

MANOELITO DE ORNELLAS COMO HISTORIADOR, CRÍTICO E DIVULGADOR DE ARTE ESPANHOLA VELÁZQUEZ, PICASSO E ZULOAGA NAS CRÔNICAS E NO ACERVO DO AUTOR

Matheus Rodrigues Gonçalves
(PUCRS - Mestrando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES	
<p>Matheus Rodrigues Gonçalves é aluno do programa de Mestrado em Teoria da Literatura, vinculado ao programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atua na linha de pesquisa Literatura, História e Memória, com ênfase no tema das relações entre Brasil, Portugal e Espanha. E-mail: rg.matheus@gmail.com</p>	
RESUMO	ABSTRACT
<p>Manoelito de Ornellas (1903-1968) foi um literato, jornalista e historiador engajado nas questões da identidade do povo gaúcho, tendo sido um dos importantes nomes da vertente hispânica e platinista da cultura sul-rio-grandense. A partir dos documentos depositados no <i>Acervo Literário Manoelito de Ornellas</i> (ALMAN), do espaço Delfos, da PUCRS, este trabalho, baseando-se em teorias do campo da História Cultural, analisa três crônicas escritas pelo intelectual sul-rio-grandense a respeito de três pintores espanhóis de diferentes tempos. A pesquisa possibilitou uma reflexão sobre as influências hispânicas no fazer intelectual do autor, bem como uma análise das questões referentes às artes e à história da Espanha e da América Latina no contexto de seus escritos.</p>	<p>Manoelito de Ornellas (1903-1968) was a writer, journalist and historian committed to the questions concerning the identity of the gaucho people. He was one of the key names on the hispanic and platinist aspects of the culture of the state of Rio Grande do Sul. Based on documents catalogued in <i>Acervo Literário Manoelito de Ornellas</i> (ALMAN), which is part of DELFOS, the literary collection of the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul, and on theories from the field of Cultural History, we analyze in this paper three chronicles written by the intellectual regarding three Spanish painters from different times. The research allowed for a reflection on the Hispanic influences on the author's intellectual work and for an analysis of the issues related to the arts and history of Spain and Latin America in the context of his writings.</p>
PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Literatura Sul-rio-grandense; Espanha; História da Arte.	Rio Grande do Sul literature; Spain; History of Art.

1 INTRODUÇÃO

Manoelito de Ornellas¹ foi um intelectual gaúcho de bastante relevância para o cenário das artes, do jornalismo e da cultura sul-rio-grandense do século XX. Foi escritor, jornalista e historiador, e suas crônicas nos diferentes periódicos pelos quais publicou refletem bem sua maneira profissionalmente tripartida de tratar da cultura e de seus sujeitos. Conhecido por ser o autor do importante estudo *Gaúchos e beduínos – a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*, de 1948, e do romance histórico *Tiaraju*, de 1948, Manoelito foi uma das figuras centrais para as discussões a respeito das origens étnicas do gaúcho. Seus estudos sobre as raízes hispânicas e árabes na formação do homem dos pampas surgiram em um momento no qual outros intelectuais de sua época, como o também jornalista e escritor gaúcho Moysés Velhinho, defendiam uma herança lusitana da cultura sul-rio-grandense. Velhinho fez parte do que mais tarde foi chamado “Matriz lusitana”, enquanto que Ornellas da “Matriz platina” da formação do estado. A respeito dessa última, Ieda Gutfreind (1992, p. 186 *apud* THESING, 2014, p. 418) diz que Manoelito foi o último platinista e, ainda,

responsável pelo canto do cisne daquela matriz historiográfica, responsável por uma historiografia linear, narrativa, com muitas leituras, visando criar uma história que teria, entre seus mais altos fins, a função de estimular a iniciação patriótica e o culto nacional.

Por conta de seus estudos pautados pela matriz platinista, ligada à face hispânica das raízes ibéricas, Manoelito, podemos dizer, tornou-se uma espécie de embaixador e divulgador da cultura hispânica em terras sul-rio-grandenses, e o seu acervo, depositado no DELFOS – Espaço de Documentação e memória cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul –, reflete bem a trajetória deste intelectual engajado. De documentos que vão desde cartas a embaixadores, intelectuais, escritores² e jornalistas rio-platenses e espanhóis, até recortes de jornais, manuscritos e diversos livros, o vasto acervo de Manoelito abriga materiais que não são apenas rastros de um cotidiano particular do autor, mas que também são provas de um projeto intelectual pautado por um compromisso para com o seu povo gaúcho e para com suas influências. Entre esses documentos citados, encontram-se anotações sobre artes, literatura e história; aulas de

¹ Manoelito de Ornellas (1903-1968) nasceu em Itaqui, no Rio Grande do Sul. Viveu parte de sua vida na cidade de Porto Alegre, onde morou até os seus últimos anos. Hoje, na capital, há uma rua que leva o seu nome.

