

# *O pampa argentino e a conquista do deserto: uma relação discursiva\**

FÁBIO FELTRIN DE SOUZA\*\*

Universidade Federal Fronteira do Sul

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo problematizar a construção discursiva do pampa Argentino como deserto durante o século XIX. Isso foi possível a partir de um investimento discursivo-visual da literatura e principalmente das artes plásticas que condicionaram a instauração de uma ordem visual. Nesse sentido entende-se o conceito de deserto mediante uma chave espacial de análise engendrada a partir de uma construção cultural. Ademais, busca-se compreender como tal fato criou as condições simbólicas para a chamada “conquista do deserto”, uma série de expedições militares que visavam “civilizar” a Argentina a partir a dizimação das populações indígenas.

**Palavras-chave:** Pampa argentino; Conceito de deserto; Ordem visual.

**Abstract:** This article aims to problematize the discursive construction of the Argentine pampa as desert throughout the nineteenth century. It was possible from a literature’s discourse-visual investment and especially the visual arts which conditioned the establishment of a visual order. This way the Desert concept is understood by a space key engendered analysis from a cultural construction. Moreover, we seek to understand how that fact created the symbolic conditions for the called “conquest of the desert”, a series of military expeditions which aimed to “civilizing” Argentina by the decimation of the indigenous peoples.

**Keywords:** Argentine pampa; Desert concept; Visual order.

---

\* Recebido em 05 de julho de 2015 e aprovado para publicação em 10 de agosto de 2015.

\*\* Possui doutorado. Atua no curso de Licenciatura em História e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). E-mail: [fabio.feltrin81@gmail.com](mailto:fabio.feltrin81@gmail.com).

## A construção do espaço

Manuel Prado, um combatente da campanha de conquista do deserto comandada pelo general e presidente Julio Argentino Roca, disse em suas memórias que

Cuando ingresé al Ejército, allá por mayo de 1877, el tren que debía llevarme hasta Chivilcoy, cabecera entonces del Ferrocarril del Oeste, salía de la estación del Parque y del mismo lugar en donde ahora se levanta, soberbio e imponente, el teatro Colón. Y no debe sorprender que el tren tuviese su punto de partida en el centro de la ciudad, si se considera que el desierto empezaba ahí nomás, a cuarenta leguas de la casa de gobierno. Entonces los indios, señores soberanos de la pampa, se daban el lujo de traer sus invasiones hasta las puertas de Buenos Aires, no siendo extraño que el malón quemase las mejores poblaciones de Olavarría, Sauce Corto, la Blanca Grande, 25 de Mayo, Junín, Pergamino, etc. (COMANDANTE PRADO, 1963).

Para os argentinos das elites intelectuais de 1837 e 1880, a palavra “deserto” carregava um conjunto de significados e verdades; instaurava uma ordem de valores e práticas que são antes representações. Dito isso, o objetivo deste artigo é examinar como o conceito de “deserto” foi inventado no século de XIX a partir de um investimento discursivo-visual da literatura e das artes plásticas, tornando-se a encarnação da ausência, da barbárie, do vazio e, como resultado, servindo de subsídio argumentativo para o projeto estatal de dizimação dos indígenas. O “deserto” será compreendido como um conceito, visto que, além de sintoma do que circulava na sociedade argentina, ele é indício de determinadas experiências humanas, daquilo que confere sentido e condição ao mundo, às práticas políticas e sociais (JASMIN, 2006, p. 12). Compreendemos esse conceito a partir de uma chave espacial, já que estamos abordando uma paisagem geográfica específica, que ganhou múltiplos significados ao longo do século XIX. Por isso é importante constatar que sua produção discursiva pode ganhar duas dimensões: primeira, compreende o espaço como uma variável

determinada, algo semelhante ao que boa parte do pensamento histórico e geográfico do século XIX, preocupado em classificar os meios físicos e em produzir tipos específicos, construiu. Segunda, o tema do espaço é atravessado por metáforas e analogias e é resultado da produção de imagens e comparações (MAIA, 2008). Assim, noções como deserto, por exemplo, não significam exatamente um lugar específico, natural, passível de ser delimitado geograficamente, mas antes, uma imagem associada a um tipo de experiência social, cultural e econômica. É nesse sentido que podemos afirmar que há uma construção cultural da paisagem, na medida em que ela foi imaginada. Quando essa imaginação ganha concretude, ela mistura categorias e torna-se mais real que seu referente (SCHAMA, 1996).

