensamento.

Fixou a figura do gaúcho propriamente dito, completamente diferente do outro gaúcho, o platino. O gaúcho brasileiro tem a inteira cepa portuguesa. O português colonizador veio do norte, do sul e do centro de Portugal continental. E veio das ilhas, principalmente dos Açores, como é o caso do madeirense Jerônimo de Ornelas, em cuja estância nasceu a capital do Estado.

A influência do português continental começa, é evidente, no folclore, nas danças gaúchas, como a “Chula” que procede das regiões do Minho e do Douro, do “Pinheiro”, que é do Algarve e outras como “Cana Verde”, o “Maçarico”, o “Balão”, o “Quero-Mana” etc. Está ainda nos contos, cantos, versos e quadrinhas populares que circulam até hoje no Rio Grande do Sul bem como nos autos populares como “As Cavalhadas” e no “romances” representados, cantados, e dançados como a “Nau Catarineta”. E nas superstições, nas devoções, nos provérbios.

Mas o açorianismo representa a seiva dominante na formação portuguesa do Estado. A originalidade colonizadora dos açorianos, a de vir em casais, dava aos seus povoamentos uma formação familiar e moral própria. Quase todo o vocabulário gauchesco é de origem açoriana: “badana” (carneiro), “cola atada” (rabo amarrado), “peão” (empregado de estância), “brete” (corredor de madeira para o gado), “apeiro” (parte do arreio que serve para governar o cavalo) “alambre” ou “alambrado” (aramado), “sestro” (manha), “bombacha” (calça larga e comprida do gaúcho), etc. E no vocabulário não ligado diretamente às lides do campo temos “obrigação” (família), “penso” (inclinado), “cômputo” (calcular, em uso desde o século XVIII), “hostar” (quem hospeda, linguagem do antigo açoriano de Porto Alegre), e outras. A marca dos açorianos está em nossas construções, nos tipos de janela, nas sacadas. A tradição açoriana também está presente nas danças gaúchas como o “Pezinho”, a “Chimarrita”, o “Anu”, as danças de Fandango, e ainda em canções com a “Prenda Minha”. E a influência açoriana se faz sentir na índole do gaúcho. Os historiadores

sociais explicam a diferença ente o caudilho gaúcho e o caudilho sul-rio-grandense no fato deste último ter tido a sua violência abrandada pelo espírito moderado e pacato dos açorianos.

Claro que portugueses vindos de outras partes do Brasil também influíram na formação do Rio Grande.

O lagunense, que foi o primeiro a povoar os campos de gado. Paulistas, tropeiros, invernadores, fazendeiros ou militares, como Rafael Tobias de Aguiar, brigadeiro, revolucionário e marido da Marquesa de Santos, que trouxe o cavalo para o Rio Grande. Os negociantes de Sorocaba. O baiano, com a sua inteligência como militar, político e administrador. O cearense trouxe a indústria do charque. Juízes e funcionários da Justiça vieram de Sergipe, da Paraíba, do Maranhão, para se radicarem no Estado. Também alagoanos, fluminenses, cariocas, etc. O exército, a política, a economia e o governo formavam os pólos de carregamento dos patrícios de outras capitanias e províncias que demandaram ao Rio Grande.

Nas caravelas, os primeiros imigrantes de Portugal continental e das ilhas traziam até animais para as novas terras.

ANEXO C – Texto sobre o Alemão do Relatório Banrisul

O Alemão

O alemão chegou em 1824 ao Rio Grande do Sul, o primeiro lugar do Brasil em que entrou. Proclamada a Independência, D. Pedro I – cuja esposa, D. Leopoldina, Arquiduquesa d`Austria, era alemã – chamou os alemães para ajudar na formação do novo país. As primeiras levas de imigrantes vieram da região de Hunsrueck.

Um povo eminentemente gregário, os alemães logo se notabilizaram pelas suas associações, as “vereine”, ligadas ao esporte, à caça e à pesca, ao excursionismo, ao canto, etc. Nas “picadas” coloniais e nos centros urbanos teuto-brasileiros, dedicavam-se à música (bandas, orquestras, corais, orfeões), às artes plásticas e ao esporte. Estas preferências permanecem até hoje. Eram numerosos os jornais, boletins, revistas, almanaques, calendários e outros impressos em língua alemã. Até relatórios de prefeituras municipais, como a de Santa Cruz, eram bilíngues, em português e alemão.

Em certa época quase todas as livrarias, oficinas gráficas e impressoras do Estado eram de alemães: Gundlach, Meyer, Metzler, Rotermund, Selbach, etc. Superstições e fanatismos herdados da Europa Medieval explicam movimentos como o dos Muckers, em Sapiranga. Foram os alemães que trouxeram para o Rio Grande do Sul o pinheiro como árvore símbolo do Natal. Muito do folclore religioso da Alemanha antiga sobreviveu na nova terra. A “Pobernacht” ou noite de provas. A “Kommnacht” ou noite da vinda. O “Kirchensteuer”, uma espécie de imposto eclesiástico que o colono pagava ao padre, um dízimo que recaía sobre a produção agrícola. O “Volksstamm”, a consciência racial da clã paternalista.

