

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Henrique Pereira Lima

DUETO EM TRÊS VOZES:

DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS E ESTÉTICOS DO  
GAÚCHO  
EM “O LAÇADOR” E “EL GAUCHO ORIENTAL”

Passo Fundo

2012

Henrique Pereira Lima

DUETO EM TRÊS VOZES:

DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS E ESTÉTICOS DO GAÚCHO  
EM “O LAÇADOR” E “EL GAUCHO ORIENTAL”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

Passo Fundo

2012

CIP – Catalogação na Publicação

---

L732d Lima, Henrique Pereira  
Duetto em três vozes: discursos historiográficos e estéticos do gaúcho em “O Laçador” e “El Gaucho Oriental” / Henrique Pereira Lima. – 2012.  
129 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Passo Fundo, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

1. Historiografia. 2. Arte pública. 3. Patrimônio cultural. 4. Monumentos. I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 930.1

---

Catálogo: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

## RESUMO

A estética do gaúcho, produzida pelo imaginário rio-grandense e uruguaio ao longo dos séculos XIX e XX, insere o agente histórico e social, dentro outra estrutura – a simbólica. O tempo histórico, nesse sentido, entrecruza-se com o tempo simbólico, na construção de uma terceira dimensão, o tempo do sentido, dentro do qual, o gaúcho insere-se e, a partir do qual, relaciona-se com as demandas mais amplas destas sociedades. A fluidez das fronteiras políticas instaladas no Prata, cobrou do processo de consolidação das nacionalidades argentina, brasileira e uruguaia ao longo dos séculos XIX e XX mecanismos que viabilizassem a delimitação de suas soberanias. Nesse sentido, a construção de imaginários, nacionalismos e de historiografias, ao ocuparem-se desta tarefa, convergiram para a construção de uma estética particularizadora deste agente e deste espaço que desde a época colonial, apresentava sinais de convergência. Ainda que os aspectos históricos não tenham sido abandonados, sua apropriação guiou-se por interesses sociais contemporâneos, dando contornos míticos e idealizados aos “gaúchos nacionais”, tidos então, como promotores da ocupação do espaço e fundadores de uma história pátria. Identidades culturais e identidades políticas eram por esses critérios estruturados. À história, este contexto já amplamente pesquisado e debatido, revela novos aspectos, sobretudo quando as lentes pelo qual a formação das nações da região platina são cotejadas, são plurais. As diferentes manifestações artísticas destas sociedades apresentam-se como terreno exemplar de ação e a interação dos diferentes elementos e diferentes sujeitos sociais, deu forma a um variado sistema de representações do gaúcho. Essa capacidade de a arte expressar um conteúdo objetivo atribui aos monumentos “El Gaucho Oriental” e “O Laçador”, instalados em Porto Alegre – RS a função de apresentar o discurso – de forma cognoscível – das diferentes identidades culturais que as modelaram – uruguaia e rio-grandense, respectivamente. Estes monumentos, vinculados a diferentes discursos acerca do gaúcho expressam imaginários comprometidos com distintas demandas que, mesmo vinculadas a estética, não perdem sua eficácia discursiva na sociedade que as gestas ou as acolhem.

Palavras - chave: Arte Pública, “El Gaucho Oriental”, Gaúcho, Historiografia, “O Laçador”, Representação.

## ABSTRACT

The aesthetics of the gaucho, produced by imaginary Rio Grande and Uruguay over the nineteenth and twentieth centuries, the agent inserts historical and social, within another structure - the symbolic. The time history, accordingly, intersects with the symbolic time, the construction of a third dimension, time direction, inside which the Gaucho is inserted and from which, relates to the demands more these large companies. The fluidity of political borders installed in Silver, urged the consolidation of nationalities Argentine, Brazilian and Uruguayan over the nineteenth and twentieth centuries mechanisms that ensure the delimitation of its sovereignty. In this sense, the construction of imaginary nationalism and historiography, to occupy themselves with this task, converged to construct an aesthetic particularity this agent and that this area since colonial times, showed signs of convergence. While the historical aspects have not been abandoned, its appropriation was guided by contemporary social interests, giving shape to the idealized and mythical "national gauchos", then taken as promoters of space occupation and founders of a story homeland. Cultural identities and political identities were structured by these criteria. In the story, this context already widely researched and debated, reveals new aspects, especially when the lenses through which the formation of nations in the region are compared platinum, are plural. The different artistic manifestations of these companies present themselves as exemplary field of action and interaction of different elements and different social subjects, formed a system of varied representations of the gaucho. This ability of art to express an objective content attributes to monuments "El Gaucho Eastern" and "The Laçador", installed in Porto Alegre - RS function to present the speech - so knowable - of different cultural identities that have shaped - and Uruguayan Rio Grande, respectively. These monuments, linked to different discourses about the gaucho express imaginary committed to various claims that even linked to aesthetics, do not lose their effectiveness discourse in society that the deeds or the host.

Keywords: Public Art, "El Gaucho East", Gaucho, Historiography, "The Laçador", Representation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Região Platina Colonial	28
Figura 2 - Emblema do IHGRGS: Detalhe	44
Figura 3 - Parque Farroupilha – 1935 (Adaptado)	48
Figura 4 - Caringi em seu atelier em Munich	50
Figura 5 - Monumento Equestre à Bento Gonçalves	51
Figura 6 - Monumento Equestre à Bento Gonçalves	52
Figura 7 - “O Gaúcho Oriental”, de Federico Escalada (1935)	53
Figura 8 - Gen. Carlos Eugênio e seu Estado Maior – Guerra de Canudos	59
Figura 9 - Prisioneiro Conselheirista – Guerra de Canudos	59
Figura 10 - Cel. Joaquim Manoel de Medeiros e ajudantes – Guerra de Canudos	60
Figura 11 - “Descanso”. Juan Manuel Blanes	66
Figura 12 - “Tomando Mate”. Juan Manuel Blanes	67
Figura 13 - “Gaucho en el Palanque”. Juan Manuel Blanes	67
Figura 14 - “O Gaúcho Oriental” em sua instalação de 1935	69
Figura 15 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	69
Figura 16 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	70
Figura 17 - Obeliscos do Centenário Farroupilha	72
Figura 18 - Fonte Talavera	72
Figura 19 - “O Gaúcho Oriental”. Parque Farroupilha	73
Figura 20 - A “estatura” em “Bento Gonçalves” e em “O Gaúcho Oriental”	74

Figura 21 - Inauguração Solene: “Bento Gonçalves” – 15.01.1936	75
Figura 22 - “O Gaúcho Oriental”: Panorama	77
Figura 23 - “O Gaúcho Oriental”. Postura	77
Figura 24 - “O Gaúcho Oriental” e “El Peón de Estancia”	79
Figura 25 - “El Lazo”. Juan Manuel Blanes	79
Figura 26 - “O Laçador”. Sítio do Laçador	81
Figura 27 - Sítio do Laçador. (Placa)	83
Figura 28 - Aspecto geral do Sítio do Laçador	84
Figura 29 - Esfinge do gaúcho em moeda de 10 pesos uruguaios	88
Figura 30 - “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”	89
Figura 31 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	105
Figura 32 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	106
Figura 33 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	106
Figura 34 - “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”. Detalhe	108
Figura 35 - “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”. Detalhe	108
Figura 36 - “O Gaúcho Oriental”. Detalhe	111
Figura 37 - “O Laçador”. Detalhe	111

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A HISTÓRIA E A ARTE: APROXIMAÇÕES	12
1.1. A Arte e a História: perspectivas cognitivas	16
1.2. Aspectos da Arte: a arte pública	17
1.2.1. A arte pública: diálogos entre a obra e o público	19
1.2.2. Representação: sentidos na estética do gaúcho	20
1.2.3. Leitura iconográfica: significados na estética do gaúcho	24
1.3. Aspectos da História: a Região Platina	27
1.3.1. O gaúcho e o Prata	31
1.3.2. O Prata e as historiografias nacionalistas	33
2. “O GAÚCHO ORIENTAL”, “O LAÇADOR” E A HISTORIOGRAFIA: OS MONUMENTOS E A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO GAÚCHO	36
2.1. Historiografia rio-grandense: história, nação e arte	37
2.2. A historiografia rio-grandense no século XX	41
2.2.1. O discurso do IHGRGS	44
2.3. A historiografia regional dos anos 30: continuidades e rompimentos	46
2.3.1. Centenário Farroupilha: a gauchização do Rio Grande do Sul	47
3. “O GAÚCHO ORIENTAL” E “O LAÇADOR”: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E HISTORIOGRÁFICAS	54
3.1. Do real ao ideal: o gaúcho no Rio Grande do Sul	55
3.1.1. O gaúcho rio-grandense segundo a historiografia regional	61
3.2. “O Gaúcho Oriental”: perspectivas historiográficas	63
3.2.1. “O Gaúcho Oriental” e a historiografia regional	75
3.2.2. “O Gaúcho Oriental”: a obra e a historiografia uruguaia	76
3.2.3. “O Laçador”	80



3.2.4. “O Laçador”: significado na década de 50	85
4. “O GAÚCHO ORIENTAL” E “O LAÇADOR”: PERSPECTIVAS	87
4.1. O contexto de instalação de “O Gaúcho Oriental”	90
4.2. O contexto de instalação de “O Laçador”	94
4.3. O gaúcho como tema estético na escultura regional do século XX	95
4.4. Duetto em Três Vozes: “Bento Gonçalves”, “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” na Construção imagética do gaúcho	97
4.5. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”: a promessa de poder	100
4.6. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” como expressões historiográficas	101
4.7. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” como expressões do ethos do gaúcho	104
4.8. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” e a construção da aura estética	109
4.8.1. Aura e culto em “O Gaúcho Oriental” e em “O Laçador”	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	118

## INTRODUÇÃO

A História e a arte apesar de expressarem-se por diferentes sistemas têm em suas capacidades cognitivas, um ponto de convergência, preservado na conexão que a produção artística bem como a historiográfica mantém com a sociedade gestora. Nesta perspectiva, o espaço social é o domínio de uma interface conceitual entre a história e a arte que, de modos particularizados mas, complementares, explicitam por meios próprios, o processo de construção de imaginários sociais e identidades culturais.

A interface arte-história manipula, dentro de seus próprios parâmetros teóricos, o mesmo conjunto de elementos culturais: valores sociais, interesses e tensões políticas e sociais, relações de poder, etc. que, ao instigarem o fazer artístico e historiográfico, dão forma – seja iconográfica ou graficamente – a sistemas explicativos acerca da sociedade. Estes sistemas, cujas raízes encontram-se na sociedade, a ela retornam através do diálogo entre o público e as produções estéticas e historiográficas.

É com esta perspectiva que os monumentos públicos “El Gaucho Oriental”, de 1935 e “O Laçador”, de 1954 localizados em Porto Alegre (Rio Grande do Sul) são evocados. Vinculados a identidades (uruguaia e rio-grandense respectivamente), estes monumentos representam um mesmo elemento socio-histórico segundo suas capacidades de representação, ou dos discursos sobre as obras: o gaúcho. Como em dueto, ambas invocam o gaúcho como elemento catalisador do processo de construção da identidade uruguaia e rio-grandense.

Ainda que semelhanças técnicas marquem as obras (ambas são pedestres, modeladas segundo uma técnica realista), são suas diferenças e seus diferentes significados que ganham espaço. Conectadas a sociedades distintas, “El Gaucho Oriental” e “O Laçador” apresentam discursos e defendem projetos políticos próprios para a apropriação do passado e da organização social no Rio Grande do Sul e o Uruguai – através do gaúcho. Estas diferentes representações estéticas colaboram, desse modo, com o processo de construção de identidades encetando, inclusive que, o deslocamento espacial de uma obra desta natureza compromete seu poder de sedução e a construção de sentido.

A percepção estética e historiografia sobre estes monumentos constitui o principal vetor de análise desta interface. Ultrapassando os limites da discussão “belo/feio”, a arte e a história são cotejadas de modo que seu diálogo permita apreender

o âmbito social e temporal ao qual os discursos das obras se conecta. Assim, elementos pertencentes à teoria da arte como arte pública e estatura, além da própria discussão entre arte e cognição proposta pelo filósofo estadunidense Nelson Goodman, são observados em conjunto com elementos historiográficos, sobretudo acerca da historiografia rio-grandense e uruguaia. Outro aspecto que ganha espaço na interconexão arte-história é a aura estética, espécie de “energia da estética” capaz de seduzir e assim, promover o bem artístico, dentro de uma comunidade. A partir das percepções do filósofo alemão Walter Benjamin, esta dimensão é abordada como um dos mecanismos de análise do processo de inserção dos monumentos na sociedade e no imaginário rio-grandense e como se vinculam aos discursos historiográficos.

Ao tratar-se de identidade - tema sempre controverso e aberto -, temos que a construção do imaginário regional e de identidade cultural rio-grandense, não corresponde imediatamente ao “gaúcho” como é evocado em “O Laçador”. Sendo um processo, a construção da identidade regional promoveu em outros momentos, outras propostas, como em 1936: o monumento equestre a “Bento Gonçalves”. Este monumento, também localizado na cidade de Porto Alegre, apresenta outra perspectiva acerca da consolidação da sociedade rio-grandense, em termos históricos e sociais. Nesse sentido, este monumento conecta-se às outras obras, seja temporal, ideológica ou processualmente, uma vez que representa um ponto particular no processo mais amplo de definição de territórios, e identidades na região do Prata. Assim, “Bento Gonçalves” é evocado como uma terceira voz no dueto firmado por “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”.

A abordagem de aspectos teóricos da arte e da história no primeiro capítulo apresenta-se como o panorama geral da discussão acerca do poder cognitivo da obra de arte. Através deste panorama, categorias artísticas e historiográficas (estética, arte pública, representação, leitura iconográfica, historiografia, Região Platina e gaúcho, entre outras, são considerados, delimitando seus significados e sua capacidade de gerar a interface arte-história.

A historiografia e suas diferentes dimensões (tanto a teórica quanto a produção historiográfica brasileira, rio-grandense e uruguaia), dão forma ao segundo capítulo. Neste momento, busca-se identificar correntes historiográficas e a influência que estas mantêm sobre a construção dos imaginários uruguaios e rio-grandenses. Fundamentalmente, são encetadas as vinculações das matrizes historiográficas com o processo de consolidação das nacionalidades, vinculação essa que delineará uma

perspectiva e um tratamento peculiar ao Prata e ao Gaúcho, pelas referidas historiografias. A historiografia brasileira dos séculos XIX e XX é perscrutada nesse momento de modo mais demorado, em relação às demais, visto que os monumentos “El Gaúcho Oriental” e “O Laçador” são percebidos, nos capítulos seguintes, a partir de sua inserção no imaginário rio-grandense do século XX, no qual, ainda estão imersas.

O terceiro capítulo retoma os monumentos “El Gaucho Oriental” e “O Laçador” apresentando-os de modo mais consistente, inclusive, através de um minucioso levantamento fotográfico. O registro fotográfico, também presente em outros capítulos, procura abarcar os aspectos mais evidentes da obra de arte: os físicos. A posição em que o “ser” é representado, as peças que compõe ou o acompanham, símbolos, acessórios, local de instalação, etc., são aspectos relevantes da perspectiva física que, guardam ligação, também, com aspectos menos evidentes, mas igualmente relevantes na construção de significado social dos monumentos: relação obra/espço, diálogo obra/público, a aura -.

A historiografia, de mesmo modo que as fotografias, encetam a aproximação da estética dos monumentos de diferentes discursos, tanto historiográficos quanto romanceados. Nesse aspecto, torna-se relevante a apreensão do gaúcho enquanto sujeito mítico, tomado então, sob esse aspecto, em publicações do século XIX e XX, como agente fundador do Rio Grande do Sul. Por esse processo, os monumentos evocam e defendem determinados interesses políticos e sociais, fazendo com que sua forma de apresentação adquira maior ou menos sentido, dentro dos imaginários uruguaio e rio-grandense.

O quarto e, último capítulo, dedica-se a perceber os monumentos segundo uma perspectiva tripartida: temporal, imaginária e estética. Os monumentos, tomando suas datas de instalação em Porto Alegre, partindo de 1935, até 1958, assinalam parâmetros cronológicos que apenas refletem aspectos mais amplos da historiografia regional, principiada no século XIX. De modo complementar aos aspectos historiográficos, o imaginário regional é percebido como um dos promotores da identidade regional que, redimensiona o gaúcho (de origem lusa) como a identidade do Rio Grande do Sul. Do mesmo modo, aspectos estéticos dos monumentos (aura, a capacidade de sedução dos monumentos, a promessa de poder) são cotejados com aspectos da historiografia acerca do gaúcho (uruguaia e rio-grandense), evidenciando suas interconexões e o sentido que adquirem junto à sociedade uruguaia e rio-grandense.

## 1. A HISTÓRIA E A ARTE: APROXIMAÇÕES

A história enquanto processo e a historiografia enquanto busca pela compreensão deste processo têm no ser humano e na sociedade, seus agentes, construtores da “realidade social”, em determinada temporalidade. Esta perspectiva trás consigo o redimensionamento das manifestações humanas: se por um lado, os agentes sociais (indivíduos) dão sentido à sociedade, por outro, suas manifestações apenas ganham, ou mantêm seu significado quando são (re) significadas pela sociedade. Ou seja, as manifestações culturais são submetidas a dois elementos fundamentais: o tempo (como um “espaço cronológico”) e a sociedade (como “espaço físico”).

Esta sujeição ao tempo torna estas manifestações dinâmicas. Por isso Barros (2004, p. 93) enceta haver uma reelaboração contínua do “sistema ou universo complexo e interativo [que] abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas”. *A transformação, ou alteração é*, nesse ínterim, uma marca indelével do universo das representações, seja em suas formas, ou sentidos.

Os objetos, situações e construções socioculturais ao serem reelaboradas, sugerem que de algum modo, os agentes sociais também mudam e, com eles, sua visão acerca do que o rodeia. E, nesse processo, a visão desempenha papel fundamental. De sentido sensorial a visão passa à função de mediadora entre o indivíduo (consciência individual) e o mundo que o cerca (consciência social) fazendo de um “modo de ver”, a ação dialógica entre o homem e a sociedade.

As expressões artísticas e historiográficas de uma sociedade têm, em uma mesma temporalidade uma significação convergente, uma vez que estão imersas em um mesmo imaginário. Um aspecto relevante em ambos os documentos é sua condição de “sintoma” social, uma vez que tanto a estética quanto a historiografia conectam-se de modo sensível às demandas sociais, legitimando ou contestando discursos.

Apesar de a arte e a historiografia expressarem-se através de sistemas próprios, seus conteúdos apontam na direção de uma interface conceitual ancorada na racionalização. Quadros (1981, p. 13) atribui à arte a capacidade de desvendar o “[...] processo que nos possibilitou o acesso até aqui aonde chegamos. Possibilitou, não causou”. Essa percepção é reforçada por Huchet (1998, p. 7) que sugere que “[...] a elaboração artística colabora, de maneira privilegiada, com a elaboração da questão do

Ser e com a expressão do Sentido do Mundo”, ratificando assim, a similitude entre arte e história, por meio de sistematizações próprias expressam conteúdos convergentes ou complementares.

Entretanto, tal convergência, não se mantém entre sociedades. Trindade e Laplantine (1997, p. 79) alertam que cada sociedade tem “[...] uma maneira específica de perceber o mundo [...]”, ou seja, interesses e mecanismos de manipulação das tensões sociais próprios, mesmo em questão de elementos comuns ou universais. Nesse sentido, as expressões verbais/não verbais; estéticas/não estéticas enquanto conectadas a uma sociedade, são por ela modeladas.

Esta “onipresença” da sociedade sobre sua produção cultural tem no imaginário um aliado excepcional, agindo sobre os indivíduos, influenciando suas escolhas, ações e manifestações. Como define Paiva (2006, p. 26) o imaginário é um “[...] campo icônico e figurativo [que] influencia, diretamente, nossos julgamentos”, de modo a torna-lo um importante elemento do processo de estruturação social ao orientar inclusive, as noções de desejo, beleza, história, etc.

O imaginário torna-se uma dimensão social nevrálgica quando visto como uma construção. Essa condição o define como algo que pode ser manipulado. Fuão (2009, p. 14) explora essa possibilidade, assinalando que:

*A manipulação do imaginário, quando efetivamente posta em prática [...] serve de instrumento construtor de identidades, forjando uma ideia de homogeneização social acompanhado por um suposto equilíbrio de valores e imagens que compõem os juízos de uma determinada comunidade. (Grifo do autor).*

Quando manipulado, o imaginário o é notadamente, por segmentos sociais detentores de algum poder (político, econômico, social, etc), favorecendo, assim, uma perspectiva verticalizada e uniformizante acerca do mundo social e dos indivíduos sobre si mesmos. Nesse sentido, o imaginário poder designado como “instrumento construtor de identidades” ao agir sobre o coletivo. Investido dessa potencialidade, o imaginário favorece a construção de uma identidade ao grupo quando se vincula de modo inteligível e extensivo ao patrimônio cultural (material e imaterial) social.

A estética e a historiografia vistas através de um mesmo imaginário expressam conteúdos convergentes vinculados às tensões sociais, de modo que Didi-Huberman (1998, p. 34) define a arte como “um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*” (Grifo do autor). Esse aspecto

apresenta a arte sobre uma perspectiva ampliada ao aproximar observador, obra e discurso. Mormente, um monumento (público), explora condições pretéritas (históricas ou simbólicas), que a sociedade (ou segmentos), julga, a partir de um dado imaginário, preservar ou resgatar. Gomes (2009, p. 61) ao afirmar que “[...] entre o vivido e o intencional há um hiato insuperável [...]” permite que a arte seja tomada como um mecanismo de superação desta distância, onde os “vazios”, preenchidos pelos mitos, colaboram com a sociedade na elaboração de sentido de uma “realidade”.

Através da arte, uma sociedade pode recuperar (ou pensar recuperar) algo, graças à capacidade da expressão artística de restituir (ou assim prometer) à sociedade esse “algo”. Didi-Huberman (1998, p. 34) ao considerar que “ao ver alguma coisa, temos em geral à impressão de ganhar alguma coisa”, evidencia que a expressão artística para ser reconhecida deve ser modelada segundo o imaginário social do observador a fim de preservar seu sentido cognitivo do conflito perda/restituição.

Assim como a arte e a história apresentam aspectos discursivos congruentes, também apresentam desafios semelhantes. Segundo Silva e Silva (2005, p. 189) a historiografia é alvo de “[...] pressões ideológicas, políticas e institucionais [...]”, enquanto a arte, conforme Silva (2005, p. 14) é o espaço de discussão das “noções de arte, de público, de história e memória [...] atuando num nível estético e político [...]”. Na condição de campos de discussão, socialmente elaborados, ambas as manifestações, ainda que não sejam necessariamente reféns, inserem-se no espaço de tensões sociais e de forças hegemônicas<sup>1</sup>. Essa condição permite, segundo Frega (1993, p. 123) perceber na arte “[...] diferentes dimensões do uso público da História”<sup>2</sup>.

Mesmo que à arte caiba um conteúdo politicamente orientado, a construção de sentidos, não escapa à ação do público. O diálogo que a arte promove junto ao observador amplia sua função, convertendo-o em uma espécie de coautor na construção de significados. Quando Berger (1999, p. 10) menciona que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos” define que: quem dialoga com um monumento, interpreta-o; a homogeneidade da mensagem original depende da eficácia e extensão social do imaginário evocado na obra; a adoção do discurso estético é mais eficaz quando o imaginário que gestou a obra é o mesmo que instrumentaliza o olhar e o julgamento do observador.

---

<sup>1</sup> Elites hegemônicas são, conforme Dupas (2006, p. 16) “aquelas que produzem discursos hegemônicos que têm a competência de conduzir um sistema (de nações ou culturas) a uma direção desejada; mas, ao assim fazer, ainda conseguem ser percebidas como se buscassem o interesse geral”.

<sup>2</sup> Tradução nossa.

A construção de sentido social à arte ao congregar formas, discursos e conteúdos plurais (historiografia, imaginário, estética, identidade, etc.), explicita, conforme Fuão (2009, p. 354) que:

As representações que envolvem os processos de construção dos monumentos vão muito além das imagens modeladas no bronze das estatuas. No cerne da formação das obras, está impresso uma série de discursos, disputas, negociações e imposições de *memórias* por parte de determinados setores das sociedades patrocinadoras. (Grifo do autor).

Os monumentos públicos, dado seu caráter e sua função social, são espaços onde a negociação entre memórias, construções historiográficas e projetos de identidades, é apresentada ao público através da estética. Entretanto, os aspectos sociais, culturais e históricos evidenciados na arte pública, não designam, em absoluto, a inexistência de valores antagônicos. Estes, ainda que eclipsados apenas apontam que em determinado período, algumas interpretações/construções são mais “interessantes” que outros à apreensão da sociedade.

A identidade “gaúcho”, expressa por formas e por sistemas diversos (historiográficos, pictóricos, literários, etc.), possui aspectos plurais, por vezes, antagônicos. As manifestações e publicações acerca desta temática são copiosas não apenas no Rio Grande do Sul, mas também na Argentina e Uruguai, assumindo, em cada espaço, um contorno diferente, de acordo com as demandas de cada sociedade. A interconexão entre arte e historiografia, permite compreender por uma lente renovada a relação que estas construções possuem com as sociedades que as gestaram. Nesse sentido, os monumentos “El Gaúcho Oriental (1935)<sup>3</sup>” - obra uruguaia, e “O Laçador” (1954) - obra rio-grandense encarnam esta interface, ao evocarem através da estética, discursos historiográficos vinculado à consolidação de identidades.

Desse modo, apesar de estas obras terem nas datas de 1935 (“O Gaúcho Oriental”); e 1954 e 1958 (“O Laçador”) suas raias cronológicas, estão conectadas a processos mais amplos (construção de identidades nacionais / regionais) ampliando seu recorte temporal. Partindo do século XIX e, chegando ao XX, os monumentos “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” mediarão questões sociais, políticas e culturais, junto ao processo de consolidação de nacionalismos e identidades. Enquanto “O Gaúcho Oriental” busca materializar uma construção identitária nacional ao Uruguai, “O

---

<sup>3</sup> A Obra “El Gaucho Oriental”, também denominada como “El Peón de Estancia”, será ao longo do texto designada pela versão mais usual nas fontes de língua portuguesa: “O Gaúcho Oriental”.



Laçador” sinaliza a materialização de uma perspectiva integracionista do Rio Grande do Sul ao contexto brasileiro, sinalizando o termo das oscilações entre a subordinação e a autonomia regional frente o nacional. Como distensão mais evidente, a Guerra dos Farrapos penduleou entre o signo da autonomia e da brasilidade, até converter-se, no século XX no mito de origem da sociedade rio-grandense. Torna-se pertinente, assim, ponderar que a historicidade regional, bem como a historiografia dos séculos XIX e XX, ao deparar-se com diferentes projetos políticos, atribuiu, circunstancialmente, diferentes significados aos elementos do patrimônio cultural regional.

### 1.1. A Arte e história: perspectivas cognitivas

A conexão que a expressão artística mantém com a sociedade, garante à arte, um perfil racionalizado, sem o qual, a fruição social, seria inviabilizada. Esse perfil, entretanto, não é, mormente, o mais explorado. Mormente, questões estéticas e superficiais sobrepujam o olhar acerca da arte, inclusive subestimando sua capacidade cognitiva de expressão social ou sintoma de uma “realidade”. Ainda que às ciência exatas, conforme Zamboni (1998, p. 13) a “[...] proposta metodológica do racionalismo [...]” seja sua pedra angular, a definição da arte como campo da subjetividade não se sustenta mais, devido a dimensão racional que contém. Conforme Lopes (1995, p. 7):

Atualmente, os que acreditam que a arte resulta apenas da necessidade e do impulso íntimo são em numero cada vez menor. Então, a tendência acreditar que ela existe, sobretudo a partir de sua relação com o mundo e as experiências humanas enquanto experiências sociais.

O potencial cognitivo racional da arte quando reconhecidos, não negam os aspectos individuais e subjetivos, mas sim indicam na arte, a existência de elementos oriundos da “realidade” social que, embora remodelados pela estética, não perdem sua capacidade de decifração. Por isso Almeida (2006, p. 22) considera que “artes e ciências têm exatamente a mesma finalidade e a sua eficácia é semelhante, apesar de disporem de recursos diferentes”, pois ambas (dentro de seus sistemas próprios) promovem sistemas explicativos acerca da “realidade”. Trombetta (2007, p. 26) ao tratar esta dimensão da arte, enceta os princípios teóricos de Nelson Goodman, explicitando que

“as obras de arte, do mesmo modo que as teorias científicas possibilitam fazer associações, distinções e categorizações, contribuindo para a organização de nossa experiência com as coisas, conosco mesmos e com os outros.”.

No campo artístico, a “arte pública” expressasse comumente através de diálogos racionalizados, desde a relação do artista com a obra e da obra com o público, mesmo que as concepções individuais do artista sejam impressas na obra. De fato, Lopes (1995, p. 7) considera que “um artista altamente dotado não empobrece o seu trabalho por colocar nele uma ideologia – antes enriquece ao reforçá-la com seu talento criador”. Da execução à fruição, a arte é referenciada por imaginários, tendências e forças hegemônicas divididas pelo artista e pelo público. E, se a subjugação destes elementos por questões primárias (estilo, escola, técnica, material, etc.) ocorre, a capacidade cognitiva da arte dilui-se na superficialidade do conflito “*belo x feio*”.

Trindade e Laplantine (2000, p. 10) enfatizam a racionalização que ocorre no labor artístico quando encetam que “[...] a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo”. Esta perspectiva revigora a função do imaginário social na fruição da arte, pois o julgamento e a construção do sentido destas manifestações passam necessariamente pela maneira que os indivíduos percebem a si e o mundo. Assim, o fruidor é, conforme Didi-Huberman (1998, p. 77) sujeito ativo, pois “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. A interpretação não estando isenta de influências gestadas na individualidade das experiências do observador, exige da arte um contato mais evidente com o modo pelo qual a sociedade percebe a si mesma, ancorando, assim, os três elementos (artista, obra e observador (individual ou coletivo)), em um mesmo imaginário.

## 1.2. Aspectos da arte: a arte pública

A arte pública no espaço urbano dá visibilidade à consciência social (imaginário) que domina a sociedade e pelo qual é construído o significado da arte. Para Berger (1999, p. 11) que considera que “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” há uma conexão entre arte/interprete/sociedade, salutar ao processo de significação da arte. Nesse ínterim, o

significado construído pela relação dialógica interprete/arte conecta-se às experiências individuais, sem, contudo, desvincular-se dos valores irradiados pelo imaginário.

Os monumentos<sup>4</sup> públicos são intervenções artísticas que vivamente agem sobre a sociedade. Sua inserção no espaço urbano age de modo referencial temporal, mas historicamente. Obras desta natureza apresentam-se através de um processo de racionalização sofisticado, que tem como objetivo primordial, seduzir o observador a tal ponto que este se aproprie de sua estética e de suas representações. Nesse processo, a simples instalação de um monumento em local público não garante sua identidade de “arte pública”<sup>5</sup>, pois esta condição independe do local de instalação.

Como aponta Silva (2005, p. 21), a essência da arte pública “não se limita a própria edificação física, mas transita pelo imaginário, por meio das próprias relações sociais e culturais, pelo cotidiano dos frequentadores e fruidores da obra”. A relação *público X privado*, portanto, não determina a condição pública a arte, visto que esse caráter se instala em domínios mais amplos: no espaço dominado pela sociedade, acessível apenas através do diálogo, e não através de questões circunstâncias (gratuidade e localização).

Conforme Alves (2004, p. 11) a arte de fato pública é capaz de “encarnar valores, fazer propaganda ideológica, e, sobremaneira, gerar polêmicas – especialmente quando ela é realmente entendida”. Portanto, arte pública é a que incita a provocação e ao diálogo. Para Hüttner (2002) esta forma de arte “[...] em qualquer contexto, sempre clama: - Sou público, trave um diálogo comigo!”. Nesta perspectiva temos, conforme Silva (2005, p. 22) que à compreensão da arte pública se faz necessário perceber o:

[...] Cotidiano dos habitantes, a memória do lugar, as tradições culturais, as manifestações tradicionais, em diálogo com as comunidades que vivem no lugar, compreendendo suas afinidades e também suas diferenças, mas sempre considerando seus valores culturais e históricos.

A obra de arte, se realmente integrada à comunidade, potencializa sua inserção social. Conforme Silva (2005, p. 30), “o artista ao criar uma obra de arte voltada para o

---

<sup>4</sup> Segundo Le Goff (2003, p. 526) “a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde avisar’, ‘liminar’, ‘instruir’. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.”. (Grifo do autor).

<sup>5</sup> Enquanto o “Gaúcho Oriental” permanece em seu lugar de instalação original, (Parque Farroupilha), “O Laçador” foi removido do Largo do Bombeiro - Avenida dos Estados, acesso à cidade de Porto Alegre (instalação original) em 2007, devido a construção do “Viaduto Leonel Brizola”, que o encobriria. Atualmente encontra-se instalado no “Sítio do Laçador”, próximo do sítio original.

ambiente público, tem um compromisso ainda maior com a comunicação que esta obra deve estabelecer, considerando os vários níveis de informação dos transeuntes.”. Se por ventura essa condição deixa de ser assistida, a produção artística corre o risco de tornar-se uma obra privada em área pública. Portanto ao artista cabe o maior dos desafios estéticos: elaborar uma obra que não seja complexa a ponto de inviabilizar o diálogo, ou, no sentido oposto, seja tão clara em sua intenção que torne o diálogo desnecessário.

