

REPULSA E ATRAÇÃO: UMA ANÁLISE DE UM EPISÓDIO DE FEBRE AMARELA EM BUENOS AIRES, DE JUAN MANUEL BLANES

Diego Rafael Hasse

Resumo: O presente artigo investiu em uma análise da obra *Um episódio de febre amarela em Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes. O artista a executou durante sua estadia na Argentina, no ano de 1871. Naquele momento Buenos Aires ainda sofria com um dos episódios mais tristes da sua história: a grande epidemia de febre amarela. O quadro se tornou um dos trabalhos mais emblemáticos da carreira do artista uruguaio. Tal fato pode ser percebido tanto pela sua recepção por parte do povo argentino, como pelo seu uso político. Diante disso, para a abordagem dessa pintura histórica, buscou-se informações em fontes primárias da época e realizou-se cotejamentos entre imagens de diferentes artistas e períodos, bem como entre os estudos feitos por Blanes.

Palavras-chave: Juan Manuel Blanes. Um episódio de febre amarela em Buenos Aires. Pintura histórica. Arte latino-americana. Arte e política.

DISGUST AND ATTRACTION: AN ANALYSIS OF JUAN MANUEL BLANES AN EPISODE OF YELLOW FEVER IN BUENOS AIRES,

Abstract: The present article invested in an analysis of the work *An episode of yellow fever in Buenos Aires*, of the Juan Manuel Blanes. The artist did it during his stay in Argentina, in 1871. At that time, Buenos Aires still suffered from one of the saddest episodes in its history: the great yellow fever epidemic. The painting became one of the most emblematic works of the Uruguayan artist's career. This fact can be seen both by its reception by the Argentine people and by its political use. Therefore, in order to approach this historical painting, information was sought from primary sources at the time and comparisons were made between images by different artists and periods, as well as between studies by Blanes.

Keywords: Juan Maunel Blanes. An episode of yellow fever in Buenos Aires. Historic painting. Latin American art. Art and politics



Repulsa e atração! Sentimento misto que surge ao pararmos em frente de uma pintura ao mesmo tempo tão bela e terrível. Imersos nesse ambiente tétrico, como que pegos de surpresa, testemunhamos a morte, ali representada de maneira silenciosa, mas que nos atravessa com imensa violência. A curiosidade vence a repulsa e, assim como os personagens que estão no ambiente externo, atrai nossa atenção: que lugar é esse? O que aconteceu com essa mulher? Quem são esses homens? Logo percebemos que Juan Manuel Blanes (1830–1901) nos convida para vivenciar o momento retratado. Em uma posição “privilegiada”, ao contrário dos outros personagens, conseguimos ter uma visão mais ampla do espaço e percebemos a existência de outro corpo enrijecido deitado na cama, ao lado direito na pintura. Estaria também sem vida? Por qual motivo o artista quer que o espectador se torne personagem dessa angustiante narrativa?



Figura 1. Juan Manuel Blanes (1830–1901).
Um episódio de febre amarela em Buenos Aires, 1871. Óleo sobre tela, 230 x 180 cm.
Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideu, Uruguai



Juan Manuel Blanes foi um artista uruguaio, nascido na cidade de Montevideu, no dia oito de junho de 1830. Autodidata, dedicou-se desde cedo ao desenho. Começou a trabalhar como aprendiz de tipógrafo no jornal *El Defensor de La Independencia Americana* e, posteriormente, no jornal *A Constituição*. Em suas primeiras pinturas, voltou-se para os retratos. No final de 1856, em viagem à Argentina, conheceu Justo José de Urquiza (1801–1870), militar que governou aquele país entre 1854 e 1860. É a partir desse contato que surgem as primeiras encomendas de pinturas com temas históricos, visando celebrar as conquistas militares do general. Voltou à sua cidade natal em 1859, onde continuou a realizar retratos. Cativando o gosto de clientes que pertenciam às classes mais abastadas, atingiu grande prestígio, o que o faz transitar entre Uruguai, Argentina e Paraguai. O conjunto de sua obra é bastante variado, abarcando retratos, pinturas costumbristas, uma série imensa de gaúchos – retratados com suas vestimentas típicas, dotados de grande sensualidade e tom “heroico” – e pinturas com temas históricos. Morreu na cidade de Pisa, Itália, em 1901. Por ter contribuído para a construção de uma “identidade nacional” em seu país, ele foi considerado o “pintor da Pátria”. Ainda, ficou reconhecido pelo seu desenho naturalista e composição marcadas pelo cânone acadêmico ortodoxo da época.

