

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

**A CONQUISTA DO OESTE/RBS TV: memória e identidade gaúcha
na fronteira oeste brasileira.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Priscila Ferreira

Santa Maria, RS, Brasil
2012

A CONQUISTA DO OESTE/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira.

Priscila Ferreira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História, Linha de pesquisa Integração, Política e Fronteira, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**.

Orientador: Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil
2012

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação de Mestrado

**A CONQUISTA DO OESTE/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira
oeste brasileira.**

elaborada por
Priscila Ferreira

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em História

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Presidente (Orientador)

Dra. Miriam de Souza Rossini
Primeiro membro

Dr. Carlos Henrique Armani
Segundo membro

Dra. Beatriz Teixeira Weber
Suplente

Santa Maria, 18 de dezembro de 2012.

Para meu avô (*in memoriam*).
Migrante desbravador.
Radialista respeitado.
Gaúcho orgulhoso.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles amigos que foram importantíssimos nesta caminhada. Sempre se fazendo presentes e interessados sobre o andamento do meu trabalho.

À Neli Mombelli que, de desconhecida em um vagão de trem, passou a ser uma das pessoas mais íntimas do meu convívio: de amiga para irmã. Sempre me apoiando e me incentivando nos momentos mais críticos desta caminhada.

Aos amigos das redes sociais que sempre me ajudaram pontualmente quando era preciso definir significados de nomenclaturas gauchescas na hora da análise.

Aos colegas da minha turma de mestrado cuja cumplicidade ao longo do curso fez de nós tão íntimos, transformando-os em amigos que levarei para sempre comigo.

Ao Mateus Capssa, nosso representante discente, que sempre esteve disposto a ajudar e a resolver todos aqueles contratempos burocráticos.

À Capes por financiar ao longo de toda esta jornada a minha pesquisa.

Ao meu orientador que sempre foi preciso em suas contribuições à pesquisa. E que, assim como eu, permitiu-se trabalhar com o desafio de estudar um produto televisual. Mais que um orientador, Cássio, hoje considero você um amigo.

Ao meu namorado que sempre me apoia na realização dos meus sonhos e a minha mãe que, mesmo sozinha, nunca deixou faltar nada na minha formação moral, educacional e profissional.

RESUMO

Este estudo é referente à memória e à identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira a partir da narrativa da série de documentários *A Conquista do Oeste* produzida pela RBS TV em 2004. Segundo a proposta da emissora, *A Conquista do Oeste* remonta a saga dos gaúchos que perseguiram seus sonhos através de parte do território brasileiro. Os episódios apresentam as histórias, os desafios e o sucesso desses migrantes que fundaram cidades ao longo da fronteira do Brasil sem deixar de cultivar costumes e tradições rio-grandenses. Portanto, a proposta desta dissertação é analisar como a série de documentários *A Conquista do Oeste* contribui para a consolidação de um projeto de memória que reforça a mitificação da figura do gaúcho na fronteira oeste do país. Os procedimentos metodológicos consistem na análise fílmica e na estética da repetição e do fragmento, contando com um *corpus* de análise que contempla os 13 episódios da série documental. A análise está dividida em dois momentos: em primeiro lugar, busca-se analisar a estrutura narrativa da série, verificando-se como são aplicadas as estéticas da repetição e do fragmento na construção da narrativa como um todo. Após isso, a ideia é mapear quais são os elementos que vão se repetir a ponto de juntos criarem uma identidade para a série. Aqui, o que interessa é compreender as implicações do uso das entrevistas de forma fragmentária para a consolidação mítica da figura do gaúcho e que contribuem para construção de três ideias-imagem a respeito do gaúcho migrante: o Conquistador, o Desbravador e o Herói. Como resultados obtidos, estão as considerações de que na narrativa televisiva os depoimentos dos personagens sociais que são utilizados servem a uma vontade de memória que procura se aproveitar das lembranças enquanto matéria-prima de constituição identitária destes sujeitos compreendidos dentro de um determinado grupo social. A construção da tríade – Conquistador, Desbravador e Herói – ocorre devido ao tom que a emissora desejava afirmar dentro da série: retratar o migrante gaúcho realçando sua condição de alteridade em oposição à cultura local da região escolhida para ser seu novo lar.

Palavras-chave: Memória, Identidade, Mito do gaúcho e Documentário.

ABSTRACT

This study addresses the memory and identity of *Gauchos* in the western border of Brazil by analyzing the narrative structure of the documentary series *A Conquista do Oeste*, produced by RBS TV in 2004. *A Conquista do Oeste* reconstructs the path of *Gauchos* who chased their dreams throughout the Brazilian territory. The episodes present the histories, challenges and success of these migrants, who founded cities along the Brazilian border but still managed to develop the customs and traditions they brought from the Rio Grande do Sul state. Thus, the aim of this dissertation is to analyze how the series of documentaries *A Conquista do Oeste* contributed for the consolidation of a memory project that strengthens the myth around *gaucho's* image in the western border of Brazil. The methodology used consisted of film analysis, and aesthetics of repetition and fragments, supported by an analysis corpus composed by all 13 episodes of the documentary. The analysis was divided in two moments: first, the analysis of the narrative structure of the series, when was verified how aesthetics of repetition and fragments are constructed as a whole. After that, the idea is to map which elements repeat until they create together the identity of the series. The focus here is to understand implications of using fragments of interviews in order to consolidate the myth around the image of the *Gaúcho* and how they contribute for the construction of three idea-images concerning the migrating *Gaúcho*: the Conqueror, the Explorer and the Hero. As a result, we consider that testimonies from social characters in television narrative fill a memory registry that utilizes the memories as raw-matter for constituting the identity of subjects from a specific social group. The construction of the triarchy – Conqueror, Explorer and Hero– occurs due to the tone the TV station intended to reaffirm in the series: to portrait the *Gaúcho* migrant's condition of otherness through the opposition for the local culture of the region adopted as a new home.

Keywords: Memory, Identity, Gaucho Myth, and Documentary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.....	97
Figura 02 – Episódio “Mato Grosso do Sul 2”, direção Rubens Bandeira	97
Figura 03 – Episódio “Abrindo caminhos na floresta”, direção Joice Bruhn	97
Figura 04 – Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.....	98
Figura 05 – Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.....	99
Figura 06 – Episódio “Os gaúchos desbravadores”, direção Joice Bruhn	99
Figura 07 – Episódio “Os sonhos continuam”, direção Rubens Bandeira	99
Figura 08 – Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn	100
Figura 09 – Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo	106
Figura 10 – Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn	107
Figura 11 – Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo	109
Figura 12 – Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo	109
Figura 13 – Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo	110
Figura 14 – Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo	113
Figura 15 – Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.....	120
Figura 16 – Episódio “Paraná”, direção Rafael Figueiredo	122
Figura 17 – Episódio “Paraná”, direção Rafael Figueiredo	122
Figura 18 – Episódio “Mato Grosso do Sul 2”, direção Rubens Bandeira	125
Figura 19 – Episódio “Mato Grosso”, direção Rubens Bandeira.....	128
Figura 20 – Episódio “Goiás”, direção Rubens Bandeira.....	129
Figura 21 – Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn	130
Figura 22 – Episódios “Os gaúchos desbravadores”, “os sonhos continuam” e “Origem”, direção de Joice Bruhn, Rubens Bandeira e Rafael Figueiredo	132

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – DVD <i>A Conquista do Oeste</i>	147
---	-----

SUMÁRIO

RESUMO.....	11
ABSTRACT	12
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	13
LISTA DE ANEXOS.....	14
INTRODUÇÃO	17
Capítulo I – MEMÓRIA, IDENTIDADE E FRONTEIRA	23
1.1 A memória e a história: discussões acerca desses conceitos.....	24
1.1.1 A memória como construção de identidade	32
1.2 Identidade: construção e representação	34
1.2.1 A construção identitária dos gaúchos.....	39
1.2.2 A configuração do mito do gaúcho	43
1.3 O gaúcho como projeto de memória do Grupo RBS	48
1.4 A representação dos gaúchos na fronteira oeste brasileira	58
Capítulo II – HISTÓRIA, CINEMA E TELEVISÃO	63
2.1 O Cinema na pesquisa histórica.....	64
2.1.1 A Televisão nos estudos historiográficos.....	69
2.1.1.1 Caminhos para uma metodologia de análise	80
2.1.2 O que entendemos como documentário	83
Capítulo III – CONQUISTADOR, DESBRAVADOR E HERÓI	89
3.1 O Núcleo de Especiais	89
3.2 <i>A Conquista do Oeste</i>	92
3.2.1 A estrutura narrativa da série	92
3.2.2 O Conquistador	101
3.2.3 O Desbravador	108
3.2.4 O Herói.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
BIBLIOGRAFIA.....	139
ANEXOS.....	145

INTRODUÇÃO

Ao escolher trabalhar com o passado, e aqui, mais especificadamente, com a memória e a identidade dos migrantes gaúchos, constatamos que a verdade do passado acaba remetendo muito mais a uma ética da ação presente que a uma problemática de adequação entre palavras e fatos. Como bem falou Walter Benjamin em 1940, no ensaio *Tese sobre História*, no vol.1, de Obras Escolhidas: Magia e técnica, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele foi propriamente. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”.

Além disso, quando nos empenhamos em articular o passado, não conseguimos dar conta de descrevê-lo tal qual ele foi, como se pode fazer com um objeto físico, restando apenas uma versão do que ele poderia ter sido; afinal, toda história acaba por ser uma versão de um possível real. Como afirma Hayden White (2011), a dissertação do historiador torna-se uma interpretação do que ele entendeu ser o relato verdadeiro, enquanto a sua narração passa a ser uma representação do que ele entendeu ser o real.

Levando isso em conta, a temática deste trabalho foi desenvolvida para tentar entender como a mitificação da figura do gaúcho influencia ainda hoje, em pleno século XXI, as dinâmicas sociais que ocorrem nas regiões para onde eles migraram. Desta maneira, a escolha da temática gaúcha se deu justamente por ter uma ligação forte com o meu passado pessoal, pois que, apesar de ser paranaense, cresci em um ambiente familiar que cultuava a tradição gaúcha (afinal, todos os meus tios, avós e pais eram gaúchos que se estabeleceram na região oeste do Paraná), portanto, vivi e experimentei esta construção imaginária do que é “ser gaúcho”. Mesmo tendo nascida no Paraná, o sentimento de pertencimento àquela cultura e àquela representação identitária prevalecia como referência do que deveria ser cultuado. No entanto, ao estabelecer-me no Rio Grande do Sul percebi que aquele discurso do qual estava habituada e inserida não era homogêneo e mais, não

condizia com a realidade urbana gaúcha. Pelos vários questionamentos que me cercaram na época (a própria condição de desmitificação do que era o gaúcho), e que continua me cercando, conduziram-me a investigar e desenvolver esta temática.

Na atual pesquisa, decidi estudar a mitificação da figura do gaúcho na série de documentários produzida pela RBS TV, que retrata os Estados onde estes migrantes elegeram como seu novo lar. Assim, esta dissertação tem como **tema** a memória e a identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira, a partir de um estudo analítico da série de documentários *A Conquista do Oeste*, produzida pela RBS TV em 2004.

O **objetivo geral** é analisar como a série de documentários *A Conquista do Oeste* contribui para a consolidação de um projeto de memória que reforça a figura mítica do gaúcho na fronteira oeste brasileira. Sendo que, os *objetivos específicos* consistem em: (1) identificar os traços culturais que são mais evidenciados e que fazem parte da cultura gaúcha no conteúdo desse produto midiático; (2) identificar as possíveis lutas de representação cultural no discurso televisivo; (3) avaliar a importância político-cultural desta produção audiovisual para a memória do gaúcho; (4) verificar como os elementos selecionados dentro da cultura tradicional gauchesca vão auxiliar na construção da memória e da identidade gaúcha na narrativa documental; (5) analisar como o documentário favorece a construção de um projeto de memória do Grupo RBS para o Estado do Rio Grande do Sul.

A **problemática** da pesquisa remete à história do Rio Grande do Sul, com seu passado em volta de guerras e revoluções. Importa ressaltar que esta proposta de estudo está centrada em explicitar como o mito do gaúcho e sua configuração na formação identitária do Estado rio-grandense encontram ressonância na narrativa televisiva da emissora de maior audiência no Estado do Rio Grande do Sul.

Lembrando que o gaúcho no século XIX era tido como um agente social que habitava a região da campanha e estava vinculado à produção pecuária. Além disso, o próprio termo 'gaúcho' pode ser encontrado tanto na Argentina, no Uruguai, quanto no Brasil – mais especificadamente no estado do Rio Grande do Sul. A historiografia dos três países reconhece a figura do gaúcho como representante do seu passado histórico e símbolo das suas especificidades nacionais ou regionais. Na Argentina e no Uruguai o gaúcho se refere a um emblema nacional. Já no Brasil, o termo se

associa a um tipo regional que é utilizado para construir a identidade do Rio Grande do Sul.

Apesar da existência de uma diversidade cultural no Estado sul-rio-grandense, tanto a tradição como a historiografia regional tendem a representar seu habitante através de um tipo social: o *gaúcho* – um sujeito desbravador, trabalhador e conquistador. Desta forma, a construção social da identidade rio-grandense faz referência constante a elementos que evocam um passado glorioso marcado pela vida no campo, onde este sujeito vive constantemente em cima do seu cavalo e tendo a virilidade e a bravura como adjetivos característicos que definem o seu modo de ser. Além disso, a sua figuração é constantemente associada à valentia com que enfrenta os inimigos e as intempéries da natureza.

Assim, importam as seguintes questões: 1) como a série de documentários *A Conquista do Oeste*, produzido pela RBS TV em 2004, contribui para a construção de uma memória e de uma identidade desse gaúcho migrante na fronteira oeste brasileira?; 2) porque (e por qual intuito), em pleno século XXI, uma emissora televisiva regional produz um documentário que reforça uma identidade e cultura tradicionalista e que mitifica ainda mais o gaúcho da região da campanha?; 3) como esse presente está selecionando essa memória e ressignificando uma identidade para o povo gaúcho?; 4) e ainda, como o documentário apresenta (ou não) a ambiguidade da figura de estrangeiro do migrante gaúcho na fronteira oeste brasileira?

A **justificativa** deste trabalho está ligada às reflexões que cercam a relação entre a história e a comunicação, mais especificadamente, a história e a televisão, que buscam contribuir para um campo de estudo que desde os anos de 1990 vem procurando se consolidar na historiografia brasileira. Por sua vez, uma pesquisa a partir dos pressupostos do Cinema e da História nos auxilia no entendimento da construção identitária e de memória dos migrantes gaúchos na fronteira oeste brasileira colocada em prática pela mídia regional.

A importância da adequação deste estudo dentro do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM reside na compatibilidade com sua área de concentração, seja pela relevância histórica de um movimento migratório sulista que permitiu o desenvolvimento da

fronteira oeste brasileira, seja através da consideração dos aspectos culturais que marcam atualmente esses migrantes gaúchos – cuja identidade de grupo social foi se construindo sob a influência simbólica das mídias locais, a partir dos elementos selecionados de uma cultura tradicional existente no Estado sul-rio-grandense, que são constitutivos dessa representação.

Na linha *Integração, Política e Fronteira*, este estudo é enfatizado, pois opta por analisar um processo histórico de construção cultural e simbólica da identidade gaúcha numa região que está geograficamente longe do seu Estado de origem. Busca-se, precisamente, um olhar sobre a influência das representações midiáticas sobre construções identitárias de grupos sociais, quando tais influências são aspectos de estratégias comunicativas de um produto televisivo. Além disso, trata-se de um estudo sobre os processos históricos de construção, consolidação e de relacionamento dos grupos sociais que se estabeleceram nessa localidade de fronteira. Sendo fronteira aqui entendida como um processo histórico que envolve tanto as construções políticas como culturais e simbólicas das fronteiras territoriais regionais, tratando-se portanto de um espaço de relações inter-étnicas e culturais.

Para a **metodologia** da pesquisa levamos em conta as peculiaridades que se encontram nesta pesquisa, que estão relacionadas com as reflexões que cercam a relação entre a história e a comunicação, e mais especificadamente, a história e a televisão, devido ao fato de nosso objeto ser um produto audiovisual televisivo. Para isso, buscamos não só na análise fílmica como também na estética da repetição e do fragmento, suportes para as análises do *corpus* de nossa pesquisa, constituído pelos 13 episódios que compõem a série de documentários. Sendo assim, a ação de análise fílmica, concorda com Vanoye e Goliot-Lété (2009), para quem analisar um filme significa não mais vê-lo e sim revê-lo, buscando examinar tecnicamente a obra. Neste estudo, portanto, a descrição e a análise vão advir de um processo de compreensão e de reconstituição de outro objeto, não mais o filme visto, mas o mesmo revisto tecnicamente. Como os próprios autores afirmam: “é o filme acabado passando pelo crivo da análise e da interpretação” (2009, p. 15). Os autores ainda ressaltam que analisar um filme ou um fragmento é decompô-lo em seus elementos constitutivos, sendo que, ao partir dessa premissa, encontramos na desconstrução do texto fílmico um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Além disso, o

filme torna-se o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. Além disso, ressaltamos que apesar de estarmos lidando com a análise fílmica, o nosso objeto é televisivo e suas peculiaridades merecem ser levadas em conta, por isto desenvolvemos um procedimento metodológico específico para este caso.

O *corpus* da análise será os 13 episódios da série documental. Para isso, a análise foi dividida em dois momentos. No primeiro momento preocupou-se em analisar a estrutura narrativa da série, verificando como são aplicadas as estéticas da repetição e do fragmento na construção da narrativa como um todo. Além disso, neste primeiro momento, foram mapeados os elementos que se repetiram a ponto de juntos criarem uma identidade para a série ao longo de toda a narrativa. No segundo momento, tentamos compreender as implicações do uso das entrevistas de forma fragmentária para a construção mítica da figura do gaúcho na construção de três ideias-imagem a respeito do gaúcho migrante. Utilizou-se também a pesquisa bibliográfica com a intenção de compreender a construção identitária e cultural do Estado sul-rio-grandense.

Assim, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, abordamos as questões referentes ao aporte teórico da pesquisa: a memória e a identidade como reconstrução histórica. Para isso, apresentamos as discussões que permeiam a conceituação dessas categorias nos estudos históricos, a respeito da construção identitária do gaúcho e a mitificação dessa figura a partir do desenvolvimento desses conceitos que norteiam nosso trabalho. No segundo capítulo, dedicamo-nos às questões relacionadas ao campo dos estudos de Cinema e História, procurando evidenciar as especificidades e as contribuições de se pensar a televisão e o produto da série documental no âmbito da estética da repetição e do fragmento. Aqui apresentamos também o procedimento metodológico utilizado para realizar as análises que foram divididas em dois momentos – o primeiro que se refere à estrutura narrativa da série e o segundo a respeito da construção das ideias-imagens do gaúcho migrante ao longo da narrativa. Ainda neste capítulo, apresentaremos o que entendemos por documentário, definindo pelo modo ao qual pertence e que predomina na série, o modo expositivo.

O terceiro capítulo reflete a respeito do *corpus* empírico da pesquisa, evidenciando o surgimento do Núcleo de Especiais da RBS TV e as análises dos

episódios da série de documentários *A Conquista do Oeste*, com o objetivo de demonstrar como o projeto de memória do Grupo RBS se materializa em uma produção audiovisual não-ficcional. Neste momento, buscamos demonstrar como, ao longo dos episódios, através da estrutura narrativa, percebeu-se a construção de três ideias-imagens para a figuração do gaúcho migrante: o Conquistador, o Desbravador e o Herói. A partir disso, chegamos a conclusão de que, no caso específico da série de documentários *A Conquista do Oeste*, os depoimentos dos personagens sociais que são utilizados – assim como outros elementos que compõem a sua narrativa não-ficcional – servem ao propósito de uma afirmação de memória, procurando se aproveitar das lembranças enquanto matéria-prima de uma constituição identitária destes sujeitos compreendidos dentro de um determinado grupo social.

Verificamos também que no processo de construção identitária regional do migrante gaúcho ocorreu uma mitificação da figura do gaúcho que, por sua vez, encontrou reflexo na narrativa televisual, que compõe o *corpus* desta pesquisa. Percebemos que as caracterizações e representações que são evidenciadas na narrativa da série televisiva da RBS TV se aproximam do discurso defendido pelo Movimento Tradicionalista e que se concretiza no CTG – o espaço eleito para se cultivar a representação identitária e cultural do gaúcho. E, por fim, ao levarmos em conta a construção da tríade – Conquistador, Desbravador e Herói – constatamos que ela se efetiva devido ao tom que a emissora desejava afirmar dentro da série: a condição de alteridade específica do migrante gaúcho em oposição ao nativo da região em que ele decidiu se estabelecer.

Dito isso, o presente trabalho se adequa a todos que vêem na articulação entre história e comunicação possibilidades de abordagens de pesquisa científica, em especial àquelas voltadas à memória e à identidade da cultura gaúcha presentes em produtos audiovisuais de emissoras televisivas.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E FRONTEIRA

A memória, como ato de relembrar os acontecimentos decorridos, é interpretada pela historiografia como a capacidade de reconstruir o passado a partir dos atos de rememoração. Nesse aspecto, além de lembrar e de recordar, a memória pode servir como reconstrução histórica. A problemática em relação ao estudo da história e da memória é suficientemente complexa para quem se dedica a pesquisar sobre o assunto. Afinal, com qual memória nós historiadores estamos lidando? Quais elementos estão sendo selecionados para a reconstrução desse passado? Essas são algumas das questões que permeiam as preocupações daqueles que se debruçam nos estudos da memória e da história. No caso desta pesquisa, acrescentam-se as problemáticas específicas de quem procura compreender a representação do passado na narrativa audiovisual não-ficcional.

Ao se referir à importância da memória, o historiador Jacques Le Goff (2003, p. 419) afirma que a memória, enquanto propriedade de conservar certas informações remete-nos a um conjunto de funções psíquicas aos quais os homens podem atualizar impressões e/ou informações do passado ou que ele representa como passadas. Nesse sentido, a dualidade entre a memória e a história possibilita uma discussão transdisciplinar dentro dos estudos historiográficos.

Partindo dessa dualidade que envolve a chamada “memória histórica”, aprofundaremos as discussões que envolvem os aspectos que relacionam a memória voluntária e a memória involuntária que, segundo Jacy Alves de Seixas (2001), surgem como problemáticas atuais para pensarmos a respeito das reflexões a cerca da memória e da história. Afinal, quando refletimos sobre a memória voluntária devemos levar em consideração que ela é uma construção linear do que o sujeito deseja lembrar ao contrário da memória involuntária (que se encontra no campo da subjetividade) que transcende e passa a ser a representação dos elementos que não estão contemplados nessa linearidade construída, sendo que

ela, a memória involuntária, se torna presente a partir do contato que o sujeito tem com objetos, cheiros e/ou lugares que compõe esta memória.

Além disso, traremos como contribuição nessa discussão o conceito formulado por Pierre Nora sobre os “lugares de memória”, que os vê como lugares que se tornaram necessários a partir do embate existente entre o rigor da história e a subjetividade da memória, para que os sujeitos, de algum modo, possam ter contato com o seu passado. Mas, ao pensar a necessidade da existência desses lugares, excluímos a importância da memória espontânea e passamos a valorizar os espaços institucionalizados que armazenam as nossas lembranças, ritos e tradições. Esta é a principal crítica que o autor faz no âmbito da modernidade, onde os museus e instituições que se intitulam como guardadoras do passado se fazem necessárias para a perpetuação do transcorrido.

1.1 A memória e a história: discussões acerca desses conceitos

Pensar sobre a crescente valorização da memória nas pesquisas históricas implica em reconhecer que esta discussão ainda não foi esgotada, ao mesmo tempo, implica em perceber a necessidade de trazer algumas dessas discussões já realizadas a respeito desses dois conceitos, para realizarmos uma reflexão mais ampliada sobre o que é a memória, a relação com a história e as suas distinções. De um modo geral, faremos constantemente uma distinção entre memória voluntária e memória involuntária. Nos apontamentos de Pierre Nora (1993), tudo o que é chamado de memória hoje não é efetivamente memória, mas sim história. Tudo o que se denominou de “clarão da memória” é a finalização de seu desaparecimento dentro da história, onde a existência de memória se tornou uma necessidade da história, como adverte o autor. Já nas observações de Jacy Alves de Seix (2001), a memória em relação à história deixou de ser memória para se enquadrar nos preceitos teórico-metodológicos da historiografia.

Isso vai ao encontro do que Nora (1993) apresenta a respeito da diferença entre memória-viva e memória transformada, em que a primeira vai se encontrar no gesto, no hábito e nos ofícios em que se transmitem os saberes do corpo, e a

segunda vai se caracterizar como sendo voluntária e deliberada, sendo vivenciada como um dever e não mais de modo espontâneo. Essa memória voluntária passa a ser arquivística apoiando-se na materialidade mais precisa do registro tanto material como no registro visível da imagem. Segundo o historiador,

O movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética. Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma experiência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado (NORA, 1993, p. 14).

Mas ao se debruçar sobre a memória, a historiografia contemporânea pouco tem recorrido às reflexões da filosofia ou da literatura como constata Seixas (2001), tendo estabelecido de imediato um diálogo maior com a sociologia – tanto é que os escritos de Maurice Halbwachs sobre a memória coletiva passaram a ser a base introdutória das reflexões sobre a memória. Aqui não será diferente, nos apoiaremos também ao que Halbwachs (2006) afirma sobre a memória coletiva, onde ela confere o atributo de atividade natural, espontânea, desinteressada e seletiva que guarda do passado apenas o que lhe possa ser útil para criar um elo entre o presente e o passado, diferenciando-se da história que se constitui em um processo interessado, político e manipulador. Para ele, a memória coletiva pulveriza-se em uma multiplicidade de narrativas, sendo que a história se pauta na atividade da escrita que organiza e unifica numa totalidade sistematizada as diferenças e lacunas (HALBWACHS, 2006, p. 23).

Entretanto, Nora (1993) acredita que longe de ser uma relação de sinônimos, a memória e a história opõem-se entre si. A memória vai ser sempre carregada por grupos vivos, estando em permanente processo de evolução, além de estar aberta à dialética da lembrança e do esquecimento; já a história acaba sendo a reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais, tornando-se sempre uma reconstrução e/ou representação do passado, bem diferente da memória que, segundo o autor, é “um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p.09).

Nesse sentido, fica impossível operar uma distinção clara entre memória coletiva e memória histórica, posto que a primeira acaba passando necessariamente

pela história quando é filtrada por ela. Mas, como proposta de organização, o autor observa que a memória enquanto tradição vivida tem a sua atualização no eterno presente que acaba tornando-a espontânea, afetiva, múltipla e vulnerável. Ela é uma reconstrução intelectual sempre problematizadora que demanda análise e explicação na busca por uma representação sistematizada e crítica do passado.

Ainda segundo o autor, o que chamamos hoje de memória passa a ser considerado história pelo fato da exclusão da memória espontânea em favor da reconstrução histórica do passado, onde a memória se torna prisioneira da história ou, como Seixas (2001) prefere: “encurralada nos domínios do privado e do íntimo” transformando-se em objeto e trama da história – em memória historicizada (SEIXAS, 2001, p. 41). A autora observa ainda que esse esforço de recompatibilizar a memória nos leva a aproximar em demasia essa memória da noção de história, tornando-se uma união simbiótica entre os procedimentos e mecanismos que são aplicados dentro da historiografia. Isso propicia o não reconhecimento de uma distinção clara entre elas, ou seja, a um processo de identificação. Todavia, devemos levar em conta que toda a memória é fundamentalmente uma criação do passado. E como Seixas mesmo afirma,

[...] uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstroem sua identidade, inserindo-se assim nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento (SEIXAS, 2001, p. 42).

A memória é ativada visando, de alguma forma, o controle do passado e, portanto, também do presente. Ao reconstruirmos o passado em função do presente pela gestão das memórias, controlamos a materialidade em que a memória se expressa: as relíquias, os monumentos, os arquivos, símbolos, rituais, datas e comemorações. Isso nos leva a pensar que a função da memória será sempre a de servir à história.

Entretanto, Seixas ressalta que existem dois efeitos que se desenvolvem dessa apropriação da memória pela história. O primeiro está relacionado à sua extrema operacionalidade e produtividade, sendo um fenômeno novo e salutar que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) e de

afirmação de novas subjetividades e de novas cidadanias. O segundo, por sua vez, está entrelaçado com o primeiro, relacionando-se com a sua vulnerabilidade teórica, e nesse caso teremos o divisor de águas entre a história e a memória, pois não se tem a discussão clara dos mecanismos de produção e reprodução da memória, seja ela coletiva ou histórica. Para a autora, “tudo se passa como se a memória só existisse teoricamente sob os reflexos da própria história” (SEIXAS, 2001, p. 43).

Ao estudarmos a memória, devemos então nos ater ao fato de que não estamos apenas falando da perpetuação de vida por meio da história, mas também do seu reverso: o esquecimento, os silêncios e os não ditos. Nestes termos, Pierre Nora nos lembra de que para haver um sentimento de passado é necessário que ocorra uma brecha entre o presente e o passado, aparecendo um antes e um depois. Assim, toda a dinâmica de nossa relação com o passado vai residir nesse jogo sutil do impenetrável e do abolido. Nas palavras do autor,

Nossa percepção do passado é a apropriação veemente daquilo que sabemos não mais pertencer. Ela exige a acomodação precisa sobre um objeto perdido. A representação exclui o afresco, o fragmento, o quadro do conjunto; ela procede através de iluminação pontual, multiplicação de tomadas seletivas, amostras significativas. Memória intensamente retiniana e poderosamente televisual (NORA, 1993, p. 20).

Os “lugares de memória” ao qual o autor se refere, são considerados como conjunto de uma consciência comemorativa através de uma história que a proclama. Considerando que é a desritualização do nosso mundo que faz aparecer a necessidade de “lugares de memória”, onde nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea. Isso favorece a criação de espaços, datas e celebrações já que essas operações não são mais naturais e sim programadas.