Nesta mesma esteira argumentativa, Michel Foucault já afirmava na década de 1960 que as utopias e heterotopias se combinariam na caracterização de espaços. Se as primeiras se refeririam a posicionamentos sem lugares materiais, como projeções de ausências, as heterotopias encarnariam lugares concretos, combinando potências sociais, discursos, concebidos sob a égide do Estado e articulando diferentes referências, além de refletir o repertório de imagens à disposição de uma dada sociedade. Os espaços, portanto, são construídos e fabricados por relações de poder, por práticas, estratégias, positivamente engendrando conteúdos e imagens numa ordem discursiva e geradora de verdade social (FOUCAULT, 2001). Nesse sentido, o espaço é pensado como analogia a uma obra de arte, como uma atividade humana que, através do fechamento e da ruptura introduzida entre objeto e o mundo exterior, produz uma forma definitiva.

## **O deserto como problema**

Desde os tempos do presidente Bernardino Rivadavia, as elites letradas buscavam alternativas para o chamado vazio de civilização e de população que tomava conta da Argentina, como demonstrou Freitas Neto (2008). Esse vazio deveria ser preenchido, eliminando, assim, aquilo que consideravam ser as mazelas da nascente nação. A imigração de europeus era entendida como a melhor das soluções para a “población maldita”, para

a tradição espanhola (entendida como um antigo regime aos moldes do que ocorrera na França) e para inadequação da raça. Intelectuais como Juan Bautista Alberdi e Domingos Faustino Sarmiento parecem ter radicalizado essa proposição em seus estudos.

Foi durante seu exílio chileno que Alberdi produziu o que talvez sejam suas obras mais significativas deste contexto: *Acción de la Europa en América*, de 1842, e *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina*. Imagina em ambas uma *arché* fundante capaz de introduzir o país na corrente da modernidade. Para efetivação desse projeto era preciso não só criar hábitos civilizados, como também instituir o poder em todo território. Nesses textos, Alberdi desacredita a capacidade da população autóctone em desenvolver esses hábitos e apresenta a Argentina como vazia de civilização. Para suprir essa cartografia indomável seria preciso mais que importar hábitos europeus. Era preciso incentivar a imigração e eliminar todos os indígenas. Para Alberdi,

povoar é civilizar quando se faz com gente civilizada, isto é, com populações da Europa civilizada. Por isso disse na constituição que o governo deve fomentar a imigração européia. Povoar, porém, não é civilizar, senão embrutecer, quando se povoa com chinos e com índios da Ásia e com negros da África. Povoar é emprestar, corromper, degenerar, envenenar um país, quando, em vez de servir-se da flor da população trabalhadora da Europa (ALBERDI, 1941, p. 37).

Para o argentino, cada imigrante desejado traria mais civilização inscrita nos corpos e nos hábitos, do que a maioria dos livros e manuais. Ao privilegiar os hábitos em detrimento de um projeto educacional, nos moldes daquele defendido por Sarmiento, Alberdi mostra uma característica que jamais perderia nos anos de vida pública: sua marca anti-intelectualista. Para ele, os costumes não eram modificados através da instituição letrada formal, mas sim a partir do contato com outros hábitos realmente existentes, tal qual a lógica pensada por Rousseau (TERAN, 2008, p. 95). Alberdi confiava na pedagogia das coisas, nos civilizados hábitos dos estrangeiros europeus para fundar um novo *ethos*, uma nova configuração dos sujeitos e, assim, regenerar e salvar a nação das garras da barbárie.