Esse fator está ligado a outro momento importante de sua biografia. Em 1860, ele ganhou uma bolsa do governo uruguaio para aprimorar seus conhecimentos em desenho e pintura na Itália. Estudou durante cinco anos na Academia de Florença, sob supervisão do mestre Antonio Ciseri (1821–1891) que efetuava suas obras dotando-as de grande realismo, o que gerava um efeito quase fotográfico. Quando observamos a obra *Transporte de Cristo ao sepulcro* (Figura 2), a qual, embora com caráter religioso, também traz o tema da morte, percebemos alguns ecos que chegam à obra de Blanes: o italiano trabalha os traços de suas figuras com minúcia, evidenciando a dor – pathos – estampada no rosto das pessoas que estão carregando o corpo de Jesus Cristo morto. Também, percebe-se uma incontestável maestria ao representar os panejamentos na pintura. Questão cara ao artista latino-americano vide os estudos (Figura 3) encontrados no acervo do Museu Nacional de Artes Visuais, de Montevideu, nos quais, a partir do desenho, ele executa, com semelhante técnica e zelo, a feitura dos tecidos, bem como a grande quantidade de estudos de nus, o que podemos pensar como mais um legado de seu professor.





Figura 2. Antonio Ciseri (1821–1891). *Transporte de Cristo para o sepulcro*. 1864–70. Óleo sobre tela, 190 x 273 cm. Santuário da Madonna del Sasso, Orselina, Suíça



Figura 3. Juan Manuel Blanes (1830–1901). *Estudo de roupas*. 1862. Desenho a lápis sobre papel, 44 x 28 cm. Museu Nacional de Artes Visuais, Montevidéu, Uruguai



E a imagem que aqui nos motiva? Estamos diante de uma das obras mais emblemáticas da carreira de Blanes. Ele representa o momento em que dois homens ricamente vestidos adentram em um espaço, provavelmente a residência de pessoas humildes, tendo em vista o piso feito com tijolos de barro e sem cobertura, a porta de madeira desgastada, os objetos simples espalhados, os cobertores puídos, bem como os pés descalços de alguns personagens. Ali, eles encontram uma mulher estendida no chão, morta. O espanto aumenta com a presença do bebê agarrado à roupa e próximo ao seio dessa figura. Estaria tentando alimentar-se? O horror diante do que presenciam fica evidente nas expressões dos homens. O ato de retirar a cartola, em sinal de condolência à vítima, reforça a sugestão de que talvez esse seja o primeiro contato deles com a cena.

E o homem deitado na cama? Seu corpo imóvel e enrijecido insinua que também está sem vida. Ao lado do seu leito, encostado à porta, encontra-se um garoto, possivelmente outro filho do casal. Descalço, contrai os dedos dos seus pés. Podemos sentir a sua agonia! Estaria tentando conter alguma reação diante de tanta dor?

Do lado de fora desse local, em oposição ao espectador do quadro, estão outros dois homens. Um agachado segurando sua bolsa e olhando para o lado, aludindo o início de uma reflexão que a lúgubre cena é capaz de despertar. O outro coloca um lenço próximo ao nariz e espia entre os homens que estão em pé: seria por acreditar que a causa da morte dessa mulher possui contágio pelo ar – senso comum à época – ou pelo mau cheiro proveniente do corpo que provavelmente está entrando em estado de decomposição – por ter sido representado com cor pálida e levemente esverdeada? Mas por que Blanes achou importante colocar essas duas figuras na composição do quadro? Seria o reflexo dos próprios espectadores? O homem agachado e pensativo estaria representando a lucubração a partir do horror que estamos vivenciando? A figura que tapa as narinas e espia seria a nossa curiosidade vencendo a repulsa?

Também é interessante pensar em algumas questões que o artista pode ter utilizado ao construir a cena: no dispositivo portátil utilizado para aquecer o ambiente, à esquerda no quadro, as brasas estão apagadas, assim como a mulher está sem vida. Dentro da caneca de metal caída no chão já não existe mais nenhum tipo de alimento ou líquido, assim como o bebê também não fruirá mais do leite materno. Para dar protagonismo à cena da mãe morta com o bebê, ele utiliza um jogo de oposições, os homens estão vestindo roupas pretas, enquanto a mulher sem vida veste branco. Além disso, a luz vem de fora, entra pela porta e incide



diretamente nela. Os detalhes arquitetônicos e as vestimentas das personagens nos revelam que o fato aconteceu em um centro urbano.