### 1.2.1. A arte pública: diálogos entre a obra e o público

Sendo o diálogo entre a estética e o observador o critério definidor da arte pública, o espaço urbano é, conforme Silva (2005, p. 21) o “[...] cenário da arte pública, [...] a tela do artista que intervém no espaço urbano”, exercendo, desse modo, diferentes funções: marco espacial; referência cultural, sobretudo quando a expressão artística torna-se, segundo Monego (2009, p. 25) “parte da cidade [...]”.

Como marco referencial, a arte pública evoca valores e posturas sociais (idealizadas, ou históricas) hegemônicas na sociedade. Nessa condição, as artes são, segundo Freire (1997, p. 95) “[...] documentos, [...] criações marcadas social e historicamente [...]”, cuja função social consiste no registrar da sociedade, ou aspectos. E, estando aparada por construções sociais determinadas, pertence à sociedade que lhe dá forma, não sendo, portanto conforme Zerner (1976, p. 153) possível ser compreendida “[...] a não ser num contexto histórico específico”. Conforme Monego (2009, p. 26), “é preciso compreender a história que originou os monumentos para então relacionar com a imagem representada e decifrar os seus significados extrínsecos”, pois a expressão artística é a expressão dos valores sociais (ou segmento social) em um determinado momento.

Um monumento artístico público expressa, nesse sentido, um modelo de representação de algo, mormente relacionado ao passado. Contudo, não expressam o passado, pois, conforme Freire (1997, p. 95) os monumentos “[...] testemunham, [...] melhor a época de sua execução do que o período que pretendem evocar”. Por isso os monumentos podem, conforme Fuão (2009, p. 11) “[...] representar o modo de refletir e agir de determinados setores da sociedade, [...] revelando interesses e representações acerca do mundo ou de um apurado momento histórico.”. O passado ainda que evocado,

não é resgatado. Mas sim, como fragmento interpretativo ideologicamente orientado. Conforme Berger (1999, p. 13), “o passado nunca está lá esperando para ser descoberto, para ser reconhecido pelo que é exatamente”.

Por mais que o passado seja evocado, o presente que é expresso, ou melhor: uma forma de percepção e de apropriação do passado. Logo, momentos diferentes, podem remeter a compreensões e representações diferentes acerca de mesmos objetos. E também, deve-se levar em conta que às representações cabe um patrimônio específico cujo conteúdo, “leitura” e sentido, seguem definições consensuais a determinados grupos, ou seja, as representações podem não possuir sentido absolutos ou únicos dentro da sociedade.

Entretanto, o contexto histórico é apenas um dos aspectos relevantes na elaboração do sentido de uma expressão artística. Enquanto documento, a arte deve ser “lida”, segundo sua própria linguagem, a imagética, cuja decifração passa necessariamente pelas construções que instrumentalizam o imaginário do autor e do leitor. Conforme Kelly (1972, p. 11), a estética opera “[...] em condições bem mais amplas que o jogo das palavras”, fazendo da arte um vetor de expressão mais amplo que o escrito, permitindo uma inserção mais ampla na sociedade, através do imaginário, que independe do grau de instrução do observador. O simples olhar é suficiente para dar início a um processo dialógico-interpretativo.

É evidente que uma sociedade heterogênea, marcada por papéis sociais dominadores ou dominados permite a ampliação do significado da arte ao observador. Porém, as bases sobre as quais a arte se assenta são tão amplas e expressivas (economia, política, ideologia) que não deixa de atingir de algum modo e em algum grau o observador, independente de seu lugar social. Doberstein (2002, p. 21) explora essa condição ao identificar “[...] uma articulação entre as características de sua base econômica com o conjunto de conceitos e valores professados pelas pessoas ou pela classe de pessoas, que detém os meios de produção e o poder político dessa sociedade.”.

### 1.2.2. Representação: sentidos na estética do gaúcho

As ausências e as perdas que a sociedade, ou segmento expressa através da estética, não são estranhas às manifestações historiográficas. Ambas tentam oferecer

sistemas explicativos dos processos que de algum modo, tiveram lugar social. E, a representação, que consiste em tornar presente ou insinuar a presença de algo ausente, torna-se à arte e à historiografia, um elemento comum.

Ainda que amplamente requisitado e utilizado, este conceito, ainda em aberto, apenas sinaliza, Burke (2008, p. 100) o quão difícil é “[...] fugir às discussões sobre a relação problemática entre a linguagem e o mundo externo que ela supostamente ‘refletia’.”. Em certo sentido, a representação apesar do esforço em superar a distância entre um objeto ou ideia ausente através de algum artifício, não possui uma eficácia absoluta, uma vez que não podemos, conforme Guarato (2010) tomá-la como “[...] presença concreta, pois devemos ter atenção às descontinuidades entre práticas e representações [...]”. O espaço da ausência, portanto, comporta a ambiguidade, a pluralidade, enquanto que a presença (através da representação) é apenas uma promessa.

A representação não escapa, assim como sua utilização, de uma pluralidade conceitual. Para Falcon (2000, p. 45) é possível associar à representação:

Pelo menos, duas acepções principais: a ‘representação’ entendida como *objetivação*, figurada ou simbólica, de algo ausente – um ser, animado ou inanimado, material ou abstrato – e a ‘representação’ definida como *estar presente em lugar de outra pessoa*, substituindo-a, podendo-se ou não ‘agir em seu nome’, na qualidade de seu ‘representante’ (Grifo do autor).

Esta perspectiva que atribui um aspecto dual à representação (evocar o ausente, ou substituí-lo) também os agrêmia sob um aspecto: presumir uma presença através de convenções simbólicas investidas de tal capacidade, viabilizada, nas palavras de Guarato (2010) que “[...] sentido duplo da representação que expressa ausência de algo e visibilidade de algo.”. Nessa condição, a representação evoca algo ou alguma coisa acionando redutos da memória individual ou social. E, como aponta Falcon (2000, p. 46) o “[...] objeto ausente [...] [é] re-apresentado à consciência por intermédio de uma ‘imagem’ ou símbolo[...]”.

Didi-Huberman (1998, p. 76), para quem os símbolos exercem importante papel na ação da representação, enceta que “[...] o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível [...]”, acionando, portanto, aspectos simbólicos do imaginário. Ainda que o simbólico atue no campo da pluralidade de sentidos, o potencial cognitivo da representação não se dilui, pois, conforme Trindade e Laplantine (2000, p. 16) a representação intermediada por um símbolo é um “[...] elemento consciente do universo simbólico”, ou seja, racionalizado. É com esse sentido que Gagnebin (1982, p. 47),

aponta que o símbolo, na sociedade possui uma “[...] totalidade, de clareza e de harmonia [...] articulando, portanto, uma unidade harmoniosa de sentido” que conecta símbolo-sociedade-indivíduo.

No campo artístico, a representação desempenha relevante função ao restituir situações, valores, temporalidades, ideias à consciência contemporânea, de modo a convertê-la, segundo Guarato (2010) em “[...] construções que os grupos fazem sobre suas práticas.”. Através da tensão temporal estabelecida entre ausência-presença, a representação promete restituir de algo perdido/abandonado. Contudo, o passado evocado, não passa disso: uma promessa, nunca cumprida, pois a representação, na arte, assim como na história, não expressa o próprio passado, mas uma interpretação. Por isso Guarato (2010) assinala que:

As representações passam por convenções, a representação de verdades é construída. Assim, não existe uma representação real, verdadeira e fiel da realidade. A representação é uma construção que passa por convenções que participam das construções de representações.

A representação é um espaço de manipulação, justamente por ser uma construção. A estética quando evoca o passado permite que as ausências e as perdas sociais sejam revisitadas, mas, segundo uma perspectiva contemporânea, ideologicamente guiada, legitimando tendências. Nesse sentido, as práticas, os objetos, bem como os indivíduos podem ser evocadas a partir de uma representação específica notabilizadora.

Golin (1987, p. 41) ao apontar que “as roupas não causariam qualquer dano se não estivessem – elas também – investidas de ideologia” indica o quão amplas são as possibilidades de representação e significados. A centralização da bombacha nas representações do gaúcho rio-grandense torna as obras “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”, opositoras, ao legitimar uma determinada visão e identidade e amparar-se em determinado imaginário, em detrimento de outras (associadas, por exemplo, ao chiripá).

A bombacha e o laço; o chiripá e a boleadeira, compõem dois sistemas simbólicos associados a historiografias e imaginários<sup>6</sup> antagônicos, presentes respectivamente, em “O Laçador” e “O Gaúcho Oriental”.

---

<sup>6</sup> A bombacha, o chiripá, laço e a boleadeira são aqui abordados de modo restrito no que tange seu simbolismo, significados, historicidade e capacidade de gerar sentido. Estes elementos, que possuem diferentes significados em diferentes momentos históricos e sociedades são abordados exclusivamente a partir do discurso estético dos monumentos “O gaúcho Oriental” e “O Laçador”. Há ainda um sentido

Símbolos potentes da identidade rio-grandense, o laço e a bombacha são elementos sempre revisitados e notabilizados pela historiografia regional, sobretudo pelas perspectivas idealizadoras do século XX e pelas manifestações artísticas. Ainda que o chiripá e a boleadeira sejam percebidos, são postos de modo antagônico àquelas, sendo vinculados a uma historicidade e identidade diferente: a platina, tida pela historiografia regional da primeira metade do século XX como o espaço da barbárie, e da convulsão política, advindos da cultura espanhola e ameríndia.

Ligadas a questões políticas e ao estigma da “defesa das fronteiras brasileiras”, esta historiografia propôs que as construções sociais e culturais rio-grandenses seriam opostas ao Prata. Assim, ao longo do século XX, expressiva parcela da historiografia regional, brandiu (com diferentes intensidades) o civismo, a brasilidade e o progresso regional, como aspectos fundamentais da história e identidade rio-grandense. Suas referências eram tanto as negações ao platinismo quanto a afirmação de sua brasilidade.

Remontando a Guerra do Paraguai e ao retorno dos militares rio-grandenses, a bombacha insere-se no imaginário regional com um sentido honorífico. Conforme Golin (2004, p. 51), a bombacha seria naquele momento “[...] uma espécie de medalha popular, uma identificação perante os demais, uma credencial de participação naquela grande guerra, sem dúvida, a adoção de valores patrióticos, com imenso orgulho.”. Àquele contingente, alistado também entre peões e gaúchos (não proprietários) rio-grandenses, a bombacha migrava de uniforme à medalha, distinção cívica que, difundida paulatinamente, ainda no século XIX, foi sugerida como elemento identitário.

Sua institucionalização principia com a atuação do “Grêmio Gaúcho”, entidade regionalista fundada pelo veterano da Guerra do Paraguai, João Cezimbra Jacques, em Porto Alegre, em 1898. O Grêmio Gaúcho, bem como outras entidades que se seguiram pelo interior do estado a partir deste, reuniram, conforme Golin (2004, p. 52, 53): “[...] estancieiros, militares, comerciantes e demais segmentos da elite. [...] [que] impregnaram a bombacha de honradez regional, situando-a na esfera do civismo.” Nesse processo, ainda que efêmero, a bombacha alargou sua inserção social, quando foi ponderada e adotada por outros segmentos sociais, até sua institucionalização plena com a Lei Estadual da Pilcha Gaúcha (8.813, de 10 de janeiro de 1989).

O processo de apropriação do passado, segundo um modelo conservador no qual a bombacha é um instrumento de dominação, não se fez sem ônus: fez da cidade,

---

mais restrito nesta abordagem: os monumentos e seus acessórios são definidos majoritariamente segundo o imaginário rio-grandense, pois é neste que estão instalados e que seus significados são construídos.



estância; da população, peão; e da bombacha, uniforme, do multicultural, uni cultural, baseado na imagem do gaúcho luso-brasileiro, ordeiro, cívico e patriótico. Como apontam Nedel e Rodrigues (2005, p. 169), diferentes “[...] narrativas históricas [funcionam] como um eficiente instrumento de hegemonia de classe sobre a sociedade como um todo, logrando a imposição dos mitos de origem e de solidariedade entre peões e patrões [...]”. A bombacha, o laço, e o gaúcho mítico representam este discurso, onde a pecuária e o gaúcho ordeiro munido de um laço, são os vértices da “fundação” do Rio Grande do Sul.

### 1.2.3. Leitura iconográfica: significados na estética do gaúcho

*Os documentos* são invariavelmente, o destino primeiro e último do olhar do historiador e da ciência histórica. Contudo, ao longo dos séculos XIX e XX, como aponta Le Goff (2003, p. 530) o “[...] documento era, sobretudo, um texto”, que quando oficial, seria uma “fonte da verdade”. Esta perspectiva teórica, cultivada por determinadas correntes teóricas (positivista, por exemplo), desconsiderava outras formas pelas quais a produção cultural humana poderia se manifestar, destituindo-as de seu potencial histórico.

Este cenário apenas altera-se quando da emergência de novos paradigmas historiográficos no século XX, que encetando novos temas, ampliou a noção de documento. Era assinalado, nesse momento, que a sistematização científica da memória social passa necessariamente pela análise de documentos não apenas escritos, limitados às formas gráficas.

Mesmo que os documentos escritos e não escritos se expressem por sistemas particulares, detém capacidades de expressão similares, residindo sua diferença basilar na forma de interpretação de tais documentos. Outro ponto convergente é apontado por Le Goff (2003, p. 535) ao assinalar que “não existe um documento objetivo, inócuo, primário”, ou seja, há sempre uma dimensão oculta aos documentos - mesmos os escritos, e sua leitura exige um sistema de decifração específico. A leitura de imagens, nesse sentido, consiste em uma perspectiva historiográfica, uma vez que sua produção, é um processo racionalizado, cuja leitura aponta, segundo Meneses (2003) que “[...] o objeto é sempre a sociedade”.

A leitura das imagens - iconografia - permite o acesso do olhar contemporâneo, segundo Paiva (2006, p. 17) ao “[...] registro histórico realizado por meio de ícones, imagens pintadas desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas [...] que trás embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada.”. A imagem, portanto, não se limita à própria imagem - assim como o texto não se limita ao próprio texto -, pois é um produto social, racionalizado segundo um processo de escolhas também racionalizado, por parte de seu produtor e do contexto social de produção.

Imagens dirigidas à sociedade representam *a priori* um discurso emanado de setores que de algum modo, exercem algum grau de influência social. E, as marcas destes discursos permanecem latentes na imagem. Conforme Fuão (2009, p. 12):

[...] Setores ligados à política e/ou ao campo intelectual, [e] suas principais lideranças buscam meios de exposição e divulgação de suas ideias. Quando, finalmente, expostas, os diferentes discursos promovem um processo de negociação e disputa pela representação, onde cada grupo intenta impor o seu pensamento como legítimo.

As imagens são veículos de transmissão de conteúdos cognitivos, enquanto inseridas em um contexto social de produção e transmissão. Situadas no campo das legitimações/contestações as imagens conectam-se a um imaginário, segundo o qual, seus discursos ganham seus sentidos de modo mais evidente. Contudo, essa relação não é linear, pois uma mesma sociedade, em uma mesma época, pode gerar imagens vinculadas a diferentes discursos, inclusive antagônicos.

Sua leitura, de mesmo modo, não é linear. Meneses (2003) define esse processo como “[...] dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual”. Desse modo, sua leitura deve compreender o contexto de elaboração da imagem, sendo que, inclusive na época de criação da imagem, há a possibilidade de significados múltiplos. Isso, pois, como aponta Gombrich (1995, p. 418) “[...] aquilo a que acreditamos ver é invariavelmente colorido e conformado pelo nosso conhecimento do que vemos”. Mesmo que racionalizadas, às imagens cabe um aspecto subjetivo de modo que sua leitura deve manter este aspecto a vista, sob pena de desconsiderar a plasticidade do processo de interpretação de imagens.

Esta condição relativiza o sentido e o poder dos documentos. Os documentos (texto, obra de arte, monumento, etc.) não são a memória de uma sociedade, mas uma perspectiva acerca de um ou mais aspectos desta sociedade, fabricada por algum

segmento detentor de alguma forma de poder (político, econômico, etc.). Portanto, o sentido temporal dos documentos não se restringe ao tempo evocado, mas sim, ao tempo de construção. Conforme Le Goff (2003, p. 535, 536) “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.”. Nem testemunha, nem inócuo. O documento é uma representação manipulada socialmente, ou como aponta Le Goff (2003, p. 536, 537):

É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou sendo manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente.

Os monumentos públicos modelados e erigidos exercem a função de documento material desta sociedade que quando “lidas” podem expressar diferentes significados, além do aparente: individuais (experiências dos autores e observadores); coletivas (as perspectivas historiográficas e o imaginário que orienta a sociedade que produz e que lê a obra); institucionais (o tratamento dispensado às obras pelos poderes públicos e privado); o grau de inserção e sedução que os monumentos alcançam na sociedade.

Quando os monumentos “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” são postos no centro da discussão, torna-se imprescindível enfatizar a importância do imaginário rio-grandense. Ainda que as obras não dividam a mesma perspectiva historiográfica e imaginário, ambas construíram sua carga de significação social segundo o imaginário rio-grandense, no qual estão imersas.

Desse modo, até mesmo a instalação dos monumentos aponta o grau de inserção destas imagens ao imaginário social. Conforme Meneses (2003) a “‘iconosfera’ ou, segundo outros, paisagem sociovisual”, é um ambiente originado na simbiose “*imagem- espaço circundante*” onde a obra pode dominar o ambiente ou ser dominada. Elementos visíveis e não visíveis interagem neste espaço: o meio de instalação, a estética, os símbolos (elementos visíveis) interagem com as percepções históricas, historiográficas e imaginário (elementos invisíveis,), identificando o local ocupado pelo discurso da imagem no imaginário social: quanto maior o domínio da iconosfera pela imagem, mais próxima está a obra das perspectivas sociais.

### 1.3. Aspectos da História: A Região Platina

A leitura das imagens propostas por “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” enseja que o Prata, o gaúcho e a historiografia nacionalista uruguaia e brasileira sejam apreendidos, pois são dimensões relevantes à elaboração das obras e à construção de seus significados. O Prata, enquanto território indiviso à época colonial da América e o gaúcho, ao longo dos séculos XIX e XX foram pensados por uma historiografia específica: politicamente motivada, cujos contornos nacionalistas buscavam legitimar os Estados em formação a partir de histórias pátrias, promovendo, assim, identidades culturais distintas, quando não antagônicas.

O caráter supranacional do Prata nesse período, sedimentou entre o Rio Grande do Sul e o Prata espanhol (Argentina e Uruguai), um conjunto de características culturais convergentes, que se impuseram aos processos políticos de estabelecimento dos limites nacionais. Com uma política, sociedade e economia convergente, este território (ou parcelas) enfrentou um processo de assimilação mais complexo ao atual Estado Argentino, Brasileiro e Uruguaio, do que áreas afastadas da dinâmica das fronteiras.

A ambiguidade deste território cobrava, portanto, das histórias pátrias do século XIX e XX, maior atenção. De certo modo, essa produção historiográfica exerceu a função de legitimadora das intenções dos Estados (bem como dos próprios Estados nacionais) sobre determinadas parcelas do Prata. Assim, ao território e às populações era atribuída, desde a época colonial, uma identidade, uma nacionalidade, em acordo com a historiografia nacional ou argentina ou brasileira, ou uruguaia.

O Prata enquanto uma região específica no contexto colonial americano, remonta ao fim do século XVII e início do seguinte, quando, segundo Padoin (2001, p. 16), iniciou “[...] uma crescente diferenciação da região, bem como de sua população”. A produção econômica e cultural regional passou a apresentar peculiaridades culturais e econômicas, em relação a outros espaços das colônias lusa ou hispânica, mormente, gestadas pela economia regional, assentada na pecuária. Para Maestri (2010a, p. 9), essa unidade era definida graças a “[...] mesma realidade socioecológica [...]”, a partir da qual, economia e relações de propriedade, política e a forma de apropriação do espaço seriam organizadas, estruturando o conjunto de práticas específicas daquela realidade.

Geograficamente, o Prata é marcado por um relevo e uma vegetação mormente uniforme: relevo suave, recoberto de campos, além da existência de rios, como o

Uruguai, que antes de representarem um obstáculo, eram elementos de cobiça das administrações coloniais e nacionais. Seu recorte espacial, portanto, é aquele empreendido por Reichel e Gutfreind (1996, p. 13) que o percebem delimitado pelo:

[...] rio Salado, ao sul de Buenos Aires, delimitando-se a noroeste pelas regiões que ficam ao norte do rio Negro (Uruguai), até o rio Jacuí (RS) ou até defrontarem-se com outras formas de organização social que se desenvolviam junto aos territórios jesuíticos e às áreas centrais de dominação portuguesa.

Atributos naturais endógenas, caráter fronteiro são os vetores pelos quais culturas diferentes se entrelaçaram. Por isso as áreas centrais de ocupação hispânica ou lusa são desconsideradas. E, os aspectos puramente naturais são sobrepujados por elaborações socioculturais na definição do Prata como região. (Figura 1).

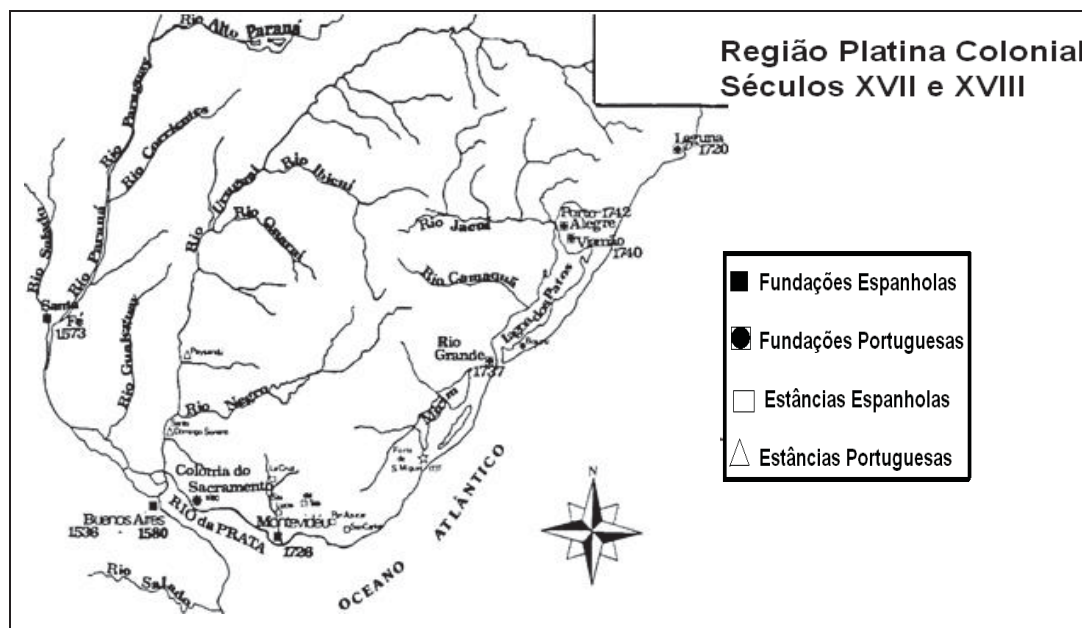


Figura 1: Região Platina Colonial.

Fonte: Reichel e Gutfreind, (2006, p. 9) (Adaptado).

O caráter de fronteira desta região, se por um lado viabilizou o contato e o intercâmbio entre diferentes pontos da Região e das América Lusa e Hispânica, também representou instabilidade política. Reichel (2006, p. 48) ao apontar que a Região “[...] conheceu e vivenciou desde a sua formação, a presença de várias fronteiras político-administrativas no seu interior [...]”, explicita que a instabilidade foi um elemento sempre presente naquela região e não seria esqueci, mais tarde, pelas historiografias

nacionais. Esta perspectiva, associada aos movimentos de independências dos territórios conectados ao Prata, mostra que a região esteve continuamente tensionada.

Viscardi (1997, p. 87) ao considerar a existência de “[...] identidades não vinculado necessariamente aos limites formais estabelecidos” explicita uma dimensão nevrálgica à consolidação plena das soberanias dos Estados nacionais. Isso, pois, a definição da fronteira e do limite territorial assume uma centralidade no plano político dos Estados.

O limite político de um território – construção essencialmente proibitiva, limitadora do poder espacial do Estado, era, no Prata, subjugada por sua construção fronteiriça, sustentada pela “possibilidade”. Diferentemente do limite, a fronteira não antecede a ocupação humana (como pode ser o limite político). É sim, conforme Guazzelli (2010) construída:

[...] Historicamente, na decorrente de um processo de ocupação territorial, transformação da natureza, e também das relações dos homens com ele e entre si. Assim as zonas fronteiriças são territórios de profunda ambiguidade, detentores de características sociais, políticas e culturais determinadas pela dinâmica nelas estabelecidas.

Marcada por vivências reais, centradas nas pessoas e em suas ideias e culturas, as fronteiras, segundo Pesavento (2002, p. 36) “[...] Induzem pensar na passagem, na comunicação, no diálogo e no intercâmbio”. Tendo em perspectiva a vivência das comunidades fronteiriças, há a construção de um patrimônio cultural possibilitado pela comunicação, troca e experiências entre as comunidades, onde mesmo a guerra, permite o intercâmbio. Conforme Pesavento (2002, p. 36) as “fronteiras culturais remetem à vivência, às sociabilidades, às formas de pensar intercambiáveis, aos ethos, valores, significados contidos nas coisas, palavras, gestos, ritos, comportamentos e ideias.”. As populações de regiões de fronteira compõem por sobre as linhas-limites dos Estados, uma *vivência*, síntese de tendências sociais e culturais, amparada em sistemas de *explicação do mundo* gestados endogenamente.

A aproximação e o afastamento são elementos comuns à fronteira. E o são, também entre os Estados. Mormente a fronteira ao Estado é um ponto de tensão, uma vez que fragiliza o aspecto político e absoluto insinuado pelas abstratas, mas legais, linhas limites. Conforme Golin (2004, v. 2. p. 314):

Em seu processo de fixação, a fronteira meridional do Brasil jamais resultou de uma relação de consenso. Contra seus diferenciados cursos, nos dois países limítrofes, sempre se levantaram consideráveis facções políticas – e, com elas, parcelas significativas da população – e segmentos da contundente imprensa do século XIX.

A fronteira seca e o relevo contínuo entre o Uruguai e o Rio Grande do Sul permitiu às comunidades locais uma organização intercambiável de interesses. Reckziegel (2002b, p. 29) aponta que “em termos da fronteira rio-grandense – uruguaia, é visível a existência de um espaço compartilhado, o qual não raramente foi responsável pela desconsideração das limitações jurídicas impostas.” Mas se àquelas populações a fronteira era uma possibilidade, aos Estados, seria uma fragilidade. Golin (2004, v. 1, p. 11) ao encetar que “para o Estado a fronteira é considerada uma fonte de perigo ou ameaça porque pode desenvolver interesses distintos aos do governo central”, explora o potencial destas regiões para se converterem em espaço de tensão. Como aponta Padoin (2001, p. 10) no século XIX ocorreram aproximações entre “[...] diversos setores sociais sul-rio-grandenses, orientais e ‘argentinos’ [...]” que por vezes, apresentavam interesses divergentes, daqueles apresentados pelos governos centrais.

Ainda que a comunicação seja uma dimensão corrente na história dessa região, não há, entretanto, uma coesão cultural, social ou política entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai. Mesmo que as fronteiras rio-grandenses estejam, conforme Golin (2004, v. 1, p. 10) “[...] em conexão com os fenômenos regionais e com os Estados - nações na geopolítica platina”, a organização do espaço apresenta influências tanto dos fenômenos platinos, quanto dos luso-brasileiros. Se há aproximações culturais, também há afastamentos políticos, cujos limites internacionais, representam.

A definição destes limites viabilizou a consolidação de um aparato ideológico-cultural pelo Estado (dimensão política), que definindo os critérios fundamentais da sua unidade, permitiu a construção da identidade nacional (dimensão cultural). Assim, o pampa, tomado por alguns discursos segundo Golin (1987, p. 68) como a “[...] ‘pátria de três bandeiras’ [...]”, não comporta fôlego para compor uma identidade unificadora, pois a carga simbólica atribuída historiograficamente ao gaúcho argentino, brasileiro e uruguaio, sobrepõe-se ao poder histórico. Uma nova realidade de sentido é construída, tão importante quanto àquela, tamanha sua capacidade de “construir os mundos” da Argentina, Brasil ou Uruguai. Portanto, este gaúcho historiográfico é um sintoma de um processo social e político mais amplo: a legitimação de soberanias e identidades nacionais e a organização das relações entre o espaço local e o global.

### 1.3.1. O Gaúcho e o Prata

Em uma perspectiva histórica, segundo Maestri (2009 p. 53) o gaúcho histórico remonta aos “[...] fins do século 16 e inícios do 17, [quando] nos campos próximos a Buenos Aires, ‘mosos perdidos’, vivendo nas franjas da sociedade ibérica local e subsistiam da caça ao gado selvagem”. Marcava sua vivência a oscilação entre aproximação e afastamento dos núcleos urbanos, bem como sua habilidade campeira e bélica (requisitada pela elite da região) que contrabalançava ao seu comportamento, “à margem” daquela sociedade. Assim, esses indivíduos ocupavam um lugar pendular, oscilando entre integração e afastamento em uma sociedade dirigida pelos proprietários que ora os recrutavam, ora os combatiam. Conforme Golin (1987, p. 38, 39) os gaúchos:

“Eram igualmente arregimentados para as guerras de conquistas, sendo que o objeto conquistado, em regra, ficava com os militares, estancieiros ou funcionários. Notadamente, a ele coube o papel sujo da história, manobrado pelas elites. Basta apenas citar a destruição das missões, guarani - jesuíticas, a capangagem nas desavenças entre estancieiros, nas invasões, etc. Teve também atividades nobres na história. A exemplo da revolução artiguista, realizando a primeira revolução agrária da América Latina. Aliás, movimento social destruído por forças luso-brasileiras que também contavam com gaúchos em suas fileiras. Notadamente, eram grupos paramilitares organizados pelos estancieiros. Por um lado serviam a El Rey e, por outro, realizavam o saque, enriquecendo ainda mais seus patrões.

Socialmente, a condição de não proprietário, era um aspecto invariável ao sujeito e a classe dos gaúchos. A propriedade assume uma função central nesta construção social quando Reichel (2006, p. 47) aponta que “a influência que a caça ao gado exerceu foi muito mais de ordem social e cultural, como o surgimento do homem característico da Região Platina [...]”. Através de prisma, o gaúcho é sempre o não proprietário, marginalizado em alguns aspectos, que por vezes, convocado pela classe proprietária (sua antagonista, detentora do poder político, econômico e social) na defesa de interesses hegemônicos. Assim, entre insubordinação e subordinação, o gaúcho assumia uma “vivência-fronteira” cujos limites nem sempre claros, mantiveram-no oscilando entre a marginalidade e a integração, sobretudo historiograficamente.

A pecuária a que se dedicava o gaúcho, segundo Maestri (2009, p. 63) era empreendida “[...] de forma isolada ou em pequenos grupos, como produtores independentes, proprietários dos seus meios de produção [...]”. Ainda que independente, essa atividade não rompia com as relações entre o gaúcho e proprietários, uma vez que,



sua produção (de subsistência), quando não vendida à contrabandista, o era às classes proprietárias. Assim, quando Maestri (2010b, p. 97) aponta que “o *gaúcho* na função de peão [...] [poderia] se empregar e se afastar periodicamente das tarefas pastoris [...]” (Grifo do autor), explicita o quão complexas eram as formas de atuação do gaúcho na economia pastoril. E, este agente social, quando apreendido historiográfica, ou artisticamente, de igual modo, enceta inúmeras possibilidades de representação, nem sempre claras.

A medida que as relações dos gaúchos com os proprietários se estreitavam, a perspectiva dos proprietários acerca destes, deve ser posta em perspectiva. Em uma dimensão mais elementar, o gaúcho inspirava o temor da desestabilização social, dado seu perfil seminômade, interpretado por mais de um discurso, como bárbaro e primitivo. Nesse ínterim, as classes proprietárias, quando do processo de privatização da terra e do gado, intentaram, conforme Golin (1987, p. 39) incorporá-los “como mão de obra. [...] Sem dúvida, uns poucos gaúchos vieram a ser proprietários, mas aí passaram a integrar outra classe.”.

Já a perspectiva historiográfica do gaúcho aponta para a diversificação interpretativa, sendo tomado na Argentina, Brasil e Uruguai segundo Reichel e Gutfreind (1996, p. 182), “[...] como representante do seu passado histórico, símbolo das suas especialidades nacionais ou regionais”. Através destas historiografias pátrias o gaúcho é representado de forma plural, sugerindo que este indivíduo teve reelaborada sua dimensão histórica no processo de consolidação dos Estados nacionais.