A necessidade de instaurar uma lógica ordenadora antecipa o sonho modernizador das elites *criollas* do final do século XIX e cria o ambiente cultural favorável para a conquista do deserto e o genocídio dos indígenas. A chamada “geração” de 1837 anunciou o sintoma da razão instrumental do Estado mediante o monopólio da violência e propôs uma maquinaria disciplinar do outro e do espaço. Por isso toda a preocupação com o pampa, a antítese da cidade, o significante do vazio. O pampa, o nome próprio do deserto para as elites letradas, era a nação dos indígenas, como afirmou um viajante que passou pela América do Sul, o marinheiro inglês Emeric Essex Vidal. Na obra publicada em Londres no ano de 1820, o inglês definiu assim suas impressões sobre a Argentina:

The Pampas are an indian nation, thus named by Spaniards because they rove about in the immense plains called Pampas, between the 36<sup>th</sup> and 39<sup>th</sup> degrees of the south latitude. [...] The savage Indians of those parts, seeing this cattle come to their country, began kill then for food, and have abundance of them, sold to surplus to the Araucanos and other Indians. Several Indian nations from the east side of the great Cordilleras, and others from Patagonia, went in consequence and settled in the districts where there was plenty of cattle: they contracted of a friendship with the Pampas, who had already great number of horses (VIDAL, 1820, p. 56).

Durante o século XIX a paisagem do pampa constituiu uma unidade dramática para os intelectuais argentinos. Alvo de todo um conjunto de discursividades, o deserto foi uma das principais preocupações do romantismo literário (FREITAS NETO, 2008). No poema *La cautiva*, Esteban Echeverría constrói as imagens da barbárie, da falta, do grande oceano em terra a ser domado, da violência, do pampa, do indígena, do nomadismo a ser combatido. Trata-se da épica história dos raptos de Maria e Brián. A dicotomia civilização e barbárie estava presente na condição de heroína construída para Maria, na mesma medida em que os indígenas foram construídos como o oposto da humanidade. O drama apresentado pelo poeta deveria, necessariamente, ser superado pelo curso da história.

Para os românticos do Prata, o pampa era um grande vazio geográfico e cultural. Um problema a ser enfrentado pelos condutores da barca-nação em direção ao futuro. Os primeiros versos do poema épico de Echeverría desenham os contornos desse deserto:

Era la tarde, y la hora  
En que el sol la cresta dora  
De los Andes. El desierto  
Inconmensurable, abierto  
Y misterioso a sus pies  
Se extiende, triste el semblante,  
Solitário y taciturno  
Como el mar, cuando un instante  
El crepúsculo nocturno  
Pone rienda a su altivez.

[...] a veces la tribu erante,  
Sobre el potro rozagante  
Cuyas crines altaneras  
Flotan al viento ligeras,  
Lo cruza cual torbellino,  
Y pasa, o su toldería  
Sobre la grama frondosa  
Asienta, esperando el día  
Duerme tranquila reposa  
Sigue veloz su camino [...]  
(ECHEVERRÍA, 2005).

As imagens lapidadas pela pluma do poeta ganharam potência visual na série de quadros de Johann Moritz Rugendas. O viajante alemão ficou particularmente seduzido pela obra de Echeverría, como confessou em inúmeras cartas trocadas com a chilena Carmen Ariagada (DINNER; COSTA, 1999, p. 23). Quando Rugendas chegou a Montevideu em princípios de 1845, já havia entrado em contato com a obra do poeta. Provavelmente isso tenha se dado através de Sarmiento, que havia recebido um esboço do poema quando estava no Chile. Na capital do Uruguai, sitiada pelas tropas do general Oribe, aliado do argentino Juan Manuel de Rosas, governante da Argentina, o viajante logo entraria em contato

com os exilados argentinos, tornando-se amigo da influente Mariquita Sánchez, de quem, aliás, pintou um retrato.

Rugendas finalmente iria conversar com Echeverría no mês de julho daquele ano, quando regressou a Montevideu, já em viagem para o Rio de Janeiro (seu destino final na América antes de regressar em definitivo para Europa). Na capital do Império o viajante promoveu uma exposição na Academia de Belas Artes e, sob a mediação de Nicolas-Antoine Taunay, o viajante bávaro conheceu o imperador, a quem presenteou com uma das versões do *Rapto de la cautiva*, já sob o impacto de Echeverría. *Rimas* provocou um deslocamento na composição de Rugendas, pois passou a conceber a paisagem, para depois inserir os personagens que dariam o suporte a ela. Seja como for, as versões de 1845, em especial a selecionada aqui, deram contornos muito bem-acabados à construção visual do pampa. Construção esta celebrada por Sarmiento:

La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes del polvo que levantan los caballos medios domados que monta el salvaje; la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima, que prepara para su lascivia. Ropajes flotantes que se prestan a todas las exigencias del arte; grupos de jinetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas, contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbarie de raptor, todo ha encontrado en Rugendas, en este asunto de su animoso pincel (SARMIENTO, 1977, p. 74).