Típico do alemão é o gosto pela festa – como os “kerbs” que duram três dias consecutivos de beberagem, comilança e danças – e pela vida social. As associações de caixeiros viajantes eram alemãs na sua maioria. O primeiro clube de futebol de Porto Alegre foi de alemães, o “Fuss-Ball”, hoje Grêmio. Clubes de regatas, natação, vôlei e ginástica foram iniciados por alemães.

No que se refere à alimentação é grande a influência alemã nos costumes gaúchos. O café colonial, com dezenas de iguarias diferentes. O “capilé”. As cachaças e as bebidas doces. O vinagre na comida. Os “pickles”. As salsichas e outros derivados do porco. O chucrute. As cucas e a comida com frutas. E a cerveja, claro. Todas as fábricas de cerveja, durante muito tempo, foram de alemães: Ritter, Baden, Bopp, Sasse... Até na dança gauchesca há a influência alemã, como nos “chotes”.

E o “Terol” gaúcho não terá origem Tiroleza?

38 homens e mulheres chegaram
Ao que hoje é São Leopoldo, pelo Rio dos Sinos.
Era a primeira leva de imigrantes alemães
O ano, 1824.

ANEXO D – Texto sobre o Italiano do Relatório Banrisul

O Italiano

A contribuição à tradição do Rio Grande do Sul é magnífica. A colonização iniciou-se em 1875. O mesmo processo político que determinou a vinda dos alemães repetiu-se com os italianos: desta vez foi a esposa de D. Pedro II, D. Teresa Cristina, que era Princesa de Nápoles, quem sugeriu ao Marido o chamamento dos seus patrícios para o Brasil. Quase toda a colonização italiana do Rio Grande do Sul veio do “alta Itália”, o norte da península, então envolvida nas lutas político-militares da Unificação. Os italianos do sul não vieram para a lavoura, para o campo, para a colônia. Ficaram nas cidades. Os do norte é que inauguraram as linhas de cultura do vinhedo e do trigo, do figo, do pêsego e de frutas de origem européia, além do ciclo do milho, da banha, etc. Atualmente, é claro, essa distinção está modificada, pois a influência italiana se faz sentir tanto no campo quanto nas cidades, na indústria tanto quanto na agricultura.

Dos princípios da colonização ficou a memória de nomes como Nova Trento, Nova Bréscia, Nova Milano, Nova Treviso, Nova Bérgamo, Nova Pádua, Nova Pompéia, Nova Udine, Nova Vicenza, Nova Turim, Nova Sardenha, Nova Fiúme, Nova Beluno, Nova Roma, Nova Veneza, e outros, todos infelizmente mudados com o tempo. A tradição ítalo-gaúcha projeta-se na vida religiosa, na vida política, nos costumes, na gastronomia na vida artística. Está na intensa atividade das colônias (a forte tradição Católica com todo o seu folclore, as romarias, as cruzes no caminho, as grutas com santos, os tabus de comportamento, a importância da família). Está na paixão partidária e na participação política. Está na linguagem (com predominância do dialeto Vêneto, que sobrepujou todos os demais), na gesticulação exagerada, em jogos como a morra, e a bochia, na dedicação ao trabalho. Está no amor pela abundância e variedade à mesa (as massas, o galetto, a polenta, as passarinhadas e mais a uva, o vinho, e todo o seu folclore, como as festas de colheitas e a alegria das cantinas típicas). Está no talento para a música e no desenvolvimento de divertimentos, como o teatro de marionetes e de fantoches, e na grande propensão para as artes plásticas.