No caso brasileiro, a produção historiográfica sistematizada a partir de sua independência buscou, conforme Jansó, Pimenta (2000, p. 133) “conferir ao estado imperial que se consolidava em meio a resistências uma base de sustentação no constituído de tradições e de uma visão organizada do que seria o seu passado.”. A apropriação do gaúcho dentro de um passado encetado por esta historiografia como nacional, ensejou uma forma de adequação de seu sentido histórico. A própria área de vivência deste gaúcho, foi reelaborada. Sendo a fronteira, como aponta Pesavento (2002, p. 36) “[...] sobretudo, híbrida e mestiça. A história e a população do Rio Grande do Sul, careceriam, portanto, de uma historicidade justificadora de seu caráter luso-brasileiro exclusivo, onde o mundo hispânico, seria seu antagonista. Conforme Frega (1993, p. 122) esta historiografia tendia a “[...] circunscrever sua reflexão ao espaço que logo seria o Estado, assim como limitava os protagonismos àqueles identificados como

heróis fundadores da nacionalidade.”<sup>7</sup> Nedel e Rodrigues (2005, p. 177) ao ponderar sobre o Prata, defendem que:

[...] O fato de ser hoje possível constar-se uma história brasileira, outra sul-rio-grandense, outra uruguaia e mais outra argentina da progressão de sentidos assumidos pela mesma palavra – gaúcho mostra bem o poder que a história – e sobretudo a dinâmica política de forças sociais em ação ao longo do tempo – tem ‘de escapar à uniformidade do espaço’ [...].

A pluralidade historiográfica do gaúcho é a marca do ininterrupto processo de estabelecimento e busca de sentido do termo pelos Estados e pelas populações. Nesse sentido, a unidade geográfica reconhecível, é subjugada pela busca do sentido do gaúcho no contexto da construção das identidades regionais, ou nacionais. Assim, o gaúcho pode ser compreendido através de referenciais antagônicos: civilidade e barbárie; identidade nacional e regional; histórico e simbólico, sem, contudo, ocorrer a polarização absoluta.

Nesta perspectiva, a historiografia oficial rio-grandense no século XX pode ser tomada como a definidora do conceito de gaúcho, no Rio Grande do Sul. Este é o gaúcho luso-brasileiro. A historiografia que o delineia, ao longo dos séculos XIX e XX exportou os aspectos desditosos do gaúcho para o Prata, território hispânico, por isso, bárbaro. Em Moodie (1965, p. 83) percebemos que a historiografia fez com a história, aquilo que a política fez com o território: estabeleceu “[...] limites bem definidos para sua área de soberania e organização” do Estado. Tal qual a linha limite agia no espaço, a historiografia agindo sobre o tempo, procurou fundamentar linhas limites no território das interpretações do gaúcho.

### 1.3.2. O Prata e as historiografias nacionalistas

A historiografia do Brasil, Argentina e Uruguai sustenta uma produção copiosa sobre o gaúcho, sem apresentar, contudo, uma unidade teórico-conceitual. São indeléveis as marcas de seu caráter nacional vinculadas ao processo de consolidação das independências dos Estados. Conforme Reichel e Gutfreind (1996, p. 17), essa historiografia “[...] desempenhou um papel importante na construção e afirmação dos

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

Estados Nacionais”, absorvendo as demandas do Estado, legitimando-o, ao passo que justificava sua origem e organização. Para Frega (1993, p. 122) “as histórias pátrias e as geografias políticas, deram argumentos para definir as identidades nacionais que se forjaram nos séculos XIX e XX”<sup>8</sup>, retratando a historiografia como construção vinculada à definição dos caracteres ditos nacionais. Assim, enquanto o Estado era justificado externamente, também era organizado internamente, ou seja, subsidiando a construção das identidades nacionais e a definição da relação das partes do o todo.

Como aponta Courlet (2011) as historiografias nacionalistas da região do Prata, no século XIX e XX “[...] isolaram a história de sua sub-região do restante do Prata e a assimilaram à história do centro dominante de cada país”. Ao longo desse processo, as regiões periféricas dos Estados ao efetivarem o discurso nacionalista sustentado na (re) elaboração do sentido histórico das fronteiras, esmaeceu seus laços intercambiáveis.

O conteúdo do nacionalismo a que se associam historiografias e identidades é aquele aponta por Smith (1997, p. 118) sendo “mais que um estilo e uma doutrina política [...] [é] uma *forma de cultura* – uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo e uma consciência [...]” (Grifo do autor). A historiografia nacionalista, nesse sentido, explicita um projeto político que pensava a nação e buscavam estabelecer meios e critérios para sua consolidação, sobretudo, ao transformar a comunidade em uma unidade nacional. A consolidação de parâmetros temporais, culturais e étnicos eram aspectos sobre os quais esta historiografia se debruçou, na busca do “perfil nacional”. Como aponta Smith (1997, p. 11) “os mitos de identidade nacional referem-se tipicamente ao território ou a linhagem (ou a ambos) como a base da comunidade política (...)”. A historiografia brasileira e rio-grandense nos séculos XIX e XX, partindo desses critérios, promoveu a distinção dos mundos lusitano e hispânico. Assim, território e linhagem foram fundamentais na construção da nacionalidade, ambas sustentadas pela cultura lusa.

Quando a cultura lusa assume uma posição central na construção da nacionalidade brasileira, a experiência Cisplatina se torna emblemática ao sediar no território tanto os aspectos lusos, quanto hispânicos, tornando-se, foco de tensão permanente ao Brasil, Argentina e as próprias forças políticas uruguaias. Quando Reichel e Gutfreind (1996, p. 23) apontam a “[...] necessidade de construir uma história nacional para forjar, reforçar ou mesmo acessar um sentimento nacional ou a ideia de

---

<sup>8</sup> Tradução nossa.

nação”, a Cisplatina, marcada por uma construção histórica diferente da brasileira (encetada, inclusive, como sua antagonista), a Cisplatina deveria, como aponta Pimenta (2005, p. 789) “[...] deixar de ser brasileira para que o Brasil pudesse sê-lo plenamente”.

A historiografia uruguaia, semelhante ao caso brasileiro e argentino, desenvolveu ao longo dos séculos XIX e XX uma linha nacionalista, vinculado à consolidação do Estado. Segundo Reichel e Gutfreind (1996, p.54) essa condição:

[...] Fez com que a preocupação central das suas produções tenha sido a de analisar, isoladamente, a história do país. Sendo assim, apontaram a atividade pecuária, a existência do gaúcho e a cultura ‘bárbara’, que se fizeram presente em todo o espaço platino, como originados exclusivamente na campanha uruguaia.

O caso uruguaio torna-se emblemática devido às dificuldades de sua consolidação. “Comprimido” entre Argentina e Brasil (e seus interesses), a afirmação de sua soberania passou, segundo Frega (1993, p. 144) “[...] pela sinalização das diferenças com os países vizinhos”. Nesta construção, aspectos comuns a outras nações (ou regiões) tenderam a uma particularização, favorecendo uma identidade peculiar.

Já a historiografia rio-grandense, de modo similar à brasileira, elaborou o discurso da “fronteira sempre em perigo”, afastando o estado do processo histórico platino. Ainda que essa percepção historiográfica não seja inválida, sua limitação se faz audível. Para Reichel (2006, p. 43), “é importante que sejam considerados outros movimentos, tanto geográficos, como políticos e humanos, que participaram do processo de exploração, ocupação e formação [...]”, pois a construção histórico-social regional vincula-se em diferentes momentos a diferentes atores, inclusive platinos. O pressuposto da integração (histórica e social) do Rio Grande do Sul ao Brasil, pautada no exclusivismo luso, cunhou segundo Reichel (2006, p. 61):

Expressões que se tornaram recorrentes e são vinculadas até a atualidade. Dentre as máximas justificadoras, apontamos ‘*ocupação tardia*’, ‘*espaço vazio*’, ‘*terra de ninguém*’, as quais se encontram praticamente na totalidade dessa produção historiográfica sul-rio-grandense [...]. (Grifo da autora).

O nacionalismo ao encimar nos séculos XIX e XX as manifestações historiográficas, deu forma a um patrimônio cultural estreitamente vinculado a esta ideologia. Essa percepção, segundo Reichel e Gutfreind (1996, p.18) dá forma e sustentabilidade ao discurso de que “[...] a história do estado sulino foi tardia; seu início está relacionado [...] a construção do Presídio Jesus Maria José e o ano de 1737”.

## 2. “O GAÚCHO ORIENTAL, “O LAÇADOR” E A HISTORIOGRAFIA: OS MONUMENTOS E A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO “GAÚCHO”

A historiografia como registro da história humana é *a priori*, uma interpretação temporalizada, conectada e sujeita às mesmas tensões que atingem a sociedade. Contudo, sua sistematização de seu corpo teórico apenas ganha forma no século XIX. É a partir desse momento que a historiografia, sustentada em métodos racionalizados uniformemente. Conforme Diehl (1998, p. 23) essa elaboração ocorre apenas:

Na metade do século XIX, [quando] o *pensar* a história foi uma das marcas características, momento em que foram formulados os parâmetros e os foros de cientificidade da pesquisa, do discurso historiográfico [...] [através da] *teorização e metodização do passado* (Grifo do autor).

A metodização da escrita da história ainda no século XIX permite à historiografia apreender e racionalizar a “realidade” social. Contando com influências externas, a história se constituiu em um foro científico, sem perder, contudo, contato com as demandas sociais em sua execução, notadamente as políticas. Sua tarefa nesse momento confundia-se com as dos Estados europeus que empreendiam um processo de construção das nações, segundo os princípios modernos<sup>9</sup>. Conforme Diehl (1998, p. 23) a produção historiográfica desse momento estava “[...] intimamente com os temas do *nacional*” (Grifo do autor).

A função social da ciência história nesse momento passava pelas necessidades políticas do Estado moderno que, procurava mecanismos de legitimação ou consolidação de identidades políticas uniformes. O nacional como tema, e a historiografia como “autora”, colaborou de modo singular na construção dos imaginários nacionais, expressando valores para a criação da estética nacional.

No século XX, a produção de monumentos públicos pautados na temática do nacional expressa que este temática, não se restringiu ao século XX. Silva (2001, p. 57)

---

<sup>9</sup> Segundo Hobsbawm (1990, p. 101) “O Estado moderno típico, que recebeu sua forma sistemática na era das revoluções francesas [...] era uma novidade em muitos aspectos. Era definido como um território (de preferência, contínuo e inteiro) dominando a totalidade de seus habitantes; e estava separado de outros territórios semelhantes por fronteiras e limites claramente definidos. Politicamente, seu domínio e sua administração sobre os habitantes eram exercidos diretamente e não através de sistemas intermediários de dominação e de corporações autônomas. Procurava o mais possível, impor as mesmas leis e arranjos administrativos instituídos por todo o território, embora, depois da era das revoluções, estes não fossem mais à ideologias religiosas ou seculares.”.

aponta que “os estudos historiográficos gerais que começam a ser publicados a partir da primeira década do século XX, de alguma maneira também estão comprometidos com o viés nacionalista”. No Brasil, um patrimônio significativo ganha forma ao longo do século XX: o Parque Ibirapuera (São Paulo, 1954); o conjunto arquitetônico de Brasília, (1960); o Cristo Redentor (Rio de Janeiro, 1931); Monumento às Bandeiras (São Paulo, 1954); Monumento do Ipiranga (São Paulo, 1922); Obelisco Mausoléu aos Heróis e 32 (São Paulo, 1970); Panteão Duque de Caxias (Rio de Janeiro, 1953). Estes poucos exemplos encetam a inserção desta temática no imaginário social. Através de formas distintas, conteúdos convergentes foram expressos, assinalando, inclusive, formas de integração entre as regiões e a nação.

A estética é nesse sentido o campo onde os valores e interesses hegemônicos regionais ao estabelecerem contato com os indivíduos, defendem discursos conciliadores aos projetos nacionais. Assim temos no Rio Grande do Sul que os monumentos “O Laçador” e “O Gaúcho Oriental” vinculam-se à temática nacional, mas não necessariamente ao nacionalismo brasileiro. A estética do gaúcho explorada por estas obras evoca historiografias distintas e processos identitários também distintos: uruguaia (“O Gaúcho Oriental”) e rio-grandense (“O Laçador”).

## 2.1. Historiografia rio-grandense: história, nação e arte.

A construção da historiografia brasileira embora se solidifique com o processo de Independência do Brasil, não se limita aos eventos de 1822. Seu esforço na identificação das “raízes” nacionais e a busca pela legitimação da nação empurrou a historiografia a um passado mais longínquo. Entretanto, esta tarefa se mostrava operosa a medida que as distinções entre as diferentes do Brasil pós- independência se pronunciavam. E, como agravante, a questão dos limites nacionais permanecia em aberto. Como aponta Piccolo (2006, p. 20):

Limites, como linhas políticas entre a América espanhola e a América portuguesa, não estavam, de fato, institucionalizados e não eram, sem discussão, respeitados. Não se constituía, em realidade, uma estável integração de todas as *partes no todo*, nem havia uma resposta satisfatória e unanimemente aceita à pergunta: o que era o Brasil no início do século XIX? (Grifo da autora).

Assim, o tamanho do Brasil e as formas da brasilidade, ao apresentarem-se em aberto, ao longo do século XIX, ensejaram à historiografia nacional a “construção” Brasil nação. A esse processo, duas dimensões do conceito de nação foram fundamentais: como apontam Jansó, Pimenta (2000, p. 159) estas dimensões eram “[...] uma herança (memória e história) e um território, ambos comuns aos membros da nação.”.

O nacionalismo brasileiro ampara-se, nesse sentido, na história e no território construído pela ocupação lusa, sem romper de forma clara, com aquela cultura. Como lembra Guimarães (1988, p. 6) “uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a ‘Nação brasileira’, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das ‘Nações’ [...]”.

Esse processo, empreendido pelo Estado a partir de 1822, teve nas discrepantes relações entre as diferentes regiões do Brasil, um delicado problema, resolvido, em parte, pela construção da história pátria. Regiões distantes umas das outras, por vezes concorrentes política e economicamente, constituíam um arranjo desconexo a espera de equalização. Nesse sentido Boeira (2008, p. 87) enceta que:

Num momento delicado de constituição desse Estado - nação e em meio às lutas provinciais (Cabanagem, Sabinada, Balaiada, Revolução Farroupilha, entre outras.), tornou-se urgente para a ‘elite ilustrada’ afirmar identidades, origens e ‘essências nacionais’, mapeando um Brasil pitoresco, uno e singular, ao menos territorialmente.

Guimarães (1988, p. 14) enceta que “a história é [...] o meio indispensável para forjar a nacionalidade”. Nesse sentido, a história nacional produzida por intelectuais ligados ao Estado colaborou com o processo de definição do perfil brasileiro, criando dispositivos teóricos que definissem o Brasil, os brasileiros e o nacionalismo unificador. Esta estruturação cooptou as regiões periféricas, por meio de uma historiografia unificadora. Conforme Guimarães (1988, p. 23):

Se, a princípio, todas as regiões do país são definidas como igualmente importantes, o material publicado [historiográfico] revela uma clara orientação em direção às regiões de fronteira, devido à necessidade de integração dessas mesmas regiões ao poder do Estado Nacional sediado no Rio de Janeiro.

Os trabalhos historiográficos publicados posteriormente a independência vinculam-se ao projeto de construção da Nação, que procurava promover uma

identidade mais evidente que àquelas regionais. A Guerra dos Farrapos (1835-1845) representa um evento onde a autoridade central era questionada por um movimento regional, onde intenções reais ou imaginárias de autonomia davam forma a diferentes interesses de diferentes regiões<sup>10</sup> do Brasil. O hiato do poder político no Brasil, no período da independência nacional e consolidação da burocracia monárquica foi marcado por certa regionalização. Segundo Guazzelli (2009, p. 70) estas eram “[...] unidades políticas que com um mínimo de organização social eram capazes de garantir as atividades produtivas e a ordem pública, através de seus caudilhos”. Esta lacuna no exercício do poder política torna-se mais nítida quando Piccolo (2006, p. 20) enceta que “[...] é falacioso pretender comprovar a equação colônia - nação – independência”, pois ao fim do domínio luso não se seguiu a emergência de um nacional.

Conforme Fuão (2009, p. 13) na inexistência de “[...] *comunidade natural*, essa precisa ser inventada, imaginada com o intuito de reunir as pessoas em torno de uma determinada imagem de grupo. Torna-se necessária a criação de laços imaginários que permitam unir as pessoas [...]”. (Grifo do autor). Assim, à historiografia coube um papel capital no processo de construção da ideia de nação e do nacionalismo brasileiro. Origem, território, etnia são elementos apontados como capitais a esse processo. Hobsbawm (1998, p. 17) por seu turno percebe as relações entre a história e os nacionalismos, apontando que:

“A história é a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas [...]. O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. [...] O passado legitima.”. (Grifo do autor).

A construção da ideologia nacionalista do século XIX, amparado na história colonial luso-brasileira, atingiu aspectos relevantes na construção identitária brasileira: legitimou uma estrutura estatal e nacional; mediou as relações centro - periferia, modelou uma identidade; e identificou o “outro”, ou seja, definiu o que não seria brasileiro, afastando as regiões de fronteira da influência de outros centros políticos.

A sistematização desta historiografia, seus princípios, e seu paradigma, ocorre no século XIX, quando, Guimarães (1988, p. 6) ocorre “a criação, em 1838, do Instituto

---

<sup>10</sup> Guazzelli (2009, p. 70) Considera imprescindível considerar, na questão da constituição nacional brasileira “[...] o conceito de ‘região - província’”, pelo qual atribui a esferas regionais do espaço brasileiro, uma capacidade de autogestão, inclusive política.



Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) [...]”<sup>11</sup>. Esta instituição é o marco referencial desta historiografia dado sua relevância e a de suas publicações.

Suas pesquisas capitanearam o exercício historiográfico nacional, e suas publicações subsidiaram a construção do nacionalismo brasileiro. Segundo Arruda e Tengarrinha (1999, p. 34) o instituto foi capaz de “[...] compor uma história pátria, recriando um passado, por meio da solidificação de mitos fundacionais”, definida por Diehl (1998, p. 33) como “[...] legitimadora do presente e carregada de sentido político [...]”. A composição política/historiografia<sup>12</sup> deu forma, segundo Diehl (1998, p. 223) ao “[...] corpo sólido de elementos de homogeneização da visão de Brasil”, cuja definição “*brasileiro*”, e os papéis sociais, eram então verticalmente legitimados.

Esta elaboração historiográfica, contudo, não rompeu com as tradições lusas na história do Brasil. De certo modo, é uma elaboração linear. Conforme Guimarães (1988, p. 6) a nação brasileira seria “[...] continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa. Nação, Estado e Coroa aparecem enquanto uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema nacional.”.

Esta linearidade temporal, ao atingir o nacionalismo brasileiro, deu prosseguimento à distinção étnica - cultural que polarizava lusos e hispanicos na América: enquanto a cultura lusa correspondia às origens de sua identidade, a cultura dos Estados vizinhos (de origem hispânica) corresponderia a outro polo (marcado por estigmas negativos). Conforme Guimarães (1988, p. 6) “no movimento de definir-se o Brasil, define-se também o "outro" em relação a esse Brasil. Num processo muito próprio ao caso brasileiro, a construção da ideia de Nação não se assenta sobre uma oposição à antiga metrópole portuguesa.”. Nesta perspectiva, a construção da ideologia nacionalista brasileira e sua identidade antes de ser a negação de seu passado colonial seria o mecanismo de diferenciação do Brasil Império das frente às Repúblicas vizinhas.

---

<sup>11</sup> IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Segundo Fioreze (2002, p. 16, 17), “o IHGB foi o pioneiro no país e amparou a produção de uma identidade nacional, de ordem política, social e territorial [no Brasil]. Criado em 1838, passados poucos anos da independência do Brasil, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro teve uma função característica no contexto sociotemporal: criar uma identidade para um Estado em construção. Para tanto, prescindia-se, significativamente, da necessidade de construção de uma história nacional e do conhecimento do território para fins de sua apropriação e controle.”.

<sup>12</sup> Ainda que a aproximação do IHGB do poder político imperial não represente uma necessária vinculação de interesses, é importante considerar, como aponta Guimarães (1988, p. 9) que “já por ocasião da sua reunião de constituição, a 10 de dezembro de 1838, o Instituto Histórico colocava-se sob a proteção do imperador, proteção esta que terá como expressão uma ajuda financeira, que a cada ano significará uma parcela maior do orçamento da instituição.”.

A linearidade desta historiografia exprime uma ideia de “cadeia evolutiva<sup>13</sup>” que partindo do Brasil Colonial, chega à independência, apresentando o processo como natural. Esta historiografia evidencia-se ao longo dos séculos XIX e XX expressando os antagonismos “origem lusa e origem hispânica”, “império e república” e “civilização e barbárie”. Estes elementos devem ser percebidos, antes de tudo, como uma representação e, mais que isso: uma representação imersa no compromisso político de definição da nacionalidade. Nesse sentido, a polarização de Brasil, Império, lusitanismo como signo de civilização e, repúblicas latino-americanas como signo do caos, é uma construção e, como tal, sujeita a manipulações, que viriam, por fim, definir, segundo Guimarães (1988, p. 7) que:

[...] Os grandes inimigos externos do Brasil serão as repúblicas latino-americanas, corporificando a forma republicana de governo, ao mesmo tempo, a representação da barbárie. [...] Esta definição do nacional brasileiro em oposição às repúblicas do continente trouxe consequências políticas visíveis, por exemplo, na formulação da política externa do Segundo Reinado e nos desdobramentos futuros da história da região.

Tomada como urgente a tarefa de pensar e definir o caráter nacional do Estado Brasileiro, sua historiografia de modo determinista, apontou a nação como um “*resultado natural*” antagonizada pelos aos hispano-americanos. As regiões de fronteira nesta construção historiográfica são alvos de extrema atenção. O contato direto com o mundo hispânico (tomado como inimigo) dessas áreas, ensejou um discurso mais taxativo da oposição “*nós – eles*”, lusitanismo – hispanismo, civilização – barbárie, reeditada no século XX no discurso do gaúcho.

## 2.2. A historiografia rio-grandense no século XX

Os estreitos laços que a historiografia rio-grandense do século XX mantém com os processos de organização dos lugares sociais e construção de identidade regional, torna-a ainda hoje objeto de análise. Nedel e Rodrigues (2005, p. 165) apontam que:

---

<sup>13</sup> Diehl (1998, p. 32, 33) indica que, para o IHGB, “a história era percebida enquanto linear e progressiva que articulava o futuro, presente e passado”.

No Rio Grande do Sul, os estudos de cunho historiográfico realizados até o presente têm buscado atingir dois tipos de objetivos: a elaboração de recenseamento de autores e obras, e a análise das relações entre a prática historiográfica e os processos de cooptação ideológica. Neste particular, a década de 1980 mostra um significativo aumento da produção, quando comparada a décadas precedentes.

O olhar contemporâneo sobre a produção historiográfica precedente constitui um olhar sobre representações do passado, permitindo identificar tendências e perspectivas comuns que, de algum modo, ordenavam a produção historiográfica enquanto este construía a memória social. Valores, métodos, perspectivas e ideologias são elementos apreensíveis por este olhar, pois esta produção não é neutra, nem desconectada da temporalidade social. A identificação do(s) discurso(s) presente na historiografia rio-grandense busca identificar finalidades e os meios pelos quais, estas finalidades foram, ou não, contempladas.

Gutfreind (1998, p. 14), aponta as raízes da historiografia regional no século XIX, sinalizando que “[...] a obra do Visconde de São Leopoldo [...] [é] considerada como o primeiro trabalho escrito sobre o Rio Grande do Sul, e seu autor visto como o pai da historiografia sul-rio-grandense [...] <sup>14</sup>”. Obra ainda hoje referencial aponta a historicidade do estado de modo singular, ao tratar naturalmente as relações rio-grandenses com o Prata, evitando a polarização que marcarão fim do século XIX e o seguinte. A historiografia do século XX, plural em sua forma, convergia, entretanto em um aspecto: a tensão entre integração/autonomia do estado em relação do Brasil. Mesmo que a defesa das particularidades regionais tenha sido uma bandeira presente em certos discursos do século XX, o regional não dispensou o nacional. E, a obra do Visconde de São Leopoldo era, nesse cenário, obra referencial a diversas correntes.

Os anos 20 do século XX se tornam emblemáticos à historiografia regional, quando a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul<sup>15</sup> (IHGRGS), sistematizou de modo mais consistente, a produção historiográfica regional. Esta instituição, a mais expressiva no estado, produziu à época uma forma de história oficial (mas não sem questionamentos), caracterizada, segundo Flores (1995, p. 85)

---

<sup>14</sup> PINHEIRO, José Feliciano Fernandes (Visconde de São Leopoldo, 1774-1847). Com seu primeiro volume ditado em 1819, e o segundo, m 1822. A essa se segue, em 1839 uma segunda edição, impressa em Paris, que revisada em ampliada, serve de base para outras edições. Ver Pinheiro (1978).

<sup>15</sup> O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul aparece com siglas distintas nas obras de Gutfreind e Fioreze. Na primeira, consta a abreviação IHGRS. Na segunda, constata-se a abreviação IHGRGS. Optamos por manter a fidelidade aos textos quando em citações literais. Nos demais momentos, optamos por empregar a expressão IHGRGS.

“[...] por argumento de lusitanidade, negando influências platinas [...]”. Inclusive as perspectivas do Visconde de São Leopoldo quando retomada, encetam, segundo que Gutfreind (1998, p. 15), “[...] as trocas com a área platina [...] foram negadas [...]”.

Esta perspectiva lusófona definiu uma forma de distinção não apenas historiográfica, mas de identidade, uma vez que a distinção *nós* (brasileiros) *dos outros* (Prata) tinha como um princípio fundamental, a origem étnica da população, do processo histórico. Reichel (2006, p. 61), que “a perspectiva assumida por essa historiografia sul-rio-grandense é a de existência de uma fronteira sempre ameaçada”, assinalando os ecos das diretrizes nacionalistas que guiavam a historiografia nacional, na busca pela legitimação de soberania e definição de papéis entre diferentes regiões.

Entretanto, o lusitanismo não representa uma unidade conceitual absoluta. Conforme Diehl (1998, p. 129) é possível observar “duas matrizes historiográficas identificadas nos historiadores rio-grandenses entre 1925-1975”. Investidas de fontes similares, estas matrizes divergiam no modo de justificação dos conteúdos encetados como formadores da brasilidade rio-grandense: estas eram a “matriz hispânica” e a “matriz lusa” onde segundo Gutfreind (1998, p. 11, 14):

À primeira filiam-se os historiadores que enfatizam algum tipo de relação ou de influência da região do Prata na formação histórica sul-rio-grandense [...]. A outra, a matriz lusitana, minimizava as aproximações do Rio Grande do Sul com a área platina e, conseqüentemente, defende a inquestionável supremacia da cultura lusitana na região.

As divergências dessas matrizes não eram capitais. A matriz hispânica percebia particularidades ao Rio Grande do Sul e valorizava a sua relação com o Prata, mas sem desvinculá-lo do processo histórico-cultural luso-brasileiro. Mas ambas afirmavam, segundo Gutfreind (1998, p. 191) “[...] a origem portuguesa do Rio Grande do Sul”, mesmo que o lusitanismo tomasse o platinismo como seu contraditório. Com um discurso semelhante ao IHGB o IHGRGS também perseguia, segundo Fioreze (2002, p. 114) a “[...] defesa dos laços lusitanos e do sentimento de brasilidade [...]”. Esta proposta historiográfica nacionalizadora fez, segundo Gutfriend (1998, p. 22, 23) com que no “contexto pós-1920, marcadamente nacionalista não mais se queria lembrar as estreitas relações do Rio Grande do Sul no início de sua história com a região platina”. De certo modo, essa historiografia exercia a função de “pareceres históricos”, para promover a integração plena do Rio Grande do Sul ao Brasil.

### 2.2.1. O discurso do IHGRGS

A partir de 1920, o Rio Grande do Sul passa, segundo Gutfreind (1998, p. 27), por “[...] significativa efervescência [intelectual] e, sem dúvida, o grande acontecimento foi a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS) no início da década”. A produção historiográfica que se segue, através do IHGRGS leva Fioreze (2002, p. 18, 22) a atribuir-lhe “um certo monopólio do pensar a história do Rio Grande do Sul, especialmente nas primeiras décadas de sua instalação”, cujo paradigma enceta um projeto político<sup>16</sup> oculto nesse “pensar” a história regional. Assim como outras instituições, o IHGRGS deve ser observado a partir de perspectivas mais amplas que a historiográfica. Fioreze enceta que estas instituições (2002, p. 32):

[...] Ao mesmo tempo em que vivem situações e interesses internos, são influenciadas, externamente, por fatores sociais e pelo Estado, o qual, ao atender as suas necessidades de ordem política, econômica, e ideológica, exerce um papel não científico, mas condicionante da conformação dos interesses científicos.

A política ao associar-se à historiografia do IHGRGS, segundo Gutfreind (1998, p. 24) buscou “criar a imagem de um Rio Grande do Sul brasileiro, forte, pujante, com líderes capazes de estarem à frente do poder nacional, justificando seu esforço para alcançá-lo, e finalmente conseguindo com a Revolução de 1930”. Esse discurso torna-se expressivo também na simbologia do instituto: (Figura 2).



Figura 2. Emblema do IHGRGS. (Detalhe).

Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. N°122. 1982. Capa.

<sup>16</sup> Ainda que a convergência da produção do IHGRGS aos interesses políticos regionais não seja absoluta a sua aproximação é assinalada quando o instituto aponta através de sua revista, que é “reconhecido de utilidade pública pelo Decreto federal n° 4273, de 24 – XI – 1921, Decreto estadual n° 565, de 15 – IV – 1964 e Decreto municipal n° 2464 de 10 – XII – 1962”. (Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, n° 122, de 1982).

A fundação do primeiro núcleo de ocupação luso no território rio-grandense, que daria origem à cidade de Rio Grande (1737), representa no contexto simbólico e historiográfico do instituto, o alvorecer do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o processo histórico e social do estado decorre da ocupação lusitana. Essa postura, quando voltada a Guerra dos Farrapos (1835-1845), enfrentou o fantasma do separatismo, elemento contrário ao discurso da brasilidade da história regional. Empreendia-se, desse modo, um enquadramento da maior guerra civil brasileira à perspectiva historiográfica vigente. Nesse processo, como aponta Nascimento (2007b) as produções acerca do evento eram “[...] constantes e regulares pelo menos desde o final da década de 20 [...]” fortalecendo-se ainda mais na década dos festejos do Centenário Farroupilha (1935-1936).

A representação historiografia deste conflito, através daquele paradigma, assumiu uma nova dimensão. Conforme Nedel e Rodrigues (2005, p. 166) “[...] as pesquisas do IHGRS fizeram recair o título de ‘fundadores do Rio Grande’ aos agentes da conquista lusitana e aos próceres farroupilhas.”. Desse modo, ao mesmo tempo em que o evento é tido como a “fundação<sup>17</sup>” de uma consciência regional, também foi percebido como conectado aos ideais pátrios brasileiros. É importante enfatizar que a os historiadores rio-grandense, conectadas à historiografia nacional, segundo Reichel (2006, p. 61) “[...] em sua maioria, construíram uma história para o Rio Grande do Sul, desde sempre brasileira, cujas origens se encontravam em Portugal e seu desenvolvimento, vinculado ao restante do espaço lusitano na América.”. Embora o conflito não possua uma unanimidade teórica, Necchi (2008, p. 19) aponta que “acabou vigorando a versão da ‘vocaç o brasileira.’”. Spalding (Rev. do Globo, 28-IX-1935, p. 66) torna-se exemplar, quando assinala que:

Popular, popular ssima foi, entre n s, a grande revolu o farroupilha, a maior e a mais brasileira das revolu es brasileiras. A mais nobre e a mais her ica das revolu es que o mundo presenciou. [...]. A Revolu o Farroupilha queria reunir sob seu l baro tricolor toda a p tria brasileira. Era seu lema, depois do Seival, - *federa o*. (Grifo do Autor).

O discurso “associativo” da historiografia regional do s culo XX marca tanto o discurso lusitanistas como platinistas, tornando o aspecto federativo da Guerra um

---

<sup>17</sup> Sobre as diferentes correntes historiogr ficas acerca da Guerra dos Farrapos ver: BRENTANO, Lucas Aquino; LOPES, Ricardo Cortez; INOCALLA, Ganesh. *Revolu o Farroupilha (1835-1845): Um balan o historiogr fico*. (2009). Dispon vel em: <<http://www.hist riaehist ria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&ID=242>>. Acesso em jul. de 2011.

ponto de ponderações. Quando Vellinho (1962, p. 88) aponta que “o episódio da República de Piratini se ergue na História do Brasil como um de seus capítulos mais nobres e vigorosos”, enceta um discurso político que submetia o estado ao poder central, como que destituído de particularidades, como sugeria o discurso platinista.

Desse modo, não houve alternativa à Guerra dos Farrapos, ou às guerras de fronteira, senão tornarem-se os aspectos fundadores do Rio Grande do Sul, de origem lusitana, e por isso, civilizado. A identidade regional, nesse contexto ganha seu contorno, sem ainda desenhar, entretanto, o gaúcho. Essa formação desta identidade era percebida como gestada pela ocupação lusa do território, ou seja, a presença do Estado é que criou os indivíduos.

### 2.3. A historiografia regional dos anos 30: continuidades e rompimentos

A produção historiográfica rio-grandense, ao guardar uma vinculação com demandas políticas regionais e nacionais, fez sua produção oscilar entre diferentes modelos de integração (lusitanismo/platinismo, regional/nacional). Os convulsionados anos 30 ensejaram à historiografia, uma forma de realinhamento destes modelos, reeditando o discurso exclusivista luso na história regional. Conforme Nascimento (2007b) “a Revolução de 30, com seu processo crescente de centralização política e econômica, acentuou a ideia de unidade nacional [...]”, tornando a dimensão do nacional o aspecto central daquela forma de sistematizar a memória social e a sociedade rio-grandense.