No entanto, esses “lugares de memória” acabam pertencendo a dois domínios relativizados: os simples e os ambíguos e os naturais e os artificiais, que são oferecidos para uma experiência sensível e que se sobressai da mais abstrata elaboração. Esses lugares acabam sendo considerados materiais, simbólicos e simultâneos. Para Nora (1993, p.21), só se torna “lugar de memória” se a imaginação o investe de uma aura simbólica¹. Mesmo um lugar puramente funcional

¹ Podemos em certa medida remeter este conceito de “aura simbólica” ao conceito de “aura” de Walter Benjamin. Para o filósofo alemão, com os constantes avanços industriais e técnicos de

como um manual de aula ou um testamento, só entra nessa categoria se for objeto de um ritual. Para o autor, o que os constituem são os jogos da memória e da história, além das interações dos dois fatores que levam à sua sobredeterminação recíproca. Nesse caso, é necessário ter a vontade de memória.

Com a necessidade de guardar a memória, o arquivo passa a ter um novo sentido e *status*, deixando de ser uma memória viva para ser a sequência voluntária e organizada de uma memória perdida. É a partir da modificação do vivido em dois momentos distintos que se cria a função necessária para o seu registro. Assim, esses “lugares de memória” vão ser considerados como locais duplos que são carregados de excessos e fechados sobre si mesmos e sobre suas identidades, além de serem recolhidos sobre seus nomes; mas, ao mesmo tempo, são constantemente abertos a partir da extensão de suas significações. Ainda pensando em relação com autor, é importante reconhecermos que o interesse por esses “lugares de memória” está localizado no capital esgotado de nossa memória coletiva que possibilita adquirir certa sensibilidade. Segundo Nora (1993, p.28), “a história é um romance verdadeiro de uma época sem romances verdadeiros enquanto que a memória, promovida ao centro da história, passa a ser o luto manifesto da literatura”.

Pensando nesses “lugares de memória” como sendo a organização de nossas lembranças para evitar o esquecimento, faz-se necessário retomarmos a discussão sobre a relação existente entre memória voluntária e memória involuntária. Devido ao fato de existirem distinções que possibilitam contribuir para o esclarecimento das noções que permeiam a relação memória e história.

Através da leitura dos pressupostos de Marcel Proust e de Henri Bergson, Seixas (2001, p. 45) nos alerta para o fato de que seria mais legítimo falarmos de memórias no plural, memórias (e esquecimentos) desiguais e de estatutos diversos que ocupam lugares diferentes nos diversos planos que constituem a memória em seu percurso. Ela observa ainda que a memória voluntária não atinge o pleno

reprodução em massa, a obra de arte perdeu a aura, aquilo que a revestia de magia, de encantamento. Anterior aos processos de reprodutibilidade, a obra de arte era subordinada aos rituais, o que implicava em atos mais contemplativos. Da mesma maneira, Nora acredita que os “lugares de memória” possibilitam a contemplação das memórias dentro desses espaços, uma vez que na modernidade há uma necessidade de se ritualizar, de encantar os espaços em que se encontram as memórias para elas não serem apagadas do presente, tornando-se uma constante luta entre o esquecimento e a denegação. Para aprofundamento sobre o assunto, recomenda-se a leitura de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1985, p.165-196).

estatuto da memória por se configurar em uma memória menor e essencial à vida, porém, corriqueira e superficial porque ela apenas executa. No entanto, devemos acrescentar que “a memória voluntária é uma memória uniforme e em grande medida enganadora, pois opera com imagens que, apesar de representarem a vida, não guardam nada dela” (SEIXAS, 2001, p. 45).

Para a historiadora, a memória involuntária deve ser considerada como espontânea e feita de imagens que aparecem e desaparecem independentemente de nossa vontade e que se revela através dos momentos inesperados pela memória voluntária. A autora aponta também que essa memória involuntária pode ser definida como instável e descontínua, onde a lembrança tem o papel fundamental para as construções das lacunas e dos espaços em branco existentes. Sendo que, entretanto, esta memória involuntária não tem a função de somar e muito menos de subtrair qualquer fato, quando na verdade, ela simplesmente condensa os fatos e lembranças esquecidas (ou não) pela memória voluntária.

Podemos então dizer que a memória é algo que atravessa e que vence os obstáculos, emergindo e irrompendo com os sentidos associados a este percurso que se faz constantemente presente. Consequentemente, não há memória involuntária que não venha carregada de afetividade. Para Seixas (2001, p. 47), “a integridade do passado está irremediavelmente perdida, pois aquilo que retoma acaba por vir íntegro devido as suas tonalidades emocionais”.

Neste caso, para a autora, as observações feitas por Proust são tão instigantes para o historiador, já que impõem, de certo modo, algumas considerações de ordem historiográfica. Uma das constatações seria a que se refere aos “planos de memória”, onde o contato com a história tem sido aquele traçado pela memória voluntária. Em outras palavras, as relações entre a memória e a história têm ocorrido a partir da exclusão da faceta involuntária e afetiva inerente à memória, ficando evidente que a historiografia elegeu para fim de estudos e reconstruções a memória voluntária, já que esta, diferente da memória involuntária que se localiza no terreno de irracionalismos, estaria mais apta a cumprir com os preceitos que o campo da história busca: a aproximação máxima de uma verdade histórica.

Além disso, a autora admite que a dimensão afetiva e descontínua relegada pela memória voluntária é a dimensão exilada que parte das ciências humanas tem buscado integrar, por exemplo, nos estudos sobre mitos, nas sensibilidades e paixões políticas, na imaginação e no imaginário da história. Segundo ela, a história contemporânea

Tem presenciado a manifestação dessa instável memória involuntária, carregada de emoções e avessa às clivagens ideológicas e políticas tradicionais. Sendo memórias que parecem emergir e irromper de um passado mais que morto para assombrar o nosso presente concebido contra todas as evidências segundo os cânones da ideologia do progresso (SEIXAS, 2001, p. 48).

Em relação à função de reatualização que se inscreve no percurso temporal da memória, a autora utiliza a compreensão de Proust, para quem há tempos diversos e múltiplos que colocam a descontinuidade em primeiríssimo plano justamente como instante único e isolado que guarda latente a possibilidade de memória. Para Proust, a reatualização operada pela memória se dá no instante que não possui duração maior que a de um relâmpago onde “a materialidade da memória aparece-nos como algo que irrompe como uma irrupção” (SEIXAS, 2001, p. 49). Sendo que isso que denomina “trazer a tona” é o que constitui o fundamento da memória pelo qual o passado que retorna de alguma forma não passou, continuando atual e ativo e, portanto, muito mais do que reencontrado, é retomado, recriado e reatualizado.

Ainda seguindo o pensamento dessa autora, podemos dizer que a memória introduz o passado no presente sem modificá-lo, mas constantemente atualizando-o e considerando o passado como sendo plural e descontínuo. Nesse sentido, cabe à memória a construção de uma imagem do passado. Logo, vale a advertência de que para Proust, segundo Seixas, existe um local privilegiado e exclusivo deste encontro de desiguais (memória/história), vendo na arte a possibilidade de operar uma síntese entre o instante e a duração. Nessa condição, o historiador, ao se aproximar da estética e da sensibilidade, tem a possibilidade de proceder de maneira diferente para compreender as relações tecidas entre a memória e a história. Como bem observou Seixas (2001, p.51), “trata-se de um procedimento que incorpora as

descontinuidades e que leva em consideração a importância da função de atualização das experiências passadas inscrito no ato de memória”.

Nesse aspecto podemos pensar também que tanto os filmes de ficção quanto os documentários contribuem para esse ato de rememoração. Afinal, ambos podem ser considerados como arquivos de memória, ou melhor, “lugares de memória”, como prefere Nora. O fato é que existe uma complexidade da qual devemos estar atentos e que pode (ou não) surgir entre a narrativa e o espectador, sendo que ao entrar em contato com essas narrativas, os espectadores podem identificar ou não essa memória evocada como sendo a representação de sua identidade.

Isso se refere ao que Bill Nichols (2010) chama de atos retóricos, presentes na voz que anuncia no documentário, por exemplo. Segundo o autor, no pensamento retórico clássico identificam-se três dimensões e cinco partes que se transferem. Aqui não esmiuçaremos todas essas partes, apenas a que se refere à memória e que exemplifica o porquê de devemos estar atentos a essa complexa relação existente entre a narração e o espectador. Para o autor, a memória tem papel fundamental para a dinâmica de um discurso², sendo que no filme o papel da memória se aprofunda de duas maneiras: na primeira está ligada ao documentário como um “teatro da memória”, considerada uma representação externa e visível do que foi dito e feito; e na segunda está relacionada à memória que é parte das várias maneiras pelos quais os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo (NICHOLS, 2005, p.90).

No caso da série de documentários *A Conquista do Oeste*, podemos dizer que os depoimentos dos personagens sociais que são utilizados, assim como outros elementos que compõem a sua narrativa não-ficcional, servem a uma vontade de memória que procura se aproveitar das lembranças enquanto matéria-prima de uma constituição identitária destes sujeitos compreendidos dentro de um determinado grupo social. O que nos remete à constatação de Pollack (1992), para quem a memória também é um elemento de identidade, uma vez que a série documental se propõe a representar seus personagens sociais como sujeitos que ao se aventurarem pela região oeste do Brasil podem ser figurados a partir da

² O autor explica que a memória tem importância fundamental para o discurso proferido em situações difíceis, como no calor de uma discussão. Aqui nomeamos estas situações de *discursos espontâneos* para diferenciar do discurso proferido no filme.

ressignificação de um passado de Desbravadores, Conquistadores e Heróis como marcas identitárias indissociáveis da figuração mítica do gaúcho.

1.1.1 A memória como construção de identidade

Pollak atenta para o fato de que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que é também fator importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Para ele, a memória é seletiva, além do fato de que nela nem tudo fica gravado e muito menos registrado. Nesse caso, a memória acaba sendo em parte herdada, não se referindo apenas à vida física da pessoa, visto que, sofre flutuações que são decorrências do momento em que ela é articulada ou quando está sendo expressa.

Essa preocupação com o momento ou instante constitui um elemento de estruturação da memória. Para o autor, isso também pode ser observado na relação com a memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Em síntese, Pollak destaca que a memória também é um fenômeno construído, tendo em vista que

[...] quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 5).

Nesse caso, a memória acaba sendo um fenômeno construído social e individualmente e, quando se trata da memória herdada, pode-se dizer também que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de pertencimento. Esse sentimento de pertencimento é interpretado no sentido da imagem de si, para si e para os outros. Além disso, embora essa imagem vai se referir ao que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, ao ser construída e apresentada aos outros, ela deve ser creditada e percebida na maneira como se projeta para todos.

Nessa construção de identidade, Pollak (1992, p. 5) menciona três elementos essenciais: (1) a existência de *uma unidade física*, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas ou fronteiras de pertencimento ao grupo; (2) *uma continuidade* dentro do tempo no sentido físico da palavra, mas também moral e psicológico; (3) e *um sentimento de coerência*, ou seja, em que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. Assim, construção da identidade é um fenômeno que se produz em relação ao “outro”, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade e de credibilidade que, por sua vez, se faz por meio da negociação direta com o “outro” (POLLAK, 1992, p. 5).

O autor argumenta também que a memória e a identidade podem perfeitamente ser negociadas e que não são fenômenos que devem ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Portanto, a memória e a identidade são valores disputados no interior dos conflitos sociais e intergrupais, e particularmente, em conflitos que opõem os interesses de grupos políticos diversos. O que nos leva a crer que assim como a representação, a memória e a identidade também são objetos da disputa de poder.

Devemos ainda nos atentar para o fato de que quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, institucionalizadas no interior de um grupo social, os questionamentos vindos de grupos externos não chegam a provocar a necessidade de se proceder rearrumações, nem ao nível da identidade coletiva, nem ao nível da identidade individual. Isso pode ser visto na construção narrativa da série de documentários *A Conquista do Oeste*, em que os personagens sociais ao falarem de sua identidade gaúcha elegem elementos que já estão previamente constituídos como sendo uma representação característica desses sujeitos. É visível a necessidade de se vincular essa identidade à música, ao chimarrão, ao churrasco, à bombacha e ao Centro de Tradições Gaúchas – CTG, espaço onde a cultura e a tradição se consolidam. É possível verificar, em alguns depoimentos apresentados pela série de TV, que o sentimento de saudade do espaço que foi deixado fortalece o apego a essa cultura representada pelo movimento tradicionalista.

Com isso, fez-se necessário discutirmos as questões referentes à identidade como construção e das representações que assumem a figuração do “ser gaúcho” nos locais onde se encontram e se desenvolvem os migrantes gaúchos. Não

esquecendo que estas representações estão marcadas pela alteridade, no sentido de oposição ao *outro*. Na série de documentários, os migrantes gaúchos não são apresentados como estrangeiros, pelo contrário, a relação que é estabelecida entre eles e os nativos é invertida – o migrante se configura como amigo enquanto que os nativos passam a ser vistos como estranhos na sua própria terra.

1.2 Identidade: construção e representação

O conceito de identidade traz em si inúmeras possibilidades de compreensão. Aqui associamos ao termo as contribuições da memória para o jogo das construções identitárias e como esse processo é marcado pela alteridade. Neste caso, vemos a identidade como sendo plural e em constante modificação, onde esses discursos são ressignificados para constituir o sujeito em uma relação de diferença com o “outro”. Como bem observa a historiadora Loiva Otero Félix (1998), a identidade não pode ser definida como um dado pronto, pelo contrário, ela deve ser percebida, captada e construída em um estado de permanente transformação, isto é, enquanto processo. A identidade sempre vai pressupor um elo com o passado e com a memória do grupo.

Já para Manuel Castells (1999), a identidade pode ser considerada como fonte de significado e experiência de um povo. Neste caso, compreendemos que a identidade é um processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, um conjunto de atributos culturais inter-relacionados aos quais prevalecem sobre outras fontes de significado. Assim, um indivíduo ou um ator coletivo pode ter múltiplas identidades. Além disso, o autor ressalta também que essa pluralidade é a fonte de tensão e de contradição tanto na auto-representação quanto na ação social. É necessário estabelecer aqui a distinção entre a identidade e os papéis sociais. Por papéis sociais entendemos como sendo as normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade.

A importância relativa desses papéis no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende das negociações e dos acordos entre os indivíduos e essas instituições e organizações. Já as identidades constituem fontes de significados para

os próprios atores que por eles são originadas e construídas por meio de um processo de individualização. Castells afirma ainda que embora as identidades possam ser formadas a partir de instituições dominantes, somente assumem tal condição quando e se os atores sociais as internalizam construindo seu significado com base nessa internalização. A construção das identidades vai se valer da matéria-prima fornecida pela história, pela memória coletiva e fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, o autor acredita que todos esses materiais são processados pelos indivíduos, pelos grupos sociais e pela sociedade que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social e na sua visão de tempo/espço (CASTELLS, 1999, p.22).

No entanto, para Zygmunt Bauman (2005), o fato de estarmos na época líquido-moderna, onde o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, as identidades se encontram diluídas no espaço, onde algumas fazem parte de nossa própria escolha e outras são infladas e lançadas pelas pessoas que estão a nossa volta. O autor atenta para a ideia de que a identidade nasceu da crise do pertencimento e do esforço que ela desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é”. Para ele, falar de identidade significa visualizar um campo de batalha em que a identidade é “uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resolvida a ser devorado” (BAUMAN, 2005, p.84).

Ao tornarmos-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não tem a solidez de uma rocha e que não são garantidos para toda a vida e que são bastante negociáveis e revogáveis, as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre e a maneira como age são fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade. Isso significa dizer que a ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento continuar sendo o destino como condição sem alternativa, mas a partir da ideia de ter uma tarefa a ser realizada muitas vezes. Para Bauman, a identidade

Só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um “objetivo”; como uma coisa que ainda precisa se construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja

vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (BAUMAN, 2005, p.22).

Atualmente é mais difícil esconder essa premissa do que no início da era moderna. As forças mais determinadas a ocultá-las perderam o interesse se satisfazendo apenas com a tarefa de encontrar ou construir uma identidade para homens e mulheres individual ou separadamente e não mais conjuntamente. A fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não pode mais ser ocultada, segundo Bauman.

O autor explicita que “identificar-se com...” significa dar abrigo a um destino desconhecido que não pode influenciar e muito menos controlar. Em nosso mundo moderno de “individualização” em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas que oscilam entre o sonho e o pesadelo e não há como dizer quando um se transforma no outro. Essas duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência, o que leva ele a afirmar que “num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns da ambivalência” (BAUMAN, 2005, p. 38).

Seguindo a reflexão sobre a identidade na modernidade e suas modificações ocorridas ao longo do tempo, Stuart Hall (2006) apresenta uma discussão ampla e aprofundada sobre as mudanças ocorridas nas concepções de identidade ligadas ao sujeito. O autor destaca três momentos ligados a distintas noções de identidade: no Iluminismo o sujeito foi visto como tendo uma “identidade fixa e estável, uma vez que esse indivíduo se caracterizava por ser uno e dotado de uma capacidade de razão”; na concepção sociológica clássica, o homem tinha a construção de sua identidade calcada na interação entre ele e a sociedade em que vivia, visto que se sobressaía à consciência de que o indivíduo não era completamente autônomo ou autossuficiente e que, portanto, era levado a interagir com o mundo que o cercava, ora sendo modificando, ora modificado. E, por último, a terceira concepção de identidade define o homem pós-moderno como aquele que vive numa sociedade fragmentada, levado a absorver os elementos vivenciados em seu contexto e a projetá-los na construção de suas identidades culturais. Diferente dos outros contextos, este sujeito vai assumir identidades diferentes em distintos momentos, sendo que estas identidades não serão unificadas ao redor de um eu coerente. Aqui

devemos entender esta identidade como uma auto-representação que se constrói em relação à representação do “outro” perante a alteridade (HALL, 2006, p.12).

Neste caso, Hall (2006) considera a identidade como

Algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não como algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo” e sempre “sendo formada” (HALL, 2006, p. 38).

O autor ressalta que ao invés de falarmos da identidade como algo acabado, deveríamos falar de “identificação” e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de completude que é “preenchida” a partir de nosso exterior pelas formas como imaginamos ser vistos pelos “outros” (HALL, 2006, p. 39).

Isso vem ao encontro da série *A Conquista do Oeste* que busca uma representação do “ser gaúcho” como um sentimento presente na constituição de seus personagens: os gaúchos que migraram para a região oeste do Brasil. Mas é nitidamente perceptível que esse sentimento está associado a um discurso do movimento tradicionalista que é fundador dos Centros de Tradições Gaúchas – CTGs e que normatiza, de certo modo, o que venha a ser a figura do gaúcho e do “ser gaúcho”. Além disso, é apresentado como um discurso que tenta ser hegemônico na representação de uma cultura gaúcha no Estado sul-rio-grandense.

Devemos levar em conta então, que toda tradição acaba por ser inventada e que a mitificação se faz necessária para dar uniformidade ao discurso identitário de uma região, de um país ou mesmo de um grupo, como é o caso do movimento tradicionalista no Rio Grande do Sul. Como bem explicita Hobsbawm (1997), por “tradição inventada”,

Entende-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM, 1997, p. 09).

O autor analisa a invenção das tradições como sendo um processo de formalização e ritualização que é caracterizado por uma constante referência ao passado, mesmo que isso ocorra pela imposição da repetição do que foi outrora. Na tradição gaúcha isso não é diferente, afinal, ela busca através de um passado glorioso mitificar a figura do gaúcho como sendo o tipo social que melhor define o que é “ser gaúcho” nos dias de hoje. Esse discurso e essa representação estão constantemente presentes nos produtos midiáticos produzidos no Rio Grande do Sul, não se restringido apenas aos audiovisuais, mas também sendo possível de encontrar suas marcas nos jornais impressos, em programas radiofônicos e em comerciais de propaganda³.

Como bem apontou Nilda Jacks (1998) em seu livro *Mídia nativa*, a cultura regional gaúcha na década de 1980 ganhou uma nova reconfiguração e expansão, onde os jovens urbanos de classe média passaram a consumir os produtos culturais referentes ao gauchismo, sendo que os hábitos como tomar chimarrão, usar bombachas e falar expressões do tipo “tchê”, “gaudério”, “bah”, etc, deixaram de ser vistos como grossura e passaram a ter valor cultural de identificação com essa cultura. A autora observa ainda que no Rio Grande do Sul a maioria dos movimentos culturais advém da classe dominante, mas que alguns desses movimentos também tiveram respaldo pela classe popular por lançarem mão de signos que por eles foram identificados, como é o caso do Tradicionalismo que tem seu maior contingente nas camadas mais baixas da população.

No caso da série documental, os migrantes vão se apropriar de tal representação e movimento cultural como forma de se diferenciar dos nativos. Essa apropriação também contribui na figuração que terão como vencedores no caminho para a conquista da terra, sendo que, neste caso, os migrantes gaúchos vão se representar como a margem mais economicamente favorecida, ou melhor, os que possuem mais condições financeiras em relação aos nativos. Isso não quer dizer que são os únicos que possuem os maiores recursos financeiros. Todavia, na narrativa televisiva eles são representados desse modo justamente por demonstrar que venceram os obstáculos e as intempéries do tempo e do espaço.

³ Trataremos mais sobre isto na parte em que reservamos, ainda dentro deste capítulo, para falar do gaúcho como projeto de memória do Grupo RBS.

1.2.1 A construção identitária dos gaúchos

Já comentamos que o gaúcho no século XIX era tido como agente social, habitante da região da campanha e vinculado à produção pecuária e o termo gaúcho poder ser encontrado tanto na Argentina e no Uruguai quanto no Brasil – especificadamente no estado do Rio Grande do Sul. Além de que a historiografia dos três países reconhece a figura do gaúcho como representante do seu passado histórico e símbolo das suas especificidades nacionais e/ou regionais, embora na Argentina e no Uruguai o gaúcho se refira a um emblema nacional, enquanto que no Brasil o termo acaba denomina o sujeito regional que compõem a construção identitária sul-rio-grandense.

Apesar da existência de uma diversidade interna, tanto a tradição como a historiografia regional rio-grandense tendem a representar seu habitante através do “gaucho como tipo social – um sujeito desbravador, trabalhador e conquistador. A construção social da identidade gaúcha sempre faz referência aos elementos que evocam o passado glorioso marcado pela vida no campo, caracterizando o também ela bravura com que enfrenta seus inimigos e as intempéries do tempo, e pela honradez e lealdade com seus semelhantes.

Como afirma Sandra Pesavento (2002), a construção de uma identidade rio-grandense estava ligada ao contexto político, econômico e cultural da Primeira República, onde os intelectuais dessa época alinharam seus discursos na valorização do território e da cultura local. No instante em que insurgiu o desejo separatista, encontrou-se ali a intenção de defender seu território e demarcá-lo. A partir disso, podemos dizer que durante a Revolução Farroupilha, encontraram-se as condições para se criar uma identidade gaúcha. Mas, para que isso ocorresse, foram utilizados elementos que estavam predispostos no cotidiano e na cultura do povo sul-rio-grandense como o enaltecimento do território e a sua capacidade de guerrear e conquistar outros territórios.

Para Rubem Oliven (2006), a construção da identidade gaúcha teve início em meados do século XIX, quando a figura marginal do gaúcho já não existia mais, dadas as transformações pelas quais passou e que significaram a progressiva

incorporação desse sujeito na dinâmica da campanha⁴, como o peão da estância. Nessa gradativa mudança e incorporação esse sujeito passou a figurar um tipo social que possuía como caráter a altivez e a liberdade.

No entanto, esta figuração do gaúcho passa a ganhar importância quando ocorre a fundação do Partenon Literário em Porto Alegre, em 1868, por um grupo de intelectuais e escritores. Segundo Oliven (2006, p.99), esse grupo era considerado como uma “sociedade de letrados e escritores que, através da exaltação da temática regional, tentaram juntar os modelos culturais vigentes na Europa e a visão positivista do governo rio-grandense para escrever suas obras”. Todavia, só em 1898, com a criação da primeira agremiação tradicionalista, o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, é que se fortaleceu realmente a promoção da tradição gaúcha.

A agremiação era voltada para a realização de festas, desfiles de cavalarianos, palestras e outras atividades ligadas ao culto da tradição. Segundo João Cezimbra Jacques, fundador do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, a intenção de criar a associação surgiu com o objetivo de

Organizar o quadro das comemorações dos acontecimentos grandiosos de nossa terra [...] Pensamos que esta patriótica agremiação [...] é destinada a manter o cunho de nosso glorioso Estado e conseqüentemente suas grandiosas tradições integralmente por meio de comemorações regulares dos acontecimentos que tornaram o sul-rio-grandense um povo célebre, diante não só de nossa nacionalidade, como do estrangeiro (apud, OLIVEN, 2006, p. 100).

Observa-se assim, que nessa construção identitária e, conseqüentemente, de uma tradição, a valorização da história local, bem como os problemas de demarcação do seu território, favoreceram a criação de um sentimento de pertencimento.

No entanto, essa exaltação à cultura gaúcha sofreu restrições nas décadas de 1930/40 quando Getúlio Vargas decidiu centralizar tanto o poder quanto as manifestações culturais do país, fortalecendo a celebração do nacional em detrimento do regional. Nessa época, as identidades regionais (e mesmo as estrangeiras) passam a ser contestadas, perseguidas e mal vistas pelo governo que pretendia uma imagem una e indivisível para o Brasil. É interessante lembrar que

⁴ A Campanha se refere à região sudoeste do Rio Grande do Sul que faz fronteira com o Uruguai e a Argentina.

nesse período houve o episódio da queima das bandeiras estaduais numa tentativa de dizer que no Brasil não havia distinções, além de ressaltar que éramos um país integrado e sem diferenças regionais.

A partir desse contexto, o ano chave do ressurgimento do entusiasmo e culto as tradições gaúchas ocorreu em 1948, quando um grupo de estudantes secundaristas, vindos do interior do Estado, criam o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o 35 CTG em Porto Alegre. Para Paixão Cortes, as motivações que levaram à criação do Centro estavam ligadas ao fato de que

Grande parte da nossa geração, que vivera sua juventude durante a ditadura de Getúlio Vargas, politicamente desconhecia os símbolos oficiais (bandeira, brasão, hino) da terra gaúcha, pois tais elementos haviam sido banidos do ensino escolar, estavam ausentes dos pórticos e papéis timbrados e não figuravam nas cerimônias governamentais do Estado (apud SOPELSA, 2005, p. 24).

É interessante observar que nesse período o estrangeirismo estava marcadamente presente no Brasil, havendo uma “invasão” norte-americana à cultura do Rio Grande do Sul. Esse contexto histórico favoreceu para que o grupo buscasse as raízes campeiras, geograficamente localizada na região da Campanha, afinal, o tradicionalismo gaúcho estava calcado na figura do peão da estância. Além disso, a intenção desse grupo foi de recuperar as tradições perdidas entre esses dois momentos históricos.

Porém, ao falar sobre regionalismo, e neste caso o regionalismo gaúcho, Oliven observa que

O regionalismo aponta para as diferenças que existem entre regiões e utiliza essas diferenças na construção de identidades próprias. Mas, assim como o nacionalismo, o regionalismo também abarca diferentes facetas, expressando frequentemente posições de grupos bastante distintos, contendo desde reivindicações populares até os interesses disfarçados das classes dominantes (OLIVEN, 2006, p. 52).

No caso deste estudo, podemos refletir, a partir da consideração feita pelo autor, que essas reivindicações ocorrem nos espaços fronteiriços da região oeste brasileira quando migrantes gaúchos buscando novos campos ou o melhoramento da sua condição de vida levam consigo os traços que, de certo modo, proporcionaram uma unidade identitária no Rio Grande do Sul. É evidente que esses

migrantes, mesmo estando em outro Estado ou localidade, ao cultivar elementos constitutivos de sua identidade, selecionam os elementos que eles acham que são mais significativos, como por exemplo, o ato de tomar chimarrão, saborear um bom churrasco, ouvir as músicas de grupos gauchescos, vestir bombacha dentro dos CTGs, etc. Essas singularidades compõem o que o movimento tradicionalista diz pertencer à cultura gaúcha e que complementa a figuração do “ser gaúcho”. Entretanto, essas escolhas nos lugares de fronteira não são neutras e muito menos sem intencionalidades, ao contrário, ao afirmarem tal representação, a identidade desses migrantes vai se colocar de maneira que os diferencie dos *outros* que pertencem àquela localidade.

É o que Oliven (2006, p. 147) chama de *desterritorialização da cultura gaúcha*, em que a tradição gaúcha, originária da região da Campanha é adotada também por habitantes de outras áreas do Rio Grande do Sul, como por exemplo, os descendentes de alemães e italianos – fato que possibilitou a aquisição de novos significados em outros contextos do Estado. Isso pode ser observado também na migração dos gaúchos para as regiões fronteiriças do oeste, onde eles acabaram criando certa “manutenção” dessa cultura de forma renovada, ou melhor, de modo ressignificado, onde se dispôs de novos contornos e valores na representação identitária do que é “ser gaúcho” ou de como o gaúcho é no seu Estado de origem. Neste ponto, não há como não associarmos com a importância da constituição dos imaginários sociais que, como bem lembra BACZKO (1985, p. 309): “para uma coletividade designar sua identidade ela necessita conceber através dos seus imaginários, a elaboração de uma representação de si que, por sua vez, estabelece uma distribuição de papéis e de posições sociais”. Ademais, é através da produção de uma representação global e totalizante da sociedade e dos imaginários sociais que se percebe, divide e elabora os seus próprios objetivos.

Podemos averiguar ainda que, nesse processo de construção identitária regional, ocorreu uma mitificação da figura do gaúcho que encontrou reflexo na série de documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa. As caracterizações e representações que são evidenciadas na narrativa televisiva da RBS TV aproximam-se do discurso defendido pelo movimento tradicionalista que, por sua vez,

concretiza-se no CTG, sendo esse o espaço eleito para se cultivar a representação identitária e cultural do gaúcho.