² Um bom exemplo são as trocas intelectuais entre Manoelito e a poetisa uruguaia Juana de Ibarbourou, evidenciadas nas correspondências presentes no acervo do escritor. Sobre essa relação de amizade entre os dois intelectuais, as professoras Maria Eunice Moreira e Regina Kohlrausch, da PUCRS, publicaram o capítulo Juana de Ibarbourou e Manoelito de Ornellas: Bastidores de uma amizade, presente no volume *Identidades em Diálogo: A mulher na literatura hispano-americana de autoria feminina*, Libretos, 2018.

cultura hispânica; clássicos da literatura e do teatro espanhol e hispano-americano, entre outros (Fig. 1).

Figura 1 – Um exemplar com as obras do pintor *El Greco* (à esquerda) e um tomo com recortes de jornais, no qual o intelectual pôs uma das reproduções do livro como ilustração da capa (à direita)



Fonte: Acervo Literário Manoelito de Ornellas (2019)

Para que possamos tratar dos estudos críticos de Manoelito sobre as artes espanholas, e da sua relevância para o entendimento de um dos aspectos de sua trajetória intelectual, basear-nos-emos em reflexões teóricas advindas do campo da História Cultural, campo de estudos da História que se dedica, entre outros aspectos, à pesquisa histórica instigada por fontes e fragmentos materiais e imateriais relacionados à cultura. No caso deste trabalho, é necessário entendermos a relevância do acervo e dos documentos ao tratarmos de diferentes olhares em torno da trajetória de um determinado intelectual arquivado.

A respeito do acervo é preciso entender que o próprio arquivamento de intelectuais pode exprimir certas noções pertinentes à trajetória do sujeito arquivado. Nesse sentido, o teórico Reinaldo Marques (2003), ao tratar do tema do arquivamento de escritores, garante “que está presente no arquivamento do escritor uma clara intenção biográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida” (MARQUES, 2003, p. 143). Assim, o arquivamento de um intelectual permite acessar diferentes nuances de sua trajetória, diferentes facetas de um mesmo sujeito engajado com as ideias e com a cultura. No caso de Manoelito, o seu arquivo

permite, entre outras questões, acessar bastidores de seu compromisso para com a vertente hispanista da identidade gaúcha. Desse modo, ao explorarmos as crônicas de Manoelito que versam sobre a arte pictórica espanhola, estaremos trabalhando com fontes vindas de seu acervo e que, portanto, exprimem aspectos intelectuais de sua trajetória, aspectos esses que, no caso deste trabalho, condizem com sua imagem de “último platinista” engajado nos diálogos entre a América Latina e Espanha.

Quanto às fontes documentais, a teórica Sandra Pesavento (2012) crê que elas “são fruto de uma renovada descoberta, pois só se tornam fontes quando contêm pistas de sentido para a solução de um enigma proposto” (PESAVENTO, 2012, p. 91). As fontes, portanto, apenas tornam-se fontes a partir da sua utilidade na solução de uma questão proposta pelo pesquisador. No entanto, as crônicas aqui apresentadas e analisadas não propõem a solução de um enigma, ou questão propriamente dita, mas uma expansão das noções de um Manoelito de Ornellas intelectualmente voltado para a cultura hispânica. Os textos aqui trabalhados, desse modo, permitirão o acesso ao olhar do intelectual sul-rio-grandense a respeito da história da Espanha e dos intelectuais daquela terra, e até mesmo suas possíveis motivações ao traçar paralelos entre aquela cultura ibérica e sua cultura sul-americana. Assim, tendo como base as reflexões de Marques e Pesavento, preferimos, durante a abordagem, tratar do texto enquanto fonte de si mesmo para as reflexões em torno de seu conteúdo.

Postas as questões em torno do acervo e da possibilidade de leitura oportunizadas pelos documentos, aqui será apresentada uma leitura crítica das incursões de Manoelito pela história da pintura espanhola, a partir de suas crônicas de cunho crítico e biográfico sobre diferentes artistas espanhóis. Primeiramente publicadas no jornal *Correio do Povo*, essas crônicas, que são as três fontes deste trabalho³, intitulam-se *Velázquez e o século XVII*, *Variações sobre Picasso* e *O pintor dos negros*, e estão disponíveis em diferentes cadernos de recortes de jornal abrigados no acervo do autor.

2 VELÁZQUEZ

Na crônica intitulada *Velázquez e o século XVII* (Fig. 2), publicada na seção Prosa das terças do jornal *Correio do Povo*, de 30 de maio de 1961, Manoelito de Ornellas tratou da vida e da obra do pintor espanhol Diego Velázquez, um dos grandes ícones da arte mundial, e também grande símbolo do barroco espanhol. A crônica de Manoelito começa por um rápido panorama histórico que retoma os acontecimentos políticos da Espanha

³ As crônicas citadas são as fontes primárias desta pesquisa, e algumas apresentam correções posteriores do próprio Manoelito. Para a finalidade deste trabalho, manteve-se o conteúdo no formato publicado nos periódicos, o que pode apresentar algumas diferenças quanto às acentuações ou outras questões de norma padrão da língua.

do século XVI e os vultos do *siglo de oro* das artes espanholas, para só então chegar na figura do homem das artes. Lê-se no primeiro parágrafo:

À grandeza e ao poderio de Carlos V, sucede, na Espanha, o Reinado de Felipe II que manteve o Império recebido de seu pai e acresceu à coroa de Castela, o domínio de Portugal e do Brasil-colônia. Após a morte de Felipe II, seu filho, Felipe III, sem as qualidades positivas do pai, submete-se docilmente à influência do Duque de Lerma, que enfraquece a pujança política do império. O legado que recebeu, portanto, seu herdeiro direto, que foi Felipe IV, já não apresentou a unidade do legame imperial de Carlos V nem as possibilidades de sustentar a extensão daquela soberania, banhada sempre pelo sol. Confiou, com tibieza, a política do Império às astúcias nem sempre felizes de seu favorito, o Conde-duque de Olivares (ORNELLAS, 1961, n. p.).