Blanes executou essa pintura durante sua estadia na Argentina, no ano de 1871. Trata-se de um momento emblemático que sintetiza um episódio triste da história de Buenos Aires, quando foi atingida pela grande epidemia de febre amarela, entre os anos de 1870 e 1871. Cerca de 10% da população da cidade morreu (o equivalente a 14 mil pessoas). Além das mortes, ocorreu uma grave desestruturação na capital argentina, pois muitas pessoas fugiram de lá, com medo de contrair a doença (Rodrigues, 2011, p. 1). Segundo reportagem publicada no periódico argentino *La Gazeta Federal*, o episódio em questão ocorreu em um dos conventillos da Rua Balcarce, do bairro de La Boca. A cena foi testemunhada por um policial, em 17 de março de 1871. Seus relatos foram veiculados nos meios de comunicação (Fiquepron, 2012, p.2). O conteúdo era mais ou menos o seguinte:

Na madrugada de 17 de março, Manuel Domínguez notou que a porta da casa na Rua Balcarce 384 estava aberta. No cumprimento do seu dever, chamou e ao observar que ninguém respondeu, ele entrou no arrendamento, e encontrou o corpo de uma mulher, com uma criança mamando em seu seio. Condoído, em resposta, levantou a criança e entregou a um assistente que a encaminhou para o departamento de polícia. O nome da mãe era Ana Cristina, viveu com seu marido doente, no bairro de La Boca.

Como percebemos, a narrativa que deu origem à obra em questão mostra que foi um policial quem encontrou a mulher falecida. Então, por qual motivo o artista optou por representar dois homens entrando na residência e se deparando com a cena? Possivelmente faz referência aos médicos higienistas José Roque Pérez e Adolfo Argerich. Eles ajudaram bravamente na luta contra a epidemia de febre amarela na cidade, mas acabaram morrendo, acometidos pela mesma doença. Dessa forma, o pintor poderia estar querendo prestar uma homenagem a eles, pois foram vistos pela sociedade argentina como dois mártires que se sacrificaram pela população (Fochesatto, 2016, p.3).

Diante do esboço que o artista realizou (Figura 4), observamos que a obra final sofreu alterações significativas. No estudo, a mãe com a criança está posicionada perto da cama, onde o homem está depositado em posição mais dramática que na pintura final – deixando mais evidente a sua morte. O menino entra no local e olha para o homem deitado, sugerindo que talvez tenha sido ele mesmo que foi buscar ajuda. Quando chegou, a primeira reação foi conferir se



o pai ainda estava vivo. Pensando nisso, podemos inferir que Blanes não estava interessado em retratar fielmente a narrativa que circulava pela cidade, mas sim construir uma cena que fosse ao mesmo tempo verossímil e trouxesse maior dramaticidade ao fato, ou seja, uma representação simbólica das perdas de todas as famílias (Costa, s/d, p. 161).



Figura 4. Juan Manuel Blanes (1830–1901). *A febre amarela* (esboço), 1871.
Óleo sobre tela, 26 x 20 cm.
Museu Nacional de Artes Visuais, Montevideu, Uruguai

Eduardo Schiaffino (apud Figuepron, 2012, p.1) afirma que a figura destacada pelo artista uruguaio foi inspirada na obra *Massacre de Quíos* (Figura 5), de Eugène Delacroix (1798–1863), o qual, no canto inferior direito da tela, também retrata uma criança tocando o corpo de sua mãe morta. Entretanto, no



mesmo texto que traz essa reflexão, Figuepron constrói uma espécie de atlas mnemosyne com imagens de temáticas semelhantes. Entre essas, encontra-se a escultura *A praga* (Figura 6), feita por Gaetano Zumbo (1656–1701), no final do século XVII. O autor traz a imagem no final do texto, mas parece não ter se dado conta de que, além de se aproximar da obra de Blanes, no que tange a temática, existe similaridades entre as soluções construtivas da cena. Ademais, ela está exposta em um museu em Florença, justamente a cidade onde o pintor uruguaio esteve estudando durante cinco anos. Não podemos afirmar que Blanes viu tal imagem, mas sim sugerir que o contato possa ter existido, abrindo um questionamento que pode mover investigações futuras, até mesmo relacionando com outras imagens que suscitem tal reflexão.