A fuga ganha a centralidade da cena. Céu e terra perdem-se no infinito, o tom avermelhado e a face do cavalo, que mal toca o solo por conta de sua ferocidade, dão contornos infernais para ação a desenrolar-se num espaço marcado pelos tons avermelhados. Passiva, a raptada mira o céu e suplica a intervenção divina. Sua concepção de movimento muda drasticamente, se compararmos com outras versões do rapto (SOUZA, 2014), dando mais força e dramaticidade à imagem.

**Imagem 1** - Johann Moritz Rugendas. El rapto de la cautiva. 1845, óleo sobre tela, 44,5 x 53,5 cm.



**Fonte:** DEL CARRIL (1966).

A imagem é ao mesmo tempo a instrumentalização da força e sua fundação em poder. Esse ato de poder caracteriza a representação não apenas como presentificação de uma ausência, mas, antes, como a exibição da própria presença da imagem como acontecimento, construindo uma teia de verdade entre o que olha e o que é visto (CHARTIER, 2002, p. 165). Nesse sentido, o conhecimento do mundo e a instauração de uma memória, nesse caso de uma memória espacial, ocorrem mediante a pintura de um objeto (CHARTIER, 2002, p. 168). Esta imagem carrega um investimento promovido por sujeitos que, regrados por um determinado regime de verdade, dispenderam energia ao criar uma modalidade de afirmação de um enunciado considerado verdadeiro. As condições que possibilitam a crença nessa afirmação foram operadas mediante um discurso visual e estão ligadas às condições de emergência que transformaram o pampa num deserto, no significante do vazio.



## O espaço da barbárie

Na sua radiografia do pampa, ou no que poderíamos chamar de biografia da barbárie, Sarmiento apresenta o cenário geográfico-cultural, uma cartografia do vazio, não apenas manifestado na ausência de habitantes, mas principalmente na ausência de sentido, de civilização (URIARTE, 2010). Este argumento, aliás, já havia aparecido em *La Cautiva* de Echeverria, como demonstramos anteriormente (FREITAS NETO, 2008). O que chama atenção nestas composições é a nítida referência às elaborações de Montesquieu acerca da relação entre a barbárie e o deserto árabe (ALTAMIRANDO; SARLO, 1997, p. 89). Assim, suspeitamos que esse conjunto de marcas abra uma espécie de arquivo orientalista em *Facundo* (SOUZA, 2012). O meio inóspito, o oceano em terra, é desenhado da seguinte forma por Sarmiento:

Imagina una extensión de dos mil léguas cuadradas, cubierta toda de población pero colocadas las habitaciones a cuatro leguas de distancia unas de otras [...] la sociedad ha desaparecido completamente; queda sólo la familia feudal aislada, reconcentrada, y no habiendo sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible. Ignoro se el mundo moderno presenta un género de asociación tan mostruoso como éste (SARMIENTO, 1845 [1977], p. 61).

Para Sarmiento, esse meio geográfico, social e cultural seria o responsável pela criação do *gaucho*, que, para o argentino, se diferenciaria em quatro sub-tipos: o cantor, o rastreador, o guia e o *gaucho* mau. De todos, apenas um apresenta características negativas, o que desmontaria a tese de que todo *gaucho*, em *Facundo*, é necessariamente mau. Rugendas, que também leu *Facundo* e o transformou em base ideológica para sua pintura do deserto, pintou uma série de pranchas em que cavalos e *gauchos* desfilam pela paisagem inóspita do pampa. O rudimentar conjunto de gestualidades e hábitos condizem e dizem o viver no deserto argentino. Esse *ser-gaucho* é o ser que não se desejava para a Argentina do porvir. Nos problemas visuais engendrados pelo viajante, o *gaucho* sempre

aparece num ambiente hostil, agreste, sem edificações, em que céu e terra confundem-se num horizonte não muito bem definido. Ele viveria sozinho e exilado no horizonte. Não teria família, futuro, nem laços comunitários. Sua fisionomia seria a marca de um país mergulhado no latifúndio, no resto colonial a contaminar a alma do argentino. Tal tipologia parece ter ganhado contornos visuais na imagem de Blanes. Nela, o gaúcho é o senhor da vastidão infinita do pampa. A solidão e o nomadismo são traços constitutivos dessa composição visual.