Figura 2 – Cabeçalho da publicação que trata da vida e da arte de Diego Velázquez



Fonte: Acervo Literário Manoelito de Ornellas (2019)

Aqui parece clara a intenção de Manoelito para aquilo que propõe trabalhar em sua crônica: começa pelos aspectos político-históricos da Espanha para inteirar seu leitor a respeito do cenário no qual se desenrolarão a vida e a obra de Diego Velázquez. Além disso, é o espaço no qual o autor poderá validar e reafirmar sua identidade de historiador. Nesse sentido, até mesmo a menção à reivindicação dos territórios coloniais portugueses pela União Ibérica poderia ser interpretada como uma forma de trazer essa história distante um pouco mais para perto da história nacional do leitor, daí a ênfase na reivindicação do território do Brasil-colônia, e não das demais colônias lusitanas. Manoelito estabelece brevemente um vínculo entre Brasil e Espanha na história nacional de seu povo, como defende nos estudos de *Gaúchos e beduínos* — a presença hispânica⁴.

O segundo parágrafo, mais curto que o anterior, reflete rapidamente sobre os rumos políticos da Espanha sob a nova regência. Comenta alguns episódios específicos e conclui com o seguinte comentário:

Espanha chegou à exaustão da própria glória. A decadência política, acentuada pelo crescente prestígio da França e da Inglaterra, não lhe atinge, porém, o clima

⁴ Cabe aqui ressaltar que, no estudo de Manoelito, a presença cultural hispânica no território sul-rio-grandense surge intrincada à influência árabe na cultura da península ibérica.

cultural e espiritual que passa a História como o Século de Ouro; Século tão ilustre para a Espanha como foi o do alto Renascimento para a Itália (ORNELLAS, 1961, n. p.).

O sentido do mapeamento histórico de Manoelito logo parece estabelecer uma nova proposta: está ali para que o leitor entenda que, mesmo no cenário conturbado da Espanha daquele momento, as artes espanholas continuariam grandiosas durante aquele período, mesmo período que Diego Velázquez seria fruto. Velázquez, então, é evocado no parágrafo seguinte, justamente entre as reflexões sobre os séculos XVI e XVII:

O século XVII conheceu, desde os começos, nomes que passariam a crônica do Mundo como glórias autênticas da inteligência humana. Quase todas as grandes personalidades que floresceriam, na sua maturidade, em pleno século XVII, nasceram, dos meados ao último decênio do Século XVI. Uma foi simbólica, sobre todas e, sobre todas, afortunada: a de Velázquez, que nasce em Sevilha no começo do último semestre de 1599, isto é, entre as sombras em que se apagava o século XVI e as luzes que anunciavam a madrugada do século XVII (ORNELLAS, 1961, n. p.).

Percebemos aqui, mais uma vez, que a capacidade de historiador de Manoelito joga diretamente com seus artifícios de biógrafo. Velázquez é evocado entre duas informações históricas, sobre dois comentários acerca daquele entre-séculos.

O texto segue para o biográfico de Velázquez, no qual Manoelito inteira o leitor sobre o talento e as peripécias de um jovem Velázquez que parte para Madrid levando consigo “um objetivo supremo: pintar o retrato do Rei” (ORNELLAS, 1961, n. p.). Nessa parte do texto, Manoelito utiliza de seus artifícios de narrador para melhor contar a história do jovem Velázquez, e também para manter o interesse do leitor naquilo que pretende expor. A passagem seguinte da crônica de Manoelito parece evidenciar esse artifício narrativo, quando o autor insere um diálogo no espaço do biográfico:

Expôs na “Calle Mayor” um retrato equestre de Felipe IV. O sucesso foi completo. E, a par dos elogios que o consagravam, vinham também as restrições da inveja. Felipe IV, ele mesmo não resistiu ao assédio da maledicência e, com certa graça; falou um dia, ao pintor:

– “Dizem, por aí, que tua habilidade reduz-se, apenas, em saber pintar cabeças...”

Velázquez, inclinando-se, num largo sorriso de ironia, respondeu ao Rei seu amigo:

– “Majestade, isso é uma lisonja, porque ignoro quem saiba pintar cabeças...”
Pouco a pouco, sua arte foi destruindo os inimigos (ORNELLAS, 1961, n. p.).