1.2.2 A configuração do mito do gaúcho

Ao tratarmos da configuração do mito do gaúcho e do enaltecimento da sua figuração, devemos aprofundar-nos um pouco mais em como ocorreu esse processo, tanto na historiografia quanto na literatura. Todavia, devemos levar em conta que as observações feitas por Pesavento e Gonzaga, que são os autores que vão contribuir nessa reflexão, os quais se situam em um momento histórico específico: final da década de 1980. Nessa época, segundo ambos, buscava-se nos estudos historiográficos entender os processos culturais e/ou de aculturação através da distinção de classes sociais. Fazemos aqui uma ressalva, que não tem a pretensão de desqualificar as reflexões dos autores, pelo contrário, são contribuições importantíssimas para pensarmos a configuração do mito do gaúcho enquanto processo histórico que, por sua vez, tem forte influência até hoje, como vemos na série de documentários *A Conquista do Oeste*. O que queremos dizer então, é que ao escolhermos esses autores para falar do mito do gaúcho temos que ter consciência que as críticas feitas por eles são de um dado tempo histórico, mas que outros autores, como o próprio Oliven, ampliaram a discussão e saíram do âmbito da classe social, vendo esse processo como sendo algo muito maior do que apenas uma disputa de classe. Isso não quer dizer que hoje não existam disputas de classes, apenas frisamos que não são elas as únicas que interferem ou que influenciam nesse processo de atualização do mito do gaúcho.

Nesse sentido, para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (1980), no Rio Grande do Sul, mais especificadamente no período da Primeira República, a classe dominante era representada pelos proprietários de terra, de gado e das charqueadas. Os pecuaristas exerciam a hegemonia no contexto sulino possuindo a preeminência da direção ideológica, cultural e também política da sociedade – eles eram efetivamente a classe dirigente desse período. Assim, na historiografia oficial

rio-grandense é verificada uma tendência muito difundida entre os intelectuais de glorificar o gaúcho.

Para a autora, esta talvez seja uma das características que melhor expressa à visão que a classe dominante agropecuarista apresentava de si mesma para a sociedade. Uma das particularidades básicas que compõem essa tendência é o enaltecimento de um passado guerreiro em que se encontra a figura altaneira, viril e destemida do gaúcho, considerado o “centauro dos pampas” e o “monarca das coxilhas” (1980, p. 67). Essa forma de encarar o passado se baseava, segundo a historiadora, no elemento constitutivo da formação histórica sulina em que sempre prevaleceu o caráter fronteiriço e militarizado do Rio Grande desde os seus primórdios. Dessa maneira, o elemento (ou o tipo) gaúcho que luta pela causa de Portugal, no período formativo, e pelo Brasil, no período imperial, é elevado à condição de herói. Consequentemente, a figuração do gaúcho passa a ser idealizada e seus atos associados às epopeias.

Já na literatura, a implantação do mito também levou em conta este passado guerreiro em que a figura do gaúcho é destacada por sua bravura. Segundo Sergius Gonzaga (1980), em meados do século XIX, a figura marginal do gaúcho foi praticamente extinta. Para ele,

O processo de transfiguração do gaúcho-pária em gaúcho-aristocrático, cheio de virtudes civis e militares, não foi instantâneo nem uniforme: duraram várias décadas, encontrando muitas formulações e teve o seu coroamento apenas no século XX, quando a oligarquia precisou aglutinar a seu projeto político as novas forças sociais extintas (GONZAGA, 1980, p. 118).

O rastreamento das origens da imagem positiva do gaúcho, segundo o autor, remete-nos a 1835, período da Revolução Farroupilha. Para ele,

Somos autorizados a cogitar que os comandantes rebeldes ofereciam a seus recrutas algo mais do que o soldo e a perspectiva do saque: no lado sulista, a relação oficial-soldado era marcada por laços caudilhescos. Subtraía-se o mercenarismo dos exércitos regulares e em troca ofereciam-se vínculos pessoais com lideranças carismáticas, somadas a algumas ideias que infundiam ânimo ao combatente (Gonzaga, 1980, p. 118).

Para o autor, a prática do cotidiano, as manifestações da cultura popular e do conjunto de discursos da cultura das elites reforçaram os predicativos de um tipo

cada vez mais genérico, mas dissociado de uma camada específica da população. Isso significa dizer que as qualidades mitológicas e niveladoras emprestadas ao homem da Campanha já estavam mais ou menos desenvolvidas antes do triunfo definitivo do tipo gaúcho. Gonzaga ressalta também que em 1870 a face econômica e política do Rio Grande sofreram alterações gradativas. Ao serem despejados de seu espaço e ameaçados pelo colapso de um capitalismo arcaico, os trabalhadores assumiram uma concepção idílica do passado: saudosismo alimentado por uma fantasia de comunidade humana ideal que, por sua vez, ganhou materialidade nos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), ao apelarem para a vivência dessa construção de passado e de comunidade ideal dentro desses espaços culturais e sociais. Segundo o autor,

Em meados do século XX, surgiram em todos os pontos do Estado, e até mesmo fora dele, Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), com forte apelo junto às camadas pequeno-burguesas e pobres das populações urbanas. Ainda que possa ser explicado como tentativa de manutenção de uma identidade campeira daqueles segmentos que procedem ou têm origens na zona rural, o sucesso dos CTGs parece resultar de outros fatores. Décio Freitas – em comunicação oral – ressaltou o aspecto de pantomima que envolve os “fandangos”, festas e outras reuniões dos membros dessas sociedades. Algo como uma ritualização do idealizado tempo pretérito. Encena-se uma vida social imaginária, teatraliza-se a existência passada, entendida como época de ouro. Para esses grupos, geralmente sufocados pelas crescentes divisões do trabalho e incapazes de compreender as opressivas relações de produção de um universo capitalista mais refinado, o passado se revestiria de profunda inteligibilidade em seus mecanismos. O patrão, eleito de maneira democrática, convive com os peões. Todos advogam – gaúchos à fantasia – uma identidade concebida no culto teatralizado dos valores da raça: coragem, disposição guerreira, audácia, galanteria, etc. e compensam assim a brutalidade do sistema produtivo contemporâneo que lhes extraiu a própria imagem do espelho. É preciso observar também que a homogeneização cultural das últimas décadas tende a eliminar dos CTGs as classes médias, que passam a rejeitar o “gauchismo” como ridículo. Mas os setores populares permanecem fiéis à encenação ideológica do heroísmo gaúcho (GONZAGA, 1980, p. 120).

O autor compara ainda o mito do gaúcho ao do bandeirante, desenvolvido pelos cafeicultores de São Paulo onde se observa a força espetacular do que ele denomina de “mentiras organizadas” pelos estancieiros rio-grandenses que, por sua vez, se propagariam até hoje na vida pública e cultural do Estado (GONZAGA, 1980, p. 122). Contudo, o antropólogo Ruben Oliven observa que a construção da identidade do gaúcho exclui, mas também inclui, deixando de fora a metade do

território sul-rio-grandense e grande parte de seus grupos sociais. Como ele mesmo afirma,

Apesar do enfraquecimento da região sul do estado, da notável projeção econômica e política dos descendentes dos colonos de origem alemã e italiana que desenvolveram a região norte, da urbanização e da industrialização, o tipo representativo do Rio Grande do Sul continua a ser a figura do gaúcho da Campanha como teria existido no passado (OLIVEN, 2006, p. 100).

Essa construção de identidade, segundo o autor, que tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes dos colonos alemães e italianos se faz de modo ainda mais excludente em relação ao negro e ao índio que comparecem no nível das representações de uma maneira extremamente pálida. Aliás, a figura que é enaltecida quando os tradicionalistas falam do Rio Grande do Sul é sempre a masculina, cabendo à mulher o papel subalterno de “prenda”. O autor aponta também que ao vestirem peças da indumentária dos homens, como as bombachas femininas utilizadas em festividades, as mulheres acabam se apropriando de símbolos de prestígio restritos apenas a figura masculina do gaúcho que é efetivamente o tipo social representativo da sociedade rio-grandense (OLIVEN, 2006, p. 115). Nesse sentido, a mulher tem um lugar secundário na sociedade marcada pela tradição, onde apenas cuidar dos afazeres da casa e das crianças é o que se espera do papel feminino.

Esse processo guarda semelhança com o que ocorreu aos imigrantes alemães e italianos onde a adoção por parte deles do modelo do gaúcho significava uma forma simbólica de ascensão social, uma vez que esses, com suas expressões campeiras e o cavalo, eram percebidos como um tipo socialmente superior. Neste sentido, podemos observar que, a partir do nosso objeto de pesquisa, os migrantes gaúchos que se estabeleceram nas regiões fronteiriças do oeste brasileiro buscam ressignificar sua identidade a partir da figura do gaúcho da Campanha, mesmo estes sendo filhos de imigrantes alemães e italianos, que são provenientes, na sua grande maioria, das regiões norte e noroeste do Rio Grande do Sul.

Cabe aqui discutirmos também sobre a importância do mito dentro da dinâmica social. Para isso, nos apoiaremos nas observações e reflexões feitas por Roland Barthes (2001), para quem o mito é um sistema de comunicação, uma

mensagem e como tal, acaba sendo um modo de significação e uma forma. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como se articula. Ademais, é a história que vai transformar o real em discurso, sendo apenas ela que comandará a vida e a morte da linguagem mítica.

Essa fala mítica acaba por ser a mensagem formadora tanto da escrita quanto das representações. Como o autor mesmo aponta, “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica” (BARTHES, 2001, p. 132). Sendo que essa linguagem vai ser formada por uma matéria que já foi trabalhada através de uma comunicação apropriada sobre ela.

Por conseguinte, o sentido do mito possui um valor próprio e faz parte de uma história, sendo esse sentido já completo em um postulando, um saber, um passado, uma memória e uma ordem comparativa de fatos, de ideias e de decisões. O mito também possui um caráter imperativo e interpelatório que, segundo Barthes (2001), por ter surgido de um conceito histórico, se dirige ao sujeito, impondo-lhe sua força intencional, obrigando-o a acolher a sua ambiguidade expansiva. O autor ainda ressalta que o mito acaba sendo uma fala roubada e restituída. Essa fala restituída, não é necessariamente a mesma que foi roubada, sendo que “esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, é que constitui o aspecto trazido da fala mítica” (BARTHES, 2001, p. 147).

No caso do nosso objeto, pensando-se a partir das idéias desse autor, percebemos que a maneira como o Grupo RBS lida com o mito do gaúcho não é no sentido de apropriação, mas sim de repetição ou reprodução de um mito já construído pelo movimento tradicionalista gaúcho. Este não se propõe a ressignificar o mito, pelo contrário, o gaúcho que encontramos na série de documentário não é entendido como uma “fala roubada”, mas como uma “fala” copiada do Movimento Tradicionalista Gaúcho, procurando transformar o “ser gaúcho” da série nas tríades: Conquistador, Desbravador e Herói.

A partir disso, podemos dizer que o mito pode ser comparado a um ideograma, como o próprio Barthes cita como exemplo, onde as formas são motivadas pelo conceito que representam, sem ter a obrigatoriedade de cobrir a totalidade representativa desse conceito. No nosso caso, a imprensa estabelece

essa função, junto a outras tantas, de contribuir diariamente na demonstração de que os significantes míticos são inesgotáveis e necessários, como veremos no subtítulo a seguir sobre o mito do gaúcho nos meios de comunicação.

1.3 O gaúcho como projeto de memória do Grupo RBS

A partir da explanação feita por Nilda Jacks, em seu livro *Mídia nativa*, a respeito da cultura gaúcha, que ressurgiu em vários meios de comunicação na década de 1980, levantamos a hipótese de que o Grupo RBS de Comunicação possui um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, a partir da mitificação da figura do gaúcho. Isso pode ser percebido em elementos encontrados tanto na programação televisiva e radiofônica do grupo, como também nas suas mídias impressas com reportagens especiais a respeito dos gaúchos que desbravaram as fronteiras do Estado. Mas antes de discorrermos a respeito desses elementos que compõem este projeto de memória, é necessário discorrer como nasceu esse conglomerado de comunicação, e qual a sua abrangência no Estado sul-rio-grandense, além de trazer um entendimento de que tradição é essa que enaltece a figura do gaúcho, que por sua vez, constitui-se como uma das referências que os migrantes das fronteiras oeste brasileiras encontram representativa de suas identidades.

O Grupo RBS é considerado o pioneiro no modelo regional de televisão no Brasil, sendo também a mais antiga afiliada da Rede Globo por meio das emissoras da RBS TV no RS e em SC. Além disso, o Grupo RBS é a maior rede regional de TV do país contando com 18 emissoras distribuídas no RS e em SC, com uma cobertura que atinge 790 municípios e mais de 17 milhões de telespectadores nos dois Estados, possuindo 85% da grade de programação da Rede Globo e 15% voltada ao público local. A sua sede principal fica em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, e suas emissoras e retransmissoras cobrem a totalidade dos Estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. Possui ainda duas cabeças-de-rede, uma em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e outra em Florianópolis, em Santa Catarina, sendo que juntas com outras afiliadas (onze gaúchas: Bagé, Caxias do Sul, Cruz Alta, Erechim, Passo Fundo, Pelotas, Rio Grande, Santa Cruz do Sul,

Santa Maria, Santa Rosa e Uruguaiana; e seis catarinenses: Blumenau, Chapecó, Criciúma, Joaçaba/Lages e Joinville) operam duas redes distintas.

O surgimento da RBS TV ocorreu no dia 29 de dezembro de 1962, quando entrou no ar a TV Gaúcha, canal 12 de Porto Alegre, com o objetivo de buscar desde o início, como apontou Suzana Kilpp (2000), a reiterada aliança com o Estado sul-rio-grandense e suas idiossincrasias multirregionais se oferecendo como um projeto alternativo ao sistema das redes nacionais que priorizavam pelo nacional ao invés do regional. Em 1967, a TV Gaúcha afiliou-se à Rede Globo e a partir de então a maior parte de sua programação passou a ser gerada pela emissora carioca. Sendo que no ano de 1969 entraram no ar as primeiras emissoras de televisão do Grupo RBS no interior do Rio Grande do Sul: a TV Imembuí, de Santa Maria, e a TV Caxias, canal 8 de Caxias do Sul. A TV Tuiuti de Pelotas entrou no ar em 1972, mesmo ano em que estreou o principal programa da emissora, o Jornal do Almoço.

A denominação RBS TV (Rede Brasil Sul de Televisão) passou a ser usada em 1979, quando entrou no ar a primeira emissora do grupo em Santa Catarina: a TV Catarinense, que mais tarde passou a se chamar RBS TV Florianópolis. A última emissora a compor a RBS foi a RBS TV Centro-Oeste com concessão em Joaçaba e sede em Lages, no Estado de Santa Catarina, em que passou a transmitir sua programação em 1º de junho de 2005. Como emissora regional afiliada da Rede Globo de Televisão, sua programação está na dependência da emissora carioca, mas nem por isso deixa de produzir conteúdo local, sendo que os espaços utilizados pela RBS TV são sempre voltados para os interesses locais e preenchidos, na sua maioria, com programas jornalísticos. No entanto, como aponta Elizabeth Bastos e Maria Lilia de Castro (2009), a emissora também investe em programas que abordam temas históricos, atinentes ao patrimônio arquitetônico, cultural e ambiental da região, bem como na produção de diferentes subgêneros ficcionais. Nesse sentido, a RBS TV vem mantendo por muito tempo uma produção própria ficcional e não ficcional onde muito desses produtos enfatizam a cultura gaúcha (BASTOS; CASTRO, 2009, p. 254).

É evidente que a RBS TV tem como intuito representar a cultura gaúcha dentro de seus produtos e produções, constituindo-se como meio representante dessa cultura. Mas afinal, o que é cultura gaúcha? De onde vem essa tradição?

Como já falamos anteriormente, o termo tradição normalmente apresenta uma conotação cristalizada como se os elementos que compõe o culto fossem estáticos e que não sofrem alteração. Por um lado, isso realmente acontece, mas não é uma regra. Ao vivermos em um mundo cada vez mais fragmentado em que as conexões com outros povos, hábitos e aspectos culturais diferentes proporcionam que as manifestações se tornem híbridas, é preciso compreender que uma tradição não é permanentemente imutável. Até porque ela está em constante movimento com novos elementos que são agregados a todo o momento.

Como bem sabemos as tradições geralmente são criações e convenções de grupos para se diferenciar e se tornar uma unidade em contraposição ao *outro*. Esse movimento foi mais significativo na formação das nações e dos Estados nacionais. Neste sentido, nos remetemos ao que o historiador Eric Hobsbawn denominou de “tradições inventadas”. Segundo o autor, o termo deve ser utilizado em um sentido amplo, mas nunca indefinido, podendo ser incluídas tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo, o autor cita como exemplo a transmissão radiofônica realizada em 1932 no Natal da Grã-Bretanha e como segundo caso, as práticas associadas ao final do campeonato britânico de futebol (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

Além disso, entende-se por “tradição inventada” o conjunto de práticas que são reguladas por regras tácitas ou aceitas. Essas práticas, que podem ser tanto de natureza ritual quanto simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, implicando uma continuidade em relação com o passado. Normalmente, busca-se através do passado o estabelecimento da sua continuidade com um passado histórico que seja apropriado. Sendo que, a nova tradição que vai ser inserida não precisa ser de tempo remoto, desde que seja comum a todos. O autor observa ainda que na medida em que há referências a um passado histórico, as tradições “inventadas” se caracterizam por firmar com esse passado uma continuidade bastante artificial. Como ele mesmo aponta,

Elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de

maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (HOBSBAWN, 1997, p. 10).

Nesse sentido, para Hobsbawn, a “tradição” deve ser diferenciada do “costume” que é vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. Isso porque na “tradição” é a invariabilidade que mais a caracteriza, visto que o passado a que ela se refere impõe práticas fixas, como por exemplo, a repetição. Já o “costume”, na concepção do autor, tem uma dupla função de motor e volante nas sociedades tradicionais, uma vez que “o costume não pode se dar ao luxo de ser invariável porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais” (HOBSBAWN, 1997, p. 10).

Compartilhando o pensamento do autor, consideramos que a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização que se caracteriza por se referir a um passado comum, mesmo que seja apenas pela imposição da repetição. Mas o que isso tem haver com o tradicionalismo gaúcho?

No caso do tradicionalismo gaúcho observamos que essa tradição⁵ buscou em um passado comum, no caso, a Revolução Farroupilha, para construir e enaltecer a figura do gaúcho. Esse gaúcho que antes carregava uma simbolização pejorativa do termo passa a ser o representante do Estado sul-rio-grandense, onde os nascidos nesse Estado são denominados gaúchos e gaúchas.

Mas precisamos ir além, porque é através da reconfiguração desse personagem que novos significados foram construídos para auxiliar na sua caracterização. De ladrão dos campos, o gaúcho passa a ser o gentilico, o desbravador, o conquistador, o homem livre, além de contar com um passado cheio de glórias e honras. Essa construção de identidade contribuiu na afirmação de uma tradição gaúcha que é permeada e seguida pelo movimento tradicionalista. Para Cláudia Kraus Luvizotto (2010), que desenvolve pesquisas a respeito do movimento tradicionalista, afirma que

⁵ Devemos lembrar que no caso da narrativa documentária da série *A Conquista do Oeste* a tradição é muitas vezes associada ao termo costume pelos personagens sociais, sendo o costume utilizado na função de sinônimo de tradição. No entanto, tal situação não é observada nas explicações de Hobsbawn, mas por ser bastante evidenciado e utilizado pelos personagens sociais da série documental merece ser melhor trabalhado no momento da análise de como a figuração do gaúcho é instrumentalizado como forma de atualizar um passado satisfazendo um determinado projeto de memória.

Após estudos desenvolvidos no meio tradicionalista, percebeu-se que, mesmo com esse mito, o imaginário da figura do gaúcho, o que se encontra hoje entre os sul-rio-grandenses é um sentimento de pertencimento, é um modo de se ver como gaúcho. Não basta ter nascido no Rio Grande do Sul [...] é preciso identificar-se com a cultura e os ideais tradicionalistas para se sentir gaúcho. É um sentimento que independe do território (LUVIZOTTO, 2010, p. 31).

Em relação a esse sentimento que independe do território, temos o processo de desterritorialização como maneira de designar um fenômeno cultural que se origina em um espaço, mas que acaba migrando para outros. Contudo, como Oliven observa, esse conceito só tem sentido quando está associado ao que ele denominou de “reterritorialização”, onde as ideias e os costumes saem de um lugar, mas entram em outro e no qual se adaptam e se integram. Aqui podemos inferir que isso aconteceu, de certo modo, com os migrantes gaúchos que se estabeleceram nas regiões fronteiriças e que de lá cultivam a tradição gaúcha. Porém, inevitavelmente, os elementos locais são agregados ao cotidiano desse culto, como podemos verificar na narrativa o episódio do Mato Grosso do Sul em que o chimarrão acaba sendo “trocado” pelo tereré, devido ao clima da região ser mais quente.

O autor ressalta também que ao tornar a cultura de uma de suas regiões hegemônica, em um processo constante de sucessivas desterritorializações e reterritorializações, saindo de sua área de origem, recobrando todo o Estado e indo para outros territórios brasileiros e países, a figura do gaúcho passa a sofrer um processo de elaboração cultural onde é perdida sua conotação pejorativa, que passa a ter o significado de gentílico habitante do Rio Grande do Sul (OLIVEN, 2006, p. 210).

Ainda a respeito do gauchismo, Maria Eunice Maciel aponta que

Embora seja algo difuso, o gauchismo possui um núcleo hegemônico, o Tradicionalismo, que é um movimento organizado em Centros de Tradições Gaúchas - CTGs (ou associações semelhantes com outras denominações), congregadas em uma grande federação, o Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG. Não se pode reduzir o Gauchismo ao Tradicionalismo, porém é inegável o poder que este último possui capaz mesmo de impor sua visão de gaúcho ao conjunto (MACIEL, 2005, p. 448).

Para a autora, essas construções de tradições são adotadas como oficiais e vista como parte integrante da cultura tradicional do Estado que dão autenticidade

ao passado que é enaltecido como se tudo nessas construções fosse verdadeiro, sendo considerado muitas vezes tal qual fora antigamente. Podemos perceber que essas tradições vão ser ainda mais cultuadas quando a mídia se encarrega de divulgá-las nos espaços das programações tanto televisivas quanto radiofônicas, na imprensa e em produções de filmes tanto ficcionais quanto documentários.

No episódio *Origem* da série de documentários da RBS TV, Ruben Oliven é um dos especialistas convidados pela produção a falar a respeito dos gaúchos que se estabeleceram nas regiões oeste do país e que não necessariamente nasceram no Rio Grande do Sul. Na narrativa fílmica ele afirma que

Os filhos de gaúchos que nasceram fora do Rio Grande do Sul, eles com muita frequência participam em CTGs desde pequenos, vestem roupa gaúcha, acompanham os pais no trabalho e recebem desde pequenos a mensagem de que eles têm uma ligação com o Rio Grande do Sul [...] Isso acaba sendo tão forte que com muita frequência eles são quase que mais gaúchos que os gaúchos propriamente ditos (OLIVEN, 2004, 11min27s).

Seguindo com os depoimentos dos outros atores sociais a respeito desse aspecto, como o do jornalista Jakzann Kaiser observa

Os filhos de gaúchos que nascem fora do Rio Grande do Sul se dizem gaúchos. Então, é como se o “ser” gaúcho fosse uma condição hereditária ou genética (KAISER, 2004, 11min46s).

Já o folclorista Paixão Cortes ressalta em seu depoimento que:

Distante da querência rio-grandense [os gaúchos] viram que era muito importante as raízes que eles cultuavam e que não sabiam que tinha um significado muito grande. Começou-se um novo movimento que foi a fundação contínua não só no Rio Grande do Sul, mas Santa Catarina, Paraná, Paraguai, onde os gaúchos vão eles fundar para recordar seus pagos, suas vivências, seus ancestrais e preservam porque a riqueza deste movimento fez com que danças e canções e que estavam esquecidas, fossem trazidas à tona (CORTES, 2004, 12min25s).

Percebemos aqui que a série de documentários procura comprovar que as tradições gaúchas, de modo geral, não proporcionam uma condição de unidade apenas no Estado sul-rio-grandense, essa condição é levada e implantada também nos locais onde se instalaram os migrantes gaúchos. Como sentenciar a voz *over* do narrador Walmor Chagas no documentário:

O amor do gaúcho pela terra natal é tão forte que seduz e fascina novas vizinhanças. Por isso, mesmo em lugares distantes surgem peões e prendas que não nasceram no Rio Grande, mas adquiriram a alma rio-grandense (voz do narrador Wlamor Chagas, 2004, 14min10s).

E, em seguida, o jornalista Jakzann Kaiser reforça:

“[...] gaúcho fora do Rio Grande do Sul necessariamente não é a pessoa que nasceu no RS; gaúcho é a pessoa que se diz gaúcho ou que cultua as tradições” (KAISER, 2004, 14min49s).

Neste caso, os fragmentos de depoimentos apresentados aqui demonstram o quanto a narrativa da série de documentário, já no seu primeiro episódio, evidencia que o culto às tradições gaúchas tornam os migrantes mais próximos do seu Estado de origem, lembrando que esse culto acontece pela justificativa do sentimento de saudade que eles nutrem ao estarem longe de sua localidade de origem. No entanto, assim como vemos na série *A Conquista do Oeste* uma construção de enaltecimento da figura do gaúcho, nos outros meios de comunicação do Grupo RBS também é possível verificar esse enaltecimento que auxilia na consolidação do mito do “gaúcho” como representante de uma identidade regional que proporciona certa unidade para o Estado sul-rio-grandense. Ao mesmo tempo, é evidentemente percebido um certo esquecimento, por parte dessas representações, que no Rio Grande do Sul há uma enorme diversidade cultural, muitas vezes não contemplada na mídia regional na mesma proporção que é dada a identidade cultural professada pelo movimento tradicionalista – o que é acentuado durante a semana do 20 de setembro, quando se comemora o Dia do Gaúcho em decorrência da Revolução Farroupilha.

Dentro desse contexto, encontram-se diversos programas radiofônicos e televisivos que exaltam as tradições gaúchas. Como já foi citado anteriormente, a pesquisadora Nilda Jacks fez um vasto levantamento a respeito da indústria cultural e a sua relação com a cultura gaúcha. A autora apontou em sua pesquisa os principais programas que possuem um posicionamento mais nativista, sendo que esse outro movimento foi oriundo do próprio tradicionalismo gaúcho que ganha espaço e destaque a partir da década de 1980. Aqui não entraremos na discussão a

respeito do que é o nativismo, ou mesmo a respeito do embate entre o tradicionalismo e o nativismo. Nos basta saber que esse conflito contribuiu na construção de uma nova dinamicidade dentro do próprio movimento tradicionalista, mesmo que alguns membros desse último não aceitem o nativismo como extensão ou até mesmo uma evolução do movimento.

Consequentemente, para Nilda Jacks (1998, p. 21), as culturas regionais, como tudo no âmbito da cultura, possuem elementos de inovação e elementos tradicionais que constitui a dinâmica cultural, que é portanto tão móvel e ambígua quanto a sociedade em que está inserida. Nesse caso, o movimento nativista, que se desenvolve dentro da classe média porto-alegrense, vai se utilizar dos costumes e hábitos que eram antes associados a um caráter que conotava certa grossura⁶ passando a inseri-los no seu cotidiano. Esse “novo” enaltecimento vai proporcionar um *boom* dentro dos produtos midiáticos, disseminando programas radiofônicos com a temática gaúcha, programas televisivos feitos em espaços com aspectos e elementos que lembrem uma fazenda ou galpão, assim como uma vasta produção literária a respeito do gaúcho e sua cultura. Enfim, um manancial de espaços que divulgam ainda mais o que se consagrou como “tradição gaúcha”.

No caso do Grupo RBS, por exemplo, no âmbito televisivo temos o programa *Galpão Crioulo* que inicialmente tinha como projeto mesclar as duas correntes mais expressivas da cultura regional sem privilegiar nenhuma, além de apresentar artistas da linha “regionalista”, como Os Serranos, Tio Bilia, Berenice Azambuja e etc (JACKS, 1998, p. 78). No rádio, o fenômeno regional se concentra geralmente em programas matinais ou de fins de tarde em que normalmente tocam músicas de grupos gaúchos ou de cantores como Teixeira, Gil do Vitorino e outros. Esse tipo de programa é muito comum nas rádios do interior do Estado sul-rio-grandense, mas também nas regiões em que os migrantes se arraigaram, sendo um dos elos para “matar a saudade do sul”.

Já na imprensa escrita, vemos, no caso do jornal *Zero Hora*, reportagens especiais a respeito do gaúcho e sua cultura. Nesse caso específico, podemos

⁶ Citando Glaucus Saraiva, Nilda Jacks explica que o termo grossura é um neologismo criado pelo Tradicionalismo, sendo que este vocábulo possui um caráter pejorativo se referindo ao comportamento das pessoas ligadas à vida rural, interiorana e ao Tradicionalismo. Isto equivale ao “comportamento caipira” (JACKS, 1998, p. 51).

apontar a série de reportagens *O Brasil de Bombachas* que foi realizada entre março e abril de 1995 em que o repórter Carlos Wagner viajou para cidades na região oeste do país onde se encontravam os migrantes gaúchos. Essa mesma série de reportagens foi novamente realizada no período de maio a junho no ano de 2011 com o intuito de verificar como estavam os gaúchos que foram entrevistados na primeira vez. Mas dessa vez com um novo ingrediente, pois foi possível acompanhar as reportagens por interfaces de redes, como *blog*, *Twitter*, página no *Facebook* e vídeos que eram disponibilizados no *site* do próprio Grupo RBS.