**Imagem 2** - Juan Manuel Blanes, *La Pampa*, 1860



**Fonte:** FERNANDEZ SALDAÑA (1931).

O deserto seria a impossibilidade de qualquer ordenamento e a origem da barbárie. É contra essa caracterização, contra essa cena, que Sarmiento investiu toda sua violência argumentativa. O país de paisagem inóspita só poderia gerar seres como os indígenas e os gaúchos. Este problema é discutido visualmente por Olascoaga em sua litogravura de 1909. Além da paisagem alongada e horizontal, criando a sensação de vastidão e vazio, a imagem é composta por um grupo de indígenas em movimento e um conjunto de ossadas no primeiro plano. De maneira

enfática, o que acaba por ser salientado na imagem é uma característica precisa da percepção do espaço como “vazio” absoluto e como uma guerra que se prolonga no tempo.

**Imagem 3** - Manuel Olascoaga, *La pampa antes de 1879*, 1909. Litogravura



**Fonte:** MARTINEZ ESTRADA (1974).

As ossadas eram utilizadas como fundamento na construção do pampa como deserto e, por conseguinte, como espaço da barbárie, da morte e da guerra. A terra dos indígenas, desconhecedores do conjunto de regramentos e limites típicos de uma sociedade civilizada, era, na ótica dos europeus e membros das elites portenhas, o espaço próprio do horror. Cuidadosamente nominada de *La pampa antes de 1879*, a imagem faz referência ao período anterior à conquista empreendida pelo general Julio Argentino Roca e, conseqüentemente, aponta para a convicção de que a Argentina estava em marcha para um futuro redentor, moderno e civilizado, já que o pampa deixava de ser o território do inimigo. A construção dessas tipologias ganhou condição de verdade no ordenamento visual da Argentina do século XIX. A instauração desse enredo discursivo foi fundamental para que a matabilidade dos corpos indígenas não se configurasse um crime, mas, ao contrário, uma positividade. Importa recordar, portanto, como esse genocídio foi legitimado através de um certo conjunto de imagens e levado a cabo pela máquina de guerra

da modernidade em seu afã classificador, ordenador, normatizador e biopolítico, como demonstrou Giorgio Agamben.

Para o filósofo italiano, o campo funcionaria como paradigma e dispositivo, uma vez que ilustra o Estado de exceção na sua relação originária com o soberano, na medida em que a vida nua está na ordem jurídica e permite diagnosticar como toda política funciona a partir das mesmas premissas que o tornaram possível. A partir desse ponto, ele argumenta que o espaço político contemporâneo não é mais a cidade idealizada, a polis erguida pela racionalidade da lei e da norma, mas o campo de concentração, cuja marca é a ausência de lei, a anomia. No lugar do cidadão, *o homo sacer*, pois os habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos à vida nua. Por isso, seguindo Agamben, não seria forçoso sugerir que, levando ao limite o conceito de exceção como regra da política e que o fora da lei está dentro desse discurso por sua necessária exclusão fundante, os discursos nacionais comungariam desses mesmos pressupostos. Tanto os indígenas, como os gaúchos, estariam, para as elites argentinas, sob o mesmo estatuto jurídico-discursivo de exclusão e matabildiade autorizadas. E é justamente aí que reside o paradoxo: ao mesmo tempo em que eles estão fora da nação, por não serem desejados, são partícipes de uma internalidade ficcional, visto que o “nós” só é possível de ser dito quando o “outro” tem uma fisionomia muito bem definida. A posição que um ocupa nesse discurso é alicerçada pelo outro (AGAMBEN, 2007, p. 226).

Uma das últimas imagens do pampa em guerra foi cunhada pelo pintor argentino Benjamin Franklin em 1860. Diferente de grande parte das representações anteriores, esta traz uma família de brancos afastando-se em grande velocidade de um botim ao longe, colocado em segundo plano. Os tipos engendrados na imagem reforçam, portanto, o caráter infernal do deserto, tornando impossível a vida organizada, estruturada e condizente com os valores conhecidos pela civilização. A fuga desta família branca desenha ares de espectralidade, pois simula seu inverso: a não possibilidade de habitar aquele espaço o constrói como inóspito, justificando assim uma ação interventora.