O diálogo entre Velázquez e Felipe IV introduz uma espécie de “quebra” na narrativa que vinha sendo tecida até então. Antes, Manoelito iniciara o texto com

informações históricas a respeito da política da Espanha, depois, parte para a biografia do pintor espanhol, quando introduz a todo instante os fatos e informações a respeito do sujeito (como, por exemplo, seus contatos nos mundos das artes). É interessante a forma como o diálogo entre Velázquez e Felipe IV é construído, pois apresenta artifícios narrativos que vão além daqueles das narrativas históricas convencionais. A descrição “Velázquez, inclinando-se, num largo sorriso de ironia, respondeu ao Rei seu amigo” (ORNELLAS, 1961, n. p.), carregada com a precisão da postura e do modo como o pintor sorri, faz com que, por alguns instantes, o autor — e conseqüentemente o leitor — saia daquilo que é uma narrativa mais histórica e pise no terreno de uma mais inclinada ao ficcional. Aqui essas dimensões rapidamente se tocam, mas logo a narrativa histórica volta a delinear-se.

Um terceiro ponto importante na narrativa de Manoelito é aquele em que os aspectos biográficos de Velázquez são deixados de lado para então iniciar a etapa crítica do texto, no qual Manoelito atribuirá suas percepções a respeito da arte do pintor espanhol. Abaixo, o parágrafo no qual a parte final, crítica, do texto se inicia:

Velázquez era um gênio, que em tudo punha seu talento e tudo realizava com perfeição e repousadamente. Embora seu gênero fosse o retrato, os temas épicos, como o de Breda ou os íntimos, como o das “Meninas” ou os quotidianos como o das Fiandeiras —, sabia trata-los com profundidade e segurança. U’beda, se não me engano, escreveu que Velázquez foi um fanático da forma humana (ORNELLAS, 1961, n. p.).

A partir desse ponto, Manoelito trata especificamente da técnica de Velázquez, tecendo elogios e demais comentários técnicos ao pintor e sua obra. Os próximos parágrafos são dedicados a comentários a respeito da obra-prima do artista, *Las meninas*. Num primeiro momento, Manoelito aborda brevemente aspectos da obra, atribuindo à “ousadia da composição”⁵ a ideia de que “Velázquez ultrapassou os limites até então conhecidos da pintura” (ORNELLAS, 1961, n. p.). No parágrafo que se segue, ainda sobre a famosa obra do pintor barroco, Manoelito acrescenta os seguintes comentários:

No quadro d’*As Meninas*”, tudo está racionalizado, tudo está sujeito à lógica, como numa fórmula matemática. O pintor viu o jogo de luzes dentro de seu próprio estúdio, projetadas dos balcões abertos ou do corredor ao fundo e dispôs suas personagens de maneira a fixa-las na realidade do próprio ambiente. Lá fora, estamos a saber que o sol cai a pino e o vento sacode a ramagem das árvores, e a vida segue seu ritmo normal. O que nos surpreende e espanta é o mago, dentro do próprio quadro a interpretar, para a eternidade da arte, um momento fugitivo, a própria marcha do tempo. Velázquez chega à metade do século XVII, quando a Espanha entra num período de angústia atormentada pelo fatalismo e resignada

⁵ Termo utilizado por Manoelito em outra passagem do texto, aqui não reproduzida.

ante o inevitável de seu adverso destino. O declínio da Espanha e o apogeu do artista... Uma compensação ao império que se desmantelava: o gênio de um homem que suplantaria a própria glória do poder e da força (ORNELLAS, 1961, n. p.).

Nesse, que é o último parágrafo dedicado à técnica de Velázquez, o leitor presencia não apenas os detalhes sobre *Las meninas*, mas também a visão íntima e única de Manoelito sobre a obra, visão de um intelectual de verve hispanista que é compartilhada com o público leitor. No parágrafo que se segue, Manoelito afirma que “Nas telas imortais de Velázquez, fica um pouco da lembrança do sombrio período da História: as vestes negras de seus modelos, graves, solenes, altivos e arrogantes” (ORNELLAS, 1961, n. p.), compondo, assim, uma imagem de Velázquez e de sua obra como frutos legítimos do barroco espanhol, do *siglo de oro*, aqui evocado também pela alusão aos característicos trajes negros “à espanhola”. Nesse ponto, que mescla arte e história, é encerrada a crítica artística e então são retomados alguns aspectos biográficos que, por ora, não agregam nenhum aspecto relevante para este estudo.

É evidente que as intenções de Manoelito ao tratar da vida, da obra e do espaço de Velázquez estão ligadas aos seus gostos particulares pela cultura e pela arte produzidas na Espanha. Mas também é inegável que a crônica de Ornellas reflete a capacidade crítica e a relevância de suas percepções sobre a arte para a comunidade intelectual, haja vista que o autor gaúcho gozava de notoriedade suficiente para tratar de forma crítica da obra de um dos grandes nomes da história da arte.

3 PICASSO

Sob o título *Variações sobre Picasso*, Manoelito dedicou uma crônica inteira à trajetória do pintor malaguenho, desde os seus primeiros passos no mundo da arte até o reconhecimento por parte da grande crítica. A crônica, publicada no jornal *Correio do Povo*⁶ (Fig. 3), diferentemente daquela anteriormente trabalhada, sobre Velázquez, ocupa-se muito mais dos aspectos biográficos de Pablo Picasso do que de temas complementares (como os já citados aspectos históricos e críticos). É normal que a abordagem do autor seja essa, dada a proximidade de Pablo Picasso na contemporaneidade de Manoelito de Ornellas⁷.