A aliança entre o IHGRGS e os setores políticos regionais fortalecia os modelos de história como forma de justificação social e de integração do regional ao nacional. Nesse momento, reascende-se, segundo Diehl (1998, p. 129) a “[...] negação do *gaúcho* de que ele fosse de origem platina, em função da originalidade do *gaúcho brasileiro*”. (Grifo do autor). Gutfreind (1998, p. 29) ao definir esse contexto, assinala que “uma vez mais a história estava a serviço da política de uma forma direta e imediata. O nacionalismo ascendente e o esforço de grupos políticos gaúchos em se lançarem à liderança nacional tomaram a história como escudo e bandeira de batalha.”.

Nesse contexto, o discurso da brasilidade e civilidade regional ganham forma, inclusive no discurso político. Como agente dessa história oficial-nacionalista, Aranha

(1946, p. 12) referencia “[...] uma raça de homens rudes, bravios, indomáveis, mas precondicionados, pelas tradições de família, para a forte distinção entre o bem e o mal.”. O indivíduo rio-grandense (gaúcho luso-brasileiro) neste aspecto é evocado como uma dimensão de oposição ao Prata, sendo, uma dimensão da brasilidade regional.

Este distânciamento entre Rio Grande do sul e Prata, na dimensão historiografia se mantém. Vellinho (1962, p. 45) assinala que “[...] o gaúcho rio-grandense, na sua expressão representativa e cultural, não se pode, em qualquer momento de sua história, ser confundido com o tipo bárbaro, ou semibárbaro das ‘montoneras’ platinas.”. Essa consciência historiografia, ainda que admitisse que a barbárie fosse, também, uma manifestação do gaúcho, aplicou o conceito étnico-cultural, para definir como bárbaro, apenas o gaúcho platino, devido sua ligação à cultura hispânica.

A oposição do lusitanismos ao platinismo expresso por Vellinho (1962, p. 45), enceta que o gaúcho rio-grandense “[...] não constituiu nunca, nem mesmo nos primórdios de sua formação, uma coletividade informe e sem rumo, agindo e reagindo por conta própria, à feição do Prata, entregue àquele difuso estado de anarquia e de rebelião crônica [...]”. O mundo hispânico nessa construção é sempre o *outro*, o *não brasileiro*. Vellinho (1975, p. 199) evocando as fronteiras, assinala que o gaúcho rio-grandense foi forjado nas “[...] tensões de uma fronteira duramente controvertida, em constante estado de guerra, [...]”, devido as ameaças do mundo hispânico.

Apesar de apresentar uma historicidade bélica, o Rio Grande do Sul e o gaúcho ensejavam sua conexão ao Brasil, usando como tributo, sua vassalagem, como defensores do caráter brasileiro de sua historia e sociedade. Conforme Doberstein (2002, p. 317) nos anos 30 o imaginário regional distinguia “[...] o herói gaúcho do todo nacional, mas, ao mesmo tempo, apontava para as suas virtudes e qualidades como referências aos demais brasileiros”. Portanto, o gaúcho pode ser, nesse contexto, tomado como “*um jeito de ser brasileiro.*”.

### 2.3.1. Centenário Farroupilha: a gauchização do Rio Grande do Sul

O Centenário da Guerra dos Farrapos (1935-1936) (figura 3) ocorrida em Porto Alegre repercutiu pelo estado, bem como pelo Brasil, e mundo. Mobilizando poderes



públicos e privados, o evento pronunciou-se através de manifestações culturais, econômicas e políticas na intenção de promover, segundo Fochesatto (2011) a:

Exaltação do gaúcho como bom brasileiro; tentativa de integrar o Rio Grande do Sul ao cenário nacional; exaltar o progresso técnico através das demonstrações elétricas, arquitetura e grandiosas do evento; infra-estrutura do estado para abrigar tamanha comemoração; tentativa das classes dominantes de firmarem-se nesse momento.

Se por um lado o evento possuía um caráter histórico, por outro, os interesses contemporâneos do evento (políticos, econômicos e sociais) é que se tornam mais evidentes. A Guerra dos Farrapos, evento histórico que vinha sendo “resolvido” pelo IHGRGS, pode ser considerado uma expressão de poder verticalizada, onde os segmentos sociais hegemônicos buscavam consolidar seu lugar social, tanto no âmbito interno, quanto no externo.

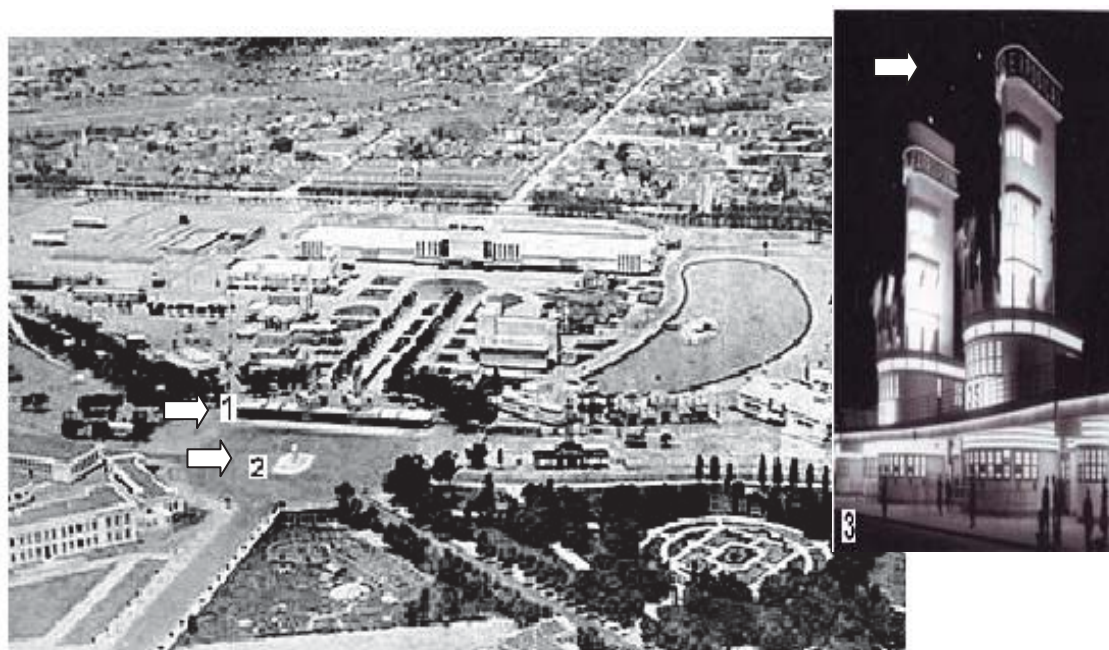


Figura 3: Parque Farroupilha – 1935 (Adaptado). 1: Pórtico Monumental; 2: Pedestal da obra “Bento Gonçalves”; 3. Pórtico Monumental (detalhe).

Fonte: Porto Alegre Antigo.

O significado deste evento à sociedade rio-grandense pode ser medido pelos diferentes interesses envolvidos. Contudo, a construção da identidade regional é um aspecto dos mais relevantes. Nesse momento, dadas às circunstâncias políticas da década de 30, o processo de construção da identidade regional tem no monumento equestre “Bento Gonçalves”, um ponto relevante, mas não o ponto final.

Porto Alegre ao longo do Centenário instalou inúmeros monumentos públicos relacionados à Guerra dos Farrapos. Contudo, duas ganham notoriedade ao vincularem-se à construção de identidades: “O Gaúcho Oriental”, do uruguaio Federico Escalada (1888-1960), e “Bento Gonçalves”, do rio-grandense Antônio Caringi (1905-1981). Sua notoriedade histórica se amplia quando os discursos das obras são percebidos. Estas obras evocam uma série de fundamentações antagonistas: historiografia, identidade e imaginários que quando mergulhadas no imaginário regional de 30, acionam um processo de negação mútua. Embora “O Gaúcho Oriental” tenha em “O Laçador” (1954) sua correspondência imediata, devido a similaridade de sua forma pedestre e “anônima”, há uma relação temporal entre “O Gaúcho Oriental” e “Bento Gonçalves” que suscita seu cotejamento.

Doberstein (2002, p. 354) aponta que nesse momento buscava-se “[...] no gaúcho armado o símbolo maior do homem rio-grandense”. Esse processo guiado pelos setores conservadores do estado identificava no personagem um elemento histórico, investido àquele momento do poder de representar a origem rio-grandense. A identidade evocada a partir do monumento enceta o evento, bem como a própria obra, como um mecanismo de manipulação social em um momento de crise. Segundo Doberstein (2002, p. 354) o Rio Grande do Sul passava àquela época pela transformação do “[...] modelo de acumulação capitalista, antes predominantemente agropastoril e agora também urbano-industrial”. Nesse sentido, serviam o evento e o monumento a um propósito sociopolítico: preservar as relações de poder e de dominação social.

Bento Gonçalves é assim evocado em um monumento na condição de líder, de maneira que sua representação consiste em uma volta às origens e a uma forma de segurança em um momento de crise econômica e social. Quando Bohns (2005, p. 210), aponta que a “[...] ascensão do populismo diminuía a importância social dos artistas que não cumpriam nenhuma função propagandista”, explicita a função social da arte pública: como “*cartilhas ideológicas*”, difundir um projeto político.

Este projeto evocou Bento Gonçalves na condição de líder farroupilha. Sua ligação com a economia pastoril também era um artifício essencial, pois através destes, os segmentos sociais contemporâneos hegemônicos, através da pecuária, preservavam seu lugar social. No monumento a condição social do agente histórico (estancieiro) e a ênfase da brasilidade do movimento farroupilha, seus pontos centrais. Para Doberstein (1995, p. 84) o monumento evoca “um típico representante da oligarquia rio-grandense

do século [...] [XIX]”, enfatizando - na obra - a ligação pretendida pela elite contemporânea, àquela.

Conforme Alves (2004, p. 59), “o general com sua ‘solenidade monumental’ está retratado com vestes imperiais e os apetrechos da sela são possivelmente da guarda nacional da época”. Nesta dimensão, destaca-se a ligação do líder farrapo com os poderes constitucionais do Brasil que Caringi, segundo Till (2002, p. 43) procurou preservar estudando a “[...] espada e as condecorações de Bento Gonçalves, os arreios, as botas e as esporas (até as esporas) que ele usava.” (Figura 4).

Nesta perspectiva, o monumento também representa uma classe social, e um lugar social. A classe social pecuarista sulina na década de 30 procurara preservar sua liderança econômica e política através da arte pública pautada na estética do gaúcho, como um retorno à segurança do passado de ouro.



Figura 4: Conforme a Revista do Globo (1935, p. 22), vê-se “Caringi no seu atelier em Munich modelando uma miniatura do trabalho a executar. No primeiro plano, um soldado alemão posando para o escultor apreender mais facilmente os movimentos do animal e a posição do cavaleiro.”. Fonte: Revista do Globo (23.11.1935, p. 22).

A apreensão do monumento “Bento Gonçalves” (figura 5 e 6) aponta para a ligação de sua estética com a identidade rio-grandense proposta pela historiografia regional na época. Vinculada ao discurso do IHGRGS, defende, segundo Ceroni (2009, p. 59) a “[...] defesa do caráter brasileiro da Revolução e da exaltação aos republicanos”. Isto pois, absorveu e espargiu um conteúdo historiográfico que já era difundido, regionalmente, por diferentes meios (comunicação, discussões acadêmicas, etc.), gestado pelos segmentos sociais mais destacados econômica e politicamente do

Rio Grande do Sul. A ligação da obra com os grupos patrocinadores do Centenário insinuam uma unidade de interesses, na qual, segundo Fuão (2009, p. 16):

[...] Existe, normalmente no pensamento do grupo patrocinador da obra, uma frequente preocupação em não relegar ao esquecimento um passado já anunciado e aplaudido através dos vários discursos construídos por meio historiográfico ou pela imprensa.

A perspectiva apontada na associação entre poder e estética, passando pelas construções historiográficas, insinua que a arte pública, tende a converter-se em uma forma de “estética do poder”. Como aponta Correa (2005) os monumentos públicos são “[...] poderosos meios de comunicar valores, crenças e utopias e afirmar o poder daqueles que os construíram”, tornando-os altares das ideologias. O passado aí evocado o é de modo a justificar o presente. Portanto, o poder econômico que patrocina uma obra, almeja como retorno ao investimento, a criação ou fortalecimento do capital simbólico, necessário à manutenção de um ordenamento social.



Figura 5: Monumento Equestre de “Bento Gonçalves” em dois momentos: Esquerda - sítio original, em frente do Pórtico Monumental. Direita - no sítio atual, Av. João Pessoa, junto à Praça Piratini. Fonte: Till (2002, capa).

Se o monumento é cotejado com as ambições da historiografia de 30, o alvo da propaganda do Centenário deixa de ser apenas o Rio Grande do Sul, para ser também o Brasil. A técnica da obra sustentada, segundo Doberstein (2002, p. 354) no “figurativismo realista, dentro de uma imagem tradicional, de fácil compreensão e decodificação por parte do público” expressa o interesse em ampliar a inserção social do monumento.



Figura 6: Monumento Equestre de Bento Gonçalves.  
Fonte: Paixão (1988, p. 52)

A busca pela inserção deste monumento na sociedade rio-grandense ensejou sua inauguração, conforme Alves (2004, p. 31,32) “[...] em 15 de janeiro de 1936, no dia anterior do encerramento da exposição e das comemorações do centenário”. Como último ato, o monumento ganhou destaque como ponto alto do evento, elevando sua capacidade de propagar um discurso e uma identidade.

A desconstrução do discurso da brasilidade da Guerra dos Farrapos, portanto, implicaria no abalo das construções culturais, identitárias e o próprio arranjo sociopolítico rio-grandense então em construção.

É neste cenário, então dominado por “Bento Gonçalves”, que o monumento “O Gaúcho Oriental” é inserido. Entre obeliscos e fontes, o monumento equestre de Caringi, dividiu espaço com o “presente” oferecido pela comunidade uruguaia residente em Porto Alegre. (Figura 7). Apesar deste monumento não rivalizar diretamente com a proposta identitária de “Bento Gonçalves”, assinalava que outras interpretações acerca da historicidade do Rio Grande do Sul eram possíveis. Nesse sentido, a exclusividade nacionalista-lusitana da historiografia regional era fragilizada.

Este monumento apresentou uma identidade que não era estranha ao imaginário rio-grandense: o gaúcho. Contudo, sua forma e seu conteúdo fossem eram avessos a seu imaginário, uma vez que se mantinha mais próximo da elaboração conceitual uruguaia acerca do gaúcho. Seu aspecto estético aproxima-o de uma representação mais antropológica do gaúcho, afastando-se da rigidez dos mitos.



Figura 7: “O Gaúcho Oriental”, de Frederico Escalada<sup>18</sup> (1935).  
Fonte: Arquivo pessoal.

Quando Nascimento (2007a) aponta a necessidade de “[...] demonstrar historicamente a identidade brasileira do estado sulino”, desloca o confronto das duas obras do âmbito da estética para o da ideologia. Se, por um lado, “Bento Gonçalves” associa-se com as demandas contemporâneas do Rio Grande do Sul de 1935, apresentando-as e defendendo-as, “O Gaúcho Oriental” apontava para uma direção diferente. Nesta circunstância, a apropriação social destas obras poderia ser inviabilizado, pois ao projeto regional, apenas um dos discursos atendia as expectativas apresentadas pelas festividades do Centenário Farroupilha.

---

<sup>18</sup> A grafia do prenome de Escala é Federico. As fontes consultadas em língua portuguesa, entretanto, trazem por vezes, além dessa grafia, a forma Frederico.

### 3. “O GAÚCHO ORIENTAL” E “O LAÇADOR” PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E HISTORIOGRÁFICAS

Quando as histórias pátrias argentina, brasileira e uruguaia são cotejadas, o gaúcho e o Prata surgem como elementos comuns, embora apropriados e representados de modos diferentes pela historiografia nacional estigmatizadas pela distinção mútua. Estas construções ofereceram sustento à política dos Estados e a identidade de suas comunidades. Para tanto, as aproximações entre estes territórios, passaram por uma redefinição, na qual, o discurso de Vellinho (1962, p. 9) torna-se exemplar:

Pontos de parecença entre os tipos sociais do gaúcho rio-grandense e do gaúcho platino existem, sem dúvida, mas se restringem às peculiaridades decorrentes do mesmo sistema básico de atividades - o pastoreio - desenvolvido num cenário físico semelhante [...].

Essa perspectiva expressa o núcleo paradigmático da historiografia rio-grandense: a diferença do Rio Grande do Sul em relação ao Prata. A lusitanidade, do estado é tomada como pedra angular da história regional. Nesse sentido, a fragmentação do Prata no processo de formação dos atuais Estados, é um elemento perene e comum às outras historiografias pátrias deste espaço.

O gaúcho histórico, de múltiplas faces, segundo Leenhardt (2002, p. 30), perambulou pelo “[...] espaço dos confins [...], terra por definição e para sua infelicidade, inexoravelmente sem limites”. Assim, o gaúcho, como é encetado por Reichel e Gutfreind (1996, p. 167) seria um “[...] um produtor de hábitos, costumes, valores, ideias que se formaram, se mantiveram ou se transformaram à medida que ele experimentava relações concretas de dominação ou de subordinação”. Apesar de este patrimônio cultural, não possuir uma identidades políticas ou nacionais, sua apreensão historiográfica tendeu a três direções distintas: argentina, uruguaia e rio-grandense.

A redefinição do “gaúcho” por este processo de diferenciação gestado historiograficamente com apoio do Estado deu forma ao “gaúcho rio-grandense”, do mesmo modo que no Uruguai, deu forma ao gaúcho oriental, e na Argentina ao gaúcho argentino.

A definição do “gaúcho rio-grandense” decorre de sua distinção, uma vez que, conforme Woodward (2011, p. 9) “[...] a identidade é relacional”. Assim, a afirmação

da identidade “gaúcho rio-grandense” no Rio Grande do Sul é uma forma de identificar o Rio Grande do Sul no contexto nacional, do mesmo modo que o diferencia do platino.

### 3.1. Do real ao ideal: O gaúcho no Rio Grande do Sul

A apreensão do gaúcho deve manter em perspectiva o discurso como uma representação. Portanto, o gaúcho, interpretado e reinterpretado, assume identidades e lugares distintos em diferentes sistemas socioculturais. Na perspectiva da historiografia rio-grandense, o gaúcho corresponde a um conjunto de atributos específicos, mormente heroicos, determinados por questões raciais e sociais este discurso ganhou forma, no século XIX e XX, segundo Diehl (1998, p. 135) a partir da:

Tendência idealista-romântica dos heróis na história. Os personagens são apresentados como exemplos de virtudes exigidas pela moral positivista da época, na qual se difundia a *glorificação do gaúcho*, código que era a apresentação da visão da classe dos pecuaristas sulinos de si mesma e da sociedade (Grifo do autor).

Neste momento histórico (fim do século XIX e início do XX) a identidade regional, ainda que dedicada ao gaúcho, não o era de modo absoluto. Conforme Fuão (2009, p. 26,27) esta produção historiográfica promoveu “[...] a construção de uma ideia de *raça sulina*, caracterizada pela superioridade física e moral em franca harmonia com sua origem, mormente representada pela *Revolução Farroupilha*.” (Grifo do autor). Nesse sentido, os atributos da suposta “*raça*” sulina, conectavam-se mais a sua origem lusitana do que na imagem do gaúcho, mormente apresentando os personagens como *heróis fundadores*, com destaque à Guerra dos Farrapos. Evidentemente a historiografia regional em sua pluralidade, deu forma a correntes distintas, com maior ou menos grau de idealização. Assim, identificam-se duas correntes historiográficas no princípio do século XX, sendo uma, conforme Flores (1996, p. 69):

Criada pelo romantismo de João Cezimbra Jacques, Augusto Mayer, Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Salis Goulart e continuada pelos tradicionalistas que deram ao gaúcho atributos de cavaleiro medieval, imitando os heróis do romantismo literário europeu. A segunda corrente, baseada em documentos históricos e em crônicas de viajantes, caracteriza o gaúcho como grupo social marginalizado pelos latifundiários e pelo serviço militar da época.



A hegemonia da filosofia positivista no Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX favoreceu a definição dos homens rio-grandenses como heróis civilizadores. Contudo, o afastamento do Rio Grande do Sul do Prata, a distinção civilização e barbárie, a notabilização e a construção dos mitos de origem, já eram reconhecíveis.

Esse processo de mitificação humana e histórica do Rio Grande do Sul empreendeu um processo de simbiose entre o tempo histórico, e um tempo simbólico. Assim, um novo sentido era estruturado àqueles elementos, que se tornou relevante na organização da sociedade regional dada sua eficácia. Nesse “tempo do sentido” o gaúcho rio-grandense é elaborado, protegido por uma temporalidade imprecisa, denominada por Golin (2004, p. 7) como o “[...] ‘tempo vago’, ao qual se remete a origem de seus elementos”.

Tempo histórico tempo simbólico se encontram para dar ao gaúcho historiográfico. O aspecto mítico desse processo, ganha contornos mais claros quando Eliade (2006, p. 11) declara: “o mito fala apenas do que *realmente* ocorreu do que se manifestou plenamente. [...] Eles são reconhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos ‘primórdios”.

A inserção do gaúcho na elaboração da identidade regional se ampara neste tempo de sentido, mas, sobretudo, nas elaborações intelectuais do século XIX, quando, segundo Golin (1987, p. 53):

[...] Entre os intelectuais e a oligarquia se estabeleceu uma troca. Eles artisticamente, realizavam a representação amena da sociedade, executavam a apologia dos valores varonis da oligarquia, mistificavam seus representantes e de cada latifundiário-militar faziam um semideus, pintado geralmente com as cores rebuscadas da mitologia grega. Em troca recebiam prestígio, empregos em secções públicas, reconhecimento, convites para saraus, e mesmo propinas, conforme o elogio.

Esta construção ganhou contornos mais nítidos no fim do século XIX e ao longo da primeira metade do seguinte, encetando a aproximação do poder político e econômico, do intelectual, para a promoção e legitimação de determinados aspectos desta sociedade, sobretudo aqueles ligados às vivências dos segmentos dominantes.

Esta elaboração teórica, sempre orientada em um sentido social vertical tornou o gaúcho um meio de conexão entre o princípio e o presente. E, os segmentos sociais que de alguma forma mantinham conexão com aquele agente (relação econômica,

política, social, cultural, simbólica, etc.), procuraram preservar a ordem social em que julgavam serem dominantes.

A essa historiografia coube um sistema de expressão semelhante à literatura, marcada pelo objetivo de explicar cientificamente o processo histórico-social rio-grandense, utilizando os atributos do símbolo, ou seja, uma linguagem simbólica. É nesse espaço, segundo Fuão (2009, p. 27), no fim do século XIX que “a literatura, com sua própria razão da estética poética e romancista, encontrou um limite de trabalho bem mais amplo onde a simples ficção fundia-se com a narrativa histórica.”. Através desse modelo, a identidade regional foi sendo delimitada, apoiada no conjunto de predicados que a perspectiva positivista da época exigia.

À produção cultural desse momento que viria a ser reeditada inúmeras vezes<sup>19</sup>, até ser perenizada no século XX, enceta o quanto a arte conecta-se com o mundo social (lugar de tensões, explorações, mas também de intercâmbios e alianças) em seu processo de expressão.

Essa construção, com estreitos laços com a política regional, oferece as bases para a sustentação do discurso do gaúcho - como identidade regional -, no século XX, partindo de elementos históricos, reelaborados. Desse modo, o gaúcho, através de novas cores exerceu uma forma de sedução social capaz de cooptar outras expressões étnicas do Rio Grande do Sul, ainda no século XIX.

O gosto pela ação enérgica, o espírito de fronteira, o alarde de coragem, sem falar nos pequenos hábitos cotidianos de alimentação, vestuário e diversão, acabaram sendo incorporados pelos imigrantes tardios e seus descendentes, que vêm nesse *ethos* o modo de ser do gaúcho. (Grifo do autor). (POZENATO, 1974, p.25).

A tendência social homogeneizante desde discurso, ao mesmo tempo em que foi incorporado por diferentes grupos étnicos, fortaleceu a representação idealizada do gaúcho, enfraquecendo os aspectos multiculturais. O gaúcho enquanto identidade foi capaz no plano interno, de exercer uma força massificadora, inclinada a indicar funções e posições sociais aos indivíduos.

---

<sup>19</sup> O processo de construção da ideologia que no Rio Grande do Sul apropriou-se do gaúcho histórico e o (re) elaborou historiográfica, social e culturalmente a partir e interesses contemporâneos a cada momento histórico, segundo Golin (1987, p. 17) “[...] começou com o Partenon Literário no século passado, viveu o período dos Grêmios Gaúchos e chegou à década de quarenta, onde sofreu a sua reciclagem moderna e se afirmou historicamente como curiosa *ontologia*. No lugar e com elementos do gaúcho real foi criado o *gaúcho de palco*, o modelo exportação.”. (Grifo do autor).

No plano externo, o gaúcho herói rio-grandense, exerce esta mesma função de identificação. Sua construção imagética perpassa sua brasilidade e civismo procurando tanto identificar o Rio Grande do Sul, quanto associá-lo ao Brasil. Desse modo, seu principal fio condutor foi o a historiografia do período, que pregava sua lusitanidade e brasilidade. Assim, no plano externo, o papel social, político econômico do estado, junto à nação, através do gaúcho apresentando como um bom brasileiro.

Contudo, sua percepção externa confunde-se com a sua indumentária mais característica: a bombacha. Esta indumentária no século XIX esteve presente nos dois conflitos bélicos mais significativos para o Brasil: o externo, a Guerra do Paraguai e o interno, a Guerra de Canudos.

Essa indumentária ao imaginário construído entre os séculos XIX e XX estabeleceu-se como critério de definição cultural do gaúcho no Rio Grande do Sul, ao qual cabia um comportamento já definido pela historiografia regional. Se ponderarmos que o gaúcho histórico devido seu viver marginal era percebido como elemento de desestabilização social pela sociedade oficial, sua vinculação à disciplina militar, vestindo, mormente a bombacha, colabora para consolidar o comportamento que já era encetado historicamente.

A bombacha, a partir da Guerra do Paraguai, usada como uniforme militar, expressa um conteúdo de ordem, submissão e civismo. Absorvendo o discurso historiográfico acerca do gaúcho rio-grandense e o rol de predicados a bombacha afastava do gaúcho os aspectos primitivos e bárbaros atribuídos ao gaúcho platino (geralmente trajando chiripá). Assim, o processo pelo qual a bombacha passa a representar as qualidades regionais tem no final do século XIX, os seguintes pontos-chave: Guerra do Paraguai, Guerra de Canudos (1896 – 1897), e a fundação do Grêmio Gaúcho (1898).

A capacidade identitária da bombacha, observada no âmbito interno, mantém estreita ligação a força exógena, representada pela Guerra do Paraguai e de Canudos<sup>20</sup>. Enquanto a primeira corresponde ao momento de sua inserção no Rio Grande do Sul, a segunda corresponde a um momento em que o estado, e sua população, ergueram as armas em defesa da pátria. Esse evento, que mobilizou diferentes dimensões da

---

<sup>20</sup> Conforme Ahlert (2010, p. 231), “a Guerra de Canudos esteve inserida no contexto do conturbado período que sucedeu a queda da monarquia e a primeira década de instalação do regime republicano. Ocorrida no interior da Bahia, entre novembro de 1896 e outubro de 1897, contrapôs as unidades do exército da República e os sertanejos moradores do arraial de Canudos, seguidores de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro.”.

sociedade brasileira, ofereceu à bombacha um “batismo de fogo” no campo das representações e identidades. Naquele conflito, quando o contingente militar rio-grandense se apresentou de bombacha, fortaleceu potencializou seu poder simbólico. Como aponta Ahlert (2010, p. 232), a bombacha “[...] foi usada como parte do uniforme do exército nacional pelas tropas do Rio Grande do Sul empregadas na campanha contra os conselheiristas.”. (Figura 8 e 9). Este poder de diferenciação acabou por alimentar a própria bombacha como vestimenta regional, mesmo que naquele cenário, apenas ensinasse a diferenciação dos rio-grandenses.



Figura 8: General Carlos Eugênio e seu Estado Maior em Monte Santo – Guerra de Canudos  
Fonte: Canudos.portfolium.com.br.



Figura 9: Prisioneiro conselheirista.  
Fonte: Canudos.portfolium.com.br.

Ahlert (2010, p. 239) menciona que os rio-grandenses, “recrutados para pelear no sertão, não abdicaram da vestimenta que os diferenciava dos demais combatentes que usavam o uniforme oficial do Exército Brasileiro.”. Apesar da adversidade climática, a bombacha figurou como traje recorrente, contribuindo para a formação de um poder imagético. Segundo Ahlert (2010, p. 240) “[...] na paisagem baiana, no outro extremo brasileiro, em um cenário de clima quente, [...] [a bombacha adquiriu] aspecto ainda mais exótico sobre seus companheiros de batalha.”. Mesmo figurando novamente como uniforme na guerra, a bombacha identificava uma origem. (Figura 10).



Figura 10: Coronel Joaquim Manuel de Medeiros e seus ajudantes. - Guerra de Canudos.  
Fonte: Canudos.portfolium.com.br.

A construção da identidade regional observada através da lente da Guerra de Canudos permite considerar que a postura adotada pelos militares rio-grandenses, foi mais regionalista do que se esperaria em uma arregimentação militar. Segundo Ahlert (2010, p. 237) “em uma parcela considerável das fotografias de soldados, os rio-grandenses figuram ostentando poses e códigos simbólicos de pertencimento que os diferenciam largamente dos demais combatentes”, de modo a encetar a postura adotada por aqueles combatentes. Euclides da Cunha (apud AHLERT, 2010, p. 231) enceta, a partir daquele conflito, uma perspectiva acerca do gaúcho:

O gaúcho, o pealador valente, é, certo, inimitável, numa carga guerreira, precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins, vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada, firma no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do combate, onde espadanam cintilações de espadas; o jagunço é menos teatralmente heroico.

É relevante considerar, nesse momento que, força exercida pelo julgamento externo, acerca da identidade interna não é inócuo. Na verdade, o olhar externo colabora para a construção de um sistema de percepção e da percepção do rio-grandense sobre si mesmo. É esse o sentido mais contundente do processo de assimilação da bombacha e consolidação da identidade rio-grandense, interna e externamente.

O ponto-chave seguinte neste processo corresponde ao ano de 1898. Nesse ano, na cidade de Porto Alegre, a bombacha que vinha desenhando uma trajetória ligada à guerra, inicia sua migração do campo de batalha aos salões. Conforme segundo Golin (2004, p. 52, 53):

O impulso decisivo [...]. A partir da iniciativa do major-positivista Cezimbra Jacques, surgiu em Porto Alegre o Grêmio Gaúcho. As principais cidades seguiram o exemplo da capital. Esses clubes reuniram estancieiros, militares, comerciantes e demais segmentos da elite. [...]. Essas entidades principiaram o processo que retirou a bombacha do campo para localiza-la como objeto cultural no restrito espaço das sedes sociais urbanas. Os clubes impregnaram a bombacha de honradez regional, situando-a na esfera do civismo.

A integração da bombacha ao imaginário regional, como elemento de forte carga cívica em um processo de difusão social, fortaleceu a construção da imagem do gaúcho rio-grandense e da bombacha. Nesse processo, a atuação do Grêmio Gaúcho, mesmo que efêmera, cristalizou socialmente o traje militar. Essa elaboração, novamente coube à aproximação dos segmentos da elite sulina das instituições culturais, que promovendo a simbiose entre interesses político-sociais e manifestações culturais, tornou, novamente, - a bombacha - em moeda de corrente.

### 3.1.1. O gaúcho rio-grandense segundo a historiografia regional

O gaúcho rio-grandense situa-se dentro de uma equação, cujo demais elementos (história, historiografia, imaginário), constroem um gaúcho institucionalizado, cujo sentido, se expressa na compreensão social contemporânea acerca daquele indivíduo. Sua inserção social pode ser percebida através da instauração de práticas, ritos, festividades e símbolos, etc., que permitiram a esta construção sua difusão enquanto conecta o presente e o passado, através de um “tempo do sentido”.

As expressões artísticas nesse sentido são elementos sustentadores dessa construção. Este é um dos vetores mais expressivos pelo qual se constrói, segundo Silva e Silva (2005, p. 406), “[...] conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos [...]”. Sejam escritas ou ágrafas, materiais ou imateriais estas manifestações artístico-culturais permitem a revisitação do passado. No âmbito social rio-grandense, destaca-se, segundo Oliven (2002, p. 166, 167) o papel da “[...] tradição e [...] historiografia regional [que] tendem a representar seu habitante através de um único tipo social: o gaúcho [...]”.

A elaboração deste discurso e sua conexão com a sociedade rio-grandense explicita sua conexão com a produção documental acerca do passado social. Nas palavras de Le Goff (2003, p. 538) este é o resultado “[...] do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.”. A produção historiográfica rio-grandense de grande parte do século XX, nesse sentido, pode ser percebida como este resultado: uma construção cultural massificadora que, conduzida de forma verticalizada, propõe ao tempo presente e futuro uma imagem, uma identidade e uma origem específica sobre si mesma.

Dentro do universo artístico, os monumentos públicos detêm, conforme Almeida Sá (2007) a capacidade de converterem-se em “[...] símbolo para os observadores e transeuntes, que o recebem e o leem como um marco e o colocam como um importante ponto de referência espaço-temporal”. Tais obras, revestidas de forte carga imagética e simbólica, auxiliaram a emergência e ampliação dos discursos que lhe dão forma e através dela são legitimados. Mais que o espaço, o monumento marca o tempo, regulando formas de relações sociais.