Acrescenta-se a isso, o braço audiovisual do Grupo, a RBS TV, que cria, em 1999, o seu Núcleo de Especiais, com a preocupação de não só fomentar a produção local de curtas, filmes e documentários no Estado do Rio Grande do Sul, mas também com o objetivo de que essas produções audiovisuais sejam feitas a partir de um ponto comum: a cultura gaúcha. Podemos considerar que essa vertente começa a apontar no campo não-ficcional televisivo do Grupo RBS a partir da primeira série realizada pelo Núcleo de Especiais, *Os 20 gaúchos que marcaram o século XX*, em seguida com a série de documentários *A Conquista do Oeste* e depois, com documentários a respeito do hino rio-grandense, a contribuição dos estrangeiros na Revolução Farroupilha e assim por diante.

Esse conjunto de produções, nas mais diversas mídias (rádio, TV, jornal impresso, internet etc) reforçam a nossa hipótese de que o Grupo RBS tem um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, onde se intitula como responsável para manter viva a memória, os hábitos, os costumes e a própria tradição da cultura gaúcha. Mas essa cultura gaúcha que ganha destaque, na maioria das vezes, está associada ao Movimento Tradicionalista que tenta, de certo modo, ser hegemônico dentro e fora do Estado, como se o gaúcho fosse o que eles determinaram como figuração do que é ser gaúcho, além de ditar as regras de como deveria de se portar e cultuar.

Podemos dizer, em concordância com Miriam Rossini (2011), que as produções do Núcleo de Especiais não apresentam contradições a respeito da forma como é representada a cultura gaúcha, ou mesmo o “gaúcho”. Como a própria autora aponta, para manter o vínculo com seu público, que é conservador e que zela pela preservação das suas tradições, a RBS seleciona para o *Histórias Curtas*,

produções com temáticas que não tencionam o imaginário local e que reveste o gaúcho de positividade e bravura (ROSSINI, 2011, p. 193). Claro que essa afirmação é feita para o produto dos curtas, mas também encontramos esta ressonância na série de documentários *A Conquista do Oeste* – nosso objeto de pesquisa. Além disso, a autora apresenta uma problematização acerca do falar do local e do culto a uma sociedade ideal gaúcha nesses curtas ficcionais em que não vemos a relação de exploração e explorados. Assim, essas produções se apresentam como uma sociedade falando para ela mesma a partir da própria auto-representação. Essa matriz representacional da sociedade gaúcha acaba por ser alimentada e alimentadora da programação televisual em que a positividade do gaúcho impregna a maioria das narrativas e se traduz no modo como os personagens reagem àquilo que foge do seu controle (ROSSINI, 2011, p. 193).

Em alguns casos, o próprio título já revela o que aguarda o telespectador gaúcho, como é o caso do nosso objeto de estudo, a série *A Conquista do Oeste*. Um detalhe que precisa ser ressaltado é que os episódios da série chegam a abordar os desafios, mas em nenhum deles o gaúcho fracassa diante do seu empenho de conquistador. Sendo assim, a temática da conquista é trabalhada de forma que anula qualquer abordagem dialética, onde de um lado temos a figura do colonizador – o gaúcho – que silencia o *outro*, o nativo.

Esse é um exemplo de como a representação da identidade gaúcha se constrói em oposição ao *outro*, de modo que no caso da série de documentário *A Conquista do Oeste* o *outro* é o nativo da região “conquistada”, “desbravada” pelos migrantes gaúchos nos espaços fronteiriços. Os gaúchos migrantes que vão se fixar nas regiões de fronteira, no oeste do Brasil, apropriam-se do discurso identitário e mítico do movimento tradicionalista para se diferenciar e se destacar em relação aos *outros*. Isso nos possibilita observar, por meio das narrativas dos episódios da série televisiva, as possíveis lutas de negociação e de representação que vão ocorrer nesses espaços, considerando que nesses locais fronteiriços as dinâmicas representativas não se dão de forma fixa, mas maleáveis e negociáveis.

1.4 A representação dos gaúchos na fronteira oeste brasileira

Num primeiro momento, a fronteira pode ser conceitualizada como lugar constituído pelos inúmeros pontos sobre os quais um movimento orgânico é obrigado a parar. A sua origem, portanto, reside no movimento que é próprio de cada ser vivo e por isso ela é considerada móvel. Essa mobilidade ocorre devido ao caráter intrínseco da fronteira, mesmo que uma sociedade tenha a tendência de fixar seus limites. Para Benedikt Zientara, a ideia de fronteira como linha que separa duas regiões diferentes é errada. Tal ideia surgiu no período em que os homens tentaram assentar por via pacífica os respectivos direitos de propriedade nos territórios abrangidos. Dessa definição de direitos no interior de uma sociedade passou-se à definição pacífica das reivindicações de grupos sociais, deixando a fronteira de ser tratada entre o grupo em questão e o restante do mundo para ser a divisão dos grupos que ali estavam (1989, p.309).

O autor observa ainda que o fator constitutivo das fronteiras representa uma comunidade que consiste numa organização mais ou menos vasta e estável. A tendência em fazer coincidir as fronteiras linguísticas, culturais e econômicas com as estatais opõe-se a habilidade de diferenciação das sociedades, ultrapassando os limites do próprio grupo. Nesse sentido, a coesão interna do grupo que se isola dos *outros* se exprime em duas direções: a expansão do seu território e a defesa das fronteiras existentes. Mesmo assim, as fronteiras apresentam um caráter unificador e ao mesmo tempo divisório em que as que separam comunidades humanas podem determinar um modelo particular que é, por sua vez, válido para os confins do Estado, onde as populações que vivem numa zona de fronteira dão origem a uma comunidade fundada em interesses particulares, mantendo entre elas uma intensa comunicação (ZIENTARA, 1989, p.309).

Podemos verificar então, que a fronteira não apresenta apenas pressupostos geográficos, mas também sociais e, sobretudo, simbólicos. Para Zientara (1989, p.310), ela depende da consciência do grupo que tende a se isolar e que é tanto mais sólida quanto mais profunda as diferenças entre esse grupo e os seus vizinhos. Seguindo esse raciocínio, Alejandro Grimson ressalta que “las fronteras son espacios de condensación de procesos socioculturales” e que “esas interfaces

tangíveis de los estados nacionales unen y separan de modos diversos, tanto en términos materiales como simbólicos” (2001, p.93). O autor observa também que,

Las fronteras políticas constituyen un terreno sumamente productivo para pensar las relaciones de poder en el plano sociocultural, ya que los intereses, acciones e identificaciones de los actores locales encuentran diversas articulaciones y conflictos con los planes y la penetración del estado nacional. (GRIMSON, 2001, p. 93).

Reconhecendo que o autor se refere à fronteira no âmbito dos estados nacionais, no nosso caso específico estamos relacionando a fronteira nos espaços regionais que se encontram dentro de um país. Com isso, é possível afirmar que a fronteira não deve ser considerada apenas como linha divisória, mas como um espaço político e cultural que nos possibilita compreender o espaço como um produto da ação humana, um *locus* onde a atividade produtiva e relações sociais ocorrem e se constroem ganhando significado a partir da ação dos sujeitos históricos (FLORES & FARINATTI, 2009, p.147).

No caso dessa pesquisa, a fronteira também pode ser vista no sentido metafórico, como uma representação iconográfica demarcatória. Como bem argumenta Rui Cunha Martins (2001), o mesmo lugar fronteiriço e articulador que vive em constante negociação do seu posicionamento, proporciona um pensamento crítico a respeito da mobilidade constitutiva de uma fronteira que se encontra em um permanente processo de reconfiguração. Isso porque, segundo o autor, o paradoxo mais genuíno sobre o enredo fronteiriço está relacionado à questão da demarcação emancipatória onde o centro aprendeu a se esconder nas fronteiras, quer travestido de margem, quer desmultiplicado numa pluralidade de centros, que podemos visualizar através do contexto de uma realidade especializada em anular as diferenças existentes dentro desses espaços fronteiriços (MARTINS, 2001, p. 40).

Nesse caso, para o autor, a fronteira metafórica esta relacionada ao referente das fronteiras dos Estados e que, ao se classificar como metafórica apresenta-se tanto como local promíscuo quanto como espaço natural de uma subjetividade emergente, além de ser entendida como um estado de ansiedade e de contaminação. Ademais, Martins (2001, p. 46) afirma que a fronteira, mesmo caracterizada como uma metáfora, mantém a sua dimensão de mediadora em que a pretensão é a de estabelecer uma relação com um exterior e com um interior,

comportando ainda uma forte propensão para fundamentar ambições holísticas ou esforços homogeneizantes que são produtores de comunidades imaginadas⁷ sediadas na fronteira através do eixo dissimulador de diferenças persistentes e conflituais.

Aqui interessa observar a importância de se analisar as representações sociais que se encontram nesses espaços enquanto fronteira. Afinal, por mais que haja uma relação de integração na região fronteira, existem também elementos que vão demarcar a alteridade dos grupos ou comunidades ali estabelecidas. Em referência ao conceito de representação, Roger Chartier (2002) acredita que a representação que os indivíduos e os grupos fornecem através de suas práticas e de suas propriedades são parte integrante de sua realidade social. Ela pode ser definida tanto pelo seu “ser-percebido” quanto pelo seu “ser” apenas, ou pelo seu consumo e pela sua posição nas relações de produção. Entretanto, as representações não são “ingênuas” e muito menos neutras, para o autor, essas representações do mundo social que são construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam (CHARTIER, 2002, p.15).

As representações que constituem o imaginário social se baseiam em elementos da realidade concreta que dão significado aos desejos e necessidades conscientes e inconscientes dos grupos envolvidos. Assim, através do conceito de representação, conforme as premissas abordadas pelo autor, somos levados a pensar o mundo social ou o exercício do poder de acordo com um modelo relacional. As modalidades de representação de si são comandadas pelas propriedades sociais do grupo e pelos recursos próprios de poder.

As representações não são uma expressão imediata, automática e objetiva do estatuto de um ou do poder do *outro*. Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância entre mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação. Isso demonstra que as discordâncias

⁷ O termo “comunidades imaginadas” foi proposto por Benedict Anderson para explicar as culturas nacionais. Segundo o autor, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face é imaginada, em que as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas (2008, p. 33). Para mais informações sobre o termo, indicamos a obra do autor denominada *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, editado pela Companhia das Letras, 2008.

são possíveis tanto entre a demonstração e a imaginação quanto entre a representação proposta e o sentido construído. Além disso, a constatação da força da representação que manipula o destinatário faz com que ele reconheça a posição e o mérito por detrás da exibição, transformando-o em um espelho onde o poderoso vê e se persuade de seu próprio poder (CHARTIER, 2002, p.17).

Dessa forma, é interessante pensar que as relações se organizam de acordo com lógicas que põem em jogo ou em relação a atos ou esquemas de percepção e de apreciação dos diferentes sujeitos sociais. Logo, as representações são constitutivas daquilo que poderá ser denominado como uma cultura, seja esta comum ao conjunto de uma sociedade ou própria de um determinado grupo. No caso da nossa pesquisa, as representações referentes ao que é “ser gaúcho” vão contribuir para uma construção identitária do gaúcho que, juntamente com os produtos midiáticos, vão reforçá-las para serem consumidas e apreciadas. Como sujeitos e mesmo como grupo social, esses gaúchos migrantes da fronteira oeste brasileira vão selecionar os elementos que possibilitam unificar a sua identidade na região, o que preserva sua identificação como gaúchos.

Mesmo localizados em uma zona fronteira, esses sujeitos constroem espaços limites onde se produzem identidades híbridas, assim como conflitos e estigmatizações entre os grupos regionais e nacionais. Trata-se das lutas de representação a que se referiu Chartier, pois nesses espaços não se encontram apenas os migrantes gaúchos, mas também os nativos que são oriundos dessa região e que vão disputar os espaços locais com suas identidades e com suas representações culturais como forma de se distinguir do *outro*. Nesse caso, o migrante gaúcho é reconhecido inicialmente como estrangeiro/estranho. Contudo, o imaginário social será o dispositivo utilizado para auxiliar na nova construção, em que elementos como a produção de discursos e símbolos vão caracterizar e dar sentido a sua representação não mais como estrangeiro, mas como conquistador. Além disso, o dispositivo do imaginário possibilita que haja uma adesão ao sistema de valores que está sendo determinado, interiorizando nos indivíduos os comportamentos e modelos que se devem seguir para representar essa identidade gaúcha.

Fica evidente, então, que ao migrarem para outros Estados brasileiros os gaúchos vão se constituir em redes de relações que se tornam efetivas e afetivas. Encontrando no culto das tradições gaúchas uma forma de manter sua identidade enquanto grupo com características próprias e distintas em relação ao *outro* brasileiro nas regiões em que eles se fixaram. A cultura aqui, assim como, a identidade, vão se construir a partir das práticas sociais, sendo que as representações vão auxiliar na orientação dessas práticas. Todavia, a cultura (independente de qual seja) está inteiramente ligada ao sujeito. Da mesma forma, a comunicação (e aqui não nos referimos apenas aos produtos midiáticos) se torna a relação entre os homens.

A próxima tarefa, no segundo capítulo, é apresentar o percurso metodológico utilizado para analisar a série. Para isso, nos apoiaremos nas contribuições de autores como Arlindo Machado e Omar Calabrese para pensar a série de documentários a partir do fragmento como efeito de primeira ordem da estética televisiva. Além disso, buscaremos apresentar as discussões que envolvem a Televisão e a História para melhor compreendermos o terreno no qual nos aventuramos.

HISTÓRIA, CINEMA E TELEVISÃO

O destaque para a relação Cinema-História só aconteceu na década de 1970, com a chamada Nova História Cultural ou como alguns preferem chamar apenas de História Cultural. Esse novo olhar que a História Cultural ganhou neste período proporcionou para a historiografia novas aberturas no campo da pesquisa histórica, sendo incorporadas novas fontes, métodos, objetos, além de novas interpretações e de escrita da história, onde o cinema passou a figurar uma nova possibilidade de se escrever e de se pensar sobre ela. Mas é claro que o sentido de preservação do material cinematográfico não começou exclusivamente na década de 1970, ele veio antes com os próprios produtores dos filmes que já reconheciam o fato de estarem fazendo história a partir dos registros cinematográficos que traziam em si um caráter documental e educativo e que, por isso, era necessário preservar tais produções. Entretanto, vai ser o historiador francês Marc Ferro o primeiro a teorizar a respeito da relação Cinema-História na academia. O seu livro *Cinema e História* (primeira edição impressa no Brasil foi no ano de 1992) passou a ser a obra de referência para todos que se dedicam a estudar tal relação⁸.

Já a televisão não teve tanta notoriedade entre os estudos da área. Apesar de toda uma larga produção televisual seriada centrada em reconstruir o passado e da grande importância do telejornalismo como formato televisivo que registra a história cotidiana, a televisão ainda se encontra como objeto de segunda categoria no campo da relação Cinema-História. Nesse sentido, o presente trabalho procura dar

⁸ Contudo, o historiador e cineasta Robert Rosenstone aponta que os precursores nos Estados Unidos a estudar a relação Cinema-História foram Richard Prince, Greg Denning, James Goodman e ele próprio que publicaram livros no final da década de 1980, procurando responder as questões levantadas por Hyden White a respeito da falta de obras que refletiam sobre as atmosferas da vida e da sensibilidade no século XX, entre elas o cinema (ROSENSTONE, 2010, p. 16). No entanto, o pensamento de Marc Ferro foi introduzido no Brasil a partir das publicações: *A história vigiada* de 1989 e de *Cinema e História* publicado em 1992. Mas temos também a referência dos artigos publicados por Jacques Le Goff, nos anos de 1970, em que ele eleva os estudos sobre cinema à nova categoria de objetos de análise dentro dos domínios da História Nova, Essas contribuições são consideradas as primeiras referências de trabalho para quem se dedica a trabalhar a relação Cinema-História no Brasil.

algumas contribuições para pensarmos a televisão dentro do campo teórico da relação Cinema-História, levando em consideração suas especificidades enquanto linguagem e produto midiático televisivo.

Isso se deve por conta de nosso objeto de pesquisa ter sido veiculado dentro da programação televisiva de uma emissora, a RBS TV. Apesar do material de análise estar disponível em DVD, foi transmitido inicialmente pela televisão e por isso é necessário pensarmos também em sua análise no contexto da programação televisiva devido à própria especificidade do meio, sendo esses elementos encontrados na construção narrativa da série de documentários.

A nossa pauta percorrerá as discussões teóricas a respeito da relação Cinema-História para compreendermos as questões que envolvem o cinema e a representação do passado estendendo-as à televisão, a fim de refletirmos sobre a dinâmica televisiva e sua importância nos estudos historiográficos. Além disso, discorreremos sobre o caminho metodológico que escolhemos seguir para analisar a série de documentários em que pretendemos dividi-la em dois momentos: 1) identificar os aspectos estéticos que compõem a estrutura narrativa da série de documentários; 2) analisar como se dá a construção da figura do gaúcho migrante ao longo de todos os episódios da série por meio de três ideias-imagens: o Conquistador, o Desbravador e o Herói. Além disso, falaremos a respeito do conceito de documentário para embasar nossa reflexão sobre a busca, ou melhor, a evocação que o Grupo RBS tem em referência ao fato de ser o titular de um projeto de memória para o estado do Rio Grande do Sul a partir de seus produtos audiovisuais, sendo inserido contexto a série de documentários *A Conquista do Oeste*. Interessa-nos nesse momento, buscar elementos teóricos-metodológicos que nos permitam visualizar a maneira como essa série de documentários contribui para a representação desses gaúchos migrantes com as evocações de suas memórias e de suas identidades perante o Estado sul-rio-grandense.

2.1 O Cinema na pesquisa histórica

Como já mencionamos, as relações existentes entre o binômio Cinema e História não são recentes. Aparecem no final do século XIX em conjunto com os

seus produtores que pensam o filme como um registro histórico. No entanto, seu estudo no campo da História só ganha destaque nas últimas três décadas do século XX quando historiadores que partilhavam da chamada Nova História Cultural passam a reconhecer o cinema como fonte de pesquisa histórica.

É claro que isso desencadeou o reconhecimento do cinema não apenas como fonte de pesquisa na História, mas também como o objeto do estudo historiográfico. Isso pode ser explicado pelo fato de que, aos poucos, os historiadores foram reconhecendo que o cinema não era somente entretenimento, apesar de sua existência primeira ser de lucro e de divertimento, mas também um importante “lugar de memória” e de representação histórica. Como bem lembra a historiadora Michèle Lagny (2009, p.111), “o cinema é antes de tudo um espetáculo e o filme não é concebido como documento histórico, mas produzido primeiramente para ser vendido e não conservado em museus”. Mas isso não inutilizou a sua função de representar os aspectos do mundo histórico, porque o cinema pode considerado como lugar de representação, de memória, de projeções de imaginários, de práticas sociais e de aferições e sensibilidades (SCHVARZMAN, 2007, p.18).

Ao pensarmos então a relação Cinema-História, e aqui ampliamos também para a televisão, devemos considerar tanto os filmes quanto os programas e séries televisivas como documentos históricos de seu tempo, afinal, ambas são produções que trazem em si um olhar do presente. Como ressalta Mônica Kornis,

O registro visual, advindo da fotografia na primeira metade do século XIX e posteriormente do cinema, trouxe a possibilidade de transformar o momento fotografado e/ou filmado em documento histórico, criando para as gerações futuras a ilusão de, diante dessas imagens, estarem frente a um registro fiel de uma dada realidade (KORNIS, 2010, p. 11).

A autora observa também que as várias situações cotidianas e de que são identificadas como históricas passam a ser registradas não só para contar “como é”, mas, principalmente, na perspectiva de contar “como foi”. Além disso, o grande desafio da televisão ao incorporar as novas tecnologias, é o de incrementar e possibilitar que se estreite ainda mais o sentimento de que a história acontece no presente, ou seja, no mesmo instante em que se torna passado simultaneamente.

Retomando especificamente ao cinema, concordamos com Cristiane Nova quando afirma que o cinema “é um testemunho da sociedade que o produziu e que

isso o possibilita a ser considerado como fonte documental para a ciência histórica” (1996, p. 220). A autora argumenta também que nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época, sendo que esse elemento é o que permite ver o filme passível de ser utilizado enquanto documento. No entanto, ela nos orienta que ao utilizá-lo enquanto documento é necessário certo cuidado e cautela porque a forma como o filme reflete a sociedade não é direta e muito menos de maneira organizada (NOVA, 1996, p.219). Entretanto, o valor documental de cada filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva do analista, sendo que um filme diz tanto quanto for questionado.

Pensando de acordo com Kornis (2010), ao refletir sobre o valor documental do cinema entre os historiadores, devemos levar em consideração que inicialmente os historiadores buscavam no cinema a verdade do registro através da imagem produzida pelo cineasta, constituindo-se em uma busca vazia. Esse tipo de reflexão somente passou a ser ampliado quando, por volta da década de 1960 e 1970, as questões de ordem metodológicas passaram efetivamente a ser discutidas dentro do campo historiográfico e a definição de documento foi estendida e ampliada. O documento deixou de se referir apenas ao que era escrito para priorizar também as imagens estáticas e/ou em movimento, sons, pinturas, etc.

Nesse sentido, Ferro (1992) argumenta que o filme passa a ser observado não apenas como uma obra de arte, mas sendo reconhecida pelo historiador como um produto e uma imagem-objeto que carrega em si não apenas significações cinematográficas e/ou testemunho, como também representa uma abordagem sócio-histórica que o autoriza. O autor ressalta ainda a importância dos métodos aplicados na análise onde o pesquisador deve estar atento em todo o substrato do filme (das imagens, das imagens sonorizadas ou não sonorizadas), as relações entre esses substratos, analisando-os para além da narrativa, sem deixar de se esquecer do cenário, da trilha sonora, do roteiro, do autor, do público, da crítica, do regime de governo e etc. É a partir desse conjunto que o analista pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 1992, p. 87).

Contudo, enquanto Marc Ferro concentra seus estudos e esforços na noção de que os filmes são um artefato cultural e que esse artefato não é apenas revelador

do período retratado, sendo também fornecedor do que ele chama de “contra-análise” da sociedade, Robert Rosenstone vai além, contrapondo-se ao primeiro, observa que todos os filmes históricos são ficcionais mesmo se baseando em evidências históricas, posto que esses filmes reconstroem de maneira imaginária a maior parte do que mostram (ROSENSTONE, 2010, p. 43).

Podemos dizer então, pensando na afirmação feita por Rosenstone (2010), que o produto *filme* é uma representação do passado e que por essa categorização é possível romper a busca que os historiadores procuram em seus objetos de estudos, que é a obtenção da verdade no registro fílmico através da imagem. Isso porque, ao pensar sobre a constituição do filme devemos reconhecer que ele se permite inventar os fatos, no caso, elaborar os vestígios do passado que posteriormente são ressaltados como importantes e dignos de serem incluídos.

O filme torna-se uma representação, tanto que precisa criar verossimilhança com o passado que é construído a partir do presente – e essa visão também se estende para os filmes históricos. O autor observa também que podemos encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é de fornecer verdades literais sobre o passado, mas “verdades metafóricas” que funcionam como uma espécie de comentário e/ou desafio em relação ao discurso histórico tradicional. Como bem argumenta Rosenstone,

Uma nova mídia, como as imagens em movimento em uma tela acompanhadas de sons, cria uma mudança enorme na maneira como contamos e vemos o passado, sendo que é óbvio que o passado na tela não visa ser literal, mas sim sugestivo, simbólico e metafórico (ROSESTONE, 2010, p. 54).

A imagem cinematográfica contém aspectos que não apenas representam a realidade como também mexem com o imaginário social das pessoas. Para Kornis (1992, p.238), a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a reconstrói, a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico, sendo assim, o historiador deve passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite “ler” essas imagens. Além disso, os vários elementos da confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor são elementos estéticos que formam a

linguagem cinematográfica e que lhe conferem um significado específico transformando e interpretando aquilo que foi recortado do real.

Nesse caso, concordamos com Jacques Le Goff quando se refere aos novos documentos e a relação deles com a memória coletiva. Segundo o autor,

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação [...] Tornam-se necessários novos arquivos, nos quais o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva (LE GOFF, 2003, p. 532).

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado. Pelo contrário, vemo-lo como um produto social fabricado pela sociedade a partir das suas relações. Ademais, é a análise do documento enquanto tal que permite à memória coletiva recuperá-lo, cabendo ao historiador usá-lo dentro dos parâmetros científicos. Por meio da crítica que o autor faz sobre a ampliação da utilização dos documentos, reconhecendo os novos tipos de abordagens e análises, é possível que novos objetos, como os filmes e os programas de televisão, passem a ser fontes preciosas para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores e das ideologias de uma sociedade ou mesmo de uma dada época (KORNIS, 2008, p. 23).

A seguir, abordaremos a importância de se pensar a televisão e seus programas como objetos de pesquisa para a história, tentando identificar seu lugar no imaginário dos telespectadores, que estão inseridos na dinâmica cultural da sociedade. Afinal, a televisão faz parte do nosso cotidiano, tanto que optamos muitas vezes em buscar informação e entretenimento através desse meio, mas pouco nos debruçamos para compreendê-lo enquanto construtor de identidades e de “lugares de memória” da sociedade contemporânea, justamente por não levar a sério seu caráter imediato e fugaz.

2.1.1 A Televisão nos estudos historiográficos

Muitos pesquisadores, ao pensar a respeito da produção televisual, associam-na de imediato ao quão ruim é sua programação e que não cabe e muito menos que valha a pena ser discutido tal produto na academia. Poucos percebem a importância e a influência que esse meio exerce na cultura atual de nossa sociedade.

A respeito da utilização da televisão nos estudos históricos, Pierre Sorlin (2009, p. 41) apresenta algumas hipóteses para o desinteresse por parte dos historiadores. Segundo o autor, existem diversas razões para que historiadores não se sintam motivados a utilizar a televisão como objeto de suas pesquisas históricas. Isso ocorre devido (1) aos arquivos televisuais não terem seu acesso simplificado; (2) porque tal acesso necessita de autorização e, no caso do Brasil, os grandes conglomerados comunicacionais por pertencerem ao domínio privado, não facilitam o acesso dos pesquisadores a esses lugares e (3) se refere aos métodos de conservação, de sistematização da classificação e de regras de comunicação que variam de um acervo para outro. Quando finalmente o pesquisador consegue ultrapassar essas barreiras, ele acaba ignorando a maior parte dos programas produzidos por não reconhecer a validade dos documentos que foram utilizados para construir a narrativa do programa que vai ser analisado.

Além disso, para os historiadores que trabalham com a filosofia temporal, em que o movimento espaço-temporal é analisado, se torna difícil à compreensão do tempo presente que permeia a produção televisual, porque isso acaba deixando de fazer sentido justamente devido às produções televisivas ameaçarem a própria noção de tempo, uma vez que esse é construído e reconstruído cotidianamente na televisão como tempo real, como por exemplo, no caso do *ao vivo* (SORLIN, 2009, p. 44).

O autor apresenta outros aspectos que diferenciam a televisão do cinema e que devem ser levados em consideração para o estudo histórico. Um deles é o espaço que cada mídia ocupa dentro da sociedade, enquanto o cinema sempre se ocupou apenas dos momentos de lazer, a televisão se torna onipresente, ficando ligada durante cinco horas por dia em média nos lares, além de cobrir com sua teia o conjunto do planeta e influir sobre a evolução social e cultural do mundo contemporâneo. Esses elementos fazem com que a produção televisiva se torne tão

cotidiana que não vemos o quando ela produz significações e evocações de lembranças. Também há diferenças nas produções do cinema e da televisão quando essas se preocupam em retratar o passado.

No caso do cinema, faz-se uso, na maioria das produções, de cenários e trajes para reconstituir o passado nos filmes. Já no caso da televisão, ela se torna “uma devoradora da história” justamente porque nas emissões direcionadas ao passado, quer se trate de seriados ou de documentários ou de sua rotina cotidiana recorre com frequência aos seus materiais de arquivos para estabelecer comparação e, como o autor ressalta, “para ocupar a tela durante os poucos minutos consagrados ao assunto” (SORLIN, 2009, p. 46).

Isso vai ao encontro do que Calabrese (1987) comenta a respeito da citação, em que sua dimensão pode ser instrumento tanto para uma reescrita do passado como para falar do passado utopicamente. Isso quer dizer que mediante a citação podemos autorizar uma interpretação do presente onde o passado tem autoridade, ou ainda, valorizar o presente para reformular o passado, como adverte o autor. Ambos os exemplos podem ser vistos em um programa televisivo, por exemplo, em que são passadas imagens de diversas datas sem necessariamente estarem alinhadas cronologicamente, mas que transmitem e tornam-nas atuais entre si fazendo com que isso tudo pareça sincrônico. Afinal, o passado já não existe mais, a não ser na forma de discurso (CALARESE, 1987, p 194).

Por conseguinte, ao pensarmos a respeito da questão do *ao vivo* e da própria narrativa seriada, Arlindo Machado observa que esses dois elementos fazem parte da constituição dos gêneros televisuais que proporcionam os diálogos dentro da televisão. No caso da narrativa seriada, o autor aponta que a programação televisual é concebida em forma de blocos, cuja duração varia de acordo com cada modelo de televisão. Para Machado (2003), a serialidade se apresenta de forma descontínua e fragmentada do sintagma televisual e que no caso específico das formas narrativas, o enredo se estrutura em forma de capítulos ou episódios onde cada um deles é apresentado em dia ou horário diferente e subdivido em blocos menores que são separados por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas.

O autor aponta ainda a existência de três tipos principais de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, temos uma única narrativa que se sucede mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. Para esse tipo de construção que Machado denomina como teleológica, pois resume em um ou mais conflitos básicos que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural em que toda a sua evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido – objetivo que só se atinge nos capítulos finais. Já no segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma com começo, meio e fim e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Além disso, temos um terceiro tipo de serialização em que a única coisa preservada nos vários episódios é o espírito geral das histórias ou da temática, sendo que em cada unidade não apenas a história é completa e diferente das outras como também são diferentes os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores (MACHADO, 2003, p.84). É o caso do nosso objeto de estudo, a série de documentários *A Conquista do Oeste* da RBS TV, que apresenta uma narrativa que constrói uma imagem do gaúcho migrante a partir de três figurações: o “gaúcho conquistador”; o “gaúcho desbravador” e o “gaúcho herói”. Essa construção se estrutura ao longo de cada episódio se apresentando ora mais explicitamente ora de modo mais sutil, mas sempre perceptível ao longo dos treze episódios.