⁶ O documento presente no acervo não apresenta a data específica da publicação. O arquivamento dos recortes não permite saber se essa e a seguinte crônica, aqui trabalhadas, também se inserem na seção Prosa das terças.

⁷ Ressaltamos aqui que Manoelito de Ornellas faleceu no ano de 1968, enquanto Picasso faleceu apenas no ano de 1973.

Figura 3 – Cabeçalho da crônica referente à vida e obra de Pablo Picasso



Fonte: Acervo Literário Manoelito de Ornellas (2019)

Afirmar, porém, que o texto de Manoelito está muito mais inclinado para o biográfico não exclui a presença, mesmo que pequena, dos elementos históricos e críticos. O texto de Ornellas inicia com o seguinte parágrafo:

“E” de entusiasmo que necessitamos nós e os jovens. Nesta frase, Picasso revelou a clave do seu temperamento artístico: entusiasmo e paixão românticas, entusiasmo e paixão que sempre foram as notas fundas que caracterizaram o perfil psicológico dos santos, dos poetas e dos heróis de Espanha (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Aqui, apesar do início com ar mais contemporâneo, uma vez que está partindo de uma citação de Picasso, Manoelito logo joga seu leitor para uma referência de caráter histórico-cultural. Ao trazer a afirmação sobre entusiasmo e paixão logo no início do texto, Manoelito não apenas está expondo a motivação e o estilo de Picasso, como também está localizando o pintor na tradição e na história da arte espanhola. Para Manoelito, Picasso, mesmo na contemporaneidade, já gozava do atributo de um mito espanhol, podendo ser equiparado aos santos, poetas e heróis de sua terra. O texto parte de uma constatação íntima, do *eu*, que é a citação de Picasso, e se expande para toda a comunidade em que esse *eu* de Picasso esteve inserido. O texto segue com um pequeno parágrafo que afirma “Sua arte tem sido uma constante renovação, uma inquieta procura de novas formas, uma entusiástica e apaixonada descoberta de mundos novos” (ORNELLAS, 196-?, n. p.), comentário que carrega certo vulto crítico, mas que parece estar ali como uma espécie de resumo para tudo aquilo que se propõe a explicitar na crônica que narrará os passos de Picasso.

Ao longo da crônica, Manoelito retoma as andanças de Picasso desde os seus dias em Málaga e Barcelona, fazendo menções a figuras como Ramon Casas, Rusiñol e Utrillo; às breves influências de El Greco; sua passagem por Paris e ao retorno à Espanha. Sobre este último, atribui uma rápida referência a um Federico García Lorca exausto da magnitude nova-iorquina:

Meses depois retornava à Barcelona, com a excitação daquele amor físico pela terra que também fez Garcia Lorca exclamar certo dia, entre os arranha-céus de

Nova York: “volto à Espanha, sinto-a até a medula; não posso viver longe dos seus limites geográficos” (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Acrescenta a esse momento da trajetória de Picasso o comentário: “Entregou-se à pintura como o delirante Van Gogh ou o obstinado Gauguin” (ORNELLAS, 196-?, n. p.), o que é interessante de se analisar, pois, para Ornellas, parece haver um contraste nesse momento biográfico de Picasso, uma vez que atribui à motivação do pintor os reflexos de um Van Gogh e de um Gauguin, pintores de diferentes nacionalidades, mas ligados à Picasso pela arte; enquanto que ao retorno às terras espanholas atribui um sentimento que só poderia ser entendido pelo andaluz García Lorca, fazendo dos dois artistas mitos espanhóis ligados por sua terra. Manoelito parece querer garantir a identidade espanhola do artista por meio dessas evocações ao país, ao poeta, e até mesmo pelas citações anteriores das influências de El Greco.

Carecendo de poucas críticas técnicas por parte de Manoelito, o texto apresenta algumas considerações de terceiros sobre a arte de Picasso, como quando comenta: “Targe escreve, então, no preâmbulo do Catálogo, esta frase que ficou: Picasso é todo nervos, todo fuga” (ORNELLAS, 196-?, n. p.), ou quando o próprio Manoelito afirma:

Picasso é a sensibilidade pura. Jung analisando-o sob o ângulo da psicanálise, diz que o artista é o porta voz do segredo psíquico de sua época, involuntário como todos os profetas autênticos e, às vezes, inconsciente como um sonambulo. Picasso é um pintor de seu tempo, que vive a inquietude de sua geração (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

A afirmação de que “Picasso é a sensibilidade pura” logo dá espaço para o olhar de Jung, o que, junto com as demais considerações de terceiros, poderia ser interpretado como uma espécie de distanciamento voluntário por parte de Manoelito ao escrever uma crítica a respeito de um artista e de uma arte ainda em ação/circulação naquele momento. A autoridade de Jung e de outros parece bastar para complementar e compactuar com sua visão a respeito do artista.