A representação cultural rio-grandense, sustentada na ótica do gaúcho, através de expressões historiográficas e culturais, guiadas política e socialmente, não se fez, entretanto, sem custos. Quando Gutfreind (2006, p. 241) enceta que na “sociedade atual, a multiplicidade de grupos sociais desaparece e sobressai-se um único tipo, o gaúcho”, rio-grandense, permite considerá-lo como uma expressão cultural massificada.

O discurso do gaúcho, já no século XIX, evocava uma forma heroica. Assim:

Na construção social da identidade do gaúcho brasileiro, há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou a sua figura, cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc. (OLIVEN, 2002, p.167).

A imagem do gaúcho, nesse sentido, centralizou o processo de elaboração da identidade regional, cooptando diferentes segmentos e diferentes grupos étnicos, fortalecido pelos discursos (literário, historiográfico, artístico, etc.). Conforme Pozenato (1974, p. 41) esse discurso “[...] trazia o estigma de vir das origens, com a chancela dos heróis civilizadores, dos criadores da província”, reiterando o poder simbólico do gaúcho, sobre outras expressões culturais.

Nesse aspecto, os monumentos artísticos ganham maior relevo, graças a sua capacidade discursiva, cuja capacidade de inserção social, é superior a da escrita. Como aponta Le Goff (2003, p. 526) aponta que “o *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) [...]”. (Grifo do autor). Exerceriam a função, portanto, de referência, tanto espacial quanto temporal que, no contato social, perpetua uma forma de perceber a sociedade e ainda, conforme Oliven (2002, p. 166) “[...] informar a ação e criar práticas no presente”.

Os monumentos, conforme Corrêa (2005) “[...] podem ser portadores de um sentido identitário [...]”. Nesse sentido, obras como “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”, ao serem amparadas por construções historiográficas distintas, são potenciais expressões de identidades. Potenciais porque apenas podem expressar sua carga discursiva específica, quando o observador é munido pelo mesmo imaginário que lhes deu forma.

### 3.2. “O Gaúcho Oriental”: perspectivas historiográficas

O monumento “O Gaúcho Oriental” materializa no bronze uma construção interpretativa do gaúcho que parte de um discurso historiográfico específico: o uruguaio. Desse modo, a obra de autoria do escultor uruguaio Federico Escalada, vertida em Montevideu nos anos 30, mantém estreita conexão com o patrimônio historiográfico e cultural daquela nação cuja estética do gaúcho pode ser percebida em outras obras, como na série “Peão de Estância”,<sup>21</sup> também de autoria de Escalada.

---

<sup>21</sup> Exemplares de estatuetas dessa série, apresentando semelhança inquestionável, se encontram em catálogos de leilão virtual. Em Montevideu, o monumento “El Peón de Estancia”, exprime a



Esta obra foi modelada na década seguinte ao avivamento do ideário independentista daquela nação, quando se discutiam sua independência, com vista ao centenário. Tema presente na política, na cultura, e na história, o nacionalismo também chegou à arte. Sansón (2006, p. 177) descreve aquele período, encetando que:

[...] Na década de 1920 houve fortes polêmicas sobre a data da independência. Estas possibilitaram uma afirmação e ao mesmo tempo uma reformulação do imaginário nacionalista articulado desde o final do século passado [séc. XIX]. Unanimamente aceita a independência nacional e descarta toda possibilidade integradora ao contexto rio-platense [...].

Tais discussões eram instigadas, segundo Azúa (1991, p. 55), pela “[...] aproximação das datas centenárias de 19 de abril e 25 de agosto de 1825, de 28 de agosto e 4 de outubro de 1828, de 18 de Julio de 1830 [...]”<sup>22</sup>, pois naquele momento, não havia um consenso acerca da data sobre a qual recairia o estigma da independência. Contudo, esta questão vinha sendo desenvolvida desde o século XIX, através de uma corrente historiográfica principiada pelos historiadores uruguaios Francisco Bauzá (1849-1899), Pablo Blanco Acevedo (1880-1935), Juan Pivel Devoto (1910-1997) que, segundo Sansón (2006, p. 10) entre os séculos XIX e XX “[...] em uma continuidade ininterrupta, criaram as bases e definiram uma corrente conhecida como TESE INDEPENDENTISTA CLÁSSICA [...]”<sup>23</sup>. (Grifo do autor).

A independência, aspecto central desta tese, contrapunha-se a outras que, no século XIX defendiam a integração uruguaia a Argentina ou ao Brasil. Desse modo, a discussão do século XX de certo modo consolidou o projeto nacionalista e sua legitimidade, viabilizando, historiograficamente o Uruguai independente.

Um aspecto desta discussão repousa no binômio Estado – Nação. Conforme Sansón (2006, p. 27, 28) “na opinião de Gerardo Caetano, ‘*Uruguai nasceu antes que os uruguaios, o Estado precedeu a nação*’. Foi necessário ‘criar’ um sentimento de nacionalidade a partir de uma ação conjunta de intelectuais, políticos e artistas”<sup>24</sup>. (Grifo do Autor). Essa condição de certo modo, indica como em aberto o discurso identitário da nação, mesmo que o Estado, tenha se consolidado em 1828. O esforço de

---

correspondência inequívoca entre ambas, marcando a inserção da obra porto alegre no conjunto escultórico de Escalada, e uruguaio.

<sup>22</sup> Tradução nossa.

<sup>23</sup> Tradução nossa.

<sup>24</sup> Tradução nossa.

construção da nacionalidade Uruguai mobilizou, consciente, ou inconscientemente, diferentes segmentos daquela sociedade em diferentes momentos.

Nessa perspectiva empreendeu-se um esforço, por parte dos segmentos sociais uruguaios comprometidos com esse projeto, de dotar o Estado de um perfil nacional. As dificuldades deste intento, contudo, se avolumavam, sobretudo quando é posta no horizonte de análise, os interesses argentinos e brasileiros sobre a região. Conforme Sansón (2006, p. 177):

O próprio Estado, desde o final do século XIX, promoveu e criou as condições para a construção de um imaginário nacionalista. [...] o país devia marcar um perfil próprio no concerto das nações do Prata demonstrando uma ‘consistência’ que, entre outros elementos, se fundamentara no reconhecimento de um passado coeso e aglutinante. A afirmação das fronteiras terrestres devia coincidir com a definição de um passado comum. Esta tarefa foi levada em frente por poetas como Zorrilla de San Martín, pintores como Juan Manuel Blanes, e historiadores como Francisco Bauzá.

Estado, historiadores e pintores são apontados como os promotores da construção da nacionalidade uruguaia. Contudo, outras expressões sociais, devem ser igualmente consideradas, como as escolas, jornais, tradições. Assim, um “passado é construído”, e uma consciência nacional elaborada, com um poder aglutinante sobre uma população, de uma determinada territorialidade. A viabilização deste discurso que visava a viabilização do Uruguai como um Estado - Nação entre outros, encontrou refúgio nas atividades artísticas, notadamente a historiografia e a arte. Como aponta Souza (2008, p. 155):

Embora cada arte tenha a sua própria linguagem, Juan Manuel Blanes através da pintura procurava expressar as inquietudes de seu tempo: pintar uma nação em construção. Blanes, criou símbolos pictóricos da nacionalidade e inventou um passado iconográfico.

A pintura de Blanes<sup>25</sup> desse modo é encetada como conectada aos desígnios já propalados pela historiografia pátria uruguaia. Juan Manuel Blanes, através das artes plásticas, segundo Souza (2008, p. 161) cumpria “[...] uma missão cívica [...] [pondo] o pincel a serviço da afirmação da identidade nacional uruguaia, ou oriental, na linguagem do século XIX.”. O artista do mesmo modo que outros segmentos culturais do século

---

<sup>25</sup> Segundo Souza (2008, p. 161) o epíteto “[...] ‘*pintor de la patria*’ [...] [ênfatisa que a obra de Blanes ocupa] [...] um lugar privilegiado na representação iconográfica da gesta nacional libertadora.”. (Grifo da autora).

XIX procurou representar um Uruguai independente, defendendo, através da estética os agentes de alguma forma relacionados com a “fundação” daquela nação. Assim, segundo Souza (2008, p. 155, 156) “pintou um mundo de heróis e contribuiu, juntamente com a História e a Literatura, para a criação de uma memória coletiva, de uma identidade oriental”.

Como tema, o gaúcho é recorrentemente retratado por Blanes. Do mesmo modo que a historiografia, a arte plástica uruguaia ocupou-se do gaúcho, enquanto elemento peretinente ao processo de construção da nacionalidade e da identidade uruguaia. Assim, Uruguay Educa (2012) enfatiza que:

Blanes realizou toda uma série com esta temática, geralmente de pequenas dimensões e conhecida pelo nome de “Los Gauchitos”. Fazem parte da mesma: “Los tres chiripás”, “Matrero”, “Amanecer”, “Yerra”, “La taba”, “Los dos caminos”, entre otros.<sup>26</sup>

Estimulado pelas perspectivas historiográficas Blanes pintou uma imagem da nação independente. Pertencentes à série “Los Gauchitos”, as obras “Descanso” (Figura 11), “Tomando Mate” (Figura 12) e “Gaúcho em el palanque” (Figura 13) exploram esse gaúcho uruguaio, atribuindo-lhe o estigma da nacionalidade. Assim, o chiripá assume iconograficamente um relevo singular, do mesmo modo que uma postura, uma forma de relacionamento homem-mundo, próprias, encetando, em última análise o arcaísmo daquela população, logo, da própria nação<sup>27</sup>.



Figura 11: Descanso. Óleo sobre cartão pedra. 26,5 21,5 cm.  
Fonte: Calamanda y le Désespere de Gustave Courbet.

<sup>26</sup> Tradução nossa.

<sup>27</sup> O chiripá, na perspectiva pictórica de Blanes sugere explorar a antiguidade do nacionalismo uruguaio, que, segundo sua historiografia independentista, seria anterior ao Estado, chegando, em algumas perspectivas a ser “identificado” na época colonial.

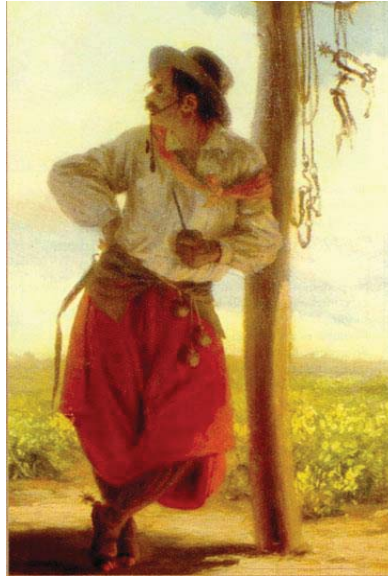


Figura 12. Tomando Mate, Óleo sobre tela. 24,5 x 20 cm. (Sem data ou assinatura)  
 Fonte: Calamanda y le Désespere de Gustave Courbet.



Figura 13: Gaucho em el palanque. Óleo sobre tela (44 x 35 cm).  
 Fonte: Calamanda y le Désespere de Gustave Courbet.

No século XX, a estética uruguaia acerca do gaúcho, não se afastou do modelo criado no século XIX. De certo modo, discussões acerca da independência nos anos 20, reeditou aquele modelo, que se faz latente na obra de Escalada. E, do mesmo modo que Blanes produziu uma série de obras cognominadas “Los Gauchitos”, Escalada deu forma a uma série de estatuetas, denominada “Peón de Estancia”.

“O Gaúcho Oriental” de Federico Escalada instalado no Rio Grande do Sul em 1935 corresponde-se àquela estética. Suas características, como feições, postura e

indumentária assemelham-se àquela empreendida por Blanes e que é perceptível, no conjunto da obra de Escalada.

“Los Gauchitos” de Blanes e “O Gaúcho Oriental” de Escalada aproximam-se estética e historiograficamente. Contudo veio a traí-lo, de maneira a fragiliza-lo ideologicamente. Quando o monumento foi doado pela comunidade uruguaia radicada em Porto Alegre para homenagear a cidade e o estado em decorrência do Centenário Farroupilha,<sup>28</sup> a obra foi instalada em um imaginário distinto daquele que lhe deu forma.

O discurso historiográfico de “O Gaúcho Oriental” ainda que não contestasse o rio-grandense, trazia consigo um projeto político, e identitário distinto, e mais que isso: um discurso diferente sobre o gaúcho (que já era um tema consagrado pela historiografia rio-grandense). Nessa circunstância, “O Gaúcho Oriental” suscita duas perspectivas pelas quais sua inserção pode ser percebida: ou como um presente simbolizando amizade ou, como um elemento estranho ao imaginário rio-grandense e, por isso, causa de desconforto.

Ainda que estas alternativas não sejam excludentes, cada uma delas evoca um conjunto de considerações distintas: como presente ao Rio Grande do Sul o monumento oferece a “alma nacional uruguaia” em bronze, gesto este, excepcional.

Como elemento de estranhamento a obra através de sua ligação com o modelo de apropriação e (re) construção do passado oriental, o monumento coloca-se em rota de colisão com o modelo historiográfico e identitária rio-grandense.

O Rio Grande do Sul travou inúmeros contatos históricos com o Uruguai, que geravam inquietações históricas (conflitos de interesses regionais e nacionais mútuos) e historiográficas, mas também encetavam tratativas entre as elites regionais. Estas relações entre Brasil Colônia, Brasil Império e Republicano, com o Uruguai (ou Banda Oriental, ou como Província Cisplatina, anexada ao Brasil), portanto, eram dinâmicas. Contudo, na década de 30 prevalecia o caráter combativo de tais relações, em conformidade com o projeto político de então.

O local de instalação do monumento de Escalada em Porto Alegre oferece um indicio acerca da prevalência do estranhamento desta obra no imaginário rio-grandense, sobre o estigma da amizade, mesmo que este não seja negado. A iconosfera formada

---

<sup>28</sup> Conforme Doberstein (1995, p. 80, 81) “O Gaúcho Oriental” deveria, enquanto presente à Porto Alegre, registrar “a aproximação entre farroupilhas e certas lideranças do Estado Oriental”. Entretanto, o contexto sociocultural rio-grandense da época mostrava-se avesso a tais registros históricos, uma vez que a política regional ensejava e a historiografia oferecia um discurso de brasilidade sobre a Guerra dos Farrapos em detrimento das históricas relações com o Prata.

pelo monumento e o espaço circundante (Figura 14), não favorece a visualização da obra, de modo que o monumento é visualmente “absorvido” por aquele espaço.



Figura 14: “O Gaúcho Oriental” e sua instalação.  
Fonte: Arquivo Pessoa.

O contato visual do público com a obra é assim, limitado. Sua apropriação como patrimônio sociocultural daquela cidade torna-se limitado pelo ambiente urbano (elementos artificiais – edificações enaturais - vegetação) que concorrem por espaço e atenção (Figuras 15 e 16). De certo modo o local impõe uma espécie de véu à obra que, entre diversos estímulos visuais, tende a perder a centralidade, fundindo-se com o meio. O monumento ao invés de possuir um local de instalação, é possuído pelo local.



Figura 15: “O Gaúcho Oriental”. Detalhe  
Fonte: Arquivo Pessoa.

A limitação que o espaço de instalação de “O Gaúcho Oriental” impõe à obra tem como ônus sua carência dialógica com o público. Mesmo instalada em um parque público, o espaço não favorece o embate da obra com o público, fragilizando sua integração ao patrimônio urbano e cultural da cidade.



Figura 16: “O Gaúcho Oriental”. Detalhe.  
Fonte: Arquivo Pessoal

A emergência do ideário nacionalista no Rio Grande do Sul a época do Centenário reinterpreto o monumento antes mesmo de instalado, pois no nível do imaginário regional, inclusive político, seu discurso era estranho. Ceroni (2009, p. 15) enceta que o Centenário foi celebrado “com efusiva suntuosidade, através de paradas cívicas, sessões solenes, visitas de delegações estrangeiras, etc”, de modo que a há uma função oculta no evento: propaganda. Esta sustentava um discurso político, a partir do qual o Rio Grande do Sul, além de ser pujante, era, acima de tudo, brasileiro. Nesta circunstancia, o Centenário Farroupilha não era um evento voltado ao Rio Grande do sul, mas sim, um evento realizado no Rio Grande do Sul para seduzir o Brasil.

É deste projeto que emana a importância da brasilidade da Guerra dos Farrapos. O conflito assim vem ampliar sua inserção sociocultural, suplantando as revoluções de 1893 e 1923 como referencial da heroicidade rio-grandense ao imaginário regional, passando possuir:

[...] Grande relevância para o imaginário popular, ao mesmo tempo em que provoca, até hoje, controvérsias entre os historiadores, principalmente em relação ao separatismo ou não do movimento, das idéias de federalismo e republicanismo, bem como da influência dos países platinos nos líderes farrapos (CERONI, 2009, p. 57).

No Rio Grande do Sul, portanto, houve um reordenamento das questões de aproximação/afastamento do Prata com o Rio Grande do Sul, bem como entre brasilidade/platinidade na construção do imaginário regional. É através deste processo que a Guerra dos Farrapos emerge na historiografia rio-grandense dos anos 30: como elemento histórico integrado ao imaginário regional segundo a perspectiva do IHGRGS, legitimando interesses de determinados segmentos sociais, através da ação política expressa no Centenário Farroupilha.

O suporte oferecido pelo IHGRGS à essa elaboração é explicitado por sua revista (IHGRGS (1935, p. 5)), que não apenas atribui, mas defende, através de diferentes associações, um caráter eminentemente nacional ao evento:

O ciclo farroupilha é a epopéia da nacionalidade. Sim, da nacionalidade, porque confundia todos os elementos de diversas regiões, dentro do Continente, na mesma aspiração. Se foram admiráveis os rio-grandenses, o povo em geral, defendendo, valorosamente, esses princípios, não o foram menos, os filhos de outras províncias que se integraram aos gaúchos, na cruzada homérica.

A tônica do nacionalismo do período estava no vanguardismo do Rio Grande do Sul e dos líderes farrapos com antecipação do regime republicano. De mesmo modo, o contato que com este evento tiveram revolucionários de outras províncias brasileiras é aproveitado como argumento a seu caráter nacional. E, sendo a república o gérmen do progresso, seus líderes seriam seus arautos. Nesse sentido, criavam-se as condições para que aspectos elitistas se sobressaíssem no processo de construção da identidade regional.

Assim, “Bento Gonçalves”, emerge como proposta identitária, cuja herança de “heroísmo e desprendimento” herdada pelos segmentos econômicos tradicionais do Rio Grande do Sul, ao exigia para si toda a atenção, em detrimento do discurso de “O Gaúcho Oriental” e das demais obras instaladas em Porto Alegre no período. Alves (2004, p. 59) acerca destas obras, aponta que:

O destaque destes marcos é a utilização do obelisco em obras bem relevantes por suas execuções e narrativas, além de exemplificar o uso tradicional desse tipo de marco na arte pública porto-alegrense (e também do Rio Grande do Sul) – a mais prevalecente forma egípcia ainda utilizada em monumentos.

A cidade de Porto Alegre, através do Centenário Farroupilha, assistiu o surgimento de diversos monumentos voltados ao evento. As comunidades étnicas



residentes na capital rio-grandense, ao se enganarem em tão grandioso evento, também comissionaram obras que referenciassem sua presença. Como forma principal de arte, o obelisco, cujo destaque é dado aos obeliscos da comunidade portuguesa, judaica e sírio-libanesa (Figura 17) por suas dimensões, que dividiram espaço com a Fonte de Talaverna, presente da comunidade espanhola (Figura 18) e “O Gaúcho Oriental” (Figura 19), presente da comunidade uruguaia.



Figura 17: Obeliscos do Centenário Farroupilha. 1) Obelisco da Comunidade Portuguesa, Avenida Sepulveda; 2) Obelisco da Comunidade Judaica, Parque Farroupilha; 3) Obelisco da Comunidade Sírio-Libanesa, Parque Farroupilha  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 18: Fonte Talavera, Praça Montevideu.  
Fonte: Jornal Correio do Povo (29.12.2011)



Figura 19: “O Gaúcho Oriental” em sua instalação de 1935.  
Fonte: Revista do Globo (25.12.1935, p. 33).

O conjunto destes monumentos apresenta, de um lado, as formas não humanas, e as formas humanas – grupo este representado apenas por “Bento Gonçalves” e “O Gaúcho Oriental”. Nesta conjuntura, o Centenário havia instalado em Porto Alegre duas medidas para identificar o homem, ligado às atividades campeiras e a pecuária, percebidas como as atividades que cunharam o progresso regional.

Tomadas individualmente, “Bento Gonçalves” é o protótipo de herói regional: líder político, estancieiro, vinculado à elite, que com postura marcial, ostenta o uniforme da Guarda Nacional. Já “O Gaúcho Oriental”, expressa o despossuído, marginalizado, ou seja, um gaúcho que traja o bárbaro chiripá, e boleadeiras.

O confronto destes monumentos no âmbito social de 1935 fortaleceu uma alteridade cultural (ainda que não necessariamente proposital): a estatura pela qual as obras forma modeladas. Este princípio da estética, expressa um conteúdo que se relaciona como tamanho dos homens (seja física, social, histórica ou mítica), a partir da

qual são representados. Nesse sentido, os monumentos em questão explicitam um dimensionamento antagônico entre o simbolismo rio-grandense e uruguaio. (Figura 20) acerca do homem ligado ao campo. Conforme Didi-Huberman (1998, p. 122), “a estatura, caráter essencial das estátuas, [...] se diz dos homens vivos, aprumados, e designa, já em latim, seu tamanho de homens”, expressa que a dimensão estética destas obras, aponta para *dois tamanhos de homens*.



Figura 20: A “estatura” em “Bento Gonçalves” e em “O Gaúcho Oriental”.  
 Fonte: “Bento Gonçalves”: Paixão (1988, p. 52). “O Gaúcho Oriental”: Arquivo pessoal. (Imagens adaptadas).

A construção perceptiva destas obras ao conectar-se com o conceito da “estatura” evoca a historiografia que lhe dão forma. São dois dimensionamentos culturais expressos através da postura das obras, onde cada uma busca reconectar o tempo presente, a um tempo histórico determinado: “O Gaúcho Oriental” ao arcaísmo da formação daquela sociedade, e “Bento Gonçalves”, ao movimento bélico que “fundou” (segundo a historiografia da época) o Rio Grande do Sul.

Assim, “O Gaúcho Oriental” é apresentado com o chiripá e a boleadeira símbolos da ancestralidade deste sujeito e da própria nação, que são associadas pelo imaginário rio-grandense à barbárie, símbolos de um sujeito promotor de instabilidade social. Por seu turno, “Bento Gonçalves” assume o ideário positivista da glorificação dos líderes, se apresentando empertigado, junto à possante montaria, expressando valor, coragem e disciplina. O homem (Bento Gonçalves) representaria, nesse contexto uma

temporalidade que daria a verdadeira estatura da sociedade rio-grandense. (Figura 21). Estes discursos divergentes, de certo modo, comprometiam *um a verdade da outra*.

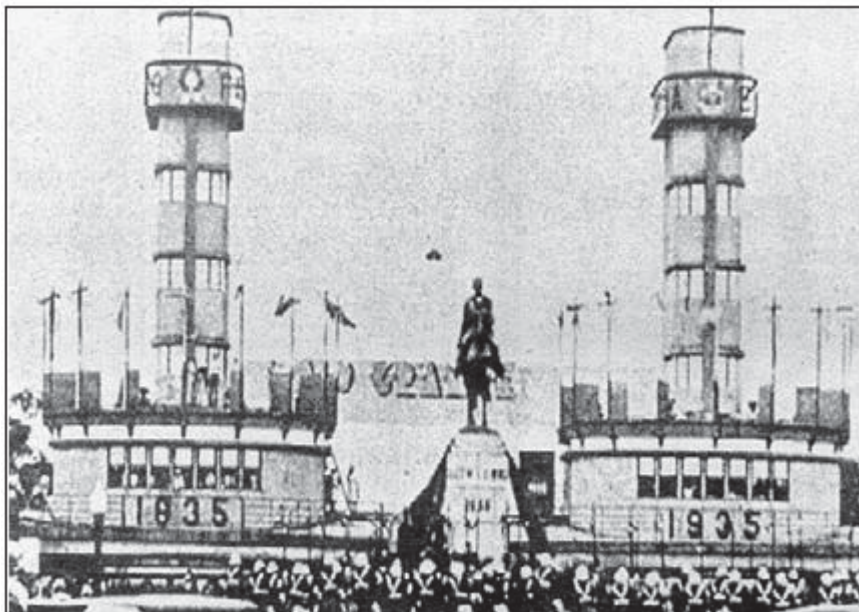


Figura 21. Inauguração Solene, “Bento Gonçalves” - 15 de janeiro de 1936.  
Fonte: Zavaschi (2002, p. 54)

O destaque dado à obra de Caringi, conforme Alves (2004, p. 32) também é percebida em sua inauguração, “[...] somente inaugurada em 15 de janeiro de 1936, no dia anterior do encerramento da exposição e das comemorações do centenário”. Buscava-se, desse modo, explicitar a centralidade do monumento no projeto do Centenário. Perante este monumento e seu patrimônio simbólico - mitificado, o “Gaúcho Oriental” presumivelmente converteu-se em um elemento de estranhamento tornando-se pouco sedutor.

### 3.2.1. “O Gaúcho Oriental” e a historiografia regional

Como aponta Padoin (2006, p. 68) “[...] a nossa história [do Rio Grande do Sul], apesar das divergências e disputas políticas, é integrada ao contexto fronteiriço platino”. Esta definição, portanto, indica tem como equivocada aquelas perspectivas da historiografia regional que, sobretudo no século XX, desconsiderava, ocultava ou negava os contatos e intercâmbios socioculturais e históricos que o Rio Grande do Sul

(a exemplo da Guerra dos Farrapos) travou com o mundo platino. Por este contexto, a instalação de “O Gaúcho Oriental” no Rio Grande do Sul em 1935, é um fato ideologicamente “controverso”, ainda que não o fosse historicamente. Se por um lado o monumento evocava as relações históricas, por outro, a historiografia e o imaginário negavam-nas.

A sociedade em que “O Gaúcho Oriental” instalava-se era a mesma que realizou em 1935, segundo Oliven (2002, p. 177) “[...] o primeiro Congresso de História e Geografia Sul-Rio-Grandense [com ênfase] na negação e condenação explícita das ‘teses separatistas’ a respeito da Revolução de 1835”, como dispositivo de defesa do discurso na exclusividade luso-brasileira sobre o estado. Era a mesma que produzira o discurso do antagonismo Rio Grande do Sul – Prata, expressa, segundo Oliven (2002, p. 174) quando já em 1917 “Jorge Salis Goulart afirmou: ‘o ‘gaúcho malo’ é uma criação da pampa platina. [...]. O rio-grandense não. É sóbrio, é ordeiro””. Era a mesma que promoveu o discurso do caráter rio-grandense pautado na imagem que Zalla (2010, p. 21) expressa como a “[...] brasilidade do gaúcho, esteio no sul do país do continente”.

(Grifo do autor).

### 3.2.2. “O Gaúcho Oriental”: a obra e a historiografia uruguaia

“O Gaúcho Oriental” segundo Doberstein (1995, p. 82), é marcado por “uma postura mais pesada e rija. O corpo, pleno de força e de energia, descansa apoiado com cotovelo e espáduas sobre um palanque estaqueado”, representação esta divergente daquela atribuída ao gaúcho pela estética rio-grandense. A expressão deste monumento, de certo modo contraria a nobreza que habitualmente é atribuída ao gaúcho, dotando-o de uma forma de “aura”, condição que o permite ser reverenciado (Figura 22).

Esta dimensão estética de “O Gaúcho Oriental”, ainda que não o torne mais verdadeiro (pois sua representação vincula-se, assim como “Bento Gonçalves” e “O Laçador” a um discurso ideológica e politicamente guiado), torna-o menos heroico. Ao buscar apoio para o braço em um tronco, o monumento abre mão do idealismo dos símbolos e a rigidez dos bronzes para se aproximar de uma representação mais “tateável” ao observador contemporâneo, que perceberá igualmente o passado segundo esta percepção.



Figura 22: “O Gaúcho Oriental”: Panorama.  
Fonte: Arquivo pessoal.

A forma como o ombro desloca-se ao acompanhar o braço que busca apoio, pode ser tida pelo olhar mais superficial como uma “expressão de desinteresse e deboche” do monumento em relação a seu público. (Figura 23). Contudo, a perspectiva que tiver a historicidade e a historiografia uruguaia e rio-grandense no horizonte conceitual, pode atingir dimensões ocultas. A primeira remete à historicidade do gaúcho como agente social marginalizado da sociedade. Desse modo, esta representação evoca, possivelmente, as dificuldades de diálogo deste agente histórico àquela sociedade. A segunda dimensão remete à historiografia nacional uruguaia que interpretou o gaúcho e seu território de forma particularizada frente o modelo rio-grandense, adotando, inclusive, uma postura antibrasileira, antilusitana.



Figura 23: “O Gaúcho Oriental”: Postura.  
Fonte: Arquivo Pessoal.

A identificação de um traço de “atrevimento” nesta representação é distinta da sugestão de arcaísmo e insubordinação social do gaúcho e da Banda Oriental na organização política da região encetada pela historiografia e nacionalismo uruguaios. O imaginário rio-grandense é que a percebe deste modo, pois aquilo que o público vê é colorido pelo que sabe, ou pensa saber a respeito. A este imaginário a obra pouco oferece, ou pouco pode prometer ao observador, por suas razões: sua dificuldade dialógica e sua representação contrária ao gaúcho rio-grandense. “O Gaúcho Oriental” é o local onde a estética e o projeto político hegemônico uruguaio se encontram para elaborar e alimentar a discussão das identidades no século XX.

Prado e Souza (2002, p. 57) apontam que estas discussões, entretanto, remontam ao século XIX quando surgiram no Uruguai “as primeiras obras que representam o passado nacional de uma forma mais elaborada, buscando ressaltar as características da orientalidade legitimadora.”. Esta historiografia vertida sob a égide do nacionalismo preconizava através da obra de Francisco Bauzá (definindo o paradigma independentista clássico) a elaboração das bases do nacionalismo (orientalidade) uruguaio. À esta corrente historiográfica, segundo Souza (2008 p. 160):

Outros nomes se incorporaram [...] e apresentaram uma história onde a nação e a orientalidade preexistiam ao Estado, legitimaram o projeto político onde a independência política absoluta era ponto chave, e em suas obras, a visão predominante permanecia (mantendo as representações construídas nas décadas anteriores) anti-lusitana e anti-brasileira.

Esta historiografia construiu um discurso justificador e por isso legitimador do Estado uruguaio, sugerindo a antiguidade daquela nacionalidade. Há neste discurso uma elaboração política do passado uruguaio, onde aos ocupantes da Banda Oriental, desde a época colonial é associada (inclusive aos *gauchos*) uma consciência nacional, antes mesmo que estas categorias e os Estados (promotores do nacionalismo) existissem. Esta elaboração teórica ocupava-se, portanto, da comprovação da vocação independentista uruguaia, cuja autonomia gravitava perigosamente entre propostas unionistas que propugnavam a anexação uruguaia a Argentina, ou ao Brasil.

A aproximação da obra de Escalada com este discurso torna-se mais evidente através de outro monumento, também de sua autoria, instalado em 1934, em Montevideú. Semelhante a “O Gaúcho Oriental”, o “Peón de Estancia”, 1932. (Figura 24). Conforme Alves (2004, p. 107) “O Gaúcho Oriental”:

[...] Possui um ‘irmão gêmeo’, ou melhor, uma outra estátua retratando o mesmo gaúcho (modelo, indumentária, etc.), também de autoria de Escalada, localizado em praça pública de Montevideu – ‘El Peón de Estancia’ [...]. Porém, esse último se encontra em pose diferente: está com laço na mão, em postura de laçar (também a pé, semelhante ao Laçador de Antonio Caringi).

As alterações que marcam este monumento (postura e laço) não comprometem a correspondência. A estética, aspecto físico, feições, indumentária, sugere a perenidade de um mesmo rol de atributos historiográficos e estéticos ao conjunto da obra de Escalada e a conexão de tais atributos com aquela sociedade. Conectada ao imaginário uruguaio, as obras de Escaladas marcam no bronze aquilo que Blanes marcava na tela: a construção da identidade uruguaia. A tela “El Lazo”, de autoria de Blanes (Figura 25), compõe uma interface explicativa acerca deste patrimônio estético.



Figura 24: A – “O Gaúcho Oriental”: Brasil (1935). B – “El Peón de Estancia”: Uruguai (1932)  
 Fonte: A: Arquivo Pessoal. B: Monedas de la República Oriental Del Uruguay (2011).



Figura 25: El Lazo, 1865. Óleo sobre tela (36 x 30 cm)  
 Fonte: Wikimedia. Org. (2011).



Conforme Souza (2008, p. 155) “Blanes, criou símbolos pictóricos da nacionalidade e inventou um passado iconográfico [...] [buscando] a gênese do nacionalismo uruguaio, nas lutas de independência contra o Brasil [...]”. Nesse sentido, sua estética torna-se referencial à construção do discurso da identidade uruguaia a elaborar sua forma de representação. De certo modo, esta definição identitária perpassa questões políticas mais amplas, pois a definição da identidade sugere definir também o que não faz parte desta construção. E, aí se instala o poder de oposição desta estética e seu discurso com relação ao Brasil, tido como “*o outro*”. Ainda que Souza (2008, p. 155, 156) encete que Blanes buscou dotar “[...] a elite uruguaia de uma iconografia que legitimava o seu passado histórico nacional”, esta assertiva pode ser atribuída também a Escalada. Ainda que suas produções pertençam a séculos diferentes, sua estética e seus temas convergem a um mesmo patrimônio ideológico e a um significado complementar: criar ou perenizar uma representação da identidade uruguaia.