A serialização das narrativas televisuais se justifica então na necessidade da televisão alimentar-se de material audiovisual na programação ininterrupta, o que faz com que seja exigida a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição do mesmo protótipo se constituem como regra. Nesse caso, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão que repete o modelo básico ao longo de certo tempo e que contém vários tipos de variação. Como o próprio Arlindo aponta,

O fato mesmo da programação televisual como um todo constituir um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana, aliado ainda ao fato de que uma boa parte da programação é constituída de material ao vivo, que não pode ser editado posteriormente, exigem velocidade e racionalização da produção (MACHADO, 2003, p. 86).

Outro ponto que promove esta serialização da narrativa está conectado ao meio condicionante em que a televisão se encontra. A recepção da televisão se dá no espaço doméstico onde o ambiente circundante concorre diariamente com o lugar simbólico da tela. A atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva na maioria das vezes, sendo que diante disso a produção televisiva sempre leva em conta essa interferência do ambiente que vai influenciar na forma como se consome esse produto. Dessa forma, a produção para a TV não tem a possibilidade de assumir uma forma linear, progressiva e com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema porque o telespectador se perderá cada vez que sua atenção se desviar da televisão.

Em relação à transmissão ao vivo, o autor observa que essa é talvez a marca mais profunda de experiência desse meio. A televisão nasceu do *ao vivo*, de modo que o seu repertório foi desenvolvido basicamente a partir dessa expressividade e em volta dessa dinâmica, sendo que mesmo com todos os avanços tecnológicos ela ainda continua mantendo em seu formato o traço da transmissão *ao vivo*.

Diferente dos outros suportes, como o filme ou a película que se apresentam como “recordação de alguma coisa que aconteceu” tornando-se passado no momento de sua exibição, na televisão essa condição muda porque o registro do espetáculo passa a ser feito ainda enquanto está sendo enunciado em conjunto com a visualização/audição, que acaba sendo apresentado simultaneamente, autenticando a impressão do tempo presente. Machado aponta que a transmissão direta fornece o modelo de produção para toda a televisão e que grande parte da sua programação, mesmo aquela que resulta de gravação previa, incorpora em sua forma os traços da transmissão *ao vivo*. Fica evidente que as características básicas dos programas *ao vivo* contaminam o restante da programação televisiva no momento em que imprime as suas marcas de atualidade até nos produtos que são pré-gravados. Podemos observar isso nas novelas e seriados, em que as convenções narrativas impõem um ritmo na decupagem e na montagem sob a influência do tempo presente na produção (MACHADO, 2003, p. 130).

O autor analisa também que ao se trabalhar com a perspectiva do tempo presente, os realizadores devem dar consistência ao material no instante em que ele ainda está sendo capturado mesmo não tendo as condições de pré-visualização dos

resultados, antes de chegar ao receptor. Além disso, numa transmissão direta de televisão, qualquer espécie de controle do material signifiicante deve ser efetuada no próprio ato da emissão. Como ele mesmo comenta:

Pode-se então dizer que, na transmissão direta de televisão, a tentativa se confunde com o resultado, o ensaio com o produto final. A disposição das câmeras, seus movimentos sobre *dolly* ou sobre o próprio eixo, o campo visível recortado pelo quadro, as aberturas e fechamentos de *zoom*, a duração de cada tomada, o corte, a substituição de uma tomada por outra e todas as outras condições necessárias para a construção do enunciado televisual devem ser decididas já com o programa no ar – ou na hora da filmagem, no caso de séries e/ou documentários (MACHADO, 2003, p. 131).

Como já falamos anteriormente, o nosso objeto de pesquisa, apesar de estar indexado como documentário – hoje é vendido em forma de DVD –, inicialmente foi transmitido pela RBS TV, afiliada da Rede Globo no Estado do Rio Grande do Sul, no programa *Curtas Gaúchos*, espaço na grade de programação da emissora destinado à realização de produtos de curta duração, sob a produção do seu Núcleo de Especiais. Geralmente o programa é veiculado aos sábados às 12h20, depois do Jornal do Almoço. Portanto, mesmo que estejamos lidando com um produto finalizado em DVD, devemos levar em consideração que o conteúdo da série documental a ser analisada, assim como a sua linguagem e dinâmica, é do âmbito televisivo. No DVD, foi mantido o aspecto seriado desse documentário televisual, tanto que podemos perceber no primeiro episódio a utilização de uma apresentação inicial do que o telespectador irá ver com a utilização da figura de um apresentador, sendo que, no episódio seguinte, há a preocupação de se retomar o que havia sido apresentado no episódio anterior. Mas a figura do apresentador ao longo dos episódios não é tão freqüente, ficando estabelecida, predominantemente, a apresentação da série somente a partir de sua voz *over*⁹.

Sabemos que só recentemente alguns estudiosos da história têm se interessado pela televisão. Para Mônica Kornis (2008), os filmes e os programas de televisão são considerados documentos históricos de seu tempo, visto que são

⁹ A voz *over* ou voz *off* é a voz anônima e substituta que surgiu na década de 1930 como forma convincente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. Sendo assim, assumida como a “voz de Deus” no documentário vai ser a voz correspondente da autoridade, alguém que vemos e ouvimos e que fala em nome do filme (NICHOLS, 2005, p. 40-41).

produzidos sob um olhar do presente. Além disso, a escrita da história pela televisão se integra ao exame da linguagem audiovisual que foi inventada pelo cinema e que acabou sendo incorporada de maneira eficaz por esse poderoso meio de comunicação de massa. Isso ocorre devido a televisão ser produtora de uma farta programação ficcional que seguiu os passos do cinema em seu formato narrativo clássico para criar ilusionismo sobre a realidade e a história. Ainda nesse âmbito, tanto o cinema como a televisão poderiam ser considerados “lugares especiais de memória” por trazerem movimento ao registro analógico, adensando a “aparência do real” (KORNIS, 2008, p. 14).

No entanto, mesmo com o sinal digital e com o desenvolvimento das tecnologias digitais, as produções televisivas não deixaram de ser representações do real. Como bem aponta a pesquisadora Miriam Rossini (2006), é a convergência tecnológica que nos possibilita falar de uma linguagem audiovisual, onde esta se adapta aos diferentes espaços de recepção. Entretanto, a autora nos chama atenção para um importante detalhe: com o fim da película desaparece também a ideia de uma imagem enquanto documento material, porque o negativo era considerado como uma espécie de atestado da materialidade da imagem cinematográfica (ROSSINI, 2006, p. 249). Além disso, podemos afirmar, em concordância com a autora, que a convergência tecnológica oportunizou um avanço juntamente com a propagação de diversos *softwares* de edição e que a disseminação do vídeo proporcionou as mudanças da película para a imagem digital apresentando como sendo “as próprias transformações de um gênero que nunca é estático e que está sempre em constante diálogo com outros a fim de se manter atualizado com o seu tempo” (ROSSINI, 2006, p. 250). Por isso, é importante nos atentarmos para as características que os meios possuem em cada época porque esse elemento influencia na própria construção da narrativa e na percepção do seu presente/passado que são produzidos nos produtos televisivos.

Precisamos então, desenvolver uma nova maneira de pensar a televisão, deixando de lado as arrogâncias e pré-conceitos a respeito dos programas televisivos que geralmente são classificados como medíocres e sem utilização para a História. Essa mediocridade seria resultado da indiferença da intelectualidade para com o meio televisivo, como evidencia Machado:

Na minha opinião, a televisão é e será aquilo que nós fizermos dela. Nem ela, nem qualquer outro meio, estão predestinados a ser qualquer coisa fixa. Ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão. O que esse meio é ou deixa ser não é, portanto, uma questão indiferente às nossas atitudes com relação a ele (MACHADO, 2003, p. 12).

A proposta de uma nova abordagem a respeito da televisão e de seus produtos audiovisual defendida pelo autor deve ser feita com o intuito de pensar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais que não são homogêneos, através de uma percepção valorativa dos seus conteúdos e formas. Segundo Machado (2003, p. 21), devemos tentar promover e redescobrir a arte negligenciada da televisão, resgatando a sua inteligência, o seu senso crítico e a sua criatividade, que tem sido reprimida nas abordagens tradicionais a respeito da televisão. Além disso, uma abordagem crítica a respeito desse produto midiático nos permite estabelecer critérios de análise para lidarmos com essas produções televisivas. Sendo necessário levar em consideração as especificidades da televisão enquanto linguagem e meio de comunicação.

Nesses termos, compreendemos a televisão como um complexo processo de evolução e entrelaçamento entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes, uma vez que o que costumamos chamar de “linguagem de TV” é na realidade uma mescla entre as linguagens do campo da literatura, das artes, do rádio, do folhetim e do cinema. Como bem observa Ana Maria Baloch,

O mais corriqueiro dos programas ficcionais de TV trará um agenciamento de sons e imagens da montagem cinematográfica à qual se acrescem as interrupções para os comerciais que são próprias da tevê, os enquadramentos cuja concepção vem das artes plásticas, da fotografia e do próprio cinema, os ganchos ocorridos antes das interrupções remetem ao folhetim literário e radiofônico, com a diferença de que os intervalos da tevê são inundados de propagandas. Ou seja, cada uma das estratégias de enunciação remete a uma diacronia feita de heranças múltiplas incorporadas de forma assimétrica pela televisão (BALOGH, 2002, p. 24).

O fato é que a televisão assume de forma bem mais contundente do que o cinema a “estética da interrupção”, ao determinar a construção de discursos descontínuos a partir da fragmentação dos blocos pelos comerciais. Outra

peculiaridade da linguagem televisual é a utilização de planos próximos devido ao tamanho de sua tela ser menor que a do cinema. O *close*, nesse caso, predomina na construção dos quadros televisuais, constituindo o que Gilles Deleuze (apud BALOGH, 2002) chama de uma “imagem-afeição”, ou seja, a linguagem televisiva privilegia a função emotiva da imagem. Já os relatos televisuais, segundo a autora, são pensados e construídos para serem veiculados através do modo descontínuo proporcionado pela interrupção contínua dos comerciais. A fragmentação representa outra marca própria do mundo contemporâneo, no qual as estruturas narrativas antigas tiveram que se adaptar. Nesses termos, o discurso audiovisual dispõe de muito mais recursos do que a literatura para representar os elementos de temporalidade, em que se entende que o fluxo das imagens se dá no presente em medida de tempo ou no indicativo em termos de modo (BALOGH, 2002, p. 76).

A autora também faz constante referência a respeito da temporalidade fundadora na tevê, em que o discurso audiovisual só tem disponível o *flashback* e o *flashforward* para dar conta das diferenças temporais em sequências anacrônicas. Para ela, citando García Jiménez,

“Las formas estructurales de la secuencia anacrónica son la analepsis y la prolepsis. La analepsis o flashback consiste en la asignación e inferencia espuria de un tiempo de la historia narrativa en pasado, en contraste con dos presentes: el de la historia que se interrumpe y del discurso de la imagen” (JIMÉNEZ apud BALOGH, 1996, p. 400).

A interrupção da sequência no presente por um ou mais *flashbacks* presume a forma de manifestação mais comum da sequência anacrônica no discurso audiovisual televisivo, sendo que essa interrupção também pode ser constatada mediante a uma projeção temporal para o futuro. Portanto, fica evidente que os seriados e as minisséries, ao utilizarem esse recurso, acabam se tornando mais aptos no jogo da temporalidade. O ritmo também ganha importância na construção narrativa, onde, dentro do quadro de programação temporal, calcula-se que o ritmo vai desenvolver um papel relevante na dinamização da narrativa. Isso acontece na televisão justamente por radicalizar e escancarar à descontinuidade em que cada programa é interrompido para dar espaço aos comerciais, sua construção é

planejada no sentido de ser veiculada em blocos de modo fragmentário. Como a autora mesmo destaca,

A descontinuidade, a interrupção e a fragmentação são características da linguagem televisual a tal ponto que estão previstas nos próprios roteiros ficcionais. O acoplamento da tevê ao computador faz prever mais mudanças nesse quadro, por ora, no entanto, a linguagem televisual se caracteriza por uma tensa modulação entre os momentos de suspensão do sentido, de invasão de sentidos diversos, de reatamento do sentido interrompido. Para fazer frente a tantas invasões e interrupções, o texto televisual preserva fortes regularidades de gênero e principalmente de formatos (BALOGH, 2002, p. 95).

A televisão torna-se então aquilo que ela nunca deixou de ser: uma superfície de fragmentação e de recomposição, como bem lembra Pierre Sorlin: “a história televisionada é o que é. Ela tem atrás de si um passado já longo e que se prossegue sobre o seu ímpeto” (2009, p. 51). Considerando todos os aspectos apresentados, por mais fugazes e imediatistas que sejam as produções televisivas, refletimos que não devemos deixar de analisar seus conteúdos, formatos e programas já que a televisão está presente tanto no cotidiano quanto na cultura contemporânea, influenciando não só os modos de agir e de se relacionar, mas também criando tendências a partir das produções ficcionais, como a telenovela, os documentários, as séries e as minisséries ou mesmo as discussões a respeito do que foi noticiado no telejornal.

Nesse caso, devemos pensar nosso objeto de pesquisa dentro da estética da fragmentação e da estética da repetição que caracterizam as produções tanto televisivas quanto artísticas do nosso tempo, como foi apresentado pelo pesquisador italiano Omar Calabrese. De antemão já sabemos, através de uma análise primária, que o fragmento é o efeito estético que predomina na narrativa *A Conquista do Oeste*. Por isso, recorreremos às explicações que o autor apresenta a respeito do fragmento para compreendermos como esse efeito estético contribui na mitificação da figura do gaúcho ao longo dos episódios.

Assim, ao pensarmos no todo, o autor nos orienta que devemos observar o pressuposto que compõe a parte, o elemento, o pormenor ou mesmo, o fragmento. Os termos pormenor e fragmento devem ser examinados a partir da relação com as suas especificidades – o todo e a parte. Para Calabrese (1987, p. 84), ao

observarmos os critérios de pertinência segundo os quais se opera uma narrativa por pormenores ou por fragmentos, podemos identificar certo gosto no estabelecimento de estratégias textuais, quer de gêneros descritivos ou criativos. Nesse caso, um primeiro critério que podemos detectar se concentra na noção de divisibilidade de uma obra ou de um objeto qualquer em que seu pressuposto está na própria possibilidade de denominar qualquer coisa como pormenor ou como fragmento. Por conseguinte, discorreremos sobre as definições que envolvem o pormenor e o fragmento, sendo que na série de documentários o fragmento vai predominar como efeito estético na construção narrativa graças à dependência do uso de testemunhos dos personagens sociais que vão amarrar a narrativa a partir dos fragmentos de seus discursos. Para o autor, as novas tecnologias é que vão propor uma maneira renovada de entender o pormenor e o fragmento, sobretudo no campo da comunicação social. Segundo ele, temos duas formas de diferenciar estes conceitos.

A primeira está relacionada ao detalhamento, ou melhor, ao detalhe que diz respeito ao pormenor. O autor aponta que a relevância da ação de detalhar sublinha o fato de que o detalhe é dado como tal pela ação do sujeito onde sua configuração depende do ponto de vista do detalhamento – que, por via de regra, explica a razão do detalhe, esclarecendo a sua causa subjetiva e sua função. Já o fragmento pressupõe o seu objeto, sendo que não é a ação do sujeito que faz romper com o que acontece no detalhe. Além disso, a grande diferença vai se encontrar justamente na sua condição de presença em que o fragmento se deixa ver pelo observador tal como é e não como fruto de uma ação do sujeito. Calabrese (1987, p. 88) aponta ainda que as outras diferenças em relação ao detalhe “são que os confins do fragmento não são definidos, mas sim interrompidos”.

No caso do detalhe, ele deve ser pensado como porção de um conjunto que permite regressar ou reler o sistema global do qual foi provisoriamente extraído. Entretanto, o fragmento vai se apresentar como uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente. O uso do pormenor ou do fragmento como prática analítica contempla a pressuposição de valores que serão dados na relação entre a porção e o sistema a que ela pertence. Como o autor observa, ao regressar da parte ao todo, isso vai implicar em uma avaliação diferente em relação ao

elemento e o seu inteiro. No caso do pormenor é possível identificar uma tendência que sobreavalia o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema – o detalhe é excepcionalizado. No entanto, no âmbito do fragmento a porção é tomada como um acidente do qual se parte para reconstruir o todo – nesse caso, o fragmento é reconduzido a uma hipotética normalidade (CALABRESE, 1987, p. 94).

Esse esquema de definição contribui para identificar no momento da análise como o fragmento e o pormenor vão ser usados em benefício (ou não) da construção narrativa. No caso do pormenor, isso vai consistir na operação de fazer com que um fenómeno passe da área da individualidade para o da excepcionalidade ou como o próprio autor denominou, da polaridade do regular para a do excepcional. Essa prática do detalhamento consiste, segundo ele, na intenção de por em destaque o fato excepcional, mesmo que esse fato de outro modo apareceria como normal. Já no caso do fragmento, Calabrese menciona que é possível verificar sempre inicialmente como singularidade, sendo que a partir dessa singularidade o analista busca voltar para a normalidade do sistema de origem de que o fragmento fazia parte. O fragmento no seu estado inicial é considerado uma emergência que logo é anulada pela operação de regresso ao inteiro (CALABRESE, 1987, p. 95). De imediato podemos afirmar que no nosso objeto de análise teremos mais a utilização do fragmento em detrimento ao todo e que a composição dos discursos fragmentados que permeiam a produção da obra auxilia na própria construção estética da série de documentários, visto que toda ela se encontra dentro do modo expositivo de representar o real.

A estética do fragmento, segundo o autor, vai se manifestar em especial na prática de produzir objetos-contentores que no seu interior não apresentam produtos acabados, mas acima de tudo produtos fragmentados de outras obras. Nesse caso, ele ressalta que

Só fragmentando o que já está feito é que se anula o efeito, e só tornado autónomo o fragmento em relação aos precedentes inteiros é que a operação é possível. [...] o fragmento, como se acabou de dizer, tem uma forma que é só sua, uma geometria sua. Também a valorização do seu aspecto faz parte da estética do fragmento (CALABRESE, 1987, p. 101).

O fragmento como material criativo vai corresponder a uma exigência formal e de conteúdo em que o formal vai exprimir o caos, a causalidade, o ritmo e o intervalo

da escrita enquanto que o conteúdo vai evitar a ordem das conexões, afastando-se da totalidade. E nesse sentido, os depoimentos dos personagens sociais vão contribuir para que se construa uma narrativa que evidencie uma concepção do que é “ser gaúcho” a partir de uma figuração associada às ideias-imagens de Conquistador, Desbravador e Herói, como procuraremos esclarecer na proposta metodológica descrita abaixo.

2.1.1.1 Caminhos para uma metodologia de análise

Ao pensarmos uma metodologia para analisar a série de documentários *A Conquista do Oeste*, levamos em conta as contribuições da análise fílmica enquanto método já consagrado nos estudos de cinema e do audiovisual, em que o produto televisivo pode ser abordado a partir de um tratamento analítico similar ao do filme, uma vez que optamos também em trabalhar com esse produto em termos de linguagem audiovisual, respeitando as especificidades de cada objeto. Além disso, buscaremos também as contribuições de Omar Calabrese dentro da perspectiva da fragmentação que é tão presente nos produtos televisuais, sendo que a utilização do fragmento e do pormenor – o destaque para o detalhe – é recorrente não apenas nas produções de telenovelas como também nas minisséries, séries, documentários e no próprio telejornalismo. O que se identifica também como uma marca estética da narrativa da série de documentários *A Conquista do Oeste*.

Todavia, optaremos por dividir a análise em dois momentos. No primeiro momento, buscaremos analisar a estrutura narrativa da série onde é possível verificar como são aplicadas as estéticas da repetição e do fragmento na construção da narrativa como um todo. A ideia aqui é mapear quais são os elementos que se repetem e que criam uma noção de identidade para a série ao longo de seus episódios. É necessário também compreender as implicações do uso das entrevistas de forma fragmentária para a construção mítica da figura do gaúcho.

No segundo momento, ao identificarmos que a série recorre a palavras retiradas do dicionário e com as suas respectivas definições como elementos para introduzir e conceitualizar os assuntos a serem tratados ao longo dos 13 episódios,

definimos por reconhecê-las aqui como categorias analíticas que, agrupadas em trio, são fornecidas três ideias-imagens para a figuração do gaúcho migrante. As palavras *origem*, *futuro*, *primeiro*, *pioneiro*, *saudade*, *conquistar*, *dificuldade*, *permanecer*, *sair*, *rivalidade*, *integrar* e *desbravador* aparecem nessa ordem no decorrer dos episódios. Para compor os tríos que fazem parte do segundo momento da análise utilizamos a seguinte formação: origem/pioneiro/conquistar; rivalidade/integração/desbravador e permanecer/dificuldade/saudade. A palavra *primeiro* não foi utilizada por figurar uma ideia-imagem similar a de *origem* e *pioneiro*, já as palavras *sair* e *futuro* não foram adotadas como categorias porque na série possuem uma outra função narrativa em relação as demais, aparecendo como apoio (ou *link*) para ligar um episódio a outro, além de ser um dispositivo que não se repete ao longo da série.

Então, dentro do estabelecimento dessas categorias analíticas teremos a construção de três ideias-imagens a respeito do gaúcho migrante: o Conquistador; o Desbravador e o Herói. A partir destas ideias-imagens, somos levados a problematizar como a figura do gaúcho migrante é mitificada em um contexto marcado pela alteridade, pela relação deste gaúcho que é apresentado pela série de TV, ora como Conquistador, ora como Desbravador e ora como Herói em oposição ao *outro*, o nativo de outros Estados do Brasil e até de outros países fronteiriços, como o Paraguai, etc.

Para entendermos esta relação utilizaremos os conceitos que Zygmunt Bauman desenvolveu para compreender a construção social da ambivalência e como eles se relacionam com a alteridade. Para ele, a construção social da ambivalência estabelece três tipos sociais: os amigos, os inimigos e os estranhos.

Os amigos e os inimigos se colocam sempre em oposição uns aos outros. É o bem e o mal, a beleza e a feiura, a separação da verdade e da falsidade onde podemos ver o mundo de forma legível e instrutivo. Para o autor, a criação dos amigos acontece através da pragmática da cooperação, enquanto que os inimigos são criados a partir da pragmática da luta. Além disso, são os amigos que definem os inimigos, onde a simetria da aparência acaba por ser ela mesma um testemunho de seu direito assimétrico de definir. São os amigos que controlam a classificação e a designação em que a oposição é uma realização e a auto-afirmação dos amigos,

tornando o produto e a condição do domínio narrativo dos amigos a sua narrativa de dominação (BAUMANN, 1999, p. 62).

Podemos ver isso de forma mais clara na série de documentários a partir da ideia-imagem *rivalidade/integração/desbravador*, onde temos a figuração do gaúcho migrante como desbravador que se torna o amigo em relação ao nativo, mesmo o primeiro estando na condição de estrangeiro/estranho. Isso acontece no momento em que a narrativa elege os elementos que vão constituir a representação da cultura gaúcha e do que é ser gaúcho (sendo o CTG apresentado como o espaço de sociabilidade e de integração desses sujeitos). Assim, figuração do gaúcho e do *outro* se inserem em um processo, que na a série, ocorre de forma naturalizada dentro dos novos espaços ocupados pelos migrantes gaúchos.

Nesse caso, temos que recordar a observação que Bauman (2010, p. 65) faz a respeito de como ocorre a configuração da condição de estranho. O estranho é aquele que se encontra na categoria dos membros indefiníveis, sendo “todos nem uma coisa nem outra” porque nada são e podem tudo. O autor fala também que o estranho entra no mundo real e se fixa de maneira a tornar a sua presença relevante, quer seja como amigo ou como inimigo.

Aliás, o estranho se recusa a ir embora, transformando a sua residência temporária em território doméstico em que se preserva a sua liberdade de ir e tem a capacidade de ver as condições locais com uma neutralidade que os residentes nativos mal podem se permitir a ver dessa forma. Ao analisarmos a série *A Conquista do Oeste* nos interessa perceber como ocorre a mutação do “gaúcho migrante estranho” para o “gaúcho migrante amigo”, uma vez que se consolida uma relação de alteridade na série de documentários da RBS TV a partir das idéias-imagens de Conquistador, Desbravador e Herói.

Por fim, para entendermos efetivamente o que significa a análise fílmica, nos apropriaremos da definição ofertada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2009) que a define como uma atividade interpretativa com a intenção de decompor o filme em seus elementos constitutivos. Nesse sentido, partimos do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme, ou seja, da obra como um todo.

Por conseguinte, buscamos organizar os elos existentes entre os elementos isolados que resultaram da desconstrução do filme com o intuito de compreender como eles se associam e se tornam cúmplices no surgimento de um todo significativo. É por isso que consideramos o filme como o ponto de partida e o ponto de chegada dentro da análise. No nosso caso específico, que tem o produto televisivo como objeto, a operação que se desencadeia é a mesma, respeitando as especificidades da estética televisiva em que predomina a repetição e a interrupção fragmentária, marcas indistintas de seu modo de representar.

2.1.2 O que entendemos como documentário

Nesse último tópico de nosso percurso teórico-metodológico precisamos definir o que entendemos por documentário, visto que o produto televisivo em análise aqui foi transmitido na grade de programação da RBS TV e na época indexado pela emissora como *série de documentários*. Reconhecemos que estamos tratando com o documentário no âmbito televisivo e seriado, portanto, precisamos refletir sobre as problemáticas que envolvem o gênero e suas categorizações a fim de possibilitar na hora da análise uma perspectiva de como o material se apresenta e as escolhas estéticas que a produção utilizou para construir a narrativa fílmica no campo da não-ficção.

Inicialmente, é preciso esclarecer que o conceito de documentário se encontra em uma fronteira de difícil definição e que por muito tempo ele foi uma narrativa negada pelos seus críticos. A falta de conceitos específicos para sua definição provocou dificuldades no desenvolvimento de metodologias de análise, comprometendo a produção não-ficcional. Ao tratarmos aqui do conceito de documentário, faz-se necessário o esclarecimento de que estamos nos referindo às produções não ficcionais. Para Bill Nichols, “todo filme é um documentário, mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (2005, p. 26). Nesse caso, de acordo com o autor, pode-se afirmar que existem dois tipos de filme: os documentários de *satisfação de desejos* e os documentários de *representação social*. Cada um conta uma história, o que vai diferenciá-los será a narrativa produzida.

O documentário de *satisfação de desejos* é o que normalmente chamamos de ficção. Para o autor, esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos, sonhos, pesadelos e temores tornando concreto o fruto de nossa imaginação. Normalmente esse tipo de filme expressa o que desejamos (ou tememos) que a realidade seja ou possa vir a ser. Além disso, esses filmes transmitem verdades ou mundos a serem explorados e contemplados; ou ainda, neles podemos apenas nos deliciar com o prazer de passar do universo que nos cerca para esses outros espaços de possibilidades infinitas.

Por outro lado, os documentários de *representação social* são chamados de não-ficção porque pretendem representar de forma tangível os aspectos do mundo que ocupamos e compartilhamos. Eles possibilitam, de forma visível e audível, visualizar a matéria da qual é feita a realidade social de acordo com a seleção e a organização que é realizada pelo cineasta. Esses filmes tendem a expressar também nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é, ou o que pode vir a ser, além de transmitir verdades, se assim desejarmos. Aqui, precisamos avaliar as suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos para que possamos decidir se acreditamos ou não no que é apresentado. Lembramos que essa definição não é rígida e muito menos concreta, porque muitos documentários produzidos atualmente fazem uso de recursos e elementos ficcionais em suas narrativas. Contudo, nem por isso deixam de ser considerados documentários, pois são narrativas que nos oferecem uma representação do real, como observa Nichols.

Seguindo com as definições a respeito do documentário, o pesquisador Fernão Ramos (2008) aponta que a distinção entre documentário e ficção se encontra no estabelecimento do documentário como assertivas ou proposições sobre o mundo histórico. Para ele são duas tradições narrativas distintas, mesmo que em muitos momentos elas venham a se misturar. Quando vemos um filme de ficção já de antemão estamos nos propondo a nos entreter com esse universo ficcional, no qual firmamos relações, hipóteses e previsões a respeito dos personagens e da narrativa, mesmo que a ação ficcional se estruture em uma trama articulada através de reviravoltas. Segundo o autor, em qualquer definição de

narrativa cinematográfica deve ficar claro que ela é sempre feita para alguém e que vai se efetivar na forma de recepção.

No caso do documentário, ocorre uma asserção sobre o mundo, que acontece a partir da presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário acaba se definindo a partir da intenção de seu autor, da sua intenção social, além da manifestação feita pela indexação da obra conforme percebida pelo espectador. O autor aponta ainda os elementos que são próprios da narrativa documentária como: a presença de locução (voz *over*), as entrevistas e os depoimentos, a utilização de imagens de arquivo e a rara utilização de atores profissionais. Outros elementos técnicos como procedimentos de câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos também fazem parte da narrativa documentária, apesar de não serem exclusivos do documentário, visto que também são comuns à ficção (RAMOS, 2008, p. 25).

Em concordância com o autor, podemos refletir no documentário como asserção sobre o mundo, que se evidenciam quando este consegue corporificar as singularidades dos personagens dentro da sua narrativa. Se na narrativa ficcional o cineasta faz uso de atores para encarar os personagens, na narrativa documental quem “encena” são os próprios personagens sociais que participam no mundo em que suas experiências, ligadas ao universo que se tenta e que se quer representar no documentário.