Figura 5. Eugène Delacroix (1798–1863). *O massacre de Quilès*. 1824
Óleo sobre tela, 413 x 354 cm. Museu do Louvre, Paris, França





**Figura 6. Gaetano Zumbo (1656–1701). *A praga*. 1691/95.
Escultura em cera, dimensões desconhecidas.
Museo della Specolla, Florença, Itália**

Além de representar emblematicamente a epidemia de febre amarela, o pintor também traçou o retrato da fisionomia urbana de Buenos Aires em meados do século XIX. Lançou olhar para um problema social e político e, de certa forma, denunciou a precariedade dos conventillos (Figura 7). Foi nesses aglomerados urbanos, deficientes em saúde pública e infraestrutura, esquecidos pela elite e pelo governo da época, onde se verificou a maior incidência de casos da doença retratada pelo artista. Guardadas as devidas proporções, podemos associar aos cortiços formados no Brasil. Tema trabalhado por Aluísio Azevedo (1857–1913), em *O Cortiço*: um romance naturalista, publicado em 1890, no qual o autor, comparativamente a Blanes, ao invés de idealizar o homem e a natureza, desnuda as mazelas sociais e políticas às quais os habitantes desses lugarejos estavam imersos.





Figura 7. Harry Olds (1869 - 1943). *Conventillo en Buenos Aires*, c. 1901. Fotografia, dimensões desconhecidas. Coleção Mateo Enrique Giordano

E como foi a recepção da pintura de Blanes pelo público? Exposta no saguão do Teatro Colón, em Buenos Aires, ela atraiu multidões, que se aglomeravam para contemplá-la, bem como conquistou ótima e numerosa crítica na imprensa da época (Costa, s/d, p. 160). O quadro se tornou emblemático tanto pela sua recepção por parte do povo argentino, como pelo seu uso político “[...] em busca de consagrar a memória daqueles que sofreram perdas humanas” (Fochesatto, 2016, p.2). Em relação a isso, Eduardo Schiaffino (1858–1935) traça a seguinte comparação:

[...] o público de Buenos Aires encontrou-se na frente da imagem, em condições semelhantes ao povo de Florença do século XIII, quando Cimabue [Cenni di Petro Cimabue (c. 1240–1302)], emancipado do cânone bizantino, deu à luz a famosa Madonna, levada em procissão por seus admiradores, da oficina do mestre para a Basílica de Santa Maria Novella. A obra de Blanes não foi conduzida em uma procissão, mas todo o povo marchou em procissão para admirar o trabalho. [...] Depois de Cimabue não tinha mais acontecido um caso de admiração coletiva tão intensa e unânime em país algum da Terra (Schiaffino apud Costa, s/d, p. 161).

A comparação é um tanto exagerada, mas faz alusão ao que essa obra significou para o povo argentino. Tanto que, em 1899, foi citada no monumento



(Figura 8) erigido por Juan Manuel Ferrari (1874–1916) em homenagem às vítimas dessa grande epidemia. Ele está localizado no Parque Ameghino, em Buenos Aires, onde antigamente foram sepultados esses mortos (Parise, 2012, s/p).



Figura 8. Juan Manuel Ferrari (1874 – 1916).
Monumento às vítimas da epidemia de febre amarela em Buenos Aires, 1899.
Esculpido em mármore, dimensões desconhecidas.
Parque Ameghino, Buenos Aires, Argentina.

**À direita: detalhe mostrando a citação da obra de Blanes,
o qual fica no centro do monumento.**

Enfim, Um episódio de febre amarela em Buenos Aires, de Juan Manuel Blanes, retrata um momento doloroso da história da Argentina. A cena que o artista escolheu representar foi amplamente noticiada nos veículos de comunicação. Todavia, ao alterar detalhes da narrativa que circulava à época, ele parece ter prestado uma homenagem aos médicos higienistas José Roque Pérez e Adolfo Argerich – vistos pela sociedade como mártires –, bem como à memória daqueles que perderam suas vidas devido à crise sanitária que assolou o país entre 1870 e 1871. Ademais, o pintor lançou seu olhar para um problema social e político, denunciando, de certa forma, a precariedade com que as pessoas



viviam nos conventillos de Buenos Aires, locais esquecidos pelo poder público onde se verificou a maior incidência de casos da doença. Talvez por esses motivos, a obra se tornou tão emblemática e, quando foi exposta, atraiu multidões para contemplá-la.