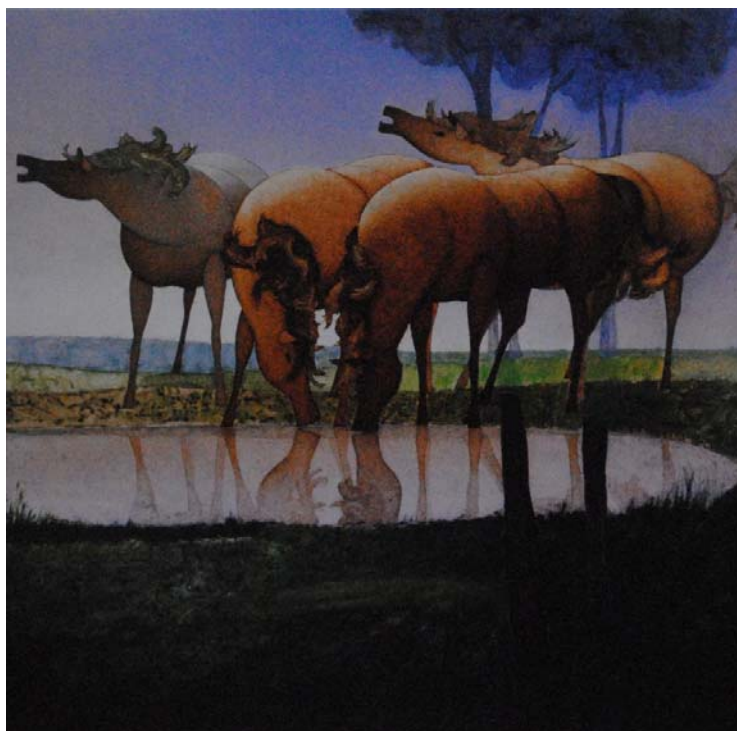
Em suma, a contribuição italiana para o crescimento econômico e político e o enriquecimento cultural do Rio Grande vem das três grandes tradições da Itália – a Civilização Romana, o Cristianismo e a Renascença – valorizaram um povo.

No Rio Grande do Sul as famílias de imigrantes italianos encontraram um clima e solo ideal para plantarem as raízes de uma nova vida.

ANEXO E – Imagens de tradicionalismo Gaúcho do Catálogo Nelson Jungbluth de 2001.



Sem título, 1974. Óleo sobre tela, 82 x 90 cm. Acervo de Sue Jungbluth Freitas (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 17)



Querência. Tinta acrílica sobre duratex, 100 x 100 cm. Acervo Lauro Schirmer (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 29)



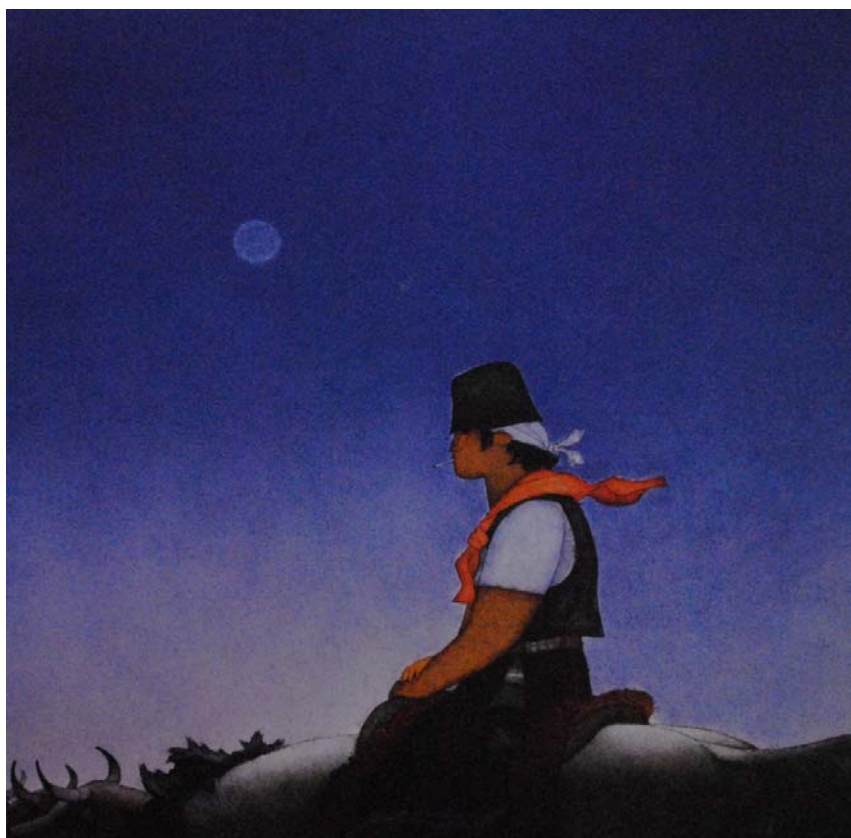
Querência, 1988 Tinta acrílica sobre duratex, 100 x 300 cm. Acervo particular (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 96)



Querência IV, 1989. Tinta acrílica sobre Duratex. Coleção do artista (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 13)