**Imagem 4** - Benjamin Franklin Rawson. *La huida del Malón*, 1860

**Fonte:** MARTINEZ ESTRADA (1974).

**A ordem visual**

A memória parece organizar-se de uma maneira predominantemente visual (DIDI-HUBERMAN, 2006). Uma história das/por imagens apresenta-se como o aporte necessário para pensar as produções de verdade e o ordenamento do discurso engendrado na invenção da Argentina. O trabalho com imagens, nesse caso, não se restringe ao domínio dos imaginários, pois desvenda alguns mecanismos que regem determinadas atividades e crenças fundamentais. Isso porque as imagens são mediação e cristalização das formas de verdade e, em sua materialidade prática, ancoram um conjunto de relações sociais mediada por essas imagens (DEBORD, 1997). **É desse modo que** a partir de 1870 abriu-se uma nova etapa na guerra contra o índio, uma vez que o Estado argentino decidiu investir em sua eliminação física (VIÑAS, 1982). Essa opção não foi resultado apenas das novas possibilidades tecnológicas, oferecidas pelas modernas tecnologias militares, mas fundamentalmente foi construída no âmbito discursivo através de numerosas estratégias cunhadas por uma vontade de verdade.

Curiosamente, a chamada conquista do deserto, levada a cabo por Julio Argentino Roca, foi acompanhada não apenas pelo exército argentino, mas também por religiosos, cientistas, artistas e fotógrafos. Em 1879, as colunas do exército avançaram da extensa linha de fronteira com os índios até o Rio Negro, transformando-se no gesto mais espetacular de um conflito armado que continuaria até 1885. Tal evento, nos confirma Viñas (1982), foi o desfecho de uma história de barbárie contra os habitantes nativos do Pampa. Como forma de celebrar esse triunfo, o pintor uruguaio Juan Manuel Blanes recebeu a incumbência de pintar a glória do general Roca. Pintada em grandes proporções e fortemente embasada nos documentos disponíveis sobre a conquista do deserto, Blanes repete o sentido horizontal ao criar a sensação de vastidão. Entretanto, o conteúdo principal não é mais o drama da barbárie indígena ou do deserto indomável, é, ao contrário, preenchido em primeiro plano pelos oficiais de Roca, postados de maneira vitoriosa e apresentando uma sutil particularidade: o ponto de vista para a composição é próximo e alto, como uma célebre fotografia de Antonio Pozzo, de modo que apenas as cabeças dos oficiais fiquem acima da linha do horizonte.

**Imagem 5** - Juan Manuel Blanes, *La Revista del Río Negro*, 1894



**Fonte:** FERNANDEZ SALDAÑA (1931).

Diante de tudo que enfatizamos, não seria forçoso afirmar que a imagem criada por Blanes em 1894 celebra o triunfo da racionalidade, simbolizada pelas



cabeças, que haviam finalmente domado aquela terra infinita. Tal argumento parece ganhar corpo se observamos que à direita do quadro estão marinheiros, cientistas e fotógrafos e à esquerda, religiosos acompanham indígenas catequizados e “domesticados” (MALOSETTI COSTA & PENHOS, 1991). Esta composição parece pertencer a um típico sistema de exclusão baseado numa vontade de verdade e apoiada sobre o suporte não apenas do Estado, mas de toda institucionalidade legitimada na e pela sociedade. Da mesma maneira que a nação se traduz num verdadeiro projeto de Estado a mobilizar recursos políticos, militares, econômicos, culturais e simbólicos em sua criação. Nesse enredo, a imagem funciona como estratégia discursiva cuja característica é a disseminação de traços reconhecíveis e constituintes de uma identidade em formação. Imagens como esta fornecem uma autêntica experiência histórica que ultrapassa o terreno epistemológico e passa a condicionar, de maneira enfática, as formas de elaboração do passado (KOSELLECK, 2014).