Ainda hoje, ao nos depararmos com o ambiente construído por Blanes, somos capturados por uma cena tétrica, a qual, ao mesmo tempo em que nos repele, causa atração. Tal fato ocorre tanto pela curiosidade que o episódio retratado desperta quanto pela maestria do artista na execução da pintura, bem como pela sua dimensão crítico-social que, guardadas as devidas proporções, se faz assustadoramente atual. A tela nos faz refletir sobre a fragilidade de nossa existência. A reflexão em relação à vacuidade da vida pode durar alguns instantes ou se alongar, mas é impossível sair de dentro da cena de forma indiferente.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

CORREIA, Louine Henrieth de Moura. A obra de arte como fonte para uma interpretação histórica: um estudo das obras de Juan Manuel Blanes. (Monografia de Graduação). Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/44347/Louine%20Henrieth%20de%20Moura%20Correia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02/11/2020.

COSTA, Laura Malosetti. La cuestión del publico en la gestacion de un arte nacional el caso de Juan Manuel Blanes. Disponível em: <http://www.caia.org.ar/docs/24-Malosetti%20Costa.pdf>. Acesso em: 02/11/2020.

DADOS BIOGRÁFICOS DE BLANES. Disponível em: <https://blanes.montevideo.gub.uy/coleccion/juan-manuel-blanes/datos-biograficos>. Acesso em: 02/11/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EPIDEMIA DE FIEBRE AMARILLA EN BUENOS AIRES - 27 de enero de 1871. Disponível em: <http://www.lagazeta.com.ar/fiebreamarilla.htm>. Acesso em: 06/10/2020.

FIQUEPRON, Maximiliano Ricardo. Episódios de febre amarela em Buenos Aires, escenas de epidemias enocidente. Práticas de ofício. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales, n. 10, dezembro, 2012.

FOCHESATTO, Cyanna Massaglia. Representação da febre amarela em Buenos Aires por meio da análise da pintura Um episódio de La fiebre amarilla em Buenos Aires de Juan Manuel Blanes. Anais do XIII Encontro Estadual da ANPUH-RS. Santa Cruz do Sul, 2016.



IGLESIAS, Eduardo Sellanes. Juan Manuel Blanes 1830-1901 el pintor de la pátria. 2011.

JUAN MANUEL BLANES. Disponível em: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=1> Acesso em: 02/11/2020.

PARISE, Eduardo. Uma epidemia, um monumento. Disponível em: https://www.clarin.com/ciudades/epidemia-monumento_0_rk24pnTowmg.html Acesso em: 04/11/2020.

RODRIGUES, Thiago Dargains. A febre amarela no Rio de Janeiro e Buenos Aires na década de 1870. Caderno de resumos & Anais do 5º. Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.

NOTAS

¹ Dados biográficos compilados a partir das informações contidas nos sites dos seguintes museus: Museu Nacional de Artes Visuais de Montevideu (<http://mnav.gub.uy/cms.php?a=1>) e Museu de Belas Artes Juan Manuel Blanes (<https://blanes.montevideo.gub.uy/coleccion/juan-manuel-blanes/datos-biograficos>).

² Tipo de habitação urbana coletiva, comum na Argentina desse período. São semelhantes aos cortiços brasileiros do século XIX e igualmente precários.

³ Trecho retirado do texto Epidemia de Fiebre Amarilla en Buenos Aires - 27 de enero de 1871, publicado no site do La Gazeta Federal. (Tradução livre do autor).

⁴ Mnemosyne é um atlas de imagens criado, em 1924, pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866–1829). Segundo Georges Didi-Huberman (2013, p. 383): “Antes de qualquer coisa, Mnemosyne é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, boba com borda [...]. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis [...], nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular.

Diego Rafael Hasse. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGAV/UFRGS) e bacharel em História da Arte (UFRGS). É membro dos Grupos de Pesquisa CNPq “Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos” e “História da Arte e Cultura de Moda”. Integra o Comitê Curatorial da Galeria Ecarta (2020-2021) e atua como curador independente.