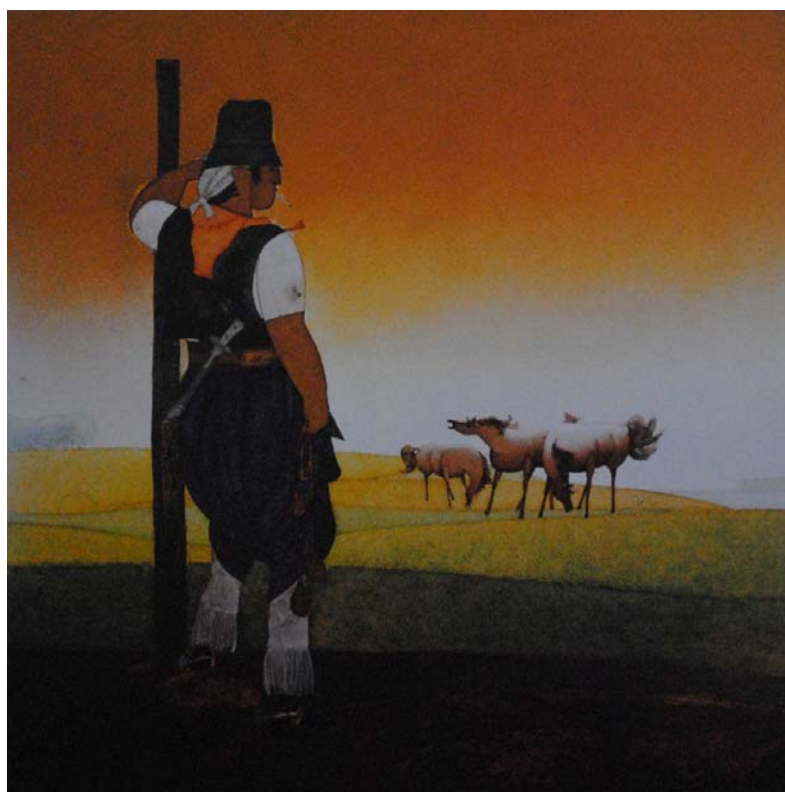
Querência XII, 1990. Tinta acrílica sobre Duratex, 80 x 80cm. Acervo de Véra Maria Hemb Becker (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 94)



Querência CXXI, 1993. Tinta acrílica sobre Duratex, 80 x 80 cm. Acervo de Maria Cláudia Matas Hennig (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 13)



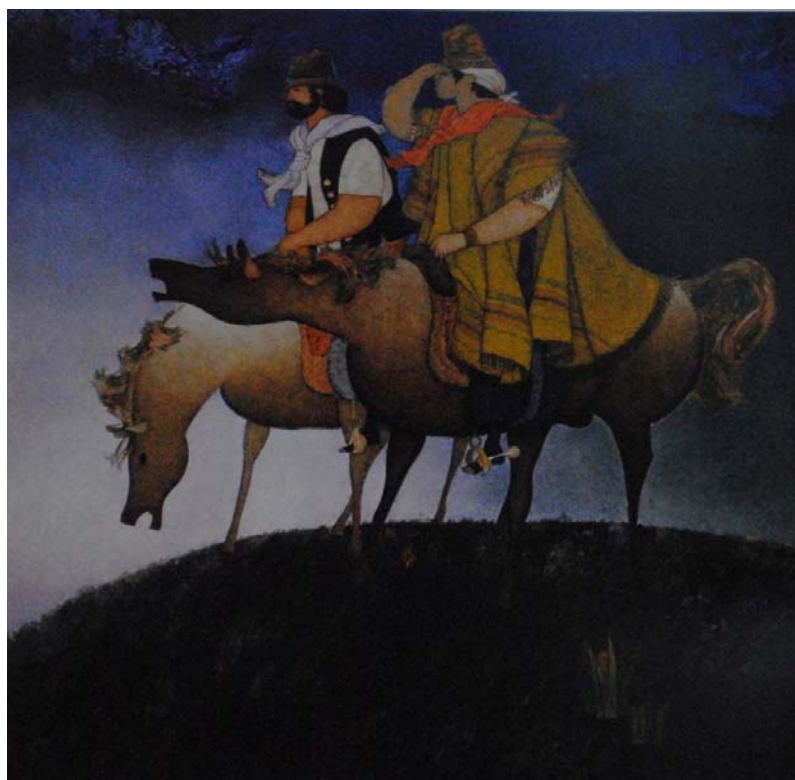
Querência CXXIV, 1993. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 100 cm. Acervo particular (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 89)



Querência CXXXVI, 1994. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 100 cm. Acervo de Selmir B. B. de Matos (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 56)