No entanto, ao pensarmos o documentário como fonte de pesquisa histórica, devemos considerar que estamos diante de uma obra de arte que carrega significados, convicções humanas e conteúdo selecionado. Desse modo, segundo Tomaim (2006, p.04), quando nos debruçamos sobre um filme documentário, devemos levar em consideração o tripé de sua identidade: registro *in loco*, criatividade e ponto de vista. Para o autor, quando lidamos com o documentário no campo da história, necessitamos compreendê-lo não apenas na sua visão objetiva, mas também na sua condição subjetiva que coincide com a sistemática do *fazer* cinematográfico.

Nesse caso, ao entendermos que o filme é a criação de uma sensibilidade e que se dirige ao espectador pela percepção, abre-se um leque de possibilidades. Dentre essas possibilidades, nos permitimos ver o documentário como uma

interpretação da realidade, ainda que essa seja apenas a visão de mundo do cineasta. Consequentemente, não podemos reduzir o filme documentário a uma mera falsidade ou inverdade, do mesmo modo que se fez com o filme de ficção, pelo contrário, devemos analisá-lo no sentido de construção e fazer artístico, que carrega, ao mesmo tempo, uma relação objetiva do sujeito com seu tempo histórico. (TOMAIM, 2006, p. 04). Além disso, quando nos propomos a trabalhar o documentário como fonte, estamos analisando-o sob a perspectiva de que o documentarista ao dirigir sua câmera para uma circunstância acaba por interferir na intimidade do *outro*, reconstruindo-o como um personagem social.

Se o documentário pode ser considerado testemunho de algo como o encontro do cineasta ou do produtor com o *outro* e o mundo vivido, importa ressaltar que, nesse caso, o documentário passa a ser um convite para que o espectador/telespectador compartilhe de um presente verdadeiro, mesmo que em algumas vezes o passado se apresente como um instante de perigo, segundo Tomaim. Entretanto, ao configurar-se através da busca de um mundo por meio do encontro com o *outro*, o documentário deixa de ser apenas a representação desse *outro* para apresentar (e representar) as dimensões afetivas de um tempo passado. Aqui, o registro deixa de ser apenas uma restrição de uma representação do mundo ou do modo de sociabilidade, passando a ser também a memória dos atores sociais que ali se encontram. Como Tomaim observa, “o trabalho do documentarista pode se assemelhar com a do historiador em que sua tarefa será a de sempre lembrar às pessoas o que elas gostariam de ter esquecido” (TOMAIM, 2009, p. 55).

Apesar disso, Ramos (2008) complementa que, à medida que o documentário se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, ele está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que no passado teve uma intensidade de presente. Desse modo, na análise de um documentário devemos ter o cuidado de observar que a produção, mesmo retratando um fato acontecido no passado, não escapa do tempo presente, visto que a produção sempre parte do presente. Assim sendo, ao definirmos o documentário a partir do conceito de asserção sobre o mundo, podemos fechar as amarras conceituais que cercam a definição de ficção e de não-ficção, além de levar em conta o caráter de verdade que o acompanha. Como diz Ramos, o documentário é

Uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita, ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo (RAMOS, 2008, p. 81).

Nesse caso, o autor atenta para o fato de que as asserções nas narrativas documentárias dependem de certos elementos estruturais, como por exemplo, a tomada, o sujeito-da-câmera, a montagem da narrativa, a imagem-câmera e o espectador. Além disso, o documentário também se instaura e se define pelos modos de representação que fazem da realidade, em razão de que o espectador tem acesso ao mundo por meio de uma figuração que, por sua vez, acaba sendo determinada pelo ponto de vista do cineasta. Para Nichols (2005), é possível falar da existência de seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário. Esses modos determinam a estrutura pela qual os cineastas e produtores vão explorar para estabelecer as convenções que o filme pode adotar para criar as expectativas que os espectadores esperam ver realizadas. São eles: o poético; o expositivo; o observativo; o participativo; o reflexivo e o performático. Como na série de documentários *A Conquista do Oeste* predomina o modo expositivo, trataremos aqui exclusivamente desse¹⁰, a fim de termos elementos para compreender a estrutura narrativa que se configura em nosso objeto de estudo.

O modo expositivo é o mais utilizado e popularizado nas produções televisivas de documentários porque ele agrupa fragmentos do mundo histórico dentro de uma estrutura mais retórica e/ou argumentativa que se dirige ao espectador diretamente através de legendas ou de vozes que propõem uma perspectiva, ou que expõe um argumento, ou mesmo que reconta uma história. Para

¹⁰ De acordo com Nichols, temos outros cinco modos de representação da realidade no documentário: o modo poético que enfatiza as associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e de organização formal, sendo este modo muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda; já o modo observativo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta; no modo participativo temos a interação do diretor na cena, relacionando-se com os participantes, além das filmagens acontecerem em forma de entrevistas; o modo reflexivo vai chamar a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário, aguçando nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme; e, por fim, temos o modo performático que enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo, sendo que este tipo de filme compartilha também das características de filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, além de dar ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. Para informações e definições mais detalhadas ver Nichols (2010, p. 135).

Nichols, os documentários desse modo adotam com frequência o comentário em voz *over* ou “voz de Deus”. Dessa forma, os documentários expositivos dependem muito da lógica informativa transmitida verbalmente, onde as imagens desempenham o papel secundário de ilustrar, esclarecer, evocar ou contrapor o que é dito. O comentário, nesse modo, representa a perspectiva ou o argumento do seu realizador que, no nosso caso, é o do Grupo RBS de Comunicação. Como o próprio autor diz,

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem-embasado. O comentário com voz-over parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência (NICHOLS, 2005, p. 144).

Esse modo propicia também uma economia na análise do tema do documentário já que as argumentações podem ser feitas de maneira sucinta e precisa. É possível perceber nesse modo uma forma de transmitir informações ou mesmo de mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao documentário, sendo que aqui temos apenas aumentada a nossa reserva de conhecimento sem desafiar ou subverter as categorias que organizam esse conhecimento, como se o que é apresentado pelo produto audiovisual está dado, pronto e acabado. O modo expositivo é o que se apresenta como dominante no nosso objeto de pesquisa, apesar de encontrarmos referências ao modo participativo, visto que a equipe de produção também interage com os personagens sociais em um ou outro episódio, mas isso acaba não sendo uma marca predominante dentro narrativa da série.

Definido então nosso caminho metodológico e o campo em que se encontra o estudo, no próximo capítulo iremos desenvolver e apresentar a análise dos episódios. Primeiramente, abordaremos como se deu a constituição do Núcleo de Especiais da RBS TV, responsável pela produção da série de documentários, para que possamos efetivamente apresentar não apenas a série *A conquista do Oeste*, mas também as análises advindas dos seus episódios. Com isso, pretendemos dar conta das questões teóricas que foram trabalhadas até o momento a fim de traçar uma leitura sistematizada com o intuito de demonstrar como esse produto audiovisual figura “o gaúcho”, contribuindo para a consolidação do projeto de memória que o Grupo RBS tem para o estado do Rio Grande do Sul.

CONQUISTADOR, DESBRAVADOR E HERÓI

Nesse capítulo nos dedicaremos a fazer as apresentações das análises decorrentes da série de documentários *A Conquista do Oeste*. Para iniciar esse tópico, é necessário conhecer a história do Núcleo de Especiais da RBS TV, sua formação e constituição, afinal, ele é o responsável pela produção e divulgação das produções ficcionais e não-ficcionais da emissora. Em seguida, vamos nos ater na apresentação da análise propriamente dita, propagando os resultados obtidos através do percurso metodológico descrito no capítulo anterior.

3.1 O Núcleo de Especiais

O Núcleo de Especiais surgiu no final dos anos de 1990, tendo o horário das 12h20 aos sábados para a exibição de suas produções ficcionais e de documentários. A sua primeira produção foi a série de documentários *Os 20 gaúchos que marcaram o século XX*, onde foram retratadas as 20 maiores personalidades do Estado sul-rio-grandense. Segundo Alice Urbim (2007, p. 48), gerente de produção da RBS TV, o Núcleo de Especiais já surgiu com o intuito de fomentar a regionalização da produção, valorizando e difundindo as expressões culturais do Estado.

Em seguida, o Núcleo passou a exibir os *Curtas gaúchos*, a partir da seleção das melhores produções realizadas no Rio Grande do Sul entre os anos de 1989 a 1990, e tendo como estreia o premiado *Ilha das Flores* (1989) de Jorge Furtado. Segundo o diretor do Núcleo de Especiais, Gilberto Perin (2009, p. 21), no ano de 2001 o Núcleo de Especiais lançou a série *Mundo grande do sul* que abordou as histórias das etnias que formaram o Estado. Além disso, foi lançado também o *Histórias extraordinárias*, uma série de curtas-metragens que retrata os fatos e

lendas do imaginário gaúcho numa mistura de reconstituição e não-ficção; o *Contos de inverno*, dramaturgia escrita para a RBS TV, numa parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre e o *Histórias curtas* em que as produções resultam de um concurso público patrocinado pela emissora para a produção de oito curtas anuais.

O diretor ainda destaca que algumas dessas produções são feitas inteiramente pelo Núcleo dentro da RBS TV. Há a possibilidade de uma outra produtora apresentar um projeto ou ser convidada pelo Núcleo de Especiais, sendo que nesse caso a RBS TV financia a produção que é gerida pela empresa que vai realizar o trabalho. Outra maneira de apresentar a produção regional nesse espaço é através da compra dos direitos de exibição dos filmes realizados pelas produtoras no Rio Grande do Sul. Perin (2009, p. 22) salienta que todas as produções que vão ao ar estão vinculadas diretamente ao Núcleo de Especiais, tanto na questão artística como nos aspectos de produção, sendo que, a partir dessa gestão, é possível preservar a qualidade técnica e o aprimoramento artístico dos conteúdos que são exibidos.

Os documentários veiculados na RBS TV se propõem a fazer conexão entre a história gaúcha recente e suas raízes culturais, buscando sempre uma linguagem criativa e comunicativa, como destaca Alice Urbim. Para a gerente de produção, as histórias curtas de sábado, como o público chama todos os episódios,¹¹ fazem parte da vida do gaúcho.

O Trensurb passa os especiais da RBS TV como sessão de cinema para os funcionários. No Memorial do Rio Grande do Sul, a história do Rio Grande está guardada viva no arquivo para pesquisa. Nas escolas, crianças e adolescentes aprendem quem são os heróis, escritores e os anônimos que fazem e fizeram a história do Rio Grande a partir dos programas produzidos pelo Núcleo (URBIM, 2009, p. 29).

Essa passagem reforça o que propomos como hipótese a respeito da utilização do mito do “gaúcho” como projeto de memória que o Grupo RBS mantém para o Estado sul-rio-grandense. Sendo que a própria emissora acaba por se intitular como responsável em produzir documentos audiovisuais que contam a

¹¹ Atualmente a emissora renomeou o espaço da grade de exibição das produções do Núcleo de Especiais como *Curtas Gaúchos*. Segundo Raul Costa Jr. (2009, p. 37), o *Curtas Gaúchos* é um programa que nasceu da necessidade, pois sem produção suficiente para atender a demanda de um programa semanal, buscou-se fora, no mercado, curtas prontos. A audiência foi um sucesso absoluto e a improvisação necessária virou um produto necessário.

história do Rio Grande do Sul. No entanto, essas histórias deixam muitos personagens de fora, como podemos ver no caso da série *A Conquista do Oeste*, que, ao abordar a origem do Estado e a constituição do gaúcho, exclui o negro, que não é citado e nem ao menos lembrado como etnia explorada no período das Charqueadas, ou ainda, não é mencionado como grupo que contribuiu na Guerra dos Farrapos, formando o conhecido pelotão dos Lanceiros Negros. Ao contrário, a série mostra apenas a figura do “o gaúcho” associada a uma população branca, advinda dos emigrantes europeus, sendo que, paradoxalmente, o ideal do gaúcho que buscam representar e construir como identidade provem da Campanha, na qual, inclusive, a mistura de etnias é enorme justamente por ser uma região de fronteira.

No entanto, o que mais chama a atenção é que nessa ressignificação na série de documentários, o discurso desse gaúcho altaneiro provém dos próprios filhos e netos dos emigrantes que se instalaram nas regiões da serra, norte e noroeste do Estado sul-rio-grandense e que saem dessas regiões para buscar novas oportunidades em outros lugares, já que essas regiões do Rio Grande do Sul não oferecem a qualidade de vida que eles almejam. A série de documentários *A Conquista do Oeste*, é o exemplo disso, ao ilustrar esse discurso identitário ressignificado que os migrantes constroem nos espaços onde se fixaram. Em decorrência disso, a análise percorrerá os 13 episódios na busca de compreender como é construída essa identidade, que se consolida a partir de um dado projeto de memória que se baseia na mitificação da figura do gaúcho.

Isso nos leva a identificar que os traços culturais que são mais enfatizados nesse produto midiático para a figuração desse “gaúcho”, são os elementos pertencentes da cultura tradicional gauchesca difundida pelo movimento tradicionalista, resultado de uma construção de memória e de identidade gaúcha que opera a partir da mutação do “gaúcho migrante estranho” para o “gaúcho migrante amigo”, que se relacionam às três ideias-imagens: Conquistador, Desbravador e Herói como será demonstrado a seguir.

3.2 A Conquista do Oeste

A Conquista do Oeste é uma série documental de 13 episódios produzida pelo Núcleo de Especiais da RBS TV. Os episódios tiveram a direção de Joice Bruhn, Rafael Figueiredo e Rubens Bandeira com roteiro de Cristina Gomes, Gilberto Perin, Henrique Montanari, Joice Bruhn e Silvio Barbizan. Os documentários foram gravados em Roraima, Amazonas, Acre, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Distrito Federal, Paraná, Santa Catarina e parte do Paraguai e da Bolívia. Contando com três equipes de produção que viajaram 96 dias, percorrendo 32 mil quilômetros entrevistando 155 pessoas em mais de 210 horas de gravação.

Os episódios foram ao ar em 2004, no período de maio a julho, no espaço dos *Curtas Gaúchos* e também pela TVCOM/Porto Alegre e pelo Canal Rural para todo o Brasil. A série consiste, segundo a sinopse, em remontar a saga dos gaúchos que perseguiram seus sonhos rumo ao oeste brasileiro. Sendo que, há quase um século, agricultores do Rio Grande do Sul começaram a atravessar o rio Uruguai, na divisa com Santa Catarina, buscando novas terras para cultivar e sonhando com o ouro perdido nos confins do Brasil.

3.2.1 A estrutura narrativa da série

Na estrutura narrativa da série percebemos elementos que auxiliam na formação de três ideias-imagens a respeito do migrante gaúcho que se repetem ao longo dos episódios: o Conquistador, o Desbravador e o Herói. Temos inicialmente uma construção narrativa que apresenta a dinâmica da migração nas regiões da fronteira oeste do Brasil seguida pela apresentação das dificuldades e rivalidades existentes entre o migrante e o nativo, além de ressaltar os aspectos que levaram esses migrantes a se tornarem vencedores na “conquista” do oeste brasileiro: o cultivo de seus hábitos cotidianos e o sentimento de saudades que são amenizados e vivenciados dentro do CTG onde são revividos como representação plena do que é (ou foi) o Rio Grande do Sul.

A série de documentários é dividida a partir da composição das seguintes palavras-chaves: origem, futuro, primeiro, pioneiro, saudade, conquistar, dificuldade,

permanecer, sair, rivalidade, integrar e desbravar. As palavras são apresentadas na tela acompanhadas de seus significados advindos do dicionário. Além disso, vai ser a partir dessas palavras-chaves que a série irá estruturar a sua história, reunindo fragmentos de depoimentos dos personagens sociais que ilustram o sentido de cada palavra. A utilização desse recurso se apresenta como ritmo dentro da narrativa que proporciona certa dinamicidade para a trama nos moldes da “estética da repetição” que Calabrese (1987) aponta como fator importante de ser observado dentro da construção narrativa televisiva. Essas palavras-chaves também auxiliaram na construção das ideias-imagens a respeito do migrante gaúcho. Tanto que foi a partir do uso dessas palavras que reconhecemos as ideias-imagens que operam a figuração do gaúcho.

Ao falarmos sobre uma série e sua estrutura narrativa, devemos levar em conta algumas definições teóricas que nos ajudam a pensar sobre essa composição. Para Baloch (2002, p. 102) a serialidade se baseia em alternância desigual onde cada nova série acaba por ser utilizado um conjunto de elementos conhecidos que fazem parte da competência do destinatário e de alguns elementos novos. A autora fala ainda que na produção de uma série pressupõe-se o lançamento prévio de um episódio de amostragem que, em geral, é mais longo que os demais já trazendo os elementos principais característicos de sua estrutura padrão, constituindo-se numa espécie de telefilme de lançamento. Baloch (2002) ressalta ainda que todos os formatos em que se plasmam as séries têm níveis de repetição e elementos que se repetem de maneira diferente. Só que com o enorme número de séries existentes ficou mais complexo estabelecer tipologias concretas. Então, existem algumas características estruturais genéricas que se repetem com frequência e que foram detectadas pela crítica, como o fez Calabrese.

A respeito da “estética da repetição” que marca as séries televisivas, Omar Calabrese (1987, p. 43) nos apresenta três noções básicas de repetição: em que a primeira repetitividade se refere ao modo de produção de uma série a partir de uma matriz única; a segunda como mecanismo estrutural de generalizações de textos; e a terceira, repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos. Para exemplificar o primeiro tipo de repetitividade, o autor

utiliza como sinônimo a estandardização, em que a produção em série parte das razões de otimização econômica que serve também para controle social.

O segundo conceito de repetição é relativo à estrutura do produto, nele é denominado de repetição o que não é somente visto pelas continuações das aventuras de uma personagem, mas também pelos recursos que são semelhantes na história, como por exemplo, os temas ou mesmo os cenários – o que procuraremos aqui desenvolver na análise da série televisiva. Na terceira noção de repetição é possível ver a sua investidura na esfera do consumo, nesta com frequência entendemos como repetitivo um comportamento rotineiro solicitado pela criação de situações de expectativas e/ou de ofertas de satisfação sempre iguais. Um exemplo disso é o que o autor chama de “síndrome do botão”, que consiste na obsessiva mudança de canais de modo a apanhar, em uma rápida sucessão, uma série de programas diferentes, desenvolvendo reconstituições simultâneas a cada mudança de cena (CALABRESE, 1987, p. 48).

Ao tentar compreender a estrutura narrativa da série televisiva, nos interessa pensar a partir das contribuições feitas por Calabrese, que argumenta que só podemos falar em repetição se operarmos uma análise capaz de despedaçar a rede de modelos estabelecidas pela estética da repetição e do fragmento. É possível de imediato averiguar que existe uma preocupação em se construir dentro da série *A Conquista do Oeste* uma imagem do gaúcho, visualizada nas construções das histórias que são retratadas através dos depoimentos dos personagens sociais, percebida como uma narrativa que evidencia a história desses migrantes ao estilo de uma história dos vencedores. Sobre isso, nos ateremos mais especificadamente no segundo momento dessa análise, onde buscaremos analisar a construção das ideias-imagens sobre esses migrantes gaúchos dentro da série de TV.

Além disso, podemos perceber que uma das marcas da série e da sua estrutura é o uso da figura do narrador, que tem a característica particular de guiar a história construída dentro da narrativa do documentário. Na série *A Conquista do Oeste* o narrador assume também outro valor, além do aspecto narrativo. Logo no início do primeiro episódio, a figura vinculada aos migrantes gaúchos também se diz um conquistador de novos palcos, essa frase assume duplo sentido, pois associa ao fato de o narrador ser o ator Walmor Chagas, nascido em 1930 na cidade de

Alegrete/RS, que resolveu abandonar os palcos do Estado sul-rio-grandense em 1952 para conquistar outros palcos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Walmor Chagas funciona como voz de autoridade que ao mesmo tempo testemunha a imagem de conquistador.

Não podemos deixar de apontar que o uso do narrador onipresente é uma marca que vemos nos documentários expositivos, onde temos uma voz *over* que narra e apresenta a história que está sendo construída pelo documentário. Outra peculiaridade da série é que apenas nos três primeiros episódios vemos a personificação da figura do narrador na tela, como apresentador da série, sendo que a sua voz, no estilo “voz de Deus”, vai persistir ao longo de todos os episódios no sentido de orientar o telespectador. No entanto, como estamos trabalhando com a série de documentários a partir do material que foi finalizado em DVD, não é possível afirmar que essa é uma marca da estrutura narrativa da série na forma como ela foi exibida na televisão, apenas na forma como ela está sendo apresentada no DVD comercializado pela RBS Publicações.

Além disso, observamos outro elemento que é predominante na estrutura narrativa da série *A Conquista do Oeste*: a predominância do uso de testemunhos dos personagens sociais de forma fragmentada. Aqui recorremos mais uma vez às contribuições de Calabrese (1987) para pensar o fragmento como um “efeito estético” de primeira ordem dentro da série televisiva em análise, uma vez que os fragmentos dos testemunhos são intercalados no intuito de construir um todo. Mas claro, para conseguirmos entender a estética do fragmento, primeiro precisamos compreender como o detalhe ou o pormenor vai se diferenciar do fragmento.

Para o autor, os termos detalhe e fragmento podem ser examinados a partir da relação com as suas especificidades – o todo e a parte. Mas no caso de uma narrativa marcada pela estética do fragmento, como é o caso do nosso objeto, as marcas de enunciação desaparecem porque o fragmento passa a ter uma autonomia em relação ao todo. Afinal, ele é sempre um recorte do todo, o que garante ao fragmento ter uma vida própria dentro da narrativa. Aliás, é possível notar que o repetido uso dos testemunhos dos personagens sociais de forma fragmentada, em que cada pequeno trecho de fala que é extraído de uma entrevista

(o todo), cada trecho assume vida própria, não importando o que foi dito nem antes e nem depois do que foi recortado.

Dentro da estrutura narrativa da série podemos identificar ainda a troca de diretores e de produção. Como já foi dito anteriormente, a série teve a contribuição de três equipes de produção e cada equipe imprimiu, na construção de suas narrativas, as suas marcas. Nos primeiros episódios vemos muito pouco a utilização de *closes* dos personagens sociais ou mesmo de imagens da equipe de produção, sendo que nesses episódios prevalecem os planos gerais e os planos médios. Isso faz com que a narrativa se desenvolva como normalmente ocorre no modo expositivo: em que temos a imagem em plano geral dos ambientes seguida da imagem em plano médio do depoente. Além disso, esse tipo de construção narrativa vem com o intuito de apresentar os argumentos falados enquanto que as imagens são utilizadas como elementos de comprovação daquilo que se está dizendo. Como afirma Bill Nichols (2010, 143), “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente onde as imagens desempenham um papel secundário”. Sendo assim, as imagens vão ter como função ilustrar, esclarecer, evocar ou contrapor o que é dito.

A ausência da aparição da equipe de produção evidencia que nesses episódios se buscou um caráter mais informativo em um tom objetivo ao invés de priorizar um tratamento mais participativo, revelando a não interação da equipe com os personagens sociais ou mesmo com o ambiente que está sendo retratado. Já nos episódios Mato Grosso do Sul 2, Mato Grosso e Goiás, que foram dirigidos por Rubens Bandeira, vemos a predominância da utilização de imagens em que a equipe aparece registrando as cenas e os depoimentos. Esses *inserts*¹² nos são apresentados em preto e branco (P&B), que se diferencia das demais cenas dos episódios que aparecem coloridas. Além disso, temos a utilização de planos americanos como marca desses episódios, como é possível verificar nas figuras abaixo:

¹² O *insert* significa uma imagem breve, rápida e que quase sempre é inesperada com o intuito de lembrar momentaneamente o passado ou antecipando algum acontecimento. Os *inserts* podem ser variados ou repetidos, sendo que estes servindo, às vezes, de plot - que é o dorso dramático do roteiro - ou algo que o simbolize. Para mais informações sobre linguagem de roteiro acesse o site: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm> (Acesso em 12 nov 09).

Figura 01. Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

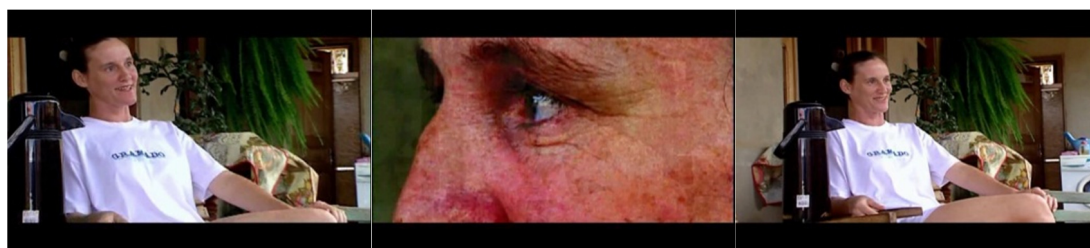
Figura 02. Episódio “Mato Grosso do Sul 2”, direção de Rubens Bandeira.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Nos episódios dirigidos por Joice Bruhn, a aparição da equipe de produção é mantida como nos episódios dirigidos por Rubens Bandeira, mas aqui temos a utilização de *close* quando os depoentes estão falando, como podemos ver no episódio *Abrindo caminhos na floresta*.

Figura 03. Episódio “Abrindo caminhos na floresta”, direção Joice Bruhn.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Dentro da estética da repetição, o *close* se afirma como detalhe, destacado como efeito estético para complementar o sentimento/emoção que a equipe de produção quer despertar no espectador. O som fora de campo também vai ser um elemento que contribui nesse sentido, aparecendo, por exemplo, quando a diretora faz alguma pergunta para o personagem social com o intuito de guiá-lo a explicitar

mais o que está sendo dito sobre um determinado tema. Isso, segundo Nichols (2010), está associado ao modo participativo onde localizamos a ênfase no encontro real e vivido entre o cineasta e o seu tema.

Outra peculiaridade dessa narrativa televisiva é a composição dos nomes dos episódios que também se relaciona ao fato de que a produção conta com três diretores. No primeiro episódio temos a utilização da denominação *Origem*, sendo que, a partir do segundo até o sexto são utilizados os nomes dos Estados visitados: Santa Catarina, Paraná, Paraguai, Mato Grosso do Sul 1 e 2 e Goiás. Esses episódios contam com a direção de Rafael Figueiredo e Rubens Bandeira respectivamente. Já os episódios *A febre do ouro*, *E o pago virou Floresta*, *Abrindo caminhos na floresta* e *Os gaúchos desbravadores*, a direção pertence à Joice Bruhn e o último episódio *Os sonhos continuam* foi dirigido por Rubens Bandeira.

No que diz respeito ao som utilizado dentro da narrativa, destacamos justamente a importância da trilha sonora na composição dos episódios. As músicas empregadas são alocadas, geralmente, nos momentos em que se quer dar ênfase à cultura tradicionalista gaúcha já que ao longo de toda a série fica visível a associação dos hábitos elegidos pelos migrantes gaúchos estarem associados ao que o movimento tradicionalista decretou como sendo próprio do “ser gaúcho”. Nas letras das canções temos a predominância do sentimento de saudade da terra natal que, curiosamente em alguns episódios, são cantadas (ou interpretadas) por pessoas que não nasceram e que, muitas vezes, nunca estiveram no Rio Grande do Sul. Elas acabam exaltando o sentimento do pago, a saudade e a vontade do retorno para o Estado sul-rio-grandense. Como podemos observar na sequência de imagens abaixo que corresponde ao episódio de Santa Catarina em que visualizamos inclusive cantores pilchados e interpretando músicas tradicionalistas.

Figura 04. Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Figura 05. Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

A respeito da cultura gaúcha tradicionalista, o destaque que é dado na representação do que é “ser gaúcho” e na própria figuração desse gaúcho dentro da narrativa está ligado ao modo de se vestir, nas músicas, nas danças, no churrasco e no chimarrão. Esses vão ser os elementos predominantes dentro da narrativa,, determinando a forma como os personagens sociais vão se figurar frente as câmeras. Como podemos ver nas imagens abaixo em que jovens e crianças que nasceram em outros estados estão imersas dentro desse ambiente.

Figura 06. Episódio “Os gaúchos desbravadores”, direção Joice Bruhn.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Figura 07. Episódio “Os sonhos continuam”, direção Rubens Bandeira.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Em relação aos personagens sociais que participam da série de documentários, é possível perceber o predomínio da utilização de depoentes homens em relação às depoentes mulheres, sendo que na sua grande maioria os homens quando enunciam – em relação à mulher – se posicionam na condição patriarcal, como se eles detivessem o poder da palavra em detrimento a mulher, evidenciando o quanto a estrutura do CTG também impõe maneiras e hierarquização no que diz respeito também à relação homem e mulher. Em geral, a mulher se posta de maneira secundária, exceto no episódio *E o pago virou floresta* onde temos todo o depoimento da Sra. Zulmyra Marmentini como figurante da conquista, mesmo não estando com vestimenta de prenda, ela mantém o chimarrão como símbolo de que ela é gaúcha – como veremos nas imagens logo abaixo. Além disso, ela relata sua contribuição na conquista, onde, junto com o marido, ajudou a abrir a mata para plantar, além de se preocupar em ofertar alimentação e água para a peonada. Essas atitudes fazem com que os seus empregados mantivessem uma relação de fidelidade a seus serviços, já que, de acordo com seu depoimento, sempre os tratava muito bem.

Figura 08. Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Como sabemos, a figuração da condição da mulher dentro do Movimento Tradicionalista é de submissão, mesmo sendo retratada com muita garra, força e determinação. Sua condição é de inferioridade, mantendo ainda a idéia de que a prenda se responsabiliza pelos afazeres da casa e do cuidado com os filhos, enquanto que o homem cuida da lida do campo e do sustento da família, evidenciando a manutenção da condição patriarcal que se repete não só pelos personagens sociais que se postam de tal modo, mas pelo próprio modo como a narrativa apresenta os depoimentos dentro da série, primando pela utilização do

discurso da figura masculina, como detentores da memória de todos os migrantes gaúchos.