### 3.2.3. “O Laçador”

A técnica realista que marca “O Laçador”, não é seu único ponto de convergência com “O Gaúcho Oriental” que merece atenção: ambos foram esculpidos com o objetivo de serem expostos a contextos socio-históricos distintos daqueles em que foram cinzelados; imaginários estranhos aos seus. Enquanto “O Gaúcho Oriental”, evocava o gaúcho delineado pelo imaginário uruguaio em Porto Alegre (1935), “O Laçador” (Figura 26) representava um gaúcho brasileiro em São Paulo (1954).

Esta condição, embora convergente, sugere significados divergentes. Enquanto “O Gaúcho Oriental” (enquanto presente da comunidade uruguaia) sugere a oferta ao Rio Grande do Sul de uma obra na qual percebiam sua construção identitária e histórica, “O Laçador” expressaria como o Rio Grande do Sul gostaria de ser percebido pelo Brasil. Por isso, conforme Alves (2004, p. 58) o monumento” é “[...] uma figura feita com o objetivo de ser um símbolo. [...] É uma obra monumental, tem representação idealizada, estereotipada – muito adequada para um *símbolo mítico*” (Grifo do autor)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Devido a obras viárias em Porto Alegre, “O Laçador” que achava-e instalado no Largo do Bombeiro, no ano de 2007 foi transferido para o local onde se encontra atualmente, no Sítio do Laçador, próximo do Aeroporto Salgado Filho.

“O Laçador” é um monumento criado em 1954, possui desde sua origem, a ambição de ser uma imagem de venda, um símbolo sedutor, mais do que para os rio-grandenses, para os brasileiros. Esta perspectiva ganha contornos quando o destino da obra é encetado: o IV Centenário da Cidade de São Paulo, evento ao qual o Brasil convergiria. A técnica realista com que o monumento foi executado buscava promover um discurso inequívoco acerca do “homem” rio-grandense conforme Alves (2004 p. 111) “[...] no estande do Rio Grande do Sul na Exposição-Feira Internacional do Parque Ibirapuera”. Dado o caráter plural do público daquele evento o monumento explora uma técnica de fácil leitura dos valores evocados ao observador. Comprometido com as demandas políticas regionais da época, “O Laçador” abandona a ênfase na belicosidade rio-grandense (em oposição aos anos 30, em “Bento Gonçalves”) e a pretensa autoridade moral do Rio Grande do Sul junto ao Brasil, para dotar uma postura mais “conciliadora”.



Figura 26: “O Laçador”, Sítio do Laçador.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Como símbolo, “O Laçador” servia a consolidação da identidade regional - o gaúcho luso-brasileiro. Assim, à obra é sugerida uma função comercial, viabilizada pelo caráter intrínseco da arte pública: apontar o Rio Grande do Sul como estado integrado ao Brasil, cuja hegemônica histórica luso-brasileira forjou a “raça” do gaúcho rio-grandense, através da capacidade dialógica a arte. Assim o guerreiro cede lugar ao

campeiro, substituindo o estigma regional de guia da nação para o da integração do regional ao nacional.

É relevante que com o fim da feira paulista, conforme Maestri (2007) “[...] a estátua retornou ao Sul, permanecendo semi-esquecida em depósito da capital até ser retirada do olvido, para ser fixada em bronze, por ordem de Leonel Brizola, então prefeito da capital [1954-8].”. O tratamento dispensado a obra enfatiza o quanto sua confecção voltava-se ao “mercado externo”. O seu significado maior ao poder público regional, quando de seu retorno era mais de embaraço.

Apenas em 1958, essa postura modifica-se. Não casualmente, a política volta-se à arte, expressando através de “O Laçador” seu uso político. A capacidade que a arte, segundo Berger (1999, p. 141) “[...] tem de vender o passado ao futuro”, é desse modo explorada, quando o monumento evoca um passado, um modelo econômico social e um sujeito, tidos como promotores do desenvolvimento pretérito, mas também futuro.

Transcorridos quatro anos “O Laçador” é instalado em Porto Alegre, no “Largo do Bombeiro”, em uma das principais vias de acesso a Porto Alegre, dando início a um processo de inserção sociocultural.

Sua sustentação historiográfica expressa um modelo de comportamento social, enquanto sua estética (re) apresenta esse passado como algo notório e, portanto desejável. Ser rio-grandense, de certo modo, passa (nesta perspectiva) por ser “O Laçador”. E, essa capacidade de sedução apenas tem viabilidade devida o imaginário regional já ter definido o que seria o “belo e o feio”; “desejável e indesejável” à estética do gaúcho e à identidade regional. Pesavento (2008) assinala que “O Laçador mexe com coisas muito profundas. Tem a ver com uma identidade forjada, trabalhada e consagrada por diferentes setores da sociedade: o Instituto Histórico e Geográfico, o movimento tradicionalista, a mídia”. Nesta circunstância, o discurso do monumento é inserido em um processo mais amplo (e nunca concluído), onde identidades são buscadas, forjadas e confrontadas na busca pela definição do “nós” e dos “eles”, em termos identitários.

A direção tomada pela obra no campo imagético e imaginário do gaúcho, no Rio Grande do Sul levou-o a um profundo processo de apropriação por parcelas expressivas da comunidade de Porto Alegre, e rio-grandense. Conforme Alves (2004, p. 58), “O Laçador” está “[...] para o Rio Grande do Sul assim como o Cristo Redentor está para o Rio de Janeiro; as Bandeiras de Brecheret para São Paulo; a estátua da Liberdade para Nova Iorque; e a Torre Eiffel para Paris”. Mesmo quando o monumento

deixou o local de sua instalação original<sup>30</sup>, sua carga simbólica e inserção social mantiveram-se.

Conforme O Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul (2008) o este novo sítio de instalação:

Com 4 mil metros quadrados, está localizado a 600 metros do antigo local. Localizado na Avenida dos Estados, próximo ao Aeroporto Internacional Salgado Filho, tem espaços diferenciados: a Plataforma Cívica; o mapa do Estado; placa com a letra do Hino Rio-Grandense; Chama Crioula no alto de uma coluna; o Largo dos Gaúchos, para atividades cívicas e eventos; o Recanto da Tradição, Anel Verde e estacionamento.

O sítio (figura 27), ainda que tenha sido transladado em direção contrária à cidade, preservou-se dentro de uma área de intensa atividade urbana, garantida, sobretudo, pelas estradas de acesso à capital e ao Aeroporto Salgado Filho. Contudo, o aspecto mais relevante deste espaço, longe de ser espacial, é cultural: a conversão de elementos simbólicos àquele espaço, atribuindo-lhe uma função de culto e ritos.



Figura 27: “Sítio do Laçador” (Placa). Transcrição: “O Laçador – obra do escultor pelotense Antônio Caringi (1906/1981) teve como modelo o folclorista Paixão Côrtes e foi inaugurada em 20/set/1958 no Largo do Bombeador, onde hoje está localizado o viaduto Leonel Brizola.”.

Fonte: Arquivo Pessoal.

Há uma aproximação de discursos no “Sítio”: o da própria obra e o do tradicionalismo, expresso pelas referências ali instaladas à sua organização e patrimônio simbólico. De modo algum antagônicos, estes discursos associam-se. Inclusive “O Laçador” seguindo uma espécie de processo de apropriação, é encetado no imaginário

<sup>30</sup> Segundo O Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul o traslado ocorreu em “31 de março de 2007, nas comemorações dos 235 anos de Porto Alegre [...]”, quando o monumento deixou o “Largo do Bombeiro” párea ser instalado, nas proximidades deste, no “Sítio do Laçador”.

tradicionalista como o símbolo do patrimônio humano regional, segundo sua perspectiva. Assim, “O Laçador” (figura 28) domina o sítio do alto de sua coxilha, enquanto os símbolos ligados ao tradicionalismo lhe prestam vassalagem.



Figura 28: Aspecto geral do “Sítio do Laçador” (1). Monumento “O Laçador” (2).  
Fonte: Google Earth (2011).

Ourique (2008, p. 168) reforça esta justaposição de discursos ao identificar a existência de um “[...] lugar para destaque da valorização da Chama Crioula, local para eventos culturais e placa com os nomes dos Pioneiros do Movimento Tradicionalista.”. Tal convergência cria uma atmosfera (iconiosfera) específica que potencializa e de certo modo, sacraliza o discurso da obra e do tradicionalismo, cujo processo principia com a historiografia rio-grandense lusófona e a ritualização do passado imaginado.

A representação de “O Laçador”, por outro lado, abandonou a belicosidade ostensiva que outrora fora empregada na representação da identidade regional, permitindo a maior aproximação do observador à obra. O Monumento “O Laçador”, diferentemente de “Bento Gonçalves”, conseguiu promover-se como um espelho identitário, no Rio Grande do Sul. Enquanto esta se apresenta a ser uma reprodução estreita, demasiada exata social e historicamente de um indivíduo, aquela prima pelo plural. Em vez de um guerreiro (cujo nome e função social, são conhecidos), “O Laçador” apresenta um campeiro (emblemático, pois a habilidade com o laço não se restringia a uma classe social. Patrão, peão, estancieiro, gaúcho, etc., na sociedade pastoril, detinham tal conhecimento.). Nesse sentido, “O Laçador” não evoca nenhum agente sócio histórico definido, podendo expressar aquilo que o observador deseja.

Apesar de não ser uma proposta unanime, o monumento de Caringi de 1954 conseguiu ir mais longe e penetrar mais profundamente no contexto social, cultural e

identitário do estado. Essa inserção tem, tanto em sua estética, quanto em seu discurso historiográfico e no processo de construção de identidades as razões de sua eficácia: Benfatto (1994, p.7) explorando essa capacidade de espelho, define que “O Laçador” “a todos nós, gaúchos, representa”. Em “O Laçador”, a impulsão capital de sua estrutura simbólica e discursiva é o assunto (a identidade regional), que anseia por cristalizar aquela forma estética todos os aspectos do assunto pertencentes ao domínio da percepção dos observadores. “O Laçador”, não evoca classes sociais, pois seu anonimato (inclusive social) é condição essencial a “representação plena” de todos os aspectos possíveis do que é representação pelo gaúcho na obra.

#### 3.2.4. “O Laçador”: significado na década de 50

A carência que sentiam nos anos 50 os segmentos tradicionais econômicos, e sociais rio-grandenses de uma estética que representasse a identidade que desejavam ao Rio Grande do Sul é expressa por Côrtes (1994, p. 14): “Porto Alegre, a capital gaúcha, estava despida de monumento ao nosso campesino”. Esta reivindicação expressa que ao imaginário regional da época, apoiado naquela historiografia da primeira metade do século XX (pautada na égide do nacionalismo lusitano), inexistia uma referência estética que fortalecesse a consolidação da memória social e cultural rio-grandense.

Este gaúcho rio-grandense, afastado do Prata, e daquele processo histórico/social propalava que a representação deste gaúcho enquanto identidade se balizasse pelas perspectivas da historiografia lusitanista. Neste contexto, o chiripá, a boleadeira, e a postura de “O Gaúcho Oriental” eram dissonantes deste idílio. Assim, quando Côrtes (1994, p. 16,) menciona que se procurava uma “[...] figura alegórica que identificasse o homem-terra rio-grandense. Procurava-se um símbolo”, expressa o estranhamento de “O Gaúcho Oriental” ao imaginário rio-grandense de 1950. Desse modo, a execução de “O Laçador” “nasce” buscava a clareza absoluta, evitando-se abstrações, para que fosse suscitado, de modo inequívoco o que seria *o homem típico do rio Grande do Sul*: o gaúcho brasileiro.

Monumento escolhido mediante um concurso público “O Laçador” expressava aquilo que o poder público (representado e representante de segmentos hegemônicos) desejava. Não através da manipulação do resultado, mas sim pelas orientações que se

seguiram após o concurso. A comissão, composta por “Dante de Laytano, o professor e pesquisador Walter Spalding, o doutor Ladário Canabarro (autoridade em assuntos campeiros)” (CÔRTEZ, 1994, p. 17) e por Paixão Côrtes, evidencia uma convergência teórica aos princípios lusitanistas: Enquanto Dante de Laytano e Walter Spalding vinculavam-se ao IHGRGS, Paixão Côrtes carregava os desígnios romantizados do *gaúcho-herói*, cuja função de defensor das fronteiras, daria forma ao estado.

Assim, a obra de Antonio Carangi, “O Boleador”, tem a boleadeira que causou estranheza à comissão substituída pelo laço, que segundo Côrtes (1994, p. 18) tornaria a obra “uma figura ‘viva’ no contexto da formação do Rio Grande do Sul, de ontem e de hoje”. E, Laytano, insistia para que, segundo Côrtes (1994, p. 18) “não se apresente a figura de um guerreiro e sim o homem forte do nosso campo”. Notadamente, em 1954 em pleno Parque do Ibirapuera, a representação de um campeiro (ordem, progresso, civilidade) teria maior aceitação que um gaúcho guerreiro<sup>31</sup> (que poderia evocar belicosidade, separatismo e até mesmo reascender feridas da Revolução de 1932.).

Tal como intentou “Bento Gonçalves” em 1936, “O Laçador” não perdeu de vista a questão de equalização de forças regionais, que atuam de forma concorrencial na formação dos Estados Nacionais. Chiamonte (2004, p. 63) ao encetar que as “[...] negociações políticas com tendências a conciliar as conveniências de cada parte [...]”<sup>32</sup> inscreve estas obras no longo processo de definição das funções e dos poderes de cada região, em um contexto nacional. Os monumentos públicos, nesse sentido, são facetas do processo político que comumente manipula ou evoca as elaborações culturais (história, arte, etc.) em favor da legitimação da organização política e social.

Quando Berger (1999, p. 148) enceta que uma obra de arte é “[...] julgada, não pelo cumprimento real de suas promessas, mas pela relevância de suas fantasias face às fantasias do espectador comprador”, converte “O Laçador” em uma “*peça publicitária*”. Esta condição comum às obras de arte públicas, torna a obra um símbolo a medida que o imaginário regional, bem como a memória, cede à sedução da promessa da obra para absorver o que é ofertado.”.

---

<sup>31</sup> O monumento equestre “Bento Gonçalves”, ligada ao Centenário Farroupilha e ao seu conteúdo político-ideológico explorava o belicismo rio-grandense como elemento da identidade regional. Conforme Ribeiro (2010, p. 118, 128) desde a Guerra dos Farrapos havia uma “valorização extremada do serviço militar na cavalaria, a ponto de se transformar num dos elementos constituidores da identidade regional, talvez o mais importante deles.”.

<sup>32</sup> Tradução Nossa.

#### 4. “O GAÚCHO ORIENTAL” E “O LAÇADOR” PERSPECTIVAS

A aproximação das artes e das ciências através de suas competências e potencialidades cognitivas fez dos monumentos “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”, detentores de um discurso ideológico socialmente elaborados e compreendidos. Quando Paiva (2006, p. 19), aponta que “[...] há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é [...] dado a ler ou a ver” insinua que dos monumentos evocam construção ideológicas cuja leitura depende também de um patrimônio ideológico. Nesta mesma lógica, Didi-Huberman (1998, p. 34) exorta: “*abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidencia visível)*”. (Grifo do autor). A leitura da arte é perpassada por circunstâncias implícitas, cujo imaginário social é a mais destacada.

O interprete ao acessar uma rede própria de saberes, conceitos e preconceitos, “julga” a expressão artística, instalando-a de forma central ou periférica no imaginário social. Assim, as diferentes representações que cabem ao gaúcho no Brasil, Argentina e Uruguai, apenas acessam seu significado original dentro do imaginário gestor da representação. O peso que diferentes historiográficas nacionalistas depositam sobre o gaúcho, tornam-no plural, inviabilizando elaborações unificantes. A tentativa de criação de uma moeda comum ao MERCOSUL, por exemplo, segundo Cunha (et al., 2008, p. 9) denominada gaúcho “[...] proposta pela comissão brasileira [...]” em fórum daquela organização não logrou êxito, encetando que sobre este agente, repousam diferentes significados. Essa questão se torna mais evidente quando Golin (1987, p. 40) aponta que o gaúcho, “[...] o indivíduo social símbolo do despossuído [...] se transforma em nomenclatura de moeda para as relações comerciais entre os países do Prata.”.

O gaúcho, desse modo, pertence ao mundo das identidades, sejam elas nacionais ou regionais, mas nunca transnacionais (figura 29), pois conforme Silva (2011, p. 78) “a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido”.

A alteridade entre as identidades rio-grandense e uruguaia evoca a partir da estética dos monumentos “Bento Gonçalves”, “O Laçador” e “O Gaúcho Oriental”, construções socioculturais distintas do processo de formação histórica da região. A ideia de identidade implícita nas obras aborda aspectos particulares dos agentes e de suas relações entre o regional e o global.





Figura 29: Esfinge do gaúcho em moeda de 10 pesos uruguaio. Incrições: A- República Oriental do Uruguai. O Gaúcho Herói Nacional, 1961; B- Sesquicentenário dos Feitos Históricos de 1811. 10 pesos.<sup>33</sup> Fonte: Arquivo pessoal.

A dimensão identitária das obras vincula seu significado às sociedades gestoras. Enquanto “Bento Gonçalves” e “O Laçador” exploram um imaginário do gaúcho assentado no princípio da lusitanidade (como sinônimo de civilidade), “O Gaúcho Oriental”, explora através de seus assessórios (vestimentas e boleadeira), o arcaísmo do Estado, como mecanismo de comprovação da predestinação da nação.

Ainda que as elaborações historiográficas que dão forma a estética das obras sejam gestadas por perspectivas mitificadas, sua capacidade de gerar significado social, não é anulada. Conforme Gomes (2009, p. 56) o “tempo histórico e tempo mítico podem entrecruzar-se num mesmo tempo: o tempo do sentido. É nesta confluência temporal que podem emergir o sentido da existência e a descoberta da identidade humana.”. Os monumentos e seus discursos ganham sentido, sobretudo quando apropriados pela comunidade. Mesclando atributos históricos com atributos míticos, materializam o discurso já cristalizado no imaginário enquanto a sociedade constrói suas perspectivas acerca de si e do mundo, gerando comportamentos. Para Souza (2008, p. 156), atenta que “[...] a inteligência visual opera em termos de eficácia e lhe interessa convencer e não raciocinar, pois o imaginário não opera em termos de verdade ou mentira.”. Desse modo, enquanto a estética expressa um sentido cognoscível, seu simbolismo é aceito como um instrumento de construção da “realidade social”.

Socialmente, o discurso que cabe a “O Laçador” antagoniza-se ao de “O Gaúcho Oriental”. Para Paixão (1988, p. 92) “O Laçador” é “[...] o homem de hábitos rígidos da estância, que fixa os outros com ar que é, simultaneamente, de simpatia e de desafio”, ou seja, defensor das fronteiras, forjado nas guerras e no trabalho disciplinado. O jogo empreendido por estes monumentos apreende aquilo que Didi-Huberman (1998, p. 43) enceta: “toda imagem mítica é preciso uma contraimagem investida dos poderes da convertibilidade. Assim, toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo

<sup>33</sup> Tradução nossa.

estratégico de suas polarizações e de suas contradições sobredeterminadas”. Neste jogo de sentidos, “O Gaúcho Oriental”, involuntariamente, ao evocar outra rede de sentidos exerce a função de antagonista daquele, inculcando no imaginário regional a polarização da barbárie de “O Gaúcho Oriental” e a civilidade de “O Laçador”.

O laço e a boleadeira, a bombacha e o chiripá acentuam esta condição, pois são associados a dois conjuntos de significados, notadamente apoiados na dualidade *civilização x barbárie*, recurso utilizado na historiografia do gaúcho, seja o rio-grandense, argentino ou uruguaio. A bombacha e o laço expressam e representam uma construção (não única) do processo social e histórico rio-grandense, enquanto a boleadeira e o chiripá, ligam-se a outro processo e outra rede de significados. De certo modo, estes elementos figuram tanto na historiografia rio-grandense, quanto uruguaia, mas por vezes com sinais invertidos: o chiripá e a boleadeira, por exemplo, expressam tanto o gaúcho bárbaro (Rio Grande do Sul) quanto o gaúcho arcaico (Uruguai).

A postura das obras oferece simbólicos indícios destas construções. (Figura 30). “O Laçador” se expressa através de uma postura mais empertigada um discurso mais célebre, heroico, do que “O Gaúcho Oriental” poderia (ou gostaria) de exprimir.



Figura 30: “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”.  
Fonte: Arquivo Pessoal.

A relevância da postura no processo de transmissão da mensagem estética é dada por Berger (1999, p. 47): “a presença de um homem é dependente da promessa de poder que ele corporifica. Se a promessa é grande e tem credibilidade, sua presença chama atenção”. De certo modo, o monumento procura explorar o “amor” do observador pelo patrimônio ideológico representado (e não amor à estética). Nesta circunstância, a dimensão física das obras não perde importância, mas tem redimensionada a coerência que a mensagem deve manter com o imaginário social. É a

partir deste sistema que o atributo “promessa de poder” insere-se na comunidade rio-grandense, de modo distinto em “O Laçador” e em “O Gaúcho Oriental”.

Se por um lado, “O Laçador” impõe sua presença e evoca um discurso capaz de seduzir o observador, a postura “*descansada*” de “O Gaúcho Oriental” perde eficácia quando sai de seu contexto original para ser instalado em um imaginário habituado ao gaúcho heroico, defensor das fronteiras. Pesavento (2008) ao assinalar que “O Laçador” inquire: “quem não quer ser herói? [...]” apresenta a frase com que o público é recebido pelo monumento. Esta frase só se torna possível devido a carga historiográfica que detém e que financia seu capital simbólico de “*gaúcho*”, a partir da qual, seu sentido é construído na sociedade.

Este capital, como é apontado por Vieira e Lemos (2003) “[...] pressupõe de alguma forma o atendimento às expectativas coletivas, pois só existe na medida em que é reconhecido pelos outros como um valor”. Este atributo em “O Laçador” lhe empresta credibilidade, pois torna seu discurso sedutor aos olhos do potencial “expectador-comprador”. Enquanto “O Gaúcho Oriental” vinculado a outra construção historiográfica e estética do gaúcho (apresentando traços mais antropológicos, mas mesmo assim sendo uma *construção*), esmaece seu valor estético perante o imaginário rio-grandense, pois não atende as expectativas de seu “expectador – comprador”.

#### 4.1 O contexto de instalação de “O Gaúcho Oriental”

O período compreendido entre as décadas de 20 e 70 do século XX foi marcado, conforme Reichel (2006, p. 251) pela busca da “[...] identidade brasileira para o gaúcho e fazer frente às acusações de castelhanismos [...]”. É neste período que os monumentos “O Gaúcho Oriental” (1935) e “O Laçador” (1958), são instalados em Porto Alegre, fazendo com que seus parâmetros historiográficos e identitários se sobreponham em importância aos aspectos temporais de suas instalações.

A consciência historiográfica em que estas obras são instaladas e então julgadas sustentava o discurso da brasilidade do Rio Grande do Sul. Por seu intermédio, duas tarefas (comuns à política) eram empreendidas: a definição da identidade (definindo lugares e papéis sociais) regional; e a definição do modo pelo qual o Rio Grande do Sul se ligaria se conectaria a nação. Nesta perspectiva, “Bento Gonçalves” e

“O Laçador” podem ser compreendidos como dois pontos de uma cadeia de formulações comprometidas com a equalização entre o regional e o nacional, desde a organização do Estado Brasileiro, que segundo Jansó, Pimenta (2000, p. 121,132):

[...] Se dá em meio à coexistência, no interior do que fora anteriormente a América Portuguesa, de múltiplas identidades políticas, cada qual expressando trajetórias coletivas que, reconhecendo-se particulares, balizavam alternativas de seu futuro.

Em 1936 “Bento Gonçalves” ao evocar liderança, disciplina, distinção social e econômica, além do discurso republicano, era recrutado para definir a função do estado e de sua elite no cenário nacional. Esta função, conforme Fochesatto (2011) era executada pelo próprio Centenário Farroupilha que apontava o Rio Grande do Sul como “uma sociedade moderna, organizada e elitizada, que tem porte para suportar tamanho evento, além do desejo de colocar o RS em evidência perante o Governo Central e do Brasil”. “Bento Gonçalves” atendendo a esse propósito, buscava na origem do republicanismo rio-grandense a legitimação de sua autoridade política nacional. Já “O Laçador” em 1954-58, estabelecia por uma estética mais conciliadora o princípio da associação do estado à nação.

A primeira metade do século XX, ainda que apresentasse uma historiografia e um imaginário fundante da história rio-grandense, ainda mantinha em aberto (como de fato é) a definição da identidade regional. Entretanto, sua delimitação principiou com a produção cultural do século XIX, quando o gaúcho, segundo Golin (1987, p. 39):

Ao mesmo tempo em que foi sumindo como ‘grupo social’ forjando a espinha dorsal do povo pampeano, as entidades patronais dedicadas à cultura fazem dele uma ‘terminologia da imaginação’. Assim, passou a ser tema para as especulações do Partenon Literário (1868), dos Grêmios Gaúchos (1889), dos CTGs (1948) e, finalmente, dessa federação MTG, que congrega todos num grande rodeio.

O sentido processual desta construção permite considerar o gaúcho como uma alternativa sempre latente e reeditada. Bastava tornar-se útil aos detentores do poder social e econômico regional. A associação elites e intelectuais estabelecia, ainda no século XIX, segundo Golin (1987, p. 45) “[...] uma espécie de troca: a ascensão social, ou simples reconhecimento ou emprego no estado, pelo canto laudatório, a apologia dos valores varonis, guerreiros, patrióticos da oligarquia.”. Este discurso, chegando ao século XX, não perdeu sua essência, ainda que fosse reeditado, conforme as

circunstancias. É assim que em 1936 e 1954, o imaginário regional através de “Bento Gonçalves” e “O Laçador” enceta (de modos distintos) os aspectos relevantes desta identidade: a estância, a civilidade e o civismo.

Neste processo, “O Gaúcho Oriental” de 1935 encontrava dificuldade de inserção, sobretudo quando referenciava no espaço urbano os contatos entre o estado e o Prata que o espaço historiográfico desconsiderava. Ao sinalizar a aproximação histórica do Rio Grande do Sul com o Uruguai, sobretudo à época da Guerra dos Farrapos, o monumento embaçava a proposta do exclusivismo luso-brasileiro na constituição histórica e social rio-grandense. De mesmo modo punha em suspeita a brasilidade daquele evento e a vassalagem dos líderes farroupilha junto ao Império do Brasil. Nesse sentido, “O Gaúcho Oriental”, causava embaraço na “Festa dos Generais”<sup>34</sup>.

Se por um lado, “O Gaúcho Oriental” encontrou poucas oportunidades de inserção social no contexto rio-grandense, sua instalação torna-se mais “interessante”, justamente devido a sua origem. A obra deve ser instalada dentro da perspectiva dos limites das identidades, das historiografias, mas, sobretudo, dos territórios nacionais.

O ano que antecedeu a instalação de “O Gaúcho Oriental” em Porto Alegre foi marcado pela representação do Governo Uruguaio ao Brasil de um pedido de revisão dos limites entre as duas nações. A natureza desta representação aponta como em aberto o processo de consolidação do Estado uruguaio, sobretudo quando posto a relevância do território à soberania. Quando o Estado uruguaio é criado em 1828, não teve definido seu território, fazendo-o nascer, conforme Golin (2004, v. 1 p. 95) “[...] com o corpo disforme, especialmente no norte e na divisa das águas no oeste”, tornando as questões territoriais entre o Uruguai e o Brasil no século XIX, foco de tensão.

A oficialização do Estado Uruguaio não ensejou, entretanto, que as potências regionais (Brasil e Argentina) pudessem interesse sobre aquele espaço, embora sem que a anexação territorial fosse almejada explicitamente. Questões econômicas guiavam as relações entre as nações, e o Tratado de 1851 firmado entre o Brasil e o Uruguai exemplifica esse contexto. Segundo Garcia (2000, p. 56) em 1851:

[...] O ministro uruguaio no Rio de Janeiro Andrés Lamas, negocia cinco tratados entre o Brasil e o Uruguai: aliança; limites; comércio e navegação;

---

<sup>34</sup> Alusão aos dois generais, centrais nos festejos do Centenário Farroupilha: Bento Gonçalves da Silva (1788-1847), líder farrapo e, José Antônio Flores da Cunha (1880-1959), governador do Rio Grande do Sul, em 1935, à época das comemorações do Centenário Farroupilha.

troca de criminosos, desertores e escravos foragidos; e prestação de subsídio ao governo uruguaio (12 out.).

Este tratado, firmado em um momento de fragilidade política do Uruguai mostrou-se favorável ao Brasil, fazendo com que esta relação, logo se se mostra conflituosa. Em 1854, os protestos políticos e sociais contrários a este tratado, no Uruguai, levaram a oscilação política entre a aproximação e o afastamento desta nação em relação ao Brasil, movimento este que incitou a reação brasileira: a intervenção, visando, conforme Garcia (2000, p. 58) “[...] o cumprimento dos tratados de 1851 [...]”, agindo, sobretudo nas questões de limites.

Entretanto, o princípio do século XX acenou ao Uruguai com as promessas de conciliação com o Brasil, graças a diplomacia deste. Em 1909, conforme Garcia (2000, p. 90) foi “firmado, no Rio de Janeiro, por iniciativa brasileira, tratado que formalizava a concessão unilateral pelo Brasil do **condomínio da Lagoa Mirim** e do Rio Jaguarão ao Uruguai (30 out.)”. (Grifo do autor). Esta concessão em um período de paz simboliza uma alteração substancial na conduta internacional brasileira que, deixando uma postura mais impositiva, propugna uma aproximação e até mesmo, alguma forma de reparação.

Esta proposta encontrou àquela época a boa acolhida das autoridades uruguaias. Contudo, as questões territoriais daquele Estado permaneciam em aberto, de modo que são reeditadas em 1934. Segundo Golin (2004, v. 1, p. 9):

Depois de um longo período de concórdia e colaboração, em 1934 a chancelaria uruguaia questionou a soberania brasileira em dois setores fronteiriços, o Rincão de Artigas e a Ilha Brasileira. Essas áreas ainda são contestadas pelo Uruguai, porém o Brasil, reiteradamente, declara que não possui problemas de limites com a República Oriental.

A retomada de tais questões do contexto fronteiriço rio-grandense\uruguaio enceta que, ao imaginário do Uruguai, Rio Grande do Sul e Brasil encarnam valores antagônicos (seriam os luso-brasileiros do século XIX). As questões de fronteira abrem-se, portanto à outras questões, como as identidades. Como aponta Golin (2004, v. 1, p. 55) o litígio territorial amplia-se, pois:

Alimentado no sistema de ensino uruguaio, na historiografia e na imprensa, o olhar uruguaio sobre o outro lado da linha divisória, mesmo que de soslaio, é de que os sul-rio-grandenses pisam em solo alheio, ou melhor dito, são intrusos, no mínimo, no território que se expande desde o Ibicuí até o Quaraí. Por sua vez, ao brasileiro, o Outro oriental transparece como um espaço possível de transgressão.

Ainda que os intercâmbios socioculturais seja uma realidade da região de fronteira, o processo histórico e cultural também é marcado pela disputa e pelo conflito. A construção dos Estados - Nação nesse sentido colaborou através de sofisticados sistemas de nacionalização das comunidades (educação, jornalismo, etc.), para a consolidação de perspectivas acerca do que vem a ser o outro. E, no caso do Uruguai, o outro é o transgressor de seu território.

Por este contexto, “O Gaúcho Oriental” quando incita tanto questões regionais (o significado da Guerra dos Farrapos, a identidade rio-grandense), quanto questões globais (relação região - nação; relações diplomáticas). Seu significado, portanto, associa-se na ótica de seus idealizadores como um símbolo de amizade, pois sua execução não se deu através do poder político uruguaio, mas sim, pela comunidade uruguaia residente em Porto Alegre.

Quando esta comunidade buscou um perfil estético de sua identidade, para ofertar a Porto Alegre enceta que ao lado da consciência de origem e nacionalidade, o sentimento de conformidade com os valores da cidade que os acolhia. Assim, “O Gaúcho Oriental” pode ser tomado como o posicionamento daquela comunidade frente às requisições uruguaias de 1934, onde o agradecimento se sobrepôs ao ressentimento.

A construção da nacionalidade uruguaia, conforme Golin (2004, v. 1, p. 55) deu forma a “[...] uma construção [...] adstrita ao meio físico como uma oposição ao ‘outro’ brasileiro, o ente fartamente representado como expansionista, usurpador, conquistador, imperialista, etc”. Entretanto, “O Gaúcho Oriental” não pode ser desassociado de um posicionamento político: o da comunidade uruguaia em Porto Alegre com relação às perspectivas territoriais uruguaias e as culturais rio-grandenses.

#### 4.2. O contexto de instalação de “O Laçador”

“O Laçador”, modelado em 1954, apenas insere-se na discussão da estética da identidade regional aberta por “Bento Gonçalves” e “O Gaúcho Oriental” em 1958. Sua estética trouxe consigo alguns aspectos já explorados por “Bento Gonçalves”, contudo, através de uma representação própria (e por isso, com significados próprios). Assim, há a premência do discurso do campo e da pecuária, como vetores de formação social e cultural da sociedade rio-grandense encetados como vetores do desenvolvimento

regional. Igualmente, a influência historiográfica de matriz lusitana promove a diferenciação entre o Rio Grande do Sul e o Prata, opondo a *civilidade e a barbárie*.