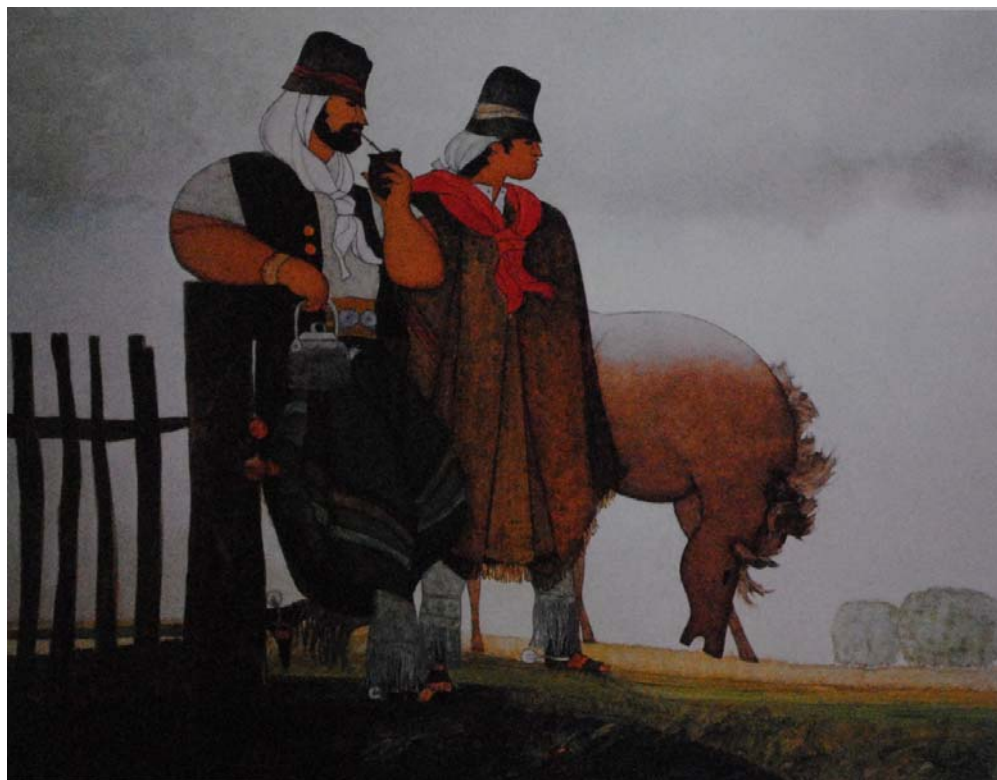
Querência, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 130 cm. Acervo de Ana Paula e Humberto Ávila (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 106)



Querência, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 120 x 120 cm. Acervo de Flávio Rezende Vieira (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 108)



Querência CCXI, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 80 x 100 cm. Acervo de Agueda Goldani (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 77)



Querência CCIV, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 130 cm. Acervo da Fundação Médica do Rio Grande do Sul (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 104)



Querência, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 130 cm. Acervo de Ana Paula e Humberto Ávila (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 106)



Querência CC, 2000. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 130 cm. Acervo da Fundação Médica do Rio Grande do Sul (Fonte: MORÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 105)



Querência CCXXII, 2001. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 130 cm. Coleção do artista (Fonte: MOREÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 112)



Querência CCXXI, 2001. Tinta acrílica sobre Duratex, 100 x 100 cm. Coleção do artista. (Fonte: MOREÉ, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 109)



Querência CCXX, 2001. Tinta acrílica sobre Duratex, 120 x 150 cm. Coleção do artista. (Fonte: MORE, Cristina Barth (Coord.) Nelson Jungbluth. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 2001. p. 107)

ANEXO F – Ilustrações de Nelson Jungbluth no livro *Rio Grande do Sul*, de Érico Veríssimo



Ilustração 01 do Livro *Rio Grande do Sul* (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. *Rio Grande do Sul*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 03)



Ilustração 02 do Livro *Rio Grande do Sul* (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. *Rio Grande do Sul*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 04)