3.2.2 O Conquistador

O primeiro episódio é intitulado *Origem* e começa apresentando as intenções que os gaúchos do século XX têm de explorar novos horizontes e espaços pelo Brasil. Na abertura do episódio, aparecem as imagens do carro da emissora percorrendo uma estrada de chão de terra bem avermelhada, típica das regiões mais ao centro do país. O texto introdutório que nos é apresentado em voz *over* começa anunciando: “eles tinham um rumo bem definido: o oeste brasileiro acima do rio Uruguai. Os gaúchos do século XX sabiam que atravessando Estados e territórios, iam encontrar terras férteis, florestas para explorar e ouro a espera de garimpo nos confins do Brasil. Todos queriam novas oportunidades [...]”. Nesses poucos instantes já podemos ter a dimensão do tratamento que a série vai dar à construção da primeira ideia-imagem do gaúcho migrante: o Conquistador.

Seguindo com o texto de apresentação, o narrador associa as histórias que serão apresentadas com a sua própria história pessoal. O narrador é Walmor Chagas, ator, que anuncia que, assim como os migrantes gaúchos desejavam novas oportunidades, ele também foi buscar de novos horizontes buscando os palcos de Rio de Janeiro e São Paulo, se considerando também um migrante conquistador. De imediato, é possível conhecer a proposta que a série de documentários possui. Além disso, enquanto são apresentados às intenções e objetivos da série, é feito o uso de imagens em movimento onde aparecem vastos campos verdes com plantação e gado, caminhões adentrando estradas de terra e dos personagens sociais que fazem parte da narrativa em seus ambientes familiares e dentro de Centros de Tradições Gaúchas - CTGs. Antes de começar os créditos de abertura da série, o apresentador utiliza outra frase de impacto, que denota ainda mais o valor dessa conquista: “venha com a gente refazer a saga dos gaúchos que perseguiram seus sonhos no rumo do oeste”.

Assim, já nos primeiros depoimentos de um dos personagens sociais do episódio *Origem* deparamos com elementos que corroboraram com a figuração do gaúcho a partir da primeira tríade origem-pioneiro-conquistar: “[...] já que os pais eram migrantes europeus dentro do Brasil, então, acho que sangue europeu, sangue meio agressivo, a gente buscou...”. Aqui podemos perceber nitidamente com essa pequena passagem que a ideia-imagem do Conquistador que se atribuiu ao gaúcho migrante é diretamente associada ao emigrante europeu e a sua herança europeia. Além disso, na própria narração da voz *over* é possível averiguar certa exaltação aos atributos de conquista que os emigrantes europeus mantiveram de quando se estabeleceram no Rio Grande do Sul. Isso colabora na construção de uma memória e de uma identidade dos migrantes gaúchos que está atrelada à ressignificação que esses sujeitos vão construir nesses espaços.

Podemos notar então que a série de documentários elege uma memória e uma identidade que já construída e que busca tornar-se homogênea dentro do Estado do Rio Grande do Sul para compor suas produções. Para sustentar essa ideia-imagem, no primeiro episódio, destaca-se a utilização dos depoimentos de especialistas que auxiliam nessa primeira composição da narrativa no sentido de dar veracidade aquilo que se está construindo em termos de discurso. São eles: Carlos Wagner, jornalista e autor de *O Brasil de Bombachas*, resultado da série de matérias para a Zero Hora e que no ano de 2011 foi feita uma nova série de reportagens com os personagens que fizeram parte da primeira; Ruben Oliven, antropólogo; Mário Maestri, historiador; Paixão Côrtes, folclorista e Jakzm Kaiser, jornalista e autor do livro *O Brasil dos Gaúchos*, com o intuito de contribuir para a explicação do fenômeno da migração e da constituição do que é “ser gaúcho”.

Verificamos também que os elementos constitutivos dessa figuração estão atrelados aos seguintes símbolos: o chimarrão, o churrasco, a música e a dança tradicionalista, sendo suas raízes evocadas pelo sentimento de saudade, nos espaços que os gaúchos migrantes elegeram como sendo representante do pedacinho do Rio Grande do Sul: o CTG. De acordo com a série de TV, é a constituição do Centro de Tradições Gaúchas nas regiões onde esses migrantes se fixaram que acabou se tornando o fator de identidade e de união desses gaúchos,

distanciando-os e diferenciando-os dos nativos da região. Ademais, esse espaço passa a ser também a ponte com o “ser gaúcho” e o Rio Grande do Sul.

Podemos observar ainda que, no decorrer das explanações dos personagens sociais, há a apresentação de que esses migrantes acabam sendo os mais verdadeiros seguidores das tradições gaúchas, como afirma Paixão Côrtes: “[...] eles estão com uma saudade imensa e uma preocupação muito grande de serem fiéis. Então, eles preservam com muita fidelidade seus hábitos, as roupas, os vestuários, as roupas das prendas, as danças, as canções até mais que o próprio gaúcho aqui”. Após a fala de Cortês, acompanhamos a imagem de um gaúcho dançando chula dentro de um CTG com muitas pessoas vestidas de prenda e de peões pilchados¹³. O personagem seguinte, o advogado de Vilhena (Rondônia), João Castilhos, comprova esta necessidade do migrante gaúcho em preservar “sua” tradição (ou aquela que ele elege como sua em terra estrangeira): “Quando eu cheguei aqui, em 1977, eu logo de imediato procurei uma gauchada por aí, encontrei mais filhos e netos de gaúchos, para nós formarmos então o CTG para buscar as minhas raízes e matar a saudade do meu Rio Grande amado”.

Para ilustrar a emoção e o sentimento de saudade a que se refere João Castilhos é inserido o som da música *Hei de voltar pro Sul* de autoria de José Fogaça e Kledir Ramil, ao ritmo de voz e violão – interpretado por Mônica Tomasi – que ajuda no despertar de uma melancolia, valorizando ainda mais o quanto esses migrantes foram batalhadores e corajosos ao saírem de sua terra natal para conquistar as terras inóspitas do oeste. São vencedores de toda e qualquer intempérie, mas que encontraram no cultivo ao amor pelo Rio Grande do Sul a maneira de permanecerem ligados a sua terra natal. A letra da música dá sentido ao que a narrativa está propondo:

¹³ A pessoa que se veste de prenda normalmente é a mulher - da infância a fase adulta -, em que ela utiliza um vestido inteiro ou saia e blusa, com ou sem casaquinho, para as prendas adultas e senhoras. A saia pode ser godê, meio-godê, em panos, em babados ou evasê; pode apresentar também cortes na cintura, cadeirão ou corte-princesa, dependendo da idade e estrutura física da prenda. Além disso, o comprimento da saia/vestido de estar alcançando o peito do pé. Já o peão quando se pilcha significa que ele vai estar vestido a caráter que no caso é como gaúcho. Para ser como um gaúcho, ele utiliza a bombacha em conjunto com s outros apetrechos que fazem parte da vestimenta como o lenço, o chapéu, a guaiaca e o chiripa.

Hei de voltar pro sul
 Há muito o que lutar
 Vencer a dor do açoite
 Vencer a noite e ver chegar
 A Pátria livre e o dia de ver Maria e então sonhar.
 Hei de voltar pro sul
 Eu não sei bem por que
 A saudade sem jeito dá um nó no peito
 E me faz querer
 Rever a noite azul do Rio Grande do Sul
 Pra depois morrer.

Além da utilização da trilha sonora dentro dos episódios com a intenção clara de despertar a empatia do telespectador, temos ainda a apresentação, ao longo dos episódios, das regiões onde os migrantes se fixaram – e que muitas vezes acabaram por serem considerados pioneiros. Para isso, é utilizado o uso de fotos e de filmes de arquivo, além dos depoimentos dos personagens sociais.

O que predomina nessas falas, como dissemos no tópico anterior, são os fragmentos de discursos proferidos pelos depoentes, bem como a utilização de adjetivos que buscam demonstrar como o migrante gaúcho se torna um sujeito conquistador nos espaços que ele escolheu para se fixar e assim alcançar os seus novos horizontes. Como exemplo disso, podemos ver na voz *over* que introduz o episódio de Santa Catarina: “no início da conquista, a sobrevivência exigiu a destruição de florestas e matas nativas, mas ainda no século XX os migrantes gaúchos aprenderam a transformar a natureza em uma das maiores fontes de riqueza”. Isso é um exemplo típico e claro do que para os gaúchos migrantes nada é impossível de ser conquistado.

Consequentemente, pode ser observada uma preocupação central dentro dos episódios, de retratar esse migrante como o personagem principal no desenvolvimento dessas regiões, como se eles fossem o motor que carrega todas as qualidades e alternativas para o crescimento. Podemos destacar como exemplo a frase mote que percorrerá toda a série: “*onde tem um gaúcho é uma semente que está plantada no tradicionalismo*”. Aqui fica visível que a representação do “ser gaúcho” está atrelada ao Movimento Tradicionalista, sendo que esse elemento auxilia na contribuição da diferenciação em relação ao *outro*, o nativo. Além disso, existe uma preocupação da produção em mostrar na apresentação de cada cidade, imagens de fachadas que identificam os CTGs que foram fundados nessas regiões.

E claro, esses espaços acabam se tornando, vez ou outra, os locais onde são gravados os depoimentos dos personagens sociais.

Seguindo com a nossa análise, a respeito da construção da ideia-imagem de Conquistador, temos no episódio *Paraná* a apresentação de pequenos fragmentos de relatos dos personagens sociais que falam da constituição da região oeste do Paraná como sendo toda formada por gaúchos e seus descendentes, além desses relatos enaltecerem a história do Rio Grande e suas tradições. Já no episódio do *Paraguai* temos a *voz over* que apresenta um pequeno histórico da cidade – sua localização e ano de fundação do país –, além de compor nessa apresentação trechos de depoentes que dizem que foram para a região e que gostaram: “pra nós é Brasil aqui”. Logo em seguida, temos a narração sentenciando que “mesmo com a paisagem inóspita e a língua estrangeira não foram obstáculos para a conquista”. Ainda nesse episódio se destacam as questões que envolvem os brasiguaios, os brasileiros que emigraram para o Paraguai. Aqui não podemos esquecer que a série destaca os brasiguaios gaúchos que estão localizados na região do Alto Paraná, local que recebeu as maiores levas de imigrantes gaúchos.

Para compor essas imagens, lembrando daquilo que Arlindo Machado (2003) apontava a respeito da televisão, como sendo ainda muito sonora e que as imagens são usadas no sentido de autenticar aquilo que se está falando, nesse trecho específico temos a composição dos quadros de imagens que apresentam a cidade, os espaços públicos e pessoas dançando dentro de um CTG, vestidas com as indumentárias gaúchas. Isso demonstra que mesmo fora do seu Estado natal, o migrante gaúcho, além de conquistar dessa nova região, mantém sua ligação com a sua tradição através da implantação de um CTG na nova localidade, como podemos observar na sequência das imagens abaixo. Nessas imagens, temos a figuração do novo local onde se fixaram, seguida de uma tomada de dentro do CTG com pessoas dançando pilchadas.

Figura 09. Episódio “Paraguai” direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

No entanto, no episódio *Mato Grosso do Sul*, destaca-se uma nova leva de migração que tem a oportunidade de um novo recomeço, onde as terras são mais férteis e que possibilitou aos migrantes gaúchos a aquisição de mais alqueires de terras. Quando a voz *over* do narrador fala “em um novo recomeço” a imagem focaliza uma cena de casamento, no momento exato em que é cortado o bolo, simbolizando a união, união que carrega o sentido de novo começo, novas terras e novo destino. Além disso, é afirmado que no Estado sul-mato-grossense os migrantes gaúchos redescobrem um pouco do Rio Grande do Sul: “os hábitos, a gente e o lugar trazem a imagem da terra natal e fazem a conquista ficar mais fácil”.

Outro exemplo que evidencia a expressão de Conquistador para a figura do gaúcho migrante é encontrada no episódio *Mato Grosso*. Nele temos os depoimentos de personagens sociais que relatam como os migrantes chegaram ao Estado numa época em que a região era um tanto inóspita. No testemunho do Sr. Ivo Raiser, gaúcho de Boa Esperança/RS, e o primeiro morador da cidade de Sorriso no Estado mato-grossense, temos uma imagem da coragem do Conquistador:

Começamos e construímos um barraco ali. Daí, formamos um restaurantezinho, uma coisa pra nós se manter por ali. [...] (corte da produção) Sofrido, era só mosquito e coisa, nem pêlo nos braços nós não tínhamos mais porque era só mordida de marimbondo, mosquito.. era braba a coisa. Trouxe a família pra cá que aquilo foi um eito de coragem que a gente teve de trazer as crianças, onde tinha uma criança com um ano e seis meses. Daí na brincadeira nós falávamos ‘vamos fazer uma cidade aqui’. Como é que vamos colocar o nome da cidade? ah! já que estamos todos na farra aí e brincando aí vamos colocar o nome de sorriso, daí pegou o nome. ‘prondé que você vai? Vou pra sorriso’ [risos]. Fico até admirado que eu mesmo não acredito de formar isso aqui tão ligeiro também. Foi muito ligeiro a cidade aqui e está indo, isso aqui não para mais nunca, né (2004, 10min08).

Nesse depoimento, destaca-se a coragem como elemento importante e que auxilia os migrantes gaúchos a persistirem na sua busca por novos horizontes.

Outro elemento que se repete durante nos depoimentos é o contar como tudo começou, a maneira como ocorreu a conquista que, em muitos casos, como no episódio *A febre do ouro*, é frisado pela força de vontade e a garra como símbolos fundamentais para conseguir adentrar nas terras inclemente e assim se fixar na região. Observamos também no episódio *O pago virou floresta*, a preocupação em relacionar a imagem do migrante gaúcho a do emigrante europeu. Assim como os antepassados europeus detinham o conhecimento de como lavrar a terra sem danificá-la, o migrante gaúcho tinha a sabedoria da necessidade de se preservar, mesmo desmatando, a floresta amazônica. Como podemos ver nas imagens abaixo, onde temos uma plantação de banana no meio da floresta, uma lavoura e uma empresa de madeireira, respectivamente, em uma das sequências do referido episódio:

Figura 10. Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

E, por fim, nessa incursão entre os episódios para identificarmos como se constrói a ideia-imagem do gaúcho Conquistador que está ligado a sua origem europeia, temos no episódio *Os sonhos continuam* a utilização da voz *over* que discursa sobre o caráter conquistador do gaúcho migrante que saiu do seu Estado natal para angariar mais oportunidades em outros espaços. É reforçado aqui que os gaúchos entrevistados foram conquistadores em tudo que buscavam, sobressaindo o exemplo máximo do gaúcho, Blairo Maggi, que na época das gravações da série, era o governador do Estado do Mato Grosso. É dado destaque também aos migrantes gaúchos da terceira geração, que perseguem seus sonhos e que se

espelham nas histórias de vidas dos antepassados da primeira geração buscando conseguir melhores trabalhos e oportunidades.

Por fim, observamos na narrativa, a apresentação da primeira e segunda geração de migrantes gaúchos relacionados a proprietários de terras e a produtores rurais, sendo que, as gerações seguintes acabam migrando como trabalhadores prestadores de serviços, onde se estabelecem. Nesse sentido, partimos para a interpretação da ideia-imagem do Desbravador, onde visualizaremos a forma como esses sujeitos Conquistadores se complementam e auxiliam na formação da tríade adjetiva que define a figura do migrante gaúcho dentro da série de documentários.

3.2.3 O Desbravador

Na tríade rivalidade-integração-desbravar está contida a figuração do gaúcho desbravador. No episódio *Paraguai* essa construção vai ser muito bem explorada. Não que nos outros episódios não se retrate a rivalidade ou mesmo a integração, mas é nesse episódio específico esta categoria é trabalhada de forma mais explícita, enquanto que nos outros episódios percebemos essas relações apenas de maneira implícita na fala dos personagens sociais e na maneira como a narrativa se desenrola.

Para iniciar, apresentaremos os elementos que destacamos do episódio *Paraguai* para vermos como ocorre essa construção da ideia-imagem do Desbravador. No início do episódio são apresentados os dados sobre a população do país vizinho, em que é ressaltado o fato ser o menor e o mais pobre país da América do Sul. Para comprovar o que foi dito, surge o depoimento de Jacó Werle, que se mescla com a apresentação de imagens de casas humildes e de pessoas de pé descalços, como podemos averiguar nas imagens abaixo retiradas do episódio.

Figura 11. Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

O depoimento de Jacó Werle, agricultor e vereador de Santa Rita no Paraguai, vem ao encontro do que se está mostrando em forma de imagem: “Nós temos 48% de gente pobre e isso deve preocupar a nós também porque, afinal, a vida não tem muito sentido se você está bem e o teu vizinho, irmão do lado, está passando necessidade”. Durante a apresentação do depoimento, obtemos tomadas do depoente sentado com uma cuia na mão, em que a sigla RS fica em constante destaque. Paralelo a isso, destacamos também a imagem de uma criança andando de bicicleta ao lado de uma grande plantação de grãos que, em seguida, ganha um primeiríssimo plano de seu rosto, possibilitando que o espectador veja a precariedade da situação, novamente confirmando o que está sendo falado pelo depoente.

Figura 12. Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

A trilha sonora incorporada causa um sentimento de tristeza e piedade, ainda mais quando foca a imagem de plano geral em que uma ventania é filmada, dando o aspecto de uma terra sem lei, sem justiça e com muita desigualdade social. A composição dessa sequência gera um desconforto pelo contraste entre as grandes plantações que foram exibidas anteriormente com as imagens apresentadas agora.

Figura 13. Episódio “Paraguai” direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Para dar ritmo e continuidade na narrativa, o filme apresenta a definição da palavra-chave *rivalidade*. Nesse momento, temos a justaposição de fragmentos de testemunhos de alguns personagens na tentativa de construir uma imagem do migrante gaúcho em oposição ao paraguaio no sentido de negação do *outro*. A seguir, a narrativa começa apresentando o fragmento do depoimento de Francisco Mesomo, agricultor de Santa Rita no Paraguai, onde este fala que “o povo paraguaio em si ele é um povo mais acomodado”. Logo após, é justaposto o trecho do depoimento de Antero Bressan, agropecuarista, que diz: “Não tem aquela iniciativa que a gente tem”. E para reforçar o que está sendo exposto e construído, é apresentado o trecho em portunhol do depoimento de Justo Bareiro, vereador paraguaio, que afirma que “o paraguayo é mucho mais lento enquanto a agricultura se refere, enquanto a trabajo, pero son gente trabajadoras”. Logo em seguida, é pontualmente evidenciada a rivalidade existente entre os imigrantes gaúchos e os paraguaios, nos trechos dos depoimentos justapostos de Dovílio Meazza, agropecuarista de Puerto Indio e de sua esposa, Evanir Meazza, comerciante, que são bem taxativos quanto a sua visão sobre o nativo paraguaio. O primeiro enfatiza que “é difícil para nós poder conviver junto, trabalhar junto”, já a Sra. Evanir fala que “eles são assim diferente porque eles não querem trabalhar muito que nem os brasileiros sabem. Eles querem viver mais dos desvios, se aproveitam dos brasileiros”. No entanto, soma-se a esses depoimentos o de Silverio Cristaldo, agricultor de Puerto Indio, que afirma que “eu sou paraguaio, mas o paraguaio não sabe utilizar a terra”. Vemos aqui novamente o recorte da fala em proveito de afirmar e consolidar aquilo que está sendo construindo a respeito da relação de rivalidade existente entre o migrante gaúcho e o nativo paraguaio. Além disso, para comprovar ainda mais o que os migrantes gaúchos acham a respeito do paraguaio, a produção

opta por fechar este episódio com o depoimento de um nativo paraguaio que afirma em sua fala que eles, os nativos paraguaios, se vêem como sujeitos que não tem capacidade para lidar e trabalhar em suas terras. Isso demonstra o quanto o fragmento desse discurso é utilizado com a intencionalidade de confirmar e evidenciar que, se não fosse os migrantes gaúchos terem se fixado nesse território, a condição deles estaria muito pior.

A narrativa segue desmembrando tal temática, ficando claro aquilo que nos referimos nas análises anteriores: da narrativa ser construída com o intuito de colocar a imagem do gaúcho como o grande responsável pelo atual desenvolvimento das regiões da fronteira oeste. Subjugando, assim, a imagem do nativo na condição de estranho, como se não pertencesse àquela região, fazendo com que eles (os nativos) tenham que assimilar e, de certo modo, se submeter aos costumes, hábitos e maneiras de sociabilidade que os migrantes gaúchos possuem e que elegeram como próprias e corretas.

Nesse ponto da análise não temos como não associar as contribuições feitas por Zygmunt Bauman, que em seu livro *Modernidade e ambivalência*:

A definição do Outro como parasita utiliza os medos profundamente arraigados, a repulsa e a aversão a serviço do extermínio. Mas também, e de modo mais seminal, ela coloca o Outro a uma enorme distância mental na qual os direitos morais não são mais visíveis. Tendo sido despojado de sua humanidade e redefinido como verme, o Outro não é mais objeto de avaliação moral (BAUMAN, 1999, p. 56).

De certo modo é o que a série tenta fazer o tempo todo na construção de sua narrativa, colocando o nativo, o *outro*, na condição de não ter condição, de inferioridade e não ser capaz de trazer desenvolvimento às regiões da fronteira oeste brasileira, sendo que, muitas vezes, a própria estruturação da escrita da narrativa apresenta as regiões como se fossem totalmente despovoadas, como se não tivessem pessoas estabelecidas no local antes da chegada dos migrantes gaúchos. E, então, são os migrantes gaúchos que levam todos os seus conhecimentos, domínios e qualidades para “salvar” essas terras e assim construir um reduto gaúcho nesses locais.

Isso fica bem claro na voz *over* do episódio, que ressalta: “graças à tradição ao cultivo da terra e ao espírito empreendedor o gaúcho ocupou grandes áreas do

território do Paraguai”. Sendo que em seguida aparece o recorte do depoimento do Padre Lauro Bocchi, que na sua fala reforça o sentimento de rivalidade entre gaúcho e paraguaio: “Sentimos muita essa sensação, especialmente do lado dos paraguaios, de que o brasileiro ou o migrante que veio de outros países, está como invadindo e tirando aquele, ou seja, tirando aquilo que é seu”. Aqui podemos observar a construção social da ambivalência de que falava Bauman (1999), em que o espírito de Desbravador do gaúcho contribuiu para que ele ocupasse uma grande área do território paraguaio. O depoimento do padre, que, por sua vez, nos é apresentado como a causa da rivalidade entre gaúcho e paraguaio, considerando que o sentimento de diferenciação partiria, na maioria das vezes, do nativo, na visão da série de TV. Nesse caso, fica claramente definido que os migrantes gaúchos se constituem os amigos e os inimigos, os paraguaios. Sendo assim, pela concepção de Bauman (1999), os amigos e os inimigos são colocados o tempo todo em oposição, o que é demonstrado na maneira como a narrativa apresenta os fragmentos dos depoimentos que a compõem.

Ainda segundo Bauman, aos amigos compete a tarefa de definir os inimigos, onde a aparência de simetria é ela mesma um testemunho de seu direito assimétrico de definir, sendo que os amigos que vão controlar a classificação e a designação. A oposição é uma realização e auto-afirmação dos amigos. É o produto e a condição do domínio narrativo dos amigos e de sua narrativa como dominação (BAUMAN, 1999, p. 62). Isso nos leva a seguinte questão: Qual seria a figuração dos gaúchos sob o olhar dos paraguaios? Como a série de documentários é produto de uma emissora televisiva com origem no Rio Grande do Sul, essa é uma resposta impossível de se ter já que a série é construída sob a perspectiva do migrante gaúcho, enquanto amigo. Trata-se de uma figuração calcada no intuito de se construir um projeto de memória, autorizando-se a falar do *outro*, do nativo paraguaio, de modo a classificá-lo e a designá-lo como incapazes, inferiores, que não gostam de trabalhar, adjetivos encontrados constantemente nos depoimentos dos personagens sociais.

Por outro lado, no decorrer da narrativa da série, acompanhamos uma solução para essa rivalidade. Uma nova palavra-chave nos é apresentada, a *Integração*, no sentido de demonstrar que apesar dos conflitos, os migrantes

gaúchos se integram com o povo paraguaio. Aqui percebemos também claramente a construção de uma narrativa de dominação dos migrantes gaúchos em relação aos nativos paraguaios. As imagens que compõem essa passagem são divididas em duas partes: a primeira é composta no lado esquerdo pela exibição da bandeira do Paraguai e de um homem caminhando; e a segunda, no lado direito, com a bandeira brasileira junto de um homem pilchado. Eles se encontram e fazem um gesto de cumprimento, seguido imediatamente para a exibição de seus depoimentos. Mas, antes de apresentar os depoimentos é inserida uma trilha sonora de música tradicionalista, quando decorre toda a cena do encontro dos dois sujeitos. A integração que pretende ser mostrada é desencadeada dentro do espaço do CTG, em um galpão onde se encontram muitas pessoas vestidas com as roupas que caracterizam a tradição gaúcha. No depoimento de Aurélio Gómez vemos que é ressaltada a integração entre os dois sujeitos através da tradição gaúcha difundida nesse espaço: “se favorece mucho la integración, porque aquí no ay ningún la diferencia entre paraguayos e brasileiro [...] isso é mui bueno porque no ay problema de racia, de cultura, posición social, nada. Todo los iguales, pares”.

Figura 14. Episódio “Paraguai”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

A narração do documentário passa em seguida a evidenciar que a dança e a música típica do Rio Grande do Sul abrem as portas para os gaúchos em todo o Brasil. Acompanhada da fala do narrador, são apresentadas cenas de uma placa onde se lê “Mato Grosso” e, em seguida, de pessoas dançando dentro de um CTG. Aqui temos novamente a reafirmação da narrativa do vencedor. Volta-se de novo para o Paraguai, apresentando o depoimento de Ignacio Schinini, comerciante de Santa Rita, que diz: “Nos interamos através de la CTG , el lo primeiro clube que

havia [...] yo puedo diser que todo lo imigrante, quase todo, es trabajador. Vem tenido com sú cultura, su tecnologia, com su trabajo”.

Para finalizar, o episódio é destacado justamente o caráter desbravador do gaúcho. Aqui nos é apresentada a definição da palavra-chave *Desbravador*, sendo mostrados, em seguida, trechos de depoimentos que enaltecem a importância dos migrantes gaúchos, suas responsabilidades e conquistas, como as aberturas de estradas, de escolas e de fundações de municípios. Novamente, pode se verificar a exaltação da narrativa de dominação do amigo sobre o inimigo. As imagens que compõem esse trecho do episódio são intercaladas com imagens de planos gerais das plantações, tomadas aéreas e de *zoom* que aproxima a cena captada de homens trabalhando no campo. Além disso, apresentam-se novamente declarações de saudosismo a respeito do Rio Grande em que a trilha sonora, com seu ritmo, melodia e letra vêm ao encontro do sentimento de saudade e de nostalgia.

Em contrapartida, no episódio *Paraná* percebemos que esse Estado é apresentado como parte do rol de grandes produtores da cultura de grãos no país, ganhando destaque na série de TV já no início, fazendo constante referência ao fato de que isso ocorreu devido ao fato de os gaúchos se fixaram nessas regiões, que, com suas formas de trabalho e experiência no campo, conseguiram vencer e transformar a terra que antes só tinha madeira em grandes plantações de soja, milho e trigo. Além disso, a partir do “desbravamento” do Paraná e do desenvolvimento desta região, veremos ao longo dessa conquista outro tipo de leva migratória que será executada para outros Estados da região oeste do Brasil.

No episódio *Mato Grosso do Sul* constatamos que os hábitos elegidos para identificar e representar o que é “ser gaúcho” estão associados ao modelo divulgado pelo movimento tradicionalista, o CTG continua sendo um elo importante com essa cultura nas regiões em que os migrantes se estabelecem. A voz *over* apresenta os aspectos de como ocorreu a migração para o estado sul-mato-grossense, afirmando que a migração dos gaúchos para o Mato Grosso do Sul começou no final do século XIX, com fotos de arquivo sendo passadas enquanto a narração apresenta o contexto histórico. Nesse episódio, encontramos mais uma vez a integração como característica da ideia-imagem de Desbravador atribuída ao migrante gaúcho. Seguindo nesse episódio, destacamos outra cena em que a voz *over* anuncia o

seguinte discurso: “os primeiros gaúchos que chegaram ao Mato Grosso do Sul precisaram de coragem de enfrentar o clima quente e úmido, a mata, a terra desconhecida. Mas foi preciso mais para vencer, tivemos que ousar em projetos e negócios”. Esse discurso proferido e que se apresenta como um detalhe é no sentido de dar continuidade ao discurso fragmentado que é posto em sequência, onde o Sr. Balduino fala a respeito da Embrapa e da dificuldade que os migrantes tiveram para trabalhar inicialmente na nova terra. Podemos verificar aqui a constante associação da imagem dos migrantes gaúchos aos adjetivos característicos que engrandece a sua figuração, conotando a diferenciação com os nativos, além do discurso vencedor a respeito deles. Novamente é utilizada a voz *over* para narrar a respeito da importância desses pequenos produtores migrantes na zona urbana, elegendo-os como os responsáveis por trazer o desenvolvimento não só para o campo, mas também para a cidade.

São apresentados os fragmentos de discursos sobre a vinda para a região, a intenção de fixar suas raízes nesse local, além da explanação da Prof.^a Eva Penzo, que explana sobre seu pai, Enzo Penzo, que adquiriu as terras e que as foi revendendo para outros colonos em troca de mantimentos. Verificamos aqui, novamente o enaltecimento do caráter persistente dos migrantes gaúchos que colonizaram a região. Logo em seguida, são mostrados fragmentos de depoimentos que afirmam a grande população desses migrantes, exteriorizando as suas qualidades de “ser gaúcho”: “o gaúcho é um cara contente, alegre, bem amigo” e a diferença de hábito, sendo que no Mato Grosso do Sul se toma muito tereré e no Estado sulino o chimarrão é que faz parte do cotidiano das pessoas como a bebida típica. Nesse episódio, observamos também a continuidade de uma narrativa que mostra as diferenças e possíveis rivalidades entre os gaúchos migrantes e os mato-grossenses, mas de uma maneira mais implícita e bem suavizada em relação ao que vimos no episódio *Paraguai*.