O progresso, promessa sempre desfraldada é associado ao monumento pelo discurso do imaginário regional. Segundo Cortês (1994, p. 26) Lauro Rodrigues, quando na inauguração de “O Laçador”, encetou: ““Meus patrícios! [...] É como se todas as rimas crioulas da querência tivessem mergulhado no caldeirão efervescente do progresso para se solidificar nesse poema de bronze que Caringi cinzelou sobre a biotipologia rio-grandense.”. A civilidade atribuída ao gaúcho rio-grandense é o estigma pelo qual o progresso regional floresce no discurso (e no estado). O progresso assim conecta a obra a um imaginário mais amplo, segundo o qual, a humanidade teria como destino único o progresso redentor, que poria fim a todas as carências da humanidade.

Como palavra de ordem, a promessa de “*progresso*”, seduziu e mobilizou sociedades. Dupas (2006, p. 22) ao considerar o progresso como “[...] uma *idéia-força* que se confunde com um discurso hegemônico encastelado no anseio universal de uma marcha para a utopia” o revela como uma promessa nunca inocente e carregada de uma tendência conservadora. A perspectiva do discurso acerca de “O Laçador” vai ao encontro daquele propagado, segundo Golin (1987, p. 34) pelo pensamento tradicionalista-positivista segundo o qual “[...] ‘o progresso é alcançado coerentemente pela classe estabilizada no poder’ e só dela depende a plenitude social”. Sendo o progresso visto como uma superação constante das deficiências materiais da sociedade, sua plenitude dependeria daqueles que detém os meios de produção.

Assim, “O Laçador” oferece resposta a questão de Doberstein (2002, p. 313): “nesse Brasil em transformação, qual o lugar que caberia aos descendentes dos antigos clãs agro-pastoris?”. O monumento, e o discurso que o sustenta intentam que a conservação das bases sociais gestadas em um “passado de ouro” seria o vetor do desenvolvimento pleno, logo, o lugar daqueles clãs, seria na direção da sociedade.

#### 4.3. O gaúcho como tema estético na escultura regional do século XX

O Gaúcho como tema de escultura regional ganha espaço ao longo do século XX, momento este compreendido, como é apontado por Paim (2000, p. 9) entre os “anos de 1850 e 1950, [que foram marcados por] extrema fertilidade para a arte e de



muita turbulência para a humanidade”. Nesse período, marcado por eventos significativos à humanidade (sobretudo pelas Guerras Mundiais), diferentes perspectivas e paradigmas sociais foram redefinidos. E, a expressão artística, frente estas circunstâncias, deram espaço a novos temas e novas formas.

A incidência de valores regionais na arte rio-grandense presente desde o século XIX, ganha destaque, contudo, apenas no século XX, cuja retomada vincula-se à crise das certezas científicas aberta pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Conforme Doberstein (1995, p. 79):

Até então nossas elites urbanas partilhavam da crença geral num progresso ininterrupto da humanidade, mercê do usufruto de experiências tecnológicas progressivamente acumuladas. [...] Na estatuária monumental o correspondente desse contexto cultural era a celebração dos homenageados na qualidade de heróis letrados.

Ciência, técnica e razão, tido até então como excepcionais guias da consciência e das sociedades humanas, davam sinais inequívocos de seu desgaste enquanto ideologia predominante, dado a crueza daquele conflito. A hegemonia do ideário cientificista na sociedade rio-grandense das primeiras décadas do século XX sofreu os abalados advindos da crise da razão que abalou este século. E, desse modo, a arte regional que propugnava, segundo Doberstein, o herói letrado, “em traje a rigor, de livro na mão ou em gestual de oratória” (DOBERSTEIN, 1995, p.79) passa a ceder espaço a outras representações. Assim, conforme Doberstein (2002, p. 302) ainda que “a maior parte dos monumentos levantados no Estado, até o ano de 1930, tinham sido de heróis letrados, e não de heróis armados”, este paradigma escultórico paulatinamente é substituído, naquele momento de dúvidas e transformações, pela valorização das origens.

Nesse ínterim, a arte regional passou a privilegiar novos sujeitos. Mormente, estes sujeitos ligavam-se ao passado belicista do Rio Grande do Sul, à sua idade de ouro assentada na pecuária, onde militares e estancieiros se confundiam nas atividades de produção e defesa. Como uma tendência latente, a valorização de certos mitos da historiografia regional, foi revisitada, o que emprega a este mudança, um sentido conservador, uma vez que esse processo foi conduzido pelos segmentos detentores do poder econômico e político regional.

O herói armado, nesta perspectiva emerge como uma proposta de afirmação das origens sociais rio-grandense. Portanto quando Doberstein (2002, p. 302) considera

que a partir dos “anos 30, dá para se dizer que houve uma gauchização da ideologia do poder político”, na verdade ocorreu uma gauchização na estética deste poder político (não no conteúdo). Tal processo, conduzido pelos mesmos segmentos sociopolíticos que já detinham o poder, não promoveram a alteração dos valores sociais, mas sim da forma de representação.

A Primeira Guerra Mundial que revelou “[...] com clareza a falência da ciência, da razão e da civilização ocidental como um todo” (TRINDADE, LAPLANTINE, 1997, p. 46) permitiu ao sistema social pecuarista a sua emergência como elementos da identidade, pois seriam àquele momento de crise, vetores de um ordenamento social já conhecido.

E é nesse momento (anos 30) que ocorre, conforme Doberstein (2002, p. 354) o “[...] centenário da Revolução Farroupilha, período de depressão econômica e de fortes crises sociais e políticas [...]”. Esta perspectiva aponta a razão pela qual o herói armado é convocado: defender interesses contemporâneos daqueles segmentos que de algum modo viam-se ligados às origens econômicas e políticas regionais. Não há, pois, momento mais adequado às elites para se apregoar a ordem segundo suas perspectivas, como que em tempos de crise.

#### 4.4. Dueto em Três Vozes: “Bento Gonçalves”, “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”, na construção imagética do gaúcho

A construção da identidade rio-grandense, entre as décadas de 30 e 50 apontam para uma significativa alteração na apresentação de sua proposta, cujo intermédio é ocupado por “O Gaúcho Oriental”.

A representação identitária expressa por “Bento Gonçalves”, ainda que atendesse às expectativas da elite dominante em 1936, não promoveu o diálogo necessário com o público rio-grandense para tornar-se uma referência massificadora. Portanto, não alcançou o status de símbolo e de identidade cultural regional. Ainda que a obra de Federico Escalada “O Gaúcho Oriental” reuni-se em sua estética, maiores condições de expressar uma identidade cultural assimilável, sua incompatibilidade com o imaginário regional a fragilizava.

Quando cotejadas, “Bento Gonçalves” evocava uma identidade (a de Bento Gonçalves e suas funções sociais) de modo tão claro que torna inviável ao público ali perceber-se. Este caráter anula as condições transcendentais necessárias ao mito: a expressa em seu discurso um nome um nome, uma identidade, uma classe social, uma função social e uma época de atuação histórica, inviabilizando sua capacidade de converter-se em espelho identitário, onde a população em sua maioria (se não totalidade) poderia ali se reconhecer, se associar.

Já “O Gaúcho Oriental” não evocava nenhum indivíduo histórico: não evoca um nome (identidade), ou função/condição social, ou uma temporalidade definida. Nesse sentido, mantinha a condição potencial de converter-se em um símbolo identitário, ao permitir que o observador transcendesse a condição física da obra. Essa condição era tal que, Côrtes (1994, p. 13), enceta que “o ‘35’ Centro de Tradições Gaúchas, em uma de suas primeiras Rondas Farroupilhas, depositou flores e homenageou o pampeano gaúcho – brasileiro – uruguaio – argentino, diante da referida estátua ainda hoje existente no Parque da Redenção”, “O Gaúcho Oriental”.

Contudo, ainda que não seja limitado por estas condições, perde sua potencialidade simbólica quando se afasta dos preceitos defendidos pela historiografia e imaginário regional sobre a identidade rio-grandense. Seu capital simbólico não correspondia à construção elaborada por este imaginário.

Estes dois discursos, de certo modo, são equalizados na década de 50 do século XX, quando “O Laçador” surge como o terceiro vértice na construção de identidades através da arte monumental. Esta obra desde sua elaboração (1954) e instalação (1958), manteve-se próximo à construção ideológica acerca da construção histórica e social rio-grandense. De fato, sua apropriação pelo imaginário regional, na segunda metade do século XX, transformou-o em um elemento de cultura de massa, amparado pelos movimentos culturais e discursos ideológicos, além dos recursos midiáticos.

Esta obra tem a capacidade de mediar às outras por trazer em seu discurso aspectos ideológicos apresentados por “Bento Gonçalves” e aspectos estéticos apresentados por “O Gaúcho Oriental”. Em certo sentido, “O Laçador” vinha em 1958 ocupar o vazio estético acerca da representação do gaúcho rio-grandense.

Buscava através do monumento de Caringi de 1954 consolidar uma identidade comprometida com os valores ideológicos então vigentes: afastar o gaúcho rio-grandense do Prata, legitimar ordenamentos sociais e ligar o Rio Grande do Sul de modo absoluto a influência do Brasil.

Desde 1935, a estética identitária rio-grandense incompatibilizava-se com a platina, através dos monumentos “Bento Gonçalves” e “O Gaúcho Oriental”. O componente historiográfico, igualmente importante, expressa, segundo Padoin (2006, p. 40) que aquele:

Aceitar a independência da província do Rio Grande do Sul e, assim, o seu caráter separatista significa negar o fato histórico construído e representado como sendo o povo gaúcho exemplo de patriotismo e de glórias, desestruturando a imagem identitária do gaúcho gentilício e mítico diferenciado do gaúcho argentino e uruguaio [...].

A obra de Caringi buscava irradiar através de sua estética a disciplina, ordem, respeito, como veículos capazes de promover progresso regional. A liderança desse processo, como a obra expressava, caberia aos herdeiros dos segmentos sociais que em 1835, conclamavam a nação à república. “O Gaúcho Oriental”, por sua vez, ao representar um gaúcho platino evocava aos olhos do imaginário rio-grandense, o primitivismo, a convulsão e a barbárie que marcaram sua vivência marginal.

Por fim, “O Laçador”, em 1958, ao reunir condições estéticas e historiográficas, políticas e sociais, promoveu uma nova imagem identitária ao Rio Grande do Sul. É em “O Laçador” que o espelho identitário regional se cristaliza. Através de uma técnica idêntica a “O Gaúcho Oriental” e de um conteúdo estético similar, “O Laçador” resgata aspectos apresentados em “Bento Gonçalves”: o homem da pecuária, bom ginete, valente, mas acima de tudo, ordeiro. Esta vinculação torna-o elemento participante do processo de construção do Estado Nacional onde identidades estão são definidas. Desse modo, a obra propõe-se a indicar a forma assumida pela identidade local, mas sem comprometer a viabilidade de sua conexão a identidade maior (brasileira), resolvendo a tensão entre ser *gaúcho e rio-grandense*, entre *região e nação*, entre *autonomia e submissão*, entre *ser brasileiro e ser rio-grandense*.

Esta modo de “ser brasileiro”, proposto por “O Laçador”, coloca-o em oposição ao que é expresso em “O Gaúcho Oriental”. Contudo, essa oposição, não se alimenta por si só. O imaginário rio-grandense, no qual ambas estão submersas, ao oferecer os critérios para a interpretação das obras, torna apenas um dos discursos verdadeiro e suas promessas sedutoras. De mesmo modo, o ethos que representam, e seus desdobramentos, seja sociais ou estéticos, serão guiados comparativamente por este imaginário e pela historiografia que lhe confere forma.

#### 4.5. “O Laçador e “O Gaúcho Oriental”: a promessa de poder

Corrêa (2005) ao definir os monumentos “[...] como formas simbólicas grandiosas”, destaca a ambição dialógica contida em sua função social, ao expressar ao público os valores hegemônicos. E, é nesse processo que a arte revela seu grau de inserção no imaginário, ao expressar um conteúdo simbólico eficaz, ou não. Nesse sentido, a arte pode é um espaço de poder, onde diferentes projetos e forças interagem na busca de sua prevalência sobre o público. Para Bourdieu (1998, p. 11):

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’.

Os sistemas simbólicos expressos pela arte tornam a arte, sobretudo a pública em mecanismos de dominação e controle social. Esta potencia, contudo, apenas se concretiza enquanto a arte estiver em comunicação com o público. Caso esta comunicação não se proceda, sua função política é anulada. A capacidade de expressar um poder é uma potencia latente do discurso da arte. Esse poder “simbólico” submete à sociedade a um patrimônio ideológico defendido pelo poder “econômico” que a financia. Entretanto esta lógica (maniqueísta em alguns aspectos) não se torna explícita. Pelo contrário: apoiada em aspectos simbólicos apresentados pelo imaginário sob uma aura de virtude, a capacidade de exploração da arte chega até o observador como “sedutoras promessas” manipuladas pelos segmentos sociais que definem o que é sedutor, belo, desejável.

O princípio dialógico da arte torna os monumentos “Bento Gonçalves” e “O Gaúcho Oriental” próximos no sentido que seu diálogo com o público não ocorre de modo eficaz. Enquanto uma fragilizou, devido sua forma, a capacidade de converter-se em espelho identitário, a outra é modelada segundo um imaginário estranho ao rio-grandense. Seus laços tênues com o público não tornam suas promessas audíveis e sedutoras ao público.

Já em “O Laçador”, imaginário e estética se aproximam e se fundem em um discurso que através da obra, expressa um conteúdo historiográfico e identitário

reconhecido pelo imaginário social (ou parcela significativa), que define suas promessas como sedutoras. Essa promessa, advinda de sua estética e do imaginário social que evoca, segundo Berger (1999, p. 47) “pode ser moral, físico, temperamental, econômico, social, sexual” permite a conquista do expectador. De modo sintético, o monumento se impõe com a altivez orgulhosa dos defensores do Rio Grande do Sul das origens, permitindo, que seu público com ele se identifique através do estigma dos “antepassados”.

Como um processo verticalmente regido, as promessas da arte não necessitam ser verdadeiras. Berger (1999, p. 47) aponta que esta presença “pode ser fabricada, no sentido em que finge ser capaz do que não é [pois] o fingimento tem em vista um poder que ele exerce sobre outros”.

Nesse sentido, mais do que possuir poder, o monumento deve fazer crer que possua tal poder e que pode transmiti-lo. Mesmo “O Laçador”, ao ser inquirido pelo público, e lhe oferecer alguma forma de poder de pertencimento aquele passado idílico evocado, o faz de modo ilusório, pois a representação a que serve, a promessa que apresentam, nunca se cumprem, fazendo com que o único poder real, seja o da obra sobre o observador.

#### 4.6. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” como expressões historiográficas

A economia platina sustentou basicamente na pecuária, desde que a região passou a contar com uma ocupação estável, ainda no século XVIII. Contudo, a mão de obra a ela dedicada, não formava um contingente uniforme. Os trabalhadores constituíam um aspecto plural daquela sociedade: peões fixados nas estâncias, trabalhadores temporários - gaúchos (classe heterogênea, mas sempre não proprietária) - , o próprio contratante (estancieiros ou seus representantes), que convergiam no domínio das mesmas práticas, podendo, por isso, se dedicarem àquela atividade.

A existência, nessa sociedade, de um contingente destituído de posses e de laços de dependências, indica que, longe de ser ausente de conflitos que desregulassem o sistema produtivo era segundo, o olhar da classe proprietária sobre esta condição enceta uma sociedade tencionada. Os segmentos sociais destituídos de laços de

dependência, que de modo individual ou em grupo perambulava pela região do Prata, inquietava os proprietários.

O gaúcho, nesta perspectiva, é percebido como um fator de convulsão social na estrutura socioeconômica platina, pois estaria desvinculado dos regramentos daquela organização, sendo, por isso associado no imaginário rio-grandense (proprietário) como agente de desestabilização, destituído dos sentidos de civilidade e sedentarismo.

Quando o gaúcho, no século XIX e XX é requisitado pelos intelectuais e pelas elites dirigentes, como alternativa identitária ao Rio Grande do Sul, sua adoção partiu de aspectos históricos (conhecimento campeiro, valentia, etc.). Estes, contudo, foram somados a outros, sendo que alguns simbólicos. E, o resultado deste encontro entre o histórico e o simbólico, é o gaúcho rio-grandense, recipiente de um discurso historiográfico e imaginário que dá sentido às elaborações discursivas acerca da historicidade e sociedade rio-grandense. “O Laçador” convertido em um símbolo mítico da cultura regional, dotado de um capital simbólico convencionalizado e reconhecido, se fez sedutora ao imaginário regional que o reconhece como artífice da formação socio-histórica rio-grandense.

O “O Gaúcho Oriental”, com o chiripá, e a boleadeira, bem como sua postura, aludindo a construção ideológica uruguaia, também abordam aspectos históricos fundamentais ao discurso historiográfico e ideológico uruguaio. O arcaísmo desta representação resgata a perspectiva mais primária acerca do gaúcho, a de que eram, segundo Mallmann (2003, p. 65) “[...] considerados desordeiros pelos proprietários e perseguidos pela polícia”.

Este elemento associa-se as implicações historiográficas uruguaias do século XIX, quando, segundo Reichel e Gutfreind (1996, p. 182) os historiadores uruguaio preferiram:

[...] Relacionar o gaúcho ao gaudério e ao changador. Como constroem sua história a partir do gado existente na Banda Oriental, onde predominou, por longo tempo, o rebanho chimarrão das Vacarias do Mar, eles consideram o gaudério um homem livre, que vivia do trabalho ocasional ou percorrendo os campos em busca de um animal do qual pudesse retirar a carne para seu alimento e o couro para comerciar.

A autonomia do gaúcho é um elemento consagrado pela historiografia uruguaia, pois é associada às questões mais amplas da formação daquele Estado -

Nação: a sua “predestinação” à independência, à liberdade das amarras argentinas e brasileiras.

O aspecto da autonomia do gaúcho é um elemento referencial de sua nacionalidade. Quando ponderamos que o Uruguai sempre gravitou em torno de centros administrativos mais amplos, como Banda Oriental, para a Argentina; ou Província Cisplatina, para o Brasil, a liberdade é o elemento de culto do gaúcho, segundo sua gesta historiográfica independentista. O gaúcho uruguaio insubordinava-se tanto às autoridades bonaerenses, quanto luso-brasileiras / brasileiras, segundo a historiografia clássica uruguaia. A liberdade do gaúcho, do gaudério, ou do changador, seria, nesse sentido, uma tentativa de associação de seu pretense e antiquíssimo nacionalismo ao seu movimento independentista.

Esse esforço historiográfico explica-se devido ao fato de que, conforme Sansón (2006, p. 74):

No Uruguai o Estado nasceu antes da nação. O próprio Estado, desde fins do século XIX, promoveu e criou as condições para a construção de um imaginário nacionalista. [...] Para concretizar seu objetivo o Estado utilizou todos os recursos que tinha a sua disposição: sistema educativo, planos de escolarização e alfabetização em massa, propaganda oficial, e revisão da história.<sup>35</sup>

O nacionalismo do Uruguai independente (orientalidade) é posto nesse sentido como uma construção posterior ao Estado. Vinha no sentido de legitimá-lo, viabilizá-lo enquanto uma organização social. Portanto, o sentimento de autonomia atribuído ao gaúcho primitivo é descrito por aquela historiografia como um proto-orientalismo, encetando o esforço da historiografia da segunda metade do século XIX em justificar a independência. O esforço institucional e político que se voltou a essa problemática produziu um parecer que, segundo Sansón (2006 p. 74) pode ser compreendido na obra “La História de la dominación española em Uruguay”, de Bazuá, [que]exprime com propriedade esse projeto, apontando que “desde a época pré - hispânica o Uruguaia estava destinado pela Providencia a se tornar um país independente.”<sup>36</sup>.

A busca pela identificação das raízes do sentimento autonomista e nacionalista uruguaio, ao voltar os olhos às origens, foi o mais longe possível. A perspectiva de Bazuá, por exemplo, não regateou em atribuir à população nativa pré-hispânica e aos gaúchos seminômades, a consciência política e cultural que desejavam instaurar. Sansón

<sup>35</sup> Tradução nossa.

<sup>36</sup> Tradução nossa.



(2006, p. 309), identifica que estes são “[...] os pontos mais exagerados [...] [que] assinalavam os charruas como ‘primitivos habitantes do Uruguai’”.<sup>37</sup>

Esta construção historiográfica está impregnada no bronze de Escalada, de modo que os sentidos e os discursos da obra, apenas produzem os efeitos estéticos, políticos e ideológicos, naquele imaginário. A dificuldade discursiva da obra no imaginário rio-grandense ganha maior nitidez de análise quando Bourdieu (1998, p. 7) aponta que:

Se a ‘imigração de ideias’, como diz Marx, raramente se faz sem dano, é porque ela separa as produções culturais do sistema de referências teóricas em relação às quais as ideias se definiram, consciente ou inconscientemente, quer dizer, do campo de produção balizado por nomes próprios ou por conceitos em *-ismo* para cuja definição elas contribuem menos do que ele as define. (Grifo do autor).

“O Gaúcho Oriental”, tendo sido transferido de seu imaginário “nativo”, encontra dificuldades para expressar suas “verdades”. Este monumento ao ser confeccionado dentro de uma construção cultural específica - uruguiaia - e ser instalado em outra - a rio-grandense - fragilizou seu discurso. O orientalismo que marca esta obra, quando deslocada do contexto referencial que a forjou, esmaecendo sua capacidade dialógica e imagética, tornando suas verdades “duvidosas” e suas promessas insípidas.

#### 4.7. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” como expressões do ethos do gaúcho

As formas através das quais o gaúcho histórico poderia interagir com diferentes segmentos das sociedades coloniais/nacionais no espaço do Prata, permitiram-no compor um *ethos*. Este conjunto de comportamentos permitiu a sua identificação enquanto gaúchos, notadamente, quando preceitos sociais eram evocados. A heterogeneidade deste grupo, bem como a multiplicidade de circunstâncias a que estava sujeito (contingências militares, econômicas, bem como sociais) vieram a incrementar este ethos, sobretudo quando as historiografias nacionais sobre ele se debruçaram.

---

<sup>37</sup> Tradução nossa.

Este aspecto assinala a existência de uma polarização cultural e histórica e, por fim, identitária nos monumentos “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”. Por um lado, segundo Reckziegel (2002a, p. 129), a relação Brasil – Uruguai “estabeleceu vínculos profundos e presentes como fatores explicativos relevantes na história de cada uma dessas regiões”. Por outro, a alteridade advinda do processo de construção de identidades, delimitou de formas diferentes o conjunto de características que identificariam estes gaúchos nacionais. A aproximação do Rio Grande do Sul e o Prata, seja cultural ou territorial, se favoreceram o intercâmbio também criou dificuldades à consolidação dos territórios, de modo que Golin (2004, v. 1, p. 15) “[...] aponta que essa área ‘compartilhada’ também esteve, historicamente, em permanente ‘tensão’. Acima do compartilhamento regional estão as contradições limítrofes nas determinações superiores do Estado nacional de cada país.”.

A obra doada pela comunidade uruguaia a Porto Alegre, em 1935, ainda que de modo indireto, aciona o dispositivo das diferenças de comportamentos entre o gaúcho construído no Rio Grande do Sul e no Uruguai. Ligada a um paradigma historiográfico (marcado inclusive por aspectos antibrasileiros e anti - rio-grandenes) e também estético particularizado “O Gaúcho Oriental” evoca um discurso, onde a independência uruguaia e as características fundamentais de seu nacionalismo são exploradas através da representação do gaúcho oriental.

Segundo Doberstein (1995, p. 81), o ethos de “O Gaúcho Oriental” é observável através do “[...] vestuário, apetrechos e postura bem característicos. Em suas feições, os traços indígenas aparecem com bastante evidência” (Figura 31 e 32).



Figura 31: “O Gaúcho Oriental”. Detalhe  
Fonte: Arquivo pessoal.

Esse conjunto de elementos aproxima este monumento de uma representação do gaúcho mais “primitivo”. Quando os traços fisionômicos indígenas são evocados, a boleadeira, um artefato indígena, fortalece o discurso da antiguidade cultural uruguaia. Segundo Azúa (1991, p. 174) “[...] *as fórmulas extremistas da tese oficial [buscam] antecipá-la – se bem que em expressões voluntariamente vagas e ‘inefáveis’ – até mesmo a instância do Uruguai indígena.*”<sup>38</sup>. (Grifo do autor).



Figura 32: “O Gaúcho Oriental”. Detalhe  
Fonte: Arquivo Pessoal.

A presença de peças de montaria a seu tempo, colaboram com a identificação do gaúcho como ente livre, andarilho, de maneira e evocar o discurso da insubordinação do gaúcho e, com isso, a sua forma de vida seminômade, por aquela região (Prata) que passava pelo processo de apropriação. (Figura 33).



Figura 33: “O Gaúcho Oriental”. Detalhe  
Fonte: Arquivo pessoal.

---

<sup>38</sup> Tradução nossa.

Estes aspectos apontam se não um seminomadismo, um frequente deslocamento. Nessa condição, este gaúcho não sedentarizado, não ingressava em um sistema produtivo regular, opondo-se, portanto, àquela moral enraizada no mito do progresso. A própria atividade pecuarista, seja como subsistência, ou não, exigia deste gaúcho andarilho, constantes deslocamentos, seja à caça ao gado, ou à fuga.

“O Laçador” por seu turno, associado a construção historiográfica rio-grandense, identificou o seu processo histórico de acordo com um projeto político. Se no Uruguai as análises históricas limitavam-se àquela área territorial, o Rio Grande do Sul procurava identificar as ligações do Rio Grande do Sul ao Brasil. Reichel (2006, p. 247), define que esta produção historiográfica buscou:

Destacar as diferenças existentes entre o gaúcho de origem portuguesa e o de origem espanhola. [...] Apesar de ser também, preferencialmente, um mestiço, a índole pacífica do lusitano e a influência da relação escrava na sociedade brasileira transformaram o gaúcho rio-grandense num homem mais sedentário, mais responsável, menos agressivo, enfim, *o peão de estância*. (Grifo da autora).

A construção dos padrões da historiografia oficial rio-grandense, sobretudo ao longo do século XX, tomou como vital, a elaboração de uma história regional (e, conseqüentemente, de um imaginário e uma identidade), capaz de ao mesmo promover sua diferenciação do contexto platino, e aproximá-lo do contexto brasileiro. A estética de “O Laçador” privilegia esta perspectiva, apresentando elementos historiográficos e históricos, a partir de sua estética, defendendo, desse modo, um ethos do gaúcho rio-grandense notabilizador do sujeito histórico.

Nesta construção, o gaúcho rio-grandense, é delimitado em termos absolutos: origem lusa, pacífico sedentário, obediente. A oposição ao “O Gaúcho Oriental” emerge da relação de oposição entre luso/hispânico; ordenamento social/desestabilização social, sedentarismo/ nomadismo e civilizado/ bárbaro.

Um aspecto relevante destes ethos destes dois gaúchos é dado pela sua relação com o solo. Ambas exploram condições historiográficas, onde a equação nomadismo (selvageria) e sedentarismo (civilidade) são evocados. A postura e a forma como estes monumentos são retratados em sua relação com o solo em que imaginariamente se fixam, correspondem às interpretações historiográficas uruguaias e rio-grandenses. (Figura 34).

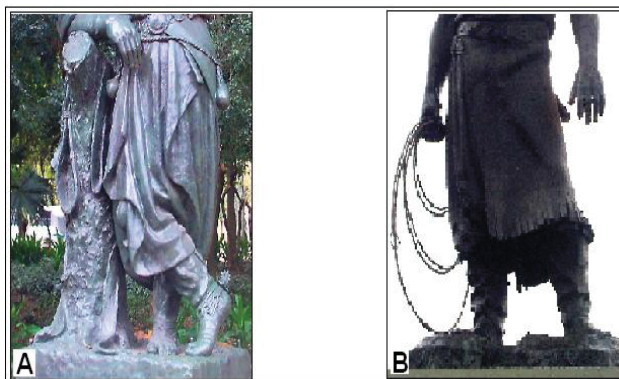


Figura 34: “O Gaúcho Oriental” (A); “O Laçador” (B). Detalhe.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Quando Côrtes (1994, p. 39) menciona que “O Laçador” representa um gaúcho que esta “[...] algo descansado, vislumbrando, porém, plantado firmemente”, acentua o caráter sedentário atribuído ao gaúcho rio-grandense. Esta representação serve de vitrine a um conjunto de elementos atribuídos ao gaúcho rio-grandense pela historiografia e pelo imaginário regional de oposição ao Prata. O discurso do herói conquistador, do campeiro fundador de um sistema econômico, do valente defensor das fronteiras sempre em perigo, é através do monumento, representado, pois todos estes discursos exigem que haja uma forte ligação do homem com a terra. (Figura 35).



Figura 35: “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador”. Detalhe.

“O Gaúcho Oriental”, por outro lado, ao cruzar as penas, fragiliza seu contato com a terra. Presumivelmente, a base da obra, representa o solo sob o qual viveu o gaúcho, em uma vivência seminômade. É representado, desse modo um momento de descanso que pode ser seguido por um de fuga/viagem, enquanto “O Laçador”, mesmo que “algo descansado”, está firmemente conectado ao solo, encetando sua vivência sedentária, logo civilizada, que a historiografia rio-grandense lhe atribui.

#### 4.8. “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” e a construção da aura estética do gaúcho

A estética busca independentemente de sua apresentação e técnica, comunicar-se com o mundo, através do olhar que a inquire, julga, interpreta, ou apenas observa. Seu discurso é oferecido ao julgamento social, de acordo com o imaginário em que se insere cuja sentença, define capacidade de sedução e de convencimento de sua forma estética (aspecto físico) e seu conteúdo (aspectos ideológicos, representado de modo simbólico). As dimensões da estética e do conteúdo influenciam-se mutuamente, constituindo uma dimensão homogênea com a qual a sociedade entra em contato no processo dialógico.

O diálogo, objetivo primeiro e último dos monumentos públicos, depende de certa “distância” do observador, daquilo que é observado (tanto dos elementos materiais e visíveis, quanto os imateriais e invisíveis). O diálogo, espaço para a pergunta e para a resposta, ocorre justamente no espaço da distância que o observador mantém da obra. Conforme Huchet (1998, p. 21,22):

Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro. É preciso um vazio que seja o não lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre ‘olhante’ e ‘olhado’.

Essa distância apresenta duas feições: uma física, definida pelo local de instalação da obra e uma temporal (distância que o conteúdo evocado mantém do tempo presente). Simbolicamente, enquanto maior à distância a obra for mantém do observador, maior é e eficácia de suas representações, pois seu conteúdo estará instalado em um tempo mítico, tempo este inacessível ao tempo histórico.

Partindo da distância física, tem-se que o espaço compreendido entre o público e a obra, consiste em uma forma visível de distância que a obra mantém do observador no campo temporal (campo este definido pela historiografia, imaginário e ideologia). E, quanto mais distante esta a obra do público no espaço, sugere-se que a obra está também, mais distante no tempo. Estas distâncias compõem dois elementos visíveis das obras de arte, embora não sejam materiais. Conforme Didi-Huberman (1998, p. 147) esta distâncias que envolvem tudo o que dela se aproxima, funcionam “[...] como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*”. (Grifo do autor).

A distância física e temporal da obra de arte redimensiona o discurso estético. Este deixa o campo da dualidade belo/feio para se instala na dimensão do diálogo entre observador e observado. Entretanto, este diálogo não se dá com equidade, pois, a arte, sobretudo a pública, assume uma condição de superioridade frente ao observador, graças ao imaginário e a ideologia que lhe dá forma, pois a ação do imaginário sobre os indivíduos e que gera seus julgamentos, define, de antemão, a obra como bela, sedutora, “verdadeira”. O olhar do observador, imerso no mesmo imaginário do monumento, se permitir seduzir por suas verdades e promessa, cultua-a.

O culto da obra de arte corresponde a uma forma de domínio: o do público, pela obra. Esta energia que a dota do poder de dominação é a *aura*, que em um sentido figurado, corresponderia a uma força que emana da obra de arte, sempre que o observador a cultua. O processo aurático, conforme Benjamin (1978, p. 216) exige que a expressão artística seja:

[...] Inaproximável. Por sua própria natureza, ela é sempre ‘longínqua por mais próxima que possa estar’. Podemos nos aproximar de sua realidade material, mas sem alterar o caráter longínquo que ela conserva desde sua aparição.

Esta energia, partindo do monumento, ocupa o espaço compreendido entre o observador e o observado, que o local do diálogo, da transcendência. E, nesta circunstância, o diálogo destes assume uma feição ainda mais desigual, pois o espaço da distância passa a ser o espaço da aura estética. A aura artística envolve o observador, de maneira que suas promessas, sua autenticidade, antiguidade, seduzem-no. A formação da aura estética, contudo, não é algo espontâneo. Depende de uma relação de complementaridade entre a arte e o público, relação esta que se dá no âmbito social, sendo guiado pelo imaginário correspondente.

Outro aspecto relevante à aura é sua relação com o espaço circundante. Berger (1999, p. 31) aponta que “o significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto a seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela”. Portanto, enquanto “O Gaúcho Oriental” é envolto pela vegetação, tendo sua aura dissipada, “O Laçador” *patrão em sua coxilha*, impõe sua presença e energia.