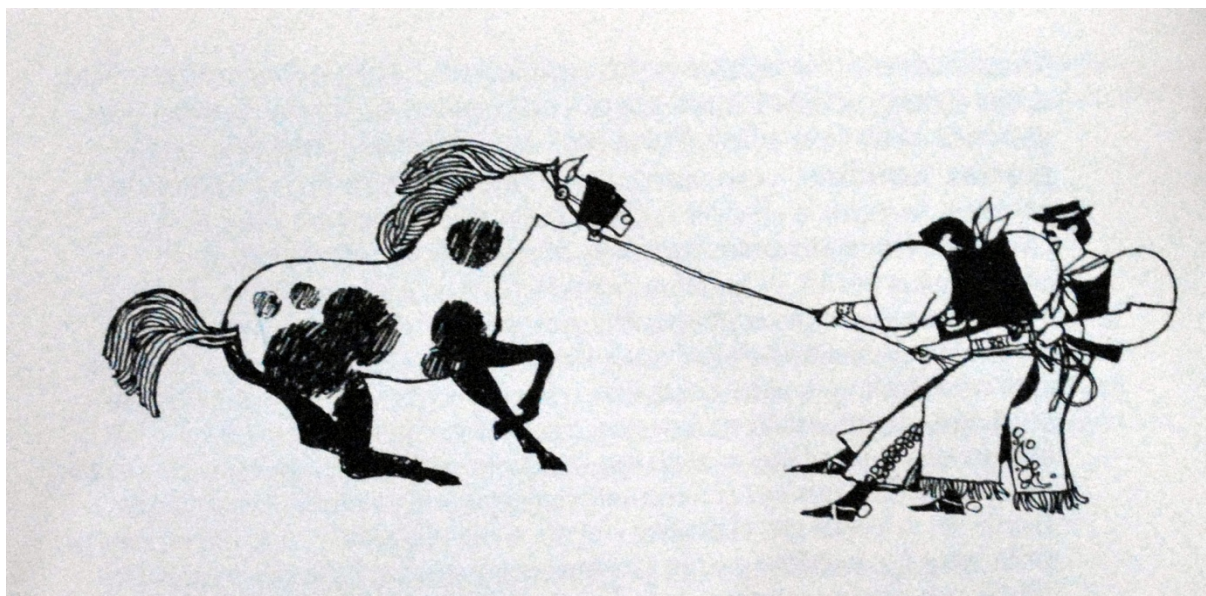


Ilustração 03 do Livro *Rio Grande do Sul* (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. *Rio Grande do Sul*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 05)



Ilustração 04 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 09)



Ilustração 05 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 12)



Ilustração 06 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 15)



Ilustração 07 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 17)

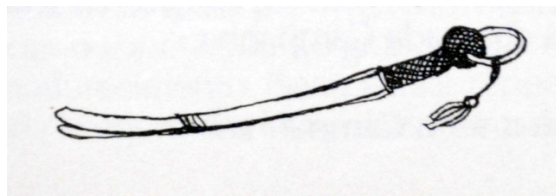


Ilustração 08 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 20)

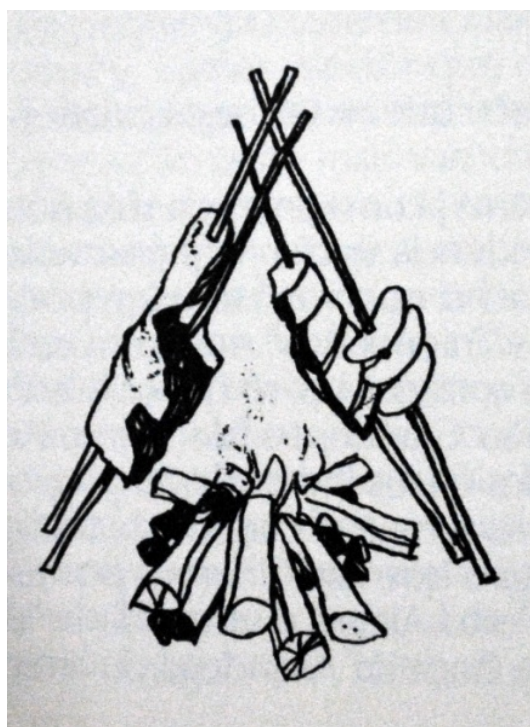


Ilustração 09 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 24)

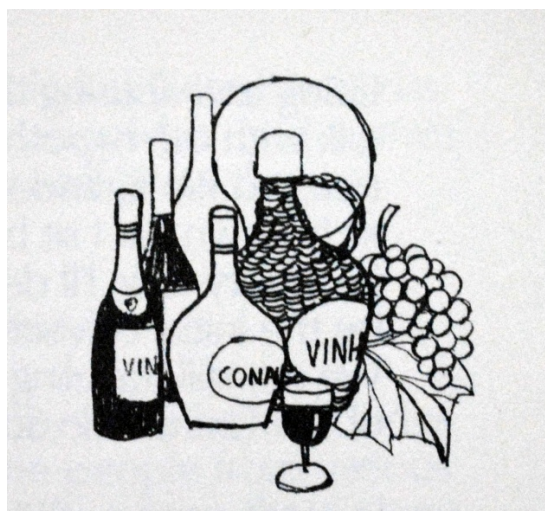


Ilustração 10 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 25)



Ilustração 11 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 26)

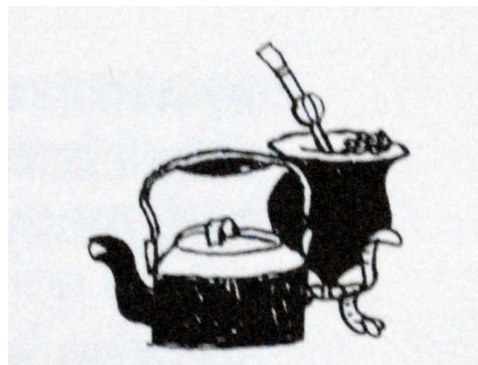


Ilustração 12 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 29)