### **Marcas do triunfo: o espaço e a expectativa**

Percebemos ao londo deste artigo uma intensa mobilização de imagens geográficas na produção de uma narrativa nacional cuja intencionalidade era produzir uma interpretação acerca dos dilemas enfrentados pelas elites argentinas no século XIX. Nesse projeto pampa *gaucho* transformou-se em recurso discursivo e sua comparação com o deserto árabe permitiu um refinamento na construção do argumento e da imagem de vazio como dilema civilizacional (MAIA, 2008). Imagem que se transfigura por completo na criação de Alfredo Paris. Ela parece antecipar a proposta de Blanes, uma vez que o indígena não figura na composição, nem como problema. Ao contrário, uma marcha uniforme atravessa o pampa deixando o conflito no passado, anunciando uma nova era para a nação argentina. Ao eliminar as fronteiras e os inimigos internos, o deserto perde sua carga simbólica e deixa de ser o espaço do outro (MALOSETTI COSTA; PENHOS, 1991, p. 202). A imagem de Paris é a materialização do triunfo e a consolidação de uma ordem visual a anunciar que o país austral estaria pronto para ingressar nos rumos da civilização ocidental.

**Imagem 6** - Alfredo Paris, *A través de la pampa*, 1889

**Fonte:** Catálogo Paisaje en la Argentina a través de sus pintores em el siglo XIX (1980).

Durante o século XIX a paisagem do pampa, na verdade as camadas de sentido construídas pelo enredo e pela trama discursivo-visual, transformou-se num drama para a nacionalidade argentina. Tomando as imagens como projetos complexos, com existências específicas (COLI, 2005), constatamos que o pampa argentino foi transformado em lugar do vazio, da ausência de civilização. Da mesma forma, sustentamos a hipótese de que a transformação do pampa em deserto ocupou um lugar privilegiado na ordem da verdade, tornando possível e autorizado o processo de dizimação dos indígenas.

A nação tornou-se uma privilegiada categoria de reflexão para o projeto romântico (GUIMARÃES, 2011) argentino e sua investigação, já consolidada no ambiente acadêmico brasileiro, busca interrogar os nexos entre esse discurso nacional, a historiografia e a produção de imagens. Esse tear relacional nos sugere uma série de articulações e acomodações conceituais ocorridas tanto nos países americanos, quanto nos europeus. Este momento, marcado por uma crescente assimetria entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, deixou marcas incontornáveis na sociedade argentina até hoje.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Humanitas, 2007.
- ALBERDI, Juan Bautista. *Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- COLI, Jorge. *Como estudar história da arte no XIX*. São Paulo: Senac, 2005.
- CATALOGO *Paisaje en la Argentina a través de sus pintores em siglo XIX*. Buenos Aires: MCBA, 1980.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Geroge. *O vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIENER, Pablo & COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1999.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2005.
- FERNANDEZ SALDAÑA, Jose Maria. *Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros*. Montevideo: Imprensa Uruguaya, 1931.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universária, 2001. v. 3.
- FREITAS NETO, José Alves de. A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX. *Esboços*, Florianópolis, v. 15, p. 189-204, 2008.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre História*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2014.
- MAIA, João Marcelo Ehlert. *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
- MALOSSETI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. Imágenes para el desierto argentino: apuntes para una iconografía de la pampa. In: *Ciudad/campo en las artes en latinoamerica y Argentina*. Buenos Aires: Coedigraf, 1991.

- MALOSETTI COSTA, Laura. *Pintura argentina: precursores I*. Buenos Aires: Edições del Banco Velox, 1994.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilizacion y barbarie*. Venezuela: Ayacucho, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Viajes por Europa, Africa y América, 1845-1847 y Diario de gastos*. Ed. Javier Fernández. Nanterre: ALLCA XX & Université Prais X; Buenos Aires: FCEA, 1993.
- SOUZA, Fábio Feltrin de. Espectrografias da Nação: o ‘eu’ e o ‘outro’ no discurso fundacional da Argentina. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia (Org.). *História e Arte: Imagem e Memória*. Campinas: Mercado das Letras, 2012, p. 125-138.
- \_\_\_\_\_. Uma Argentina imaginada: A imagem do rapto e discurso nacional do século XIX. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 11, n. 6, 2014.
- TERAN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 2008.
- URIARTE, Javier. Viagem, guerra e consolidação nacional: as reminiscências do “perito” Moreno. *Floema*, ano VI, n. 6, p. 106-130, 2010.
- VIDAL, Emeric Essex. *Picturesque illustration of Buenos Aires and Monte Video*. London: Published by R. Ackermann, 1820.
- VINÑAS, David. *Indios, ejercito y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.