Os monumentos “O Gaúcho Oriental” (Figura 36) e “O Laçador” (Figura 37) no que se refere a suas capacidades auráticas apresentam diferentes domínios. Sua distância física e temporal apresentam duas estruturas distintas. “O Gaúcho Oriental” apresenta uma distância física dos observadores, ínfima. De certo modo, a obra está ao

alcance da mão. Sua proximidade insinua que o monumento não acessa nenhuma dimensão especial do imaginário social.



Figura 36 : “O Gaúcho Oriental”. Detalhe.  
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 37 : “O Laçador”. Detalhe: relação de distância física obra/público  
Arquivo Pessoal.

A proximidade que “O Gaúcho Oriental” mantém com o público, fragiliza sua construção aurática, pois estando ao alcance da mão, o monumento torna-se material em demasia, esmaecendo a característica da intangibilidade que marca os símbolos. Do mesmo modo, quando a representação do gaúcho, aproxima-se em demasia de uma noção mais antropológica, e menos idealizada, fragiliza-se, por sua vez, sua distância temporal. A aura de “O Gaúcho Oriental”, desse modo, se dilui em seu caráter demasiado humano e em sua temporalidade idealizada de menos.



Como um contraponto, “O Laçador”, explora de modo intenso as capacidades da aura estética. Seu local de instalação e a altura de seu pedestal situam a obra em uma dimensão diferente daquela em que o público se encontra (presente), uma vez que o monumento evoca um passado e um personagem mitificados. Nesta condição, esta temporalidade torna-se inacessível ao observador contemporâneo, embora este desejasse alcançá-lo. Esta distância de “O Laçador” é semelhante aquela já explorada pelo monumento equestre de “Bento Gonçalves”. Entretanto, “Bento Gonçalves” tem sua distância temporal prejudicada, quando enquadra o indivíduo em um rígido e acessível parâmetro cronológico, que é a Guerra dos Farrapos. Já “O Laçador” graças a sua linguagem simbólica evoca um “tempo de ouro”, impreciso e, nesta condição, inacessível ao presente, ainda que este o deseje. Quando Gomes (2009, p. 61) aponta que “o mito não é, efetivamente, o vivido, mas a tentativa de restauração intencional do vivido” enceta o potencial do monumento de expressar através de uma linguagem pluralidade daquilo que se pensa ter sido o passado.

Ainda que o sítio atual de “O Laçador” não seja o seu local original de instalação, seu potencial aurático de modo algum foi enfraquecido<sup>39</sup>. Na verdade, a distância física entre obra e público foi ampliada, mediante dois artifícios: a sua instalação no alto de uma “coxilha” e a construção de um novo e maior pedestal à obra. Um aspecto relevante é que, o monumento já contava com uma aura. Caso contrário, o processo de traslado não seria acompanhado de uma busca pela ênfase dos aspectos físicos da distância do monumento. Tal qual ocorreu com os altares das igrejas medievais (espaços de poder), “O Laçador” a distância do monumento, conforme Lopes (1995, p. 11):

[...] Foi aumentando na mesma medida em que crescia a distância entre o oficiante da missa e seu rebanho. [...] Cada vez mais, os fiéis foram ficando lá embaixo. [...] E o altar lá em cima, sugerindo estar mais próxima do céu, suscitando devoção, respeito, obediência – enfim, as formas da arte passaram a funcionar como reforço dos rituais de poder.

Nesta perspectiva, “O Laçador” passa por um processo de revitalização de sua aura, sem, contudo, possibilitar o acesso à sua temporalidade. Como aponta Bohns (2005 p.214) “[...] o *Laçador*, diferentemente de obra de mesmo tema realizada pelo

---

<sup>39</sup> Ainda que o monumento em seu sítio original (Largo do Bombeiro, Avenida dos Estados) não contasse com algum mecanismo obstaculizasse o acesso público à obra, sua instalação no centro de um sistema paisagístico (canteiro) simboliza o distanciamento da obra em relação ao público. Mesmo que simbolicamente, este arranjo delimita o espaço do público e os domínios espaciais e temporais da obra.

uruguaio Federico Escalada, *O Gaúcho Oriental*, de 1935 [...] potencializou o símbolo mítico do gaúcho”. (Grifo do autor). Nesse sentido, o monumento de Caringi apresenta um discurso legitimado socialmente e, como tal, reconhecido e cultuado.

#### 4.8.1. Formação da aura e o valor de culto em “O Gaúcho Oriental” e em “O Laçador”

Para Benjamin (1978, p. 216) a apropriação social é o meio pelo qual a arte investe-se de um poder aurático - para uma sociedade - pois “originalmente, é o culto que expressa à incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais”. O ingresso do monumento artístico junto às representações simbólicas e sua ritualização denunciam-no como importante ponto de referência espacial e temporal - da mesma forma que cultural -, fortalecendo as representações.

O culto da arte, sobretudo as obras públicas, têm sua eficiência ideológica contida na experiência que fazem o público pensar que a possuem, ou que recebem de fato algum poder, quando dela se apropriam. Segundo Didi-Huberman (1998, p. 150) seria o oculto ao símbolo “[...] que daria à aura seu verdadeiro *poder de experiência*”, valor este que passaria a modelar as relações sociais, inclusive mascarando a prevalência do poder político, social, cultural, etc. sobre as comunidades.

Por este intermédio, o grau de institucionalização da arte sugere sua vinculação ao imaginário social, dimensão esta que estabiliza a aura dotada de poder de “experiência” ao público. Esta experiência que é transmitida explora elementos culturais, sobretudo aqueles ligados aos “nossos antepassados” ou atribuindo aos contemporâneos, a responsabilidade de dar continuidade a este trabalho.

A estética do gaúcho, no Rio Grande do Sul, explorava essa condição já em 1935, através do monumento “Bento Gonçalves”. Seu poder de experiência procurava incutir no observador, mesmo não ganhando a dimensão que teria mais tarde “O Laçador”, a consolidação do imaginário regional no qual, o distanciamento da experiência histórica rio-grandense, da platina seria um “fato” e uma “necessidade”.

Quando Doberstein (2002, p. 333), aponta que “O Gaúcho Oriental” em “[...] sua pose desleixada e pachorra parece residir toda uma cultura de agressividade e provocação”, aponta uma percepção que pode ser espraiada à todo o Rio Grande do Sul: a percepção de que o gaúcho é um agente de desestabilização social, reconhecido por

um comportamento, uma postura, indumentária e acessórios (como a boleadeira). Ao imaginário regional essa condição enfraquece sua capacidade potencial de converter-se em objeto de culto, uma vez que não se faz sedutora ao imaginário em que esta imersa. Logo, sua aura é uma tênue impressão, mais voltada à estética, que à capacidade simbólica de representar a história e a constituição sociocultural regional.

Assim, “O Gaúcho Oriental” possui um maior capital simbólico de gaúcho no Uruguai, enquanto que “O Laçador” é que retém o maior capital simbólico de gaúcho no Rio Grande do Sul. Esta distinção se torna pertinente quando “O gaúcho Oriental” é situado na historiografia uruguaia. Esta adotou aspectos amplos da historicidade do gaúcho enquanto agente social, como meio de potencializar a sua própria constituição enquanto nação, associando, é evidente, a elementos estéticos e historiográficos simbólicos. “O Laçador” de modo semelhante abarca aspectos históricos, ao qual são somados discursos mistificadores, na composição de um gaúcho voltado aos projetos de construção das relações rio-grandense com o Brasil. Este é o gaúcho de origem luso-brasileira, sedentário e civilizado.

O gaúcho enquanto capital simbólico detém tal poder enquanto compreendido dentro dos sistemas simbólicos no qual são gestados e por isso adquirem sentido. O imaginário enquanto gestor encetará que determinada construção é mais, ou menos verdadeira, dependendo das relações que mantém com este imaginário. E é ao longo desse processo, que a capacidade de culto destas representações é definida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação dos métodos científicos como meios explicativos da realidade, ainda que tenha desconsiderado o caráter racional e o valor cognitivos da arte, não as anularam. Este domínio cognitivo, sobretudo na arte pública, quando se mostra ancorado nos aspectos imaginários hegemônicos de uma sociedade, apresenta a arte como uma expressão racionalizada da sociedade.

O cotejamento dos monumentos “O Gaúcho Oriental” (1935) e “O Laçador” (1958) instaladas em Porto Alegre retêm conteúdos sociais que, através da estética, expressam um conteúdo cognitivo. Vinculado à historiografia, à política e a propostas de identidade, os monumentos detêm discursos distintos, mas comprometidos com aspectos similares do processo de consolidação do Estado - Nacional brasileiro e uruguaio.

O Centenário Farroupilha (1935-1936) corresponde no Rio Grande do Sul a um momento de execução de projetos políticos e especulação de alternativas e propostas estéticas, imaginárias, históricas e, por fim, identitárias. Materializado no bronze, o ideário que vinha sendo gestado no sentido de definir o lugar do Rio Grande do Sul, em relação ao Brasil deu forma ao monumento “Bento Gonçalves”.

Contudo esta obra dividiu espaço com outra: “O Gaúcho Oriental”. Esta obra, investida com as mesmas responsabilidades de “Bento Gonçalves”, em 1935, evocava outra identidade: a uruguaia. A representação que este monumento trazia do gaúcho, sua técnica, e sua forma (pedestre), contudo, ganha maior destaque quando cotejada com o monumento “O Laçador”, de 1954. Isto, pois, seus pontos convergentes, ao invés de dotarem “O Gaúcho Oriental” de um mesmo poder simbólico, destituem-no.

De uma perspectiva estética, “Bento Gonçalves”, “O Gaúcho Oriental” e “O Laçador” podem ser considerados como sintomas sociais de tensões gestadas pelas sociedades que as modelaram. Por eles, diferentes projetos políticos de diferentes regiões eram assinalados, sobretudo com relação a definição das atribuições do Rio Grande do Sul com relação ao Brasil e ao Prata.

“O Laçador”, instalado em Porto Alegre em 1958 ao inserir-se neste projeto político, integrou-se também àquela discussão deixada em aberto por “Bento Gonçalves” e “O Gaúcho Oriental”, estabelecendo, com “Bento Gonçalves” uma relação de complementaridade ao imaginário social, e de antagonismo com “O Gaúcho

Oriental”. Sua forma estética encontrou maior capacidade aurática na sociedade, ao explorar elementos estéticos já explorados por Escalada e conteúdo já expressos por “Bento Gonçalves”.

“O Laçador” amparando-se na construção historiográfica e imaginária rio-grandense encontrou uma receptividade maior do que as outras obras. “Bento Gonçalves”, tendo limitadas suas características estéticas, não foi “comprada” pelo público. “O Gaúcho Oriental”, do mesmo modo, teve sua inserção limitada pelo imaginário que o deu forma, diferente daquele que o julgou.

Neste processo o chiripá e a boleadeira, expressões profundamente ligadas ao gaúcho uruguaio, e presentes em “O Gaúcho Oriental”, que àquela perspectiva expressava a antiguidade daquela identidade, no Rio Grande do Sul tiveram seu significado redefinido: associados à barbárie, primitivismo, e, sobretudo, ao Prata estes elementos foram reconhecidos como antagonicos do gaúcho rio-grandense cuja civilidade e civismo eram percebidos como essenciais na definição deste sujeito.

Nesse ínterim, “O Laçador”, assumiu um papel mais destacado no imaginário popular rio-grandense, bem como junto aos teóricos do regionalismo, devido seu conteúdo. Ligado às construções culturais locais, mostrou-se mais sedutor a este imaginário do que era possível a “O Gaúcho Oriental”, ou “Bento Gonçalves”.

“O Gaúcho Oriental” perante o imaginário rio-grandense, não encontrou caminho pelo qual pudesse integrara-se ao patrimônio cultural e estético do gaúcho do Rio Grande do Sul. Assim pouco ou nada significou às instâncias culturais e imaginárias regionais. Do ponto de vista artístico e estético, pelo contrário, revestiu-se de um valor singular, tanto pelo apuro técnico quanto pela intenção que expressava, em 1935, quando foi ofertada pela comunidade uruguaia de Porto Alegre, ao Rio Grande do Sul: amizade.

Os discursos que “Bento Gonçalves” e “O Laçador” oferecem às demandas sociais do Rio Grande do Sul, são construções que, partindo de uma mesma perspectiva historiográfica, política, social e imaginária, oferecem respostas compreensíveis à sociedade. Mesmo que através de formas diferentes, o conteúdo manteve-se compreensível. E, “O Gaúcho Oriental” nesta perspectiva encontra sempre a mesma resistência em integrar-se seja social, ou culturalmente ao patrimônio imaginário regional.

Entretanto, estes monumentos, enquanto documentos sociais, sempre terão “algo” a apontar, ou informar, enquanto as sociedades às quais se vinculam estiverem

no horizonte de análise. Nesse sentido, os monumentos não se esgotam nesse momento. Suas capacidades cognitivas, discursivas, suas vinculações sociais, culturais e políticas, oferecem conteúdos implícitos e explícitos, a espera de novos olhares. A arte e a historiografia são apenas duas formas de perceber e tentar elaborar sistemas explicativos sobre a “realidade” a que estes monumentos se inserem. Esse “encontro” expressa o quão complicado é o processo de construção de identidades, visto que, diferentes agentes, com diferentes propostas, envolvem-se nesse processo - processo este, nunca concluído.

## REFERÊNCIAS

AHLERT, Jacqueline. *Teatralmente heroicos: a participação dos gaúchos na Guerra de Canudos*. In: POSSAMAI, Paulo César. *Gente de guerra e fronteira: estudos de história militar do Rio Grande do Sul*. – Pelotas: Ed: da UFPel, 2010.

ALMEIDA, Aires. *Introdução à Tradução Portuguesa: Vida e obra de Goodman*. In: *Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. GOODMAN, Nelson. Lisboa: Gradiva, 2006.

ALMEIDA SÁ, Salma Dias. *A cidade, os monumentos públicos e suas relações com o social*. Trabalho apresentado no III ENECULT. In: *Encontro de Estudos multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/SalmaDiasAlmeidaSa.pdf>>. Acesso em 09 jul 2011.

ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre. História, contexto e significado*. – Porto Alegre, Artfolio, 2004.

ARANHA, Oswaldo. *A Revolução de 35 e a Unidade Nacional*. In: *Revista Província de São Pedro*. 5. Livraria do Globo. Porto Alegre, 1946.

ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia luso-brasileira contemporânea*. – Bauru, SP: EDUCS, 1999.

ASPECTO GERAL DO “SÍTIO DO LAÇADOR” Disponível em: <[http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=sitio+do+la%C3%A7ador+porto+alegre&gs\\_upl=21881728210175941291231012121115321886513-4.16.112310&bav=on.2,or.r\\_gc.r\\_pw.,cf.osb&biw=1024&bih=591&wrapid=tlif132545675225010&um=1&ie=UTF-8&ei=dN0AT9ejLobZgQf4g5W1Ag&sa=X&oi=mode\\_link&ct=mode&cd=3&ved=0CBEQ\\_AUoAg](http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=sitio+do+la%C3%A7ador+porto+alegre&gs_upl=21881728210175941291231012121115321886513-4.16.112310&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&biw=1024&bih=591&wrapid=tlif132545675225010&um=1&ie=UTF-8&ei=dN0AT9ejLobZgQf4g5W1Ag&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=3&ved=0CBEQ_AUoAg)>. Acesso em set. 2011.

AZÚA, Carlos Real de. *Los Origenes de la Nacionalidad Uruguaya*. Montevideo: ARCA/Nuevo Mundo/Intituto Nacional del Libro. 1991.

BARROS, José D’Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BENFATO, Ivo. *Apresentação*. In: CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *O Laçador: História de um Símbolo*. Porto Alegre: Edições Renascença, 1994.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Teoria da cultura de massa*. – Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOEIRA, Luciana Fernandes. Quando historiar é inventar a nação: uma reflexão sobre o espaço de atuação do Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro na Construção da identidade brasileira no século XIX. *A MARGem – 2008* Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes, Uberlândia - MG, ano 1, n. 1, p. 86-95, jan./jun. Disponível em: <2008Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes>. Acesso em 8 de Out. De 2012.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: As artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto de Artes/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CAMARGO, Fernando; REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *Apresentação*. In: *História Geral do Rio Grande do Sul*. Coordenação Geral Nelson Boeira, Tau Golin; Diretores dos Volumes Fernando Camargo, Ieda Gutfreind e Heloisa Reichel. V. 1. Colônia – Passo Fundo: Méritos, 2006.

CERONI, Giovani Costa. *A exposição do Centenário Farroupilha nas páginas dos Jornais Correio do Povo e a Federação*. 2009. Diss. (Mestrado em História) – Pontifícia universidade Católica do rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: < [http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1950](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1950)>. Acesso em: 27 out. 2011.

CHIARAMONTE, José Carlo. *Nación e estado em Iberoamérica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.



CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *O Laçador: História de um Símbolo*. Porto Alegre: Edições Renascença, 1994.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Monumentos, política e espaço*. Geo Crítica. Scripta Nova. REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES. Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98. Vol. IX, núm. 183, 15 de febrero de 2005. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-183.htm> Acesso em: 09 de julho de 2011.

COURLET, Beatriz Azevedo. *Identidades em uma zona de fronteira: a região do Prata no período colonial*. Disponível em: < <http://www.fee.tche.br/sitefee/download/jornadas/2/h4-03.pdf> >. Acesso em 11 de julho de 2011.

CUNHA, André Moreira; SARRIERA, Javier Morales; LÉLIS, Marcos T. C.; BICHARA, Julimar da Silva. *Moeda Única no Mercosul Ampliado: avaliando riscos e perspectivas*. Disponível em: <http://www.ppge.ufrgs.br/akb/encontros/2008/07.pdf>. Acesso em: 24 de abril de 2012.

DESCANÇO. In: *Juan Manuel Blanes, Uruguay. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes"*. Disponível em: <<http://calamandayledesesperedegustavecourbet.blogspot.com.br/2011/01/juan-manuel-blanes-uruguay-museo.html>>. Acesso em 17 de maio de 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. – São Paulo: Ed. 34, 1998

DIEHL, Astor Antônio. *A cultura historiográfica brasileira: do IHGB aos anos 1930*. Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

DOBERSTEIN, Arnaldo. *Escalada, Caringi e o gauchismo na estatuária*. In: CLEMENTE, Elvo (org.). *Integração: Artes, Letras e História*. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

\_\_\_\_\_. *Estatuários, catolicismo e gauchismo*. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso; ou o progresso como ideologia*. – São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EL LAZO. Disponível em: < [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_lazo.png?uselang=pt](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_lazo.png?uselang=pt)>. Acesso em 24 de maio de 2012.

EL PEÓN DE ESTANCIA. Disponível em: <http://www.monedasuruguay.com/ser/4-gaucha/1992.htm>>. Acesso em 24 de junho de 2011.

FALCON, Francisco J. Calazans. *História e Representação*. In: Representações: Contribuições a um debate transdisciplinar. CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERB, Jurandir (org.). Campinas, SP: Papyrus, 2000.

FIGUEROA, Zélia Guareschi. *A invenção do Rio Grande do Sul: território e identidade na visão do IHGRGS(1920-1937)*. Passo Fundo: Clio, 2002.

FLORES, Moacyr. *Gaúchos e Gauchos*. In: Integração: artes, letras e história. (org.) Elvo clemente. – Porto alegre: EDPUCRS, 1995.

\_\_\_\_\_. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Nova Dimensão, 1996.

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia de. *O Centenário Farroupilha nas Páginas da Revista do Globo – 1935*. 2011. Disponível em: < <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=382>>. Acesso em: 20 out. 2011.

FONTE DE Talavera. *Fonte Talavera é restaurada*. Jornal Correio do Povo. Ano 117, nº 90 – Porto Alegre. Quinta feira, 29 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=90&Caderno=0&Noticia=375678>>. Acesso em 17 de abr. 2012.

FREGA, Ana. *La construcción monumental de un héroe*. In: Humanas: revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Universidade do Rio Grande do Sul. V. 16, nº 1 (jan/jun. 1993). Porto Alegre: IFCH, 1993.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. – São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FUÃO, Juarez José Rodrigues. *A construção da memória: os monumentos a Bento Gonçalves e José Artigas*. Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, 2009. Disponível em: <[http://bdtd.unisinos.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2009-05-25T162447Z-739/Publico/JuarezFuaoHistoria.pdf](http://bdtd.unisinos.br/tde_arquivos/8/TDE-2009-05-25T162447Z-739/Publico/JuarezFuaoHistoria.pdf)> Acesso em 10 de out. de 2012.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de representação. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127>>. Acesso em 17 de out. de 2012.

GARCIA, Eugenio Vargas. *Cronologia das relações internacionais do Brasil*. – São Paulo: Ed. Alfa-Omega; Brasília, DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2000.

GAUCHO EM EL Palanque. In: Uruguay Educa. Portal educativo de Uruguay. Administración Nacional de Educación: *La vestimenta gaucha*. Disponível em: <http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=207108>. Acesso em 22 de maio de 2012.

GOLIN, Luis Carlos Tau. *Identidades: Questões sobre as representações socioculturais no gauchismo*. Passo Fundo: Clio, Méritos, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Fronteira*. Volume 1. – Porto Alegre: L&PM, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Fronteira*. Volume 2. – Porto Alegre: L&PM, 2004.

\_\_\_\_\_. *Por baixo do poncho: Contribuição à crítica da cultura gauchesca*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES, Manuel Tavares. Tempo histórico e tempo mítico: a descoberta da identidade no «tempo do sentido» Revista Percursos: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, v. 10, n. 02, p. 56 – 76, jul. / dez. 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/viewFile/1605/1517>>. Acesso em 29 de setembro de 2012.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Literatura e História: fronteiras e barbárie (espaço platino no século XIX). X Encontro Estadual de História. O Brasil no sul: cruzando fronteiras entre o regional e o nacional. UFSM, Santa Maria, 2010. Disponível em: <[http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279503623\\_ARQUIVO\\_ANPUH2010-LITERATURAEHISTORIA-FRONTSEBARBARIE.pdf](http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1279503623_ARQUIVO_ANPUH2010-LITERATURAEHISTORIA-FRONTSEBARBARIE.pdf)>

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. *Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História nacional*. Revista de Estudos Históricos: Caminhos da Historiografia. Publicação do CPDOC/FGV Vol. 1,

Nº 1, 1988. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/19351074> >. Acesso em 8 de out. de 2012.

GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Gaúcho e sua cultura*. In: História Geral do Rio Grande do Sul. Coordenação Geral Nelson Boeira, Tau Golin; Diretores dos Volumes Fernando Camargo, Ieda Gutfreind e Heloisa Reichel.V. 1. Colônia – Passo Fundo: Méritos, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HÜTTNER, Per. et al. *O que é arte pública?*. Revista “Em Obras” (Enquete). O que é arte pública? Publicado em 09. 04.2002. Disponível em: < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/956,1.shl> > Acesso em 02 de junho de 2011.

HUCHET, Stéphane. *Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma teoria da arte*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. *Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira)*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. Formação; histórias. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

KELLY, Celso Otávio do Prado. *Arte e comunicação*. Rio de Janeiro, Agir: Brasília, Instituto Nacional do livro, 1972.

LEENHARDT, Jacques. *Fronteiras, fronteiras culturais e globalização*. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (p. 27 – 34)

Le Goff, Jacques. *História e memória*. – 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, Luiz Roberto. *Sinfonias e catedrais: representações da história na arte*. – Porto Alegre; Ed: Universidade; UFRGS, 1995.

MAESTRI, Mário. *Práticas corambreras na Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul*. In: Maestri, Mário, Brazil, Maria do Carmo (org.) Peões, vaqueiros e cativos campeiros: estudos sobre a economia pastoril no Brasil. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estudos Sobre a economia pastoril no Brasil*. In: Maestri, Mário, Brazil, Maria do Carmo (org.) Peões, vaqueiros e cativos campeiros: estudos sobre a economia pastoril no Brasil. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Círculo de Ferro: Milciades Peña e o capitalismo pastoril argentino*. In: Peões, vaqueiros e cativos campeiros: estudos sobre a economia pastoril no Brasil. MAESTRI, Mário; SANTOS, Júlio Quevedo dos; ESSELIN, Paulo (org.). – Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010b.

\_\_\_\_\_. *O Gaúcho e seu Averso*. 2007. Disponível em: <<http://www.correiodadania.com.br/content/view/36/>> Acesso em 10 de jul. de 2010.

MALLMANN, Márcia Fernanda de Mello Ross. *O Gaúcho: Uma breve reflexão sobre a formação do Mito*. In: Revista História – UNICRUZ. N° 4, V. 2 (dez./2003). Cruz Alta: Unicruz, 2004.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Rev. Bras. Hist. vol.23 n°. 45. São Paulo Julio 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0102-01882003000100002>>. Acesso em 12 de dezembro de 2011.

MINISTÈRIO PÚBLICO DO RIO GRANDE DO SUL. *Um patrimônio para se ter orgulho*. 2008. Disponível em:<<http://www.mp.rs.gov.br/memorial/clips/id13722.htm?impressao=1>& Acesso em 17 de jan. 2012.

MONEGO, Sonia. *Histórias que se revelam: representações simbólicas da formação de Chapecó no monumento “O Desbravador” e no mural “o Ciclo da Madeira”*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Passo Fundo, 2009.

MOODIE, A. E. *Geografia e Política*. – Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

NASCIMENTO, Fernanda de Santos. *Os intelectuais do IHGRS e os festejos do Centenário Farroupilha: a construção da memória farrapa (Parte 1)*. [artigo científico]. 2007 a. Disponível em:< [http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=85#\\_ftn8](http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=85#_ftn8)>. Acesso em 21 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *Os intelectuais do IHGRS e os festejos do Centenário Farroupilha: a construção da memória farrapa (Parte 2)*. [artigo científico]. 2007b. Disponível em: < <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=84>>. Acesso em 21 out. 2011.

NECCHI, Vitor. *A invenção da superioridade: O ufanismo como projeto identitário do gaúcho*. In: O Norte: livros, artes e ideias. Ed. 6. Setembro/Outubro; Arquipélago Editorial, 2010.

NEDEL, Leticia Borges; RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. *Historiografia, crítica e autocrítica: itinerários da História no Rio Grande do Sul*. In: Revista Àgora, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 1, p. 161-186, jan./jun. 2005.

OLIVEN, Ruben George. *O processo de construção da identidade gaúcha*. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; FÉLIX, Loiva Otero. RS: 200 anos Definindo Espaços na História Nacional. Passo Fundo: UPF, 2002.

OURIQUE, Alexandre. In: SAVARIS, Manoelito Carlos. (org.) *Nossos Símbolos; Nosso Orgulho!*. Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 2008.

PADOIN, Maria Medianeira. *Federalismo gaúcho: fronteira platina, direito e revolução*. – São Paulo: companhia Editora Nacional, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Revolução Farroupilha*. In: História Geral do Rio Grande do Sul. Coordenação geral Nelson Boeira, Tau Golin; Diretores dos Volumes Helga Iracema Landgraf Piccolo, Maria Medianeira Padoin. V. 2. Império – Passo Fundo: Méritos, 2006.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. – Belo Horizonte: Autêntica 2006.

PAIXÃO, Antonina Zulema. *A escultura de Antonio Caringi: conhecimento, técnica e arte*. – Pelotas: Ed. UFPel, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Além das Fronteiras*. In Fronteiras Culturais: Brasil - Uruguai – Argentina. Maria Helena Martins (Org.). Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2002

\_\_\_\_\_. *A Gênese de um Mito*. Zero Hora, Caderno de Cultura. 20 de setembro de 2008, n° 15732. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2191592.xml&template=3898.dwt&edition=10717&section=1029>>. Acesso em 10 de julho de 2009.

PICCOLO, Helga Iracema Landgraf. *O processo de independência do Brasil*. In: História Geral do Rio Grande do Sul. Coordenação geral Nelson Boeira, Tau Golin; Diretores dos Volumes Helga Iracema Landgraf Piccolo, Maria Medianeira Padoin. V. 2. Império – Passo Fundo: Méritos, 2006.

PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. *Anais da Província de São Pedro*. 4ª Ed.– Petrópolis: Vozes; Brasília, INL, 1978.

PORTO ALEGRE ANTIGO - 1740 a 1999. *Exposição Centenário Farroupilha – 1935*. Disponível em: <http://lealevalerosa.blogspot.com/2010/05/centenario-da-revolucao-farroupilha.html>. Acesso em 30 de out. 2011.

PRADO, Fabrício; SOUZA, Susana Bleil. *O Brasil e suas representações na fronteira platina*. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; FÉLIX, Loiva Otero. RS: 200 anos Definindo Espaços na História Nacional. Passo Fundo: UPF, 2002.

POZENATO, José Clemente. *O Regional e o Universal na Literatura Gaúcha*. Porto Alegre. Movimento, Instituto Estadual do Livro. 1974.

QUADROS, Odone José de. *Estética: da vida, da arte, da natureza*. Porto Alegre, Acadêmica, 1981.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. *A construção do Rio Grande do Sul republicano*. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; FÉLIX, Loiva Otero. RS: 200 anos Definindo Espaços na História Nacional. Passo Fundo: UPF, 2002 a.

\_\_\_\_\_. *A fronteira como marco das conexões políticas inter-regionais*. História: Debates e Tendências (Passo Fundo), Passo Fundo, v. 3, n. 2, 2002b.

REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFRIEND, Ieda. *As Raízes Históricas do Mercosul*. São Leopoldo; Ed. UNISSINOS, 1996.

REICHEL, Heloisa Jochims. *Fronteiras no espaço platino*. In: História Geral do Rio Grande do Sul. Coordenação Geral Nelson Boeira, Tau Golin; Diretores dos Volumes Fernando Camargo, Ieda Gutfreind e Heloisa Reichel.V. 1. Colônia – Passo Fundo: Méritos, 2006.

REVISTA DO GLOBO. *A estátua do lutador*. Porto Alegre, 23.11.1935.

REVISTA DO GLOBO. *Os monumentos que a cidade ganhou*. Porto Alegre, 25.12.1935.

REVISTA DO Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. *Centenário Farroupilha*. III Trimestre. Ano XV. Oficinas Gráficas da Livraria do Globo. Porto Alegre, 1935.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. *Capa*. Nº122. Porto Alegre, 1982.

RIBEIRO, José Iran. “*Tudo isto é indiada coronilha (...) não é como essa cuscada lá da Corte*”: *O serviço militar na cavalaria e a afirmação da identidade rio-grandense durante a Guerra dos Farrapos*. In: POSSAMAI, Paulo César. *Gente de guerra e fronteira: estudos de história militar do Rio Grande do Sul*. – Pelotas: Ed: da UFPel, 2010.

SANSÓN, Tomás. *La construccional de la nacionalidade oriental: estúdios de história colonial*. Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Montevideo, 2006.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Ed. C/ Arte, 2005.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

SILVA, Rogério Forastieri da. *História da historiografia: capítulos de uma história das histórias da historiografia*: EDUSC; Bauru, SP, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.



SOUZA, Sussana Bleil de. *A palheta e o pincel na construção de um mito fundador*. Revista Esboços. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em História. v. 15, n. 20. 2008. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/10247/9536>>. Acesso em: 7 de maio de 2012.

SPALDING, Walter. *O decênio farrapo*. Revista do Globo, 28 de setembro de 1935.

TRINDADE, Liana Sálvia; LAPLANTINE, François. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

TILL, Rodrigues. *Monumentos de Porto Alegre: ensaio histórico e crítico*. Porto Alegre: Evangraf, 2002.

TOMANDO MATE. In: *Juan Manuel Blanes, Uruguay. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes"*. Disponível em:<<http://calamandayledesesperedegustavecourbet.blogspot.com.br/2011/01/juan-manuel-blanes-uruguay-museo.html>>. Acesso em 17 de maio de 2012

TROMBETTA, Gerson Luís. *Simbolizar e compreender: sobre o valor cognitivo da arte*. In: ORMEZZANO, Graciela (org.). *A pesquisa em diálogo: comunicação+arte+educação*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

URUGUAY EDUCA. Portal educativo de Uruguay. Administración Nacional de Educación Pública. *Juan Manuel Blanes* Disponível em:<<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=202501>>. Acesso em 17 de maio de 2012.

VELLINHO, Moysés. *O Rio Grande e o Prata: contrastes*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1962.

\_\_\_\_\_. *Fronteira*. – Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; LEMOS, Luiz Henrique. *Capital simbólico e consumo: um estudo aobre o posicionamento mercadológico de lojas de alto prestígio na zona sul do Rio de Janeiro*. Gestão. Org. Revista eletrônica de gestão organizacional. Volume 1, número 2, Julho/dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/gestaoorg/index.php/gestao/article/viewFile/43/38>>. Acesso: 23 de maio de 2012.

VISCARDI, Claudia Maria Ribeiro. *História, Região e Poder: a busca de interfaces metodológicas*. Locus: Revista de História de Juiz de Fora. Vol. Nº 01. (jan./jun.1997, p. 84-97).

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZALLA, Jocelito. *O Gaúcho como o outro*. In: *O Norte: livros, artes e ideias*. Ed. 15. Agosto/setembro; Arquipélago Editorial, 2010.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. - Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

ZAVASCHI, Olyr. *O monumento a Bento Gonçalves*. Almanaque Gaúcho. Túnel do Tempo. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, p. 54, 19 de jul. 2002.

ZERNER, Henri. *A Arte*. In: LE GOFF, Jaques; NORA, Pierre (org.). *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.