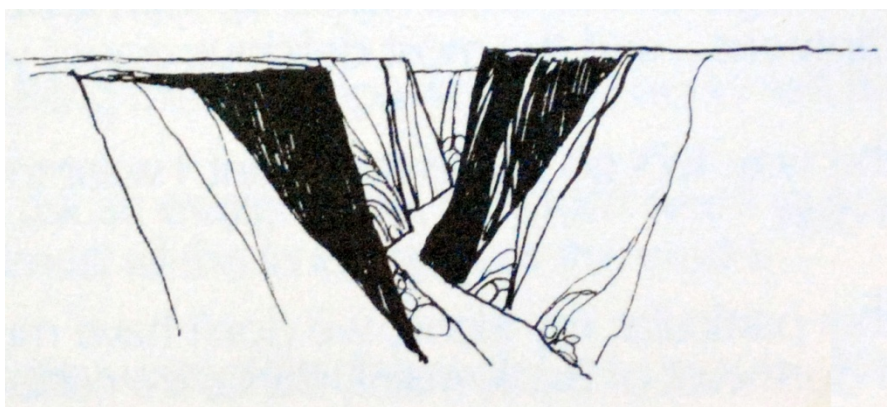


Ilustração 13 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 33)

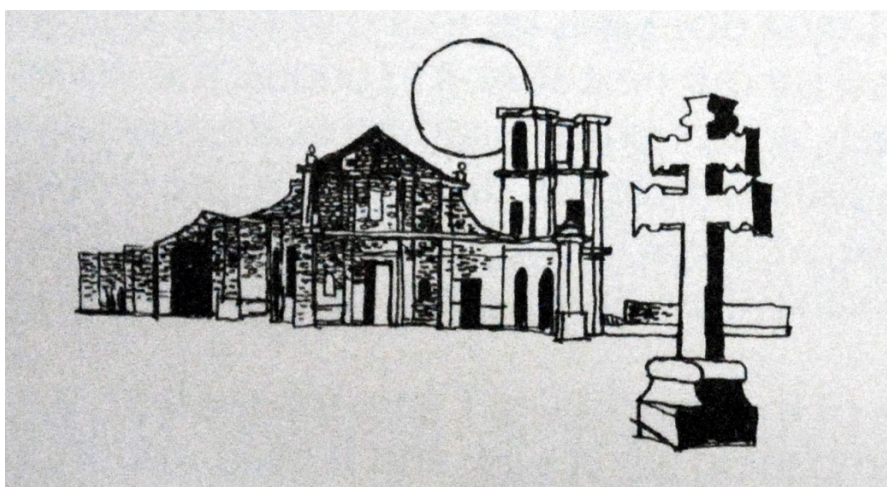


Ilustração 14 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 37)

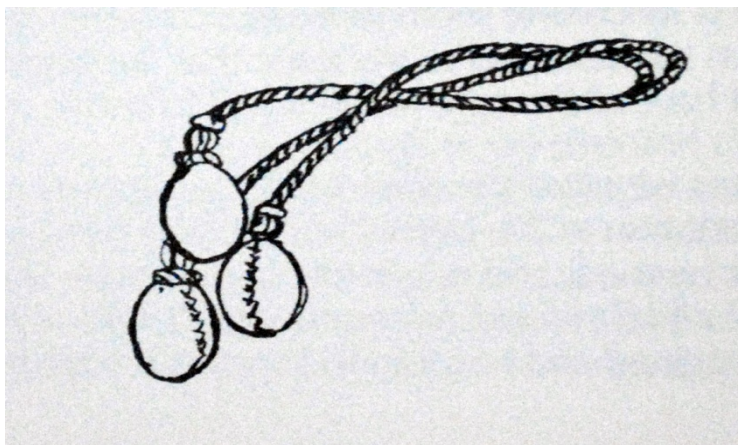


Ilustração 15 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 38)

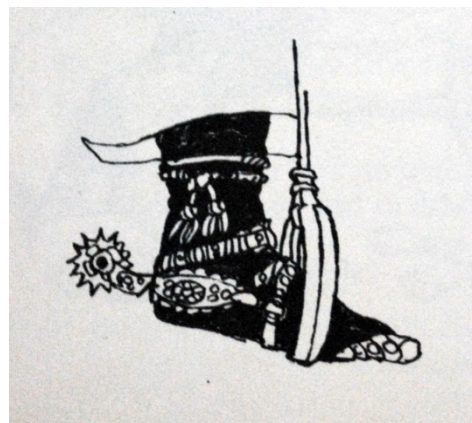


Ilustração 17 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 44)



Ilustração 16 do Livro Rio Grande do Sul (Fonte: VERÍSSIMO, Érico. Rio Grande do Sul. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973 p. 43)

ANEXO G – Gravuras de Nelson Jungbluth

Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 50x70cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)



Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 50x70cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)



Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 50x70cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)



Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 50x70cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)