Assim como fez ao abordar a vida e a obra de Diego Velázquez, quando escolheu tratar da obra-prima do pintor (*Las meninas*) para iniciar o momento de crítica do texto, em se tratando da vida e da obra de Picasso, Manoelito tece comentários a respeito da famosa obra *Guernica*, que para Ornellas é “o seu protesto de homem do mundo em face do mundo” (ORNELLAS, 196-?, n. p.). Atribui, então, o seguinte parágrafo aos detalhes da obra:

No desespero da mulher que prende nos braços, como em tenazes, o cadáver do filho, no punhal que a mão decepada aperta, num protesto inútil e na angustia sufocante das cabeças que se alçam impotentes para os céus metálicos, está o drama da alma espanhola de Picasso — que é o próprio drama da Espanha. O

homem mais solitário do mundo havia visto, do quadrilátero de sua janela aberta para os céus e os campos, os homens e mulheres que lutavam nas ruas e crianças soterradas nos escombros que as bombas produziam em todas aquelas pacíficas e velhas casas cobertas de flores, de festões de vides, com seus pomares em frutos (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Não há, nessa passagem, comentários técnicos, como em *Las meninas*, mas sim comentários a respeito dos elementos que constituem a obra, e que constituem também todo um episódio da história da Espanha, o da Guerra Civil espanhola. Manoelito é bastante direto nesse sentido, mesclando o factual com o artístico e atribuindo a Picasso uma “alma espanhola”. É interessante também perceber, mais uma vez, a presença de elementos quase narrativo-ficcionais, como quando afirma que Picasso “havia visto, do quadrilátero de sua janela aberta para os céus e os campos”, ou ainda quando atribui detalhes precisos às velhas casas destruídas pelas bombas.

Ao final do texto, fazendo ligação com o tema de *Guernica*, a crônica sobre Picasso ainda abre espaço para uma reflexão de cunho contemporâneo:

Um crítico português escreveu que Picasso via os dramas humanos através de um “monóculo burguês”. Só a intolerância de um fanático poderia qualificar dessa forma a arte humana e revolucionária de Picasso — essa mesma intolerância que anda solta pelo mundo e que, há pouco, levou alguém a rotular, no Brasil, de burguesa certa poesia de homens tão solitários como Picasso, mas que não deixam, como Picasso, de sentir em torno de si, o desabamento de um mundo cujas ruínas atingem à contingente envoltura de seus espíritos (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

A súbita mudança no tom, evocada pelo caso do crítico português e da crítica brasileira, que utilizaram de um mesmo termo (burguês) para desvalidar diferentes artistas, deixa transparecer um Manoelito talvez em oposição às teorias mais modernas e de viés marxista. Manoelito parece enxergar a dor humana e as artes que sobre ela se debruçam, como algo que excede a questão de classes.

Ainda no tópico iniciado por *Guernica*, Manoelito conclui o texto da seguinte maneira:

Há dentro da arte duas correntes vivas e paralelas: a que trabalha sobre a realidade imediata e a que segue o seu destino sob essa realidade. Picasso, sob essa realidade é um artista que dirá, através dos séculos futuros, muito mais da sua época do que a palavra fria de muitos evangelistas irremediavelmente mortais (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Nessa conclusão, o autor parece reforçar sua aversão àquela espécie de críticos, a qual chama “evangelistas”. Analisando esse termo no âmbito da crítica mais intelectual, podemos, mais uma vez, inferir a aversão de Manoelito às vertentes marxistas presentes

na crítica de seu tempo. Pois parece claro que, para o autor, assim como os pregadores do evangelho andariam munidos de um texto sagrado, levando a salvação por meio de diferentes interpretações, também os críticos, munidos dos escritos de Marx, o fariam.

Também a própria ousadia de, já naquele tempo, inferir a importância que a obra de Picasso teria na posteridade, o que garante o perfil crítico visionário do autor. Ousa também ao idealizar um futuro no qual as materializações da arte diriam muito mais sobre um determinado tempo do que as reflexões e demagogias filosóficas.

A respeito do texto como um todo, percebemos que Manoelito é muito mais contemporâneo ao leitor tanto pelo fato de versar sobre um artista contemporâneo àquele tempo quanto por pautar-se em questões identitárias, e também da história mais recente. Em seu *Variações sobre Picasso*, Manoelito pinta o artista espanhol como uma espécie de mito vivo que é também patrimônio da cultura espanhola, assim como o comparado García Lorca. A obra do artista espanhol, para Manoelito, desde aqueles tempos possuía um caráter transgressor e de contínuo diálogo com o espectador de diferentes tempos, o que faz com que, assim como no caso de Velázquez, as obras de Picasso, para o escritor gaúcho e o seu público leitor, representem o retrato de toda uma época.

4 ZULOAGA

A figura do pintor espanhol Zuloaga insere-se neste trabalho a partir da crônica intitulada *O pintor dos negros*, publicada no jornal *Correio do Povo*⁸. A crônica em questão não tratava do pintor Ignacio Zuloaga, mas do uruguaio Pedro Figari. Assim, a crônica dedicada ao pintor uruguaio carrega em seus primeiros quatro parágrafos a memória de um Zuloaga que servirá como base para o texto de Manoelito:

Quando Ignacio Zuloaga morreu, Azorín publicou uma das mais belas páginas que até hoje trataram do pintor espanhol. Não há em toda a prosa simples mas profundamente humana de Azorín a menor pretensão de análise técnica nem mesmo as expressões comuns com que os entendidos de arte procuram dar ao leitor a impressão da mais vasta cultura.

A atitude de Azorín, de sincera humildade diante dos milagres plásticos de Zuloaga, é uma lição aos que escrevem sobre arte. (...) Azorín entendeu que a evolução da pintura em Zuloaga deve ser estudada com muito tato, com finura e delicadeza, porque é toda uma concepção da Espanha e da Espanha no que há de mais transcendente (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Ao narrar a relação do crítico espanhol Azorín a respeito da obra de um Zuloaga recém-falecido, Manoelito prepara o leitor para o tema no qual pretende se aprofundar: o de Pedro Figari.

⁸ O recorte de jornal presente no acervo não possui a data da edição.

Destacamos aqui a percepção da pintura de Zuloaga como “toda uma concepção de Espanha”, ou, em outro ponto do mesmo parágrafo, quando afirma que para Azorín “compreender em amplitude e profundidade a pintura de Zuloaga é conhecer, primeiro, a realidade espanhola” (ORNELLAS, 196-?, n. p.), ou ainda quando cita o próprio Azorín que assume “Declaro, aunque mi voto no tenga valor, que para mi la España de Zuloaga es la verdadera España” (ORNELLAS, 196-?, n. p.). Isso bastaria para que entendêssemos a forte relação entre Zuloaga e a Espanha, pois fica claro ao leitor que há uma conexão e um compromisso entre a arte e a realidade cotidiana nas obras de Zuloaga. Isso fica evidente também no parágrafo seguinte, quando Manoelito parece assumir as rédeas do texto que versará sobre o uruguaio Pedro Figari:

Quando visitei, em Montevideú, a galeria de Pedro Figari, que sua filha Margarida Faget conserva indismembrável, com toda a paixão de uma reverência e de um culto, fiquei, diante das centenas de telas coloridas, como teria ficado Azorín naquele estúdio de Zuloaga, em que a luz entrava em caudais e de cuja abertura se descortinava a longínqua paisagem de Guadarrama, com seus picos alterosos cobertos de neve (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

A partir desse ponto da crônica, a intenção de Manoelito ao evocar Azorín e Zuloaga torna-se mais visível, pois logo se entende que o autor gaúcho procura estabelecer um paralelo entre o crítico Azorín e o pintor Zuloaga, e um crítico Manoelito e um pintor Figari. Percebemos também, mais uma vez, os recursos narrativo-ficcionais de Manoelito quando ele acrescenta descrições precisas a respeito do estúdio de Zuloaga — e em contrapartida, pouca descrição física da galeria de Figari. O artifício de narrar um episódio histórico (como fez, por exemplo, quando escrevera sobre Velázquez), aqui, ganha uma função que não é totalmente periférica ao texto da crônica, mas mesclada. Enquanto que, em Velázquez, as políticas ultramarinas espanholas figuravam como cenários e curiosidades acrescentadas ao texto, aqui, o episódio de Azorín é essencial para se entender os sentimentos de Manoelito a respeito da galeria de Figari — e sua motivação ao escrever a crônica.

A intenção ao evocar Zuloaga na crônica sobre Figari é revelada ao leitor no parágrafo seguinte:

Se para compreender e analisar Zuloaga é necessário procurar com as mãos as raízes da velha Espanha, receber no espírito o segredo secular das almas que erram pelas escadas e ameias do “Albarracín”, saborear o que há de galanteria, de desejo e tentação no “El requiebro”, sonhar na solidão e deserto — alma dos séculos mouriscos — do “Castillo de Cuéllar” ou viver os lances teatrais dos pobres “Toreros del pueblo”, também não se poderá emitir diante dos quadros de Figari o juízo apressado que seria próprio dos críticos com “dicionários de rimas”. Há nos quadros de Figari um pedaço da velha alma do Uruguai, trechos de vidas

diferentes daqueles poucos negros que ali chegaram, de Africa, no século XVIII (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

A crítica de Azorín e a narrativa de Manoelito convencem-nos de que Zuloaga pintava com maestria o seu país e seu povo, mas Manoelito pretende mostrar ao leitor que também Figari possuía a mesma maestria para pintar sua gente, para pintar uma velha alma do Uruguai. Também Manoelito crê que, assim como a obra de Zuloaga, as produções de Figari não devem padecer às meras críticas.

Ao longo da crônica, Manoelito narra aspectos biográficos de Figari, deixando completamente de lado a história paralela de Zuloaga e Azorín. No entanto, parece que Manoelito toma para si mesmo suas afirmações a respeito da humildade de Azorín diante das obras de Zuloaga, e tece, então, uma crítica na qual os aspectos mais técnicos encontram-se misturados a uma narrativa biográfica. A seguinte passagem parece ilustrar bem a postura de Manoelito:

Desprezou os detalhes. Fugiu às normas clássicas. Quis surpreender a vida no movimento, no gesto, na dor e na humildade. Pintou os mundos interiores. Mergulhou na alma humana. Por isso, suas criaturas devem ser vistas do avesso, isto é, por dentro. A grandiosidade do “Grito de Asencio” não está na construção, está na espontaneidade de Figari. Na figura minúscula de “El prócer” e no porte majestoso do cavalo, o artista escreveu uma sátira. Mas o que ele colheu, para mim, de melhor, foram aqueles motivos creoulos, como “El Pericón bajo naranjos” “Dulce de membrillo”, “Em la estancia”, “Entierro”, “Candomble” (ORNELLAS, 196-?, n. p.).