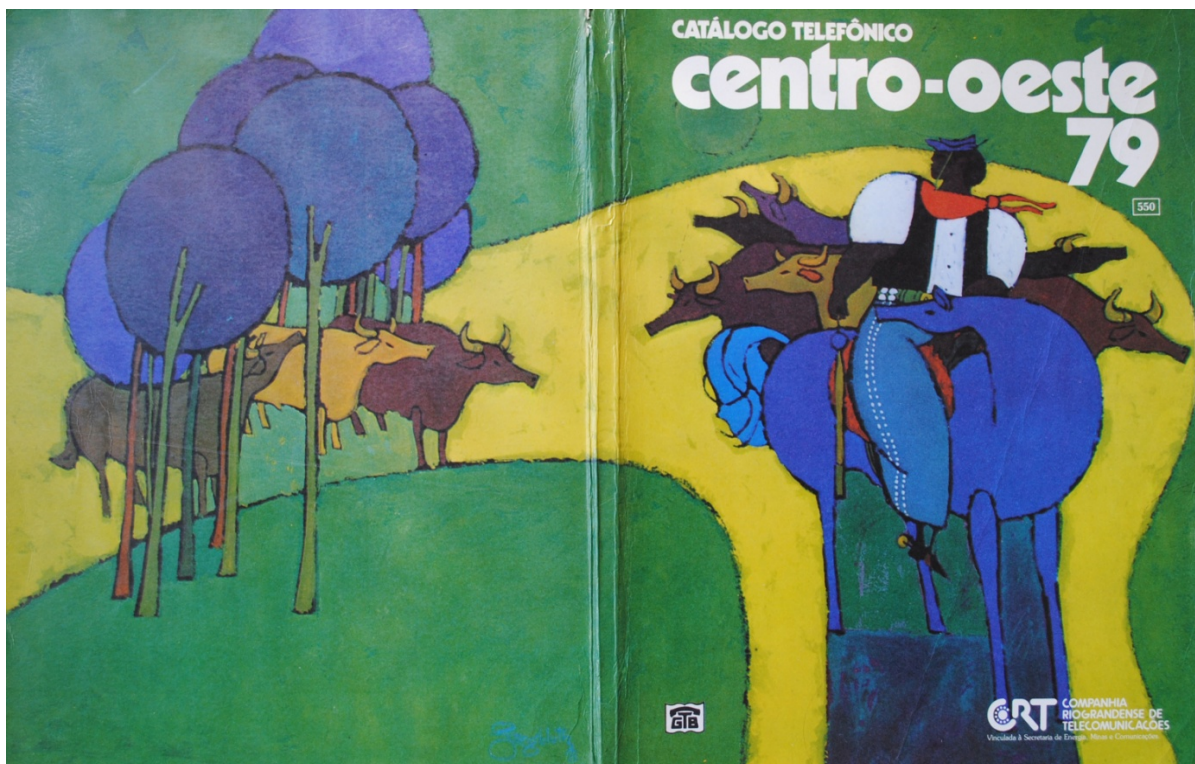


Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 70x50cm. (Fonte: Acervo Odete Jungbluth, foto de Amanda Kizzy dos Santos)



Nelson Jungbluth. Sem data. Gravura. 50x70cm. (Fonte: Acervo de Blanca Brites, foto de Amanda Kizzy dos Santos)

ANEXO H – Capa da lista telefônica da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT) para as regiões norte e centro oeste no ano de 1979



Nelson Jungbluth. 1979. Ilustração para Catálogo Telefônico. (Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MARGS, foto de Amanda Kizzy dos Santos)



Nelson Jungbluth. 1979. Ilustração para Catálogo Telefônico. (Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MARGS, foto de Amanda Kizzy dos Santos)

ANEXO I – Capa do *Manual de Fontes Bibliográficas para o Estudo da História Geral do Rio Grande do Sul*



ANEXO J – Solicitação para registro de imagens do supermercado Zaffari

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

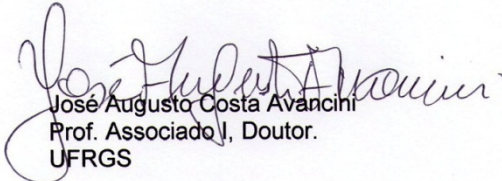
Para: Departamento de Marketing
Supermercados Zaffari

Prezados Senhores

Escrevo-lhes para solicitar autorização para fotografar os vitrais realizados pelo artista Nelson Jungbluth, no supermercado Zaffari Higienópolis. A atividade é uma necessidade da pesquisa de mestrado "Nelson Jungbluth: Paisagens e Tradições Gaúchas", desenvolvida por minha orientanda, a aluna Amanda Kizzy dos Santos.

Desde já agradeço a atenção,

Porto Alegre, 09 de março de 2010.


José Augusto Costa Avancini
Prof. Associado I, Doutor.
UFRGS

Contato:
Telefone – (51) 3227-8768
Email – avancini@cpovo.net