Fica evidente ao leitor que Manoelito é um bom entendedor das obras e do sujeito Figari. Sua crítica em torno das obras do uruguaio deixa transparecer ainda as suas próprias predileções estéticas no conjunto artístico do pintor. Nesse sentido, podemos dizer que Manoelito aprendeu bem a lição de Azorín.

Ainda sobre a evocação de Zuloaga na crônica, podemos dizer que ela é um bom exemplo de como o pintor espanhol estava inserido no repertório intelectual do autor gaúcho. Também supomos que, além do paralelo entre críticos e pintores feitos pelo escritor, Zuloaga está no texto por conta de um fator que não é outro senão o de estabelecer uma relação paralela entre uma história da arte espanhola, europeia, amplamente consolidada e canonizada, e uma arte hispano-americana que ainda naquele tempo era jovem e encaminhava-se para escrever sua própria história. Nesse sentido, através de sua crônica (Fig. 4), Manoelito teria cumprido uma vez mais com seu papel de embaixador da cultura hispânica nos pampas, pois, ao mesclar dois tempos e duas histórias da arte, estaria ainda ressaltando a relevância de Figari e divulgando sua obra aos leitores gaúchos do seu país (Fig. 4)

Figura 4 – Cabeçalho da crônica que versa sobre o pintor uruguaio Pedro Figari



Fonte: Acervo Literário Manoelito de Ornellas (2019)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As três crônicas de Manoelito denotam seu amplo conhecimento a respeito da história, da cultura e da arte espanhola de diferentes tempos. Seja ao tratar de um Velázquez distante temporalmente, ou de um contemporâneo Picasso, ou ainda tomando a memória de um Zuloaga como base para sua crítica a um artista latino-americano, fica evidente que a prosa crítica de Manoelito de Ornellas é rica em nuances e detalhes, que vão desde os aspectos estritamente históricos aos aspectos biográficos, utilizando vez ou outra de artifícios ficcionais. Esses detalhes visam trazer o leitor para dentro dos universos daqueles sujeitos e daquelas obras que se propõe a tratar, e o faz de forma sublime.

Também, a crítica de Manoelito aos pintores hispânicos propõe inserir o conhecimento da cultura da Espanha (e do Uruguay), e sua multiplicidade de sujeitos e histórias, ao público leitor do periódico em que publica. Assim, essa escolha por personalidades e temas hispânicos, e a atitude de trabalhá-los em sua crítica, reforça a imagem de um Manoelito divulgador da cultura hispânica no Rio Grande do Sul, haja vista que, através de suas crônicas publicadas em um periódico de grande circulação, conseguia atingir, ao mesmo tempo, um público que ia desde o popular ao intelectual. Essas crônicas, portanto, configuram-se como uma espécie de *representação* material (no sentido documental) e imaterial (no sentido da própria crítica) do devir intelectual de Manoelito de Ornellas.

Desse modo, retomando as reflexões sobre acervo e documentação, podemos dizer que os textos aqui trabalhados, enquanto documentos pertencentes ao vasto acervo de Manoelito de Ornellas, servem como fontes por meio das quais é possível compreender como se configura o compromisso hispânico da trajetória intelectual do autor. Nesse sentido, o pequeno *corpus* dos escritos sobre arte espanhola permite-nos acessar *rastros* da biografia de Manoelito, isto é, de seus próprios gostos intelectuais e estéticos, e também as suas motivações intelectuais. Por meio dessas três crônicas, podemos compreender quem o intelectual admira, quem rejeita, o que o toca, o que o impulsiona, quem ele toma



como mito, o que reconhece como arte etc. Essas reflexões permitidas pelas fontes contribuem para que possamos entender a multiplicidade de seu sujeito e de seu projeto intelectual. Essas crônicas, assim como outros documentos, correspondências e manuscritos que compõem o acervo literário de Manoelito de Ornellas, refletem, por meio de centenas de documentos, o compromisso de toda uma vida dedicada às letras, às artes e à identidade de seu povo gaúcho e, acima de tudo, latino-americano.



REFERÊNCIAS

MARQUES, R. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (Org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê, 2003, p. 141-156.

ORNELLAS, M. de. O pintor dos negros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [196-?]. [Acervo Literário Manoelito de Ornellas].

ORNELLAS, M. de. Variações sobre Picasso. **Correio do Povo**, Porto Alegre, [196-?]. [Acervo Literário Manoelito de Ornellas].

ORNELLAS, M. de. Velázquez e o século XVII. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 maio 1961. Prosa das terças. [Acervo Literário Manoelito de Ornellas].

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

THESING, N. Gaúchos e Beduínos, de Manoelito de Ornellas, e as disputas em torno do passado sul-rio-grandense. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento especial, 27 a 29 maio 2014, p. 403-421.



Título em inglês:

MANOELITO DE ORNELLAS AS A HISTORIAN, CRITIC AND
PROMOTER OF SPANISH ART: VELÁZQUEZ, PICASSO AND
ZULOAGA IN THE AUTHOR'S CHRONICLES AND
COLLECTION

INVENTÁRIO