Temos então, a enunciação da voz *over* que destaca: “em terras distantes, o imigrante gaúcho aprende a unir as diferenças e faz sua história se desdobrar em dois lugares”. Para dar autenticidade ao que foi dito, somos apresentados ao fragmento da fala de Salete Brezolin Almeida, professora, que comenta sobre os ajustes feitos no intuito de amenizar as diferenças culturais através da bebida típica

de cada Estado: “eu também acabei me acostumando tomar tereré com ele e ele se acostumou a tomar chimarrão comigo”.

Para eliminar, dentro da construção narrativa, as possíveis rivalidades, cabendo só ao episódio do Paraguai esse aspecto, são mostradas imagens e depoimentos que falam dos casamentos entre os gaúchos migrantes e os mato-grossenses. Isso chama atenção porque evidencia a tentativa explícita de se construir uma perspectiva de que a rivalidade só aconteceu no Paraguai e que nas regiões da fronteira isso não ocorreu, pelo menos, não tão intensamente como no país vizinho. Além disso, não se tem mais o uso das palavras-chaves acompanhadas de suas respectivas definições. Agora, o ritmo que se alcança na narrativa é por assuntos que vão sendo desenrolados ao longo das conversas.

Já no episódio *Goiás*, assistimos o destaque dado pela produção na associação do chimarrão como hábito que é cultivado pelo tradicionalismo. Aqui vemos o quanto um hábito se mistura com a tradição em que esse símbolo tem em si uma figuração identitária e que auxilia na diferenciação com o *outro* – fora do seu espaço comum. Aliás, é quando a narrativa destaca a existência de um comércio exclusivo para os migrantes gaúchos, podemos dizer que há, de certo modo, uma distinção dentro do espaço estabelecido, que se transforma como um exemplo do sentimento de rivalidade, marcando a construção da ideia-imagem de Desbravador. Afinal, pela forma como o episódio é montando, apenas os gaúchos consomem os produtos desses espaços, como se os artigos vendidos só pudessem ser de domínio deles e não do *outro*.

Como já falamos anteriormente, com a exceção do episódio do *Paraguai* em que a rivalidade é acentuada e mostrada explicitamente, nos outros episódios a diferenciação entre o migrante gaúcho e o nativo aparece de modo implícito. Isso se mostra através das diferenças dos hábitos cotidianos cultuados, na forma como falam, se sociabilizam ou no modo de se vestirem. Dentro do episódio *Goiás*, temos a utilização do CTG como espaço de interação entre a comunidade de migrantes com a região, onde são promovidos palestras e cursos a respeito do desenvolvimento social e do campo.

Outro exemplo que se destaca nesse sentido, está no episódio *E o pago virou floresta*. No depoimento, o personagem social Antônio Rohlede afirma que os

gaúchos estão adiantados em relação ao amazonense porque eles [os migrantes gaúchos] têm mais domínio sobre o desenvolvimento agrícola e que são eles que vão desencadear isso na cidade de Humaitá, no Amazonas. Podemos notar que essa fala se apresenta como uma maneira de demonstrar a rivalidade entre os migrantes gaúchos e os nativos, já que se apropria do enaltecimento, da diferenciação e do domínio da técnica de trabalho. Além disso, no depoimento dos irmãos Trevisan, é enfatizado o fato de possuírem uma grande dificuldade de confiarem nas pessoas da região, porque eles têm uma maneira diferente de se relacionar, sendo muitas vezes mais ariscos. Outro ponto a ser acentuado aqui, é quando se dá ênfase à diferença de linguagens utilizadas pelos migrantes gaúchos em relação aos nativos, em que o primeiro tem um modo de se referir a um objeto, como se fosse uma linguagem comum, mas que em relação ao *outro* não o é. Afinal, cada região possui uma maneira de referenciar aos objetos ou mesmo de nomear certas situações, como no caso do exemplo apresentado no episódio em que o personagem social cita a palavra “ergue” no sentido de erguer algo do chão sendo que o nativo da região utilizam a palavra “levanta”.

Outro exemplo que podemos destacar está no depoimento da Sra. Aida Luiza Maffi, no episódio *Abrindo caminhos na floresta*, em que ela relata que até se acostumou com os hábitos do pessoal do Acre, mas que com o passar do tempo de convivência ela ainda lembra como eram no Estado sulino as formas de se sociabilizar: “a gente não esquece das raízes da gente. A gente muda aqui porque o pessoal fica até achando graça do jeito que a gente conversa lá no sul. Aí a gente tenta mudar e imitar eles aqui. Aí quando a gente consegue conversar do nosso jeito mesmo, aí a gente conversa”. Nesse fragmento, vemos que a condição de Desbravador faz com que artifícios de aproximação sejam utilizados na tentativa de se tornar próximo ao outro e assim, conseguir estabelecer após essa aproximação a sua maneira, o modo como o migrante gaúcho vê como o correto segundo as suas perspectivas.

Já no episódio *Os gaúchos desbravadores*, temos a apresentação de um fragmento de fala que afirma que o choque cultural entre o migrante gaúcho e o roraimense foi necessário para fortalecer o espírito da comunhão gaúcha na região. Além disso, no episódio *O Projeto Rondon* é retratado como elemento que auxiliou

na integração nacional, mas, no caso da série, estão destacados apenas os depoimentos dos participantes gaúchos desse projeto. Em outro momento do mesmo episódio, são demarcadas ainda as diferenças no consumo de verduras e legumes, em que uma personagem social relata que foram os gaúchos migrantes que se deram bem ao desenvolver em seus terrenos hortas de verduras e legumes, sendo que esse hábito não é vivenciado muito pelos roraimenses.

Como podemos averiguar ao longo de toda a série, a questão da integração vai ser desenvolvida dentro dos espaços em que comportam o CTG, sendo que este acaba sendo o local de sociabilidade do migrante gaúcho nas regiões para onde se fixou. Além disso, nesse local, observamos a concretização da representação do que é o Rio Grande do Sul.

E, por fim, a respeito do espírito desbravador, podemos observar que assim como na ideia-imagem do Conquistador, o gaúcho migrante acaba sendo figurado também como O Desbravador, que, ao enfrentar todos os obstáculos para conquistar e vencer no novo espaço acaba transformando a sua condição de estrangeiro na de amigo em relação ao *outro* (o nativo). Além disso, também temos a condição de Herói desses migrantes, que será mais aprofundada no próximo tópico quando analisamos como o sentimento de permanência e de saudade auxiliam na construção da figuração heroica na narrativa de *A Conquista do Oeste*.

3.2.4 O Herói

A terceira e última tríade permanecer/dificuldade/saudade nos remete ao sentimento de pertencimento que percorre todos os episódios da série *A Conquista do Oeste*, onde, ao lado das imagens de dificuldade, encontramos também a imagem da saudade que auxilia na construção da ideia-imagem do Herói para o gaúcho migrante que propositalmente encontra sua redenção no cultivo de suas tradições dentro dos CTGs nas localidades que buscou se fixar e conquistar. Em *Origem*, primeiro episódio da série, temos a apresentação da voz *over* que fala a respeito da vitória de quem conseguiu superar as dificuldades no novo ambiente que foi escolhido para se viver e da herança de “ser gaúcho”: “quando famílias gaúchas refazem a vida longe dos pagos, está vencido o desafio de conquistar outro território.

Sonho realizado, os filhos ganham de herança, como bem maior, o amor sem fim pelo Rio Grande do Sul”. Em seguida, são apresentados os depoimentos dos especialistas falando a respeito da preservação da tradição que esses migrantes mantêm nos novos espaços onde se fixam, além de ressaltar a condição de “ser gaúcho”: “é aquele que se diz ser gaúcho”.

Aqui podemos observar explicitamente a constituição afirmadora da mitificação da figura do gaúcho e do quanto isso modifica a própria apresentação que esses sujeitos fazem de si em relação ao *outro*. É possível visualizar a mudança da condição do gaúcho como estrangeiro nos novos espaços para a condição de “dono” daquele ambiente, transformando o nativo em estrangeiro no seu próprio território. É a imposição vertical dos hábitos e dos costumes gauchesco que são espalhados nesses novos territórios como se ali não tivesse outras manifestações culturais próprias de um *outro* povo. Isso favorece para o apagamento da figura do nativo em detrimento do que se convencionou denominar de “ser gaúcho”.

Constatamos também na série, o entrelaçamento do movimento migratório com o movimento tradicionalista, em que se justifica a fundação de CTGs fora do Estado rio-grandense pela necessidade que os migrantes tiveram de cultivar essa tradição e costume, representadas como hegemônicas no Rio Grande do Sul. Lembramos que essa figuração do gaúcho não advém apenas dos meios de comunicação, mas também de uma demanda própria da sociedade, ligada inteiramente a um fator cultural e político. Isso é observado de maneira bem clara no período da Semana Farroupilha, onde todos os municípios do Rio Grande do Sul promovem eventos comemorativos à Revolução Farroupilha, que culmina no desfile dos cavalarianos com a chama crioula¹⁴.

Outro exemplo de como o sentimento de pertencimento é fortemente explorado na série televisiva pode ser encontrada no episódio *Santa Catarina*. É nesse episódio que aparece para o telespectador a definição da palavra-chave *saudade*. Logo em seguida, são mostradas imagens de dentro de um CTG onde é possível ouvir uma fala em *off* de um personagem social que exalta: “Um peão ou uma prenda cantando as coisas do Sul tu sentes saudade da tua terra”. Segue-se, então para a narração de Walmor Chagas que destaca o fato da saudade ter cor e

¹⁴ A chama crioula é o fogo simbólico do movimento tradicionalista que simboliza o espírito heroico dos Farroupilhas e os ideais de justiça e liberdade, visando à aproximação dos povos.

forma, ao mesmo tempo em que acompanhamos imagens de um campo de futebol com dois times locais que vestem as camisas do Internacional e do Grêmio, dois times da cidade de Porto Alegre que, por sua vez, alimenta no imaginário coletivo do gaúcho uma forte imagem de rivalidade. No caso da narrativa televisiva, essa rivalidade é transportada para o território conquistado, assumindo uma conotação mais dócil e lúdica do que aquela vivenciada no Rio Grande do Sul, como podemos observar na sequência de imagens desta passagem abaixo:

Figura 15. Episódio “Santa Catarina”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Por conseguinte, ao apresentar a cidade de Mondaí, em Santa Catarina, é destacado o depoimento de Túlio Souza, médico e poeta nativista, que fala a respeito dos hábitos e costumes sul-rio-grandenses:

Há uma busca natural de reencontrar as coisas do Rio Grande, as raízes. Seja em termos de música, seja em termos de hábitos, de vestimenta. É uma busca natural de reencontro dessas coisas, na medida em que você se afasta do Rio Grande. [é visível um corte da fala]. O gaúcho trouxe pra cá mão-de-obra qualificada, muita vontade de trabalhar e gente que é importante. Na verdade, só se atravessa o Uruguai [o rio], essa é a fronteira que nos separa (2004, 11min09s).

Ainda na sequência do depoimento de Túlio Souza, encontramos, de maneira mais clara, a forma como se constitui o migrante gaúcho em amigo em oposição ao *outro*, o nativo. Para ele um dia de gaúcho deve ser: “[...], antes de mais nada, estar em companhia dos amigos, logicamente gaúchos, e se falar das coisas da terra, se ouvir uma boa música gaúcha, se cevar um bom chimarrão e comer um gostoso churrasco”. Aqui vemos novamente a figura do gaúcho em uma condição de estrangeiro nessa localidade, sendo suprimida, e repassada a condição de natural e nativo dessa região. Além disso, temos nesse depoimento a consolidação da

figuração do migrante gaúcho como amigo através dos elementos que simbolizam a tradição gaúcha que é o churrasco e o chimarrão. Mas o que simboliza isso de forma marcante é o destaque que o depoente dá ao utilizar a expressão “logicamente gaúchos”, quando se refere a um dia tipicamente gaúcho. Isso quer dizer que ele dá preferência a se relacionar com outros gaúchos que, no caso, se encontram na mesma condição que ele: a de migrante.

Em outra passagem desse episódio temos a utilização da trilha sonora para se aproximar do ambiente do CTG, sendo que o trecho selecionado da canção contempla o sentimento de saudade e do não esquecimento da terra natal, além de aludir à fixação no novo espaço: “[...] e se Deus não achar muito, tanta coisa que eu pedi. Não deixe que eu me separe deste rancho onde nasci nem me desperte tão cedo do meu sonho de guri e de lambuja permita que eu nunca saia daqui [...]”. Já no episódio *Paraná*, vemos, após a utilização do recurso da definição da palavra-chave *difículdade*, um quadro todo reservado para os depoentes falarem das suas dificuldades enfrentadas quando chegaram às cidades que compõem hoje o oeste paranaense. Os depoimentos são apresentados de maneira fragmentada e com recortes que auxiliam na construção da narrativa do episódio. Aqui é possível ver através da seleção dos trechos das falas dos personagens sociais que, ora eles se complementam, ora possuem o caráter de comprovar o que o outro relatou.

Os personagens sociais que aparecem nessa sequência estão dispostos de forma circular, simbolizando uma roda de chimarrão, momento que representa a sociabilidade dos costumes gauchescos. Além disso, eles estão todos pilchados, tomando chimarrão em uma cuia gigantesca (o tamanho da cuia é totalmente desproporcional ao habitual). Para retratar esses quadros de imagem são utilizados os planos gerais e médios na hora dos depoimentos e na roda de chimarrão, o que pode ser entendido como uma auto-representação do que é ser gaúcho ou, como podemos dizer, uma *misce-em-scene* própria que favorece, nesse caso, a ideia-imagem que está sendo construída em torno da tríade permanecer-difículdade-saudade. Temos também, o plano de detalhe que mostra a cuia gigante, onde praticamente toma conta de todo o quadro da sequência, simbolizando a figuração dessa cultura e tradição muito bem enraizada na cidade de Realeza (PR) por esses sujeitos que são migrantes do Estado sul-rio-grandense.

Figura 16. Episódio “Paraná”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Ainda sobre esse episódio, é possível verificar o quanto o CTG se torna influente nas regiões do oeste paranaense. Passam-se imagens em plano geral de fachadas de CTGs que são intercaladas com planos médios de crianças vestidas a caráter e dançando. Como podemos conferir nas imagens abaixo:

Figura 17. Episódio “Paraná”, direção Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Em seguida, são mostradas imagens da roda de chimarrão em Realeza (PR) e também da produção da série do programa radiofônico de um dos personagens sociais que participa da roda de chimarrão. Essa apresentação de equipes de produção de programas radiofônicos locais também será repetido em outros episódios. No caso da roda de chimarrão, os personagens afirmam que na região oeste do Paraná os municípios são compostos por uma grande maioria de gaúchos e descendentes, afirmando que eles cultivam muito mais a cultura gaúcha que quem mora no Rio Grande do Sul. Aqui podemos observar a sugestão da ideia de que os migrantes gaúchos acabam assumindo um maior compromisso com a preservação dos costumes e tradições, principalmente pela distância da terra natal, como ressalta Wanderlei Czarneski, empresário paranaense: “Nós aqui cultivamos a tradição mais forte do que no próprio Rio Grande, lá no Rio Grande. Por que aqui o pessoal cultiva

muito mais por sentir uma saudade de lá”. Em concomitância com a fala vemos, mais uma vez, imagens de CTGs acompanhadas de uma trilha sonora. O trecho da canção *Querência Amada* de Teixeira, interpretada por Osvaldir e Carlos Magrão, novamente vem com o intuito de reforçar o que estava sendo exposto no depoimento do personagem:

“Quem quiser saber quem sou
olha para o céu azul
e grita junto comigo
viva o Rio Grande do Sul [...]”

Contudo, na parte em que se retrata a migração para o município de Cascavel (PR), o que fica explícito é a necessidade de mostrar que esses migrantes gaúchos não têm o sentimento de retornar para o seu Estado, embora possuam uma saudade imensa de lá. Os Heróis não voltam atrás. Afinal, eles [os migrantes] já estão enraizados nessas regiões. Na sequência, é colocado o depoimento de Admar Corrêa, vice-patrão do MTG regional de Pato Branco, que confirma o espírito heroico do migrante gaúcho em oposição ao gaúcho “pacato” que preferiu permanecer no Rio Grande do Sul:

Tem milhares de gaúchos que permaneceram no Rio Grande do Sul. São, vamos dizer, os gaúchos mais conformados ou consolados, mais pacatos ficam ali. E aquele cidadão, mais enérgico, que quer procurar pela vida, então sai no mundo, correr mundo e fazer... então, aquele já tá no sangue a vontade de progredir (2004, 13min31).

O testemunho de Admar Corrêa funciona como uma sentença sobre a figuração do gaúcho heróico, sendo que, no processo de conquista e desbravamento de novos territórios só sobrevivem os mais fortes, “[...] aquele cidadão, mais enérgico, que quer procurar pela vida [...]”. Portanto, não há espaço na série de documentários da RBS TV para as histórias fracassadas, das famílias que voltaram ou mesmo que não conseguiram prosperar em terras estrangeiras. Por outro lado, evidencia-se a coragem e a determinação desses gaúchos migrantes vitoriosos, sendo o Paraná o limite transpassado para chegar a outros lugares e assim construir novos redutos gaúchos. Além disso, é notório que a apropriação dos costumes e hábitos selecionados pelos migrantes gaúchos é cultuada pelos seus

descendentes como a representação sintética do que é “ser gaúcho”. Esses elementos selecionados ajudam inclusive a criar um imaginário social acerca de como é o Rio Grande do Sul para aqueles que não o conhecem.

Outro exemplo que identificamos, foi tirado do episódio *Mato Grosso do Sul 2*, em que vemos uma preocupação por parte da edição e da produção em retratar a memória e a identidade dos migrantes gaúchos como os maiores responsáveis pelo desenvolvimento da região, que sem eles não seria nada. Nos depoimentos, vemos a constante necessidade de deixar claro que não foi fácil a migração para lá, mas que mesmo com as intempéries eles conseguiram vencer, sendo verdadeiros heróis do desenvolvimento, da conquista e do desbravamento da região. Inicialmente, o episódio demonstra a preocupação de situar o período em que ocorreu a migração intensiva para o Mato Grosso do Sul, que se deu entre os anos de 1970/80. Temos aqui um novo adjetivo associado à figura do migrante gaúcho: a *coragem*. Sobre o heroísmo gaúcho e sua grande contribuição no desenvolvimento da região é apresentado o depoimento do agrônomo sul-mato-grossense de Campo Grande, Rubens Silvestrini, em que fala:

As correntes migratórias que nós tivemos desde a década de 1970 e muito forte no começo dos anos 1980 trouxeram um progresso para o Estado. Um progresso de que maneira? Primeiramente, tecnológica. Porque tecnológica? A produção de soja ela praticamente salta de 35 a 40 sacas por hectares no começo dos anos de 1980. Hoje se fala entre 65 a 70 sacas por hectares, isso quer dizer que quase dobrou. É lógico que não posso creditar isso 100 por cento aos gaúchos que vieram para o Mato Grosso do Sul, mas como eu sempre brinco, graças aos gaúchos nós tivemos o fomento de novas culturas, a abertura de novas áreas agrícolas. Nós temos aí a cidade de São Gabriel do Oeste que é um polo agrícola próximo a capital, 130km da capital, mas que com a corrente migratória se fortaleceu muito porque é uma cidade que surgiu praticamente do nada (2004, 2min10).

Nesse trecho são verificáveis os alicerces para a construção da figura heroica do migrante gaúcho. A voz *over* entra falando dos obstáculos vencidos e superados, em que são reconhecidos também de forma bem leviana os fracassos dos migrantes gaúchos com o sentido de que isso foi uma aprendizagem para eles se reerguerem e vencerem:

Grandes lavouras tomaram conta do serrado, onde antes havia apenas mato foram erguidas cidades. Desde o começo os gaúchos do Mato Grosso

do Sul transformaram desafios em oportunidades. A persistência garantiu o sucesso longe do Rio Grande do Sul. Foi preciso enfrentar safras perdidas, negócios sem mercado ou escolhas erradas. Mas para muitos gaúchos que vivem no Mato Grosso do Sul, cada fracasso foi considerado um ponto de partida para um recomeço (2004, 07min42).

Esta passagem vem acompanhada de imagens que são mostradas no sentido de ilustrar o que se está enunciando na fala do narrador, como podemos ver abaixo. São imagens de planos gerais e médios que simbolizam a transformação do campo em grandes cidades e da persistência desses migrantes diante dos obstáculos.

Figura 18. Episódio “Mato Grosso do Sul 2”, direção Rubens Bandeira.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Na fala do pecuarista, Tapir Carlotto, que saiu de Jaguari (RS) em 1955, nos é apresentado a sua história de vida e as várias fases de atividade produtiva que desenvolveu na região, escolhendo finalmente viver da pecuária. Ele relembra dos acordos que fez, a grande ajuda do banco para os investimentos, chegando à conclusão de que mesmo com tudo o que passou, ele venceu. Da mesma forma, vai ser retratado o Sr. Júlio Alves Martins, corretor de imóveis, que saiu de Ijuí (RS) em 1971, apresentado como o responsável por praticamente criar sozinho a cidade de Chapadão do Sul (MS). Um dos destaques dentro desse episódio é a nova geração ou, como eles mesmos denominam, a terceira geração de migrantes gaúchos, que se fixaram nessas regiões. Vemos isso no momento em que o Sr. Júlio Alves Martins comenta sobre a quantidade de terra adquirida e vendida e que, posteriormente, foi outorgada como município. Entre a fala é feito um *link* para o *Santa Catarina*, recordando o telespectador de que foi no início do século XX que começou o processo de migração naquele Estado e que esse processo ainda persiste, segundo o episódio. Mas ao invés de conquistadores de terras, os novos migrantes gaúchos se fixam nas regiões como prestadores de serviços, oferecendo

sua mão-de-obra qualificada e experiente – ao contrário do que ocorre no Mato Grosso do Sul.

No entanto, no episódio *Mato Grosso* é evidenciado o sofrimento que a migração teve que enfrentar com os surtos de malária na região que levou muitos migrantes gaúchos ao óbito. Somos apresentados a uma descrição do local para onde foram levadas as famílias sem terras. Um aspecto a ser destacado nesse episódio é a fala do depoente José Almir da Silva, agricultor de Terra Nova do Norte (MT), que faz referência a desistência de muitos migrantes gaúchos das suas terras, trocando-as por passagens de ônibus para voltarem para o Estado sul-riograndense¹⁵.

Nesse episódio, ficamos sabendo que a região do Mato Grosso foi a que recebeu os migrantes gaúchos de maneira organizada pelo governo e por uma cooperativa, em que os grupos de migrantes gaúchos eram acomodados e cadastrados para ocuparem as terras. É focalizada ainda a importância da figura de Norberto Schwantes, pastor luterano de Tenente Portela (RS), que ajudou no auxílio e organização da migração gaúcha para o Mato Grosso. Também nos é apresentado o depoimento da esposa de Schwantes, Gertrud Schwantes, que atualmente mora em Brasília. No seu depoimento, ela fala da importância do trabalho desenvolvido junto aos migrantes gaúchos e da alegria de vê-los conquistar as suas terras,

O início foi muito sofrido, essas pessoas não tinham posses, não tinham estradas, era muita necessidade, tudo era sacrifício. Não era um eldorado que se apresentava, era a possibilidade de chegar num lugar e dizer: 'isto é meu'. [...] eu nunca vou esquecer essas famílias chegaram num pedaço de terra e dizer: 'isto é meu agora'. E as mulheres chorando que tinham uma casinha de madeira, mas era uma casinha que era deles. Então, o mundo novo se abria. Tenho muitas saudades hoje, desse trabalho que foi muito, muito, mas muito compacto mesmo. Eu acho que quem não viveu este episódio todo de migração, não pode imaginar o que é dirigir uma migração destas para uma região desconhecida e enfrentar tantos problemas e puder

¹⁵ Depoimento do agricultor José Almir da Silva: chegamos aqui não tinha nada, só tinha uma olaria na margem da 163, cada agricultor recebia uma chácara mais um lote rural na margem da rodovia de duzentos hectares. Nós tivemos que abrir isso aqui e sair a pé, fazendo cinco quilômetros até o fundo do projeto para abrir nossos lotes. [...] Em noventa dias em diante já começou gente a morrer de malária e uma parte do nosso pessoal voltou pro Sul, desistiu. Trocando as terras por passagem. Foi difícil pra esposa né, porque ela tinha que esperar o marido que ia pra lavoura longe, né, e voltava à noite. E os filhos também, a escola era precária, nós tínhamos aqui uma escolinha que era o primeiro pré-escolar que foi construída aqui debaixo das árvores. Foi uma época difícil, mas valeu a pena (2004, 02min30).

participar. Eu tenho muito orgulho de ter podido participar disso tudo (2004, 03min56).

Após essa fala, temos a filmagem de arquivo em P&B onde a sonorização ambiente prevalece, demonstrando o quanto distante e inóspito era a região em que eles se estabeleceram. Logo após, são passadas imagens de dentro do Cemitério da Agrovila Esteio em que dois migrantes gaúchos, Zé Omir e Adilar, apresentam os nomes das pessoas falecidas e seu trabalho dentro do projeto, mas que devido à malária, aos ataques de animais e a própria falta de assistência médica acabaram falecendo. Nesse momento do episódio, faz-se uma referência aos obstáculos enfrentados pelos migrantes gaúchos que se fixaram no Paraguai – que é bem diferente do que aconteceu no Mato Grosso, mas mesmo assim, causou sofrimento a eles –, demonstrando que nesse território os migrantes tiveram que enfrentar questões burocráticas por serem estrangeiros, além de lidar com as constantes invasões de área pelos sem terras daquele país.

Para dar veracidade à perspectiva criada e desenvolvida durante o episódio, de que esses migrantes gaúchos que foram para o Mato Grosso são verdadeiros vencedores e heróis, nos é apresentado o depoimento do Sr. Francisco Daggetti que chegou ao Mato Grosso em 1981 e que trabalha com plantações de soja e milho na cidade de Ipiranga do Norte. Aqui é possível reconhecer em sua fala a perspectiva da conquista muito mais do que do sofrimento passado para conquistar o que hoje possuem. No seu discurso, visualizamos a importância de ter conseguido vencer a batalha da conquista da terra própria:

Nós éramos acostumados a sofrer lá no Sul, então não achamos assim dificuldade de estar no acampamento, entendeu. Tinha muita gente que achava que era o fim do mundo e quando a mulher veio de lá, ela se apavorou um pouquinho porque na época nós chegamos no mês de fevereiro, no meio de chuva a vontade e eu fui trabalhar. Nós derrubamos e fizemos esses primeiros vinte e cinco hectares e daí que começou eu a ganhar o dinheiro. Hoje, graças a Deus eu tenho aqui duas mil cento e trinta hectares, tudo numa propriedade só, né. Então, eu hoje me sinto bem graças a Deus, eu tô... me sinto bem graças a Deus. Conquistamos o nosso objetivo, né, que era conseguir um pedaço de terra e trabalhar e viver de cima dela. Nós vencemos a batalha! E tem mais chão pra frente pra nós rodar, não terminou por aí ainda, como diz o outro. Tem muito ainda o que nós deslanchar aí (2004, 12min53).

Para ilustrar a narrativa desse depoimento são mostradas fotos de arquivo pessoal, imagens do depoente caminhando no meio de sua lavoura em planos gerais e planos médios e dele sentado em seu ambiente familiar para contar a sua história, como podemos observar na sequência abaixo:

Figura 19. Episódio “Mato Grosso”, direção Rubens Bandeira.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Com o intuito de encerrar esse episódio, o narrador estabelece uma relação entre as histórias apresentadas pelo personagem, sugerindo a imagem desses migrantes gaúchos como heróis por realizarem a conquista de novos horizontes e construído a sua própria história: “assim como Chico Daggetti, Zé Omir e Adilar, seu Dunck, Ivo Raiser, Zelir e Neide Tomaselli são alguns dos pioneiros de uma façanha. Heróis de suas próprias histórias. Mudaram os seus destinos indo ao encontro de seus sonhos em uma terra prometida” (2004, 13min54). É necessário destacar que nesse episódio, ocorre a suavização da palavra “sem terra”, sem associá-la ao Movimento dos Sem Terra (MST), que teve origem no Rio Grande do Sul, mostrando apenas esses migrantes como agricultores familiares que estavam apenas em buscas das suas terras.

No episódio *Goiás*, a questão da saudade é amenizada com a participação dos migrantes gaúchos dentro do CTG como espaço que se efetiva a representação pura do que é “ser gaúcho”, sendo encontrada ali toda a tradição e a cultura do Estado sul-rio-grandense. Além disso, temos o narrador que sentencia a razão da permanência dos gaúchos migrantes em Goiás ter acontecido justamente devido ao culto da tradição gaúcha nesse espaço, onde as fronteiras e distâncias foram amenizadas com os hábitos e costumes elegidos para representar e caracterizar o que é “ser gaúcho”, o que é possível verificar nas imagens abaixo.

Figura 20. Episódio “Goiás”, direção Rubens Bandeira.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Contudo, no episódio *A febre do ouro* que trabalha as regiões de Rondônia e Acre, somos lançados ao universo das dificuldades enfrentadas pelos migrantes nessas localidades, onde tiveram que enfrentar as doenças, como malária e hepatite, além da selva inóspita. Ademais, o episódio destaca que a “febre do ouro” matou muitos migrantes gaúchos que deixaram de ser pequenos agricultores para se aventurarem na extração do ouro nas encostas dos rios da região. Aqui fica destacado nos depoimentos a falta de infra-estrutura no Estado de Rondônia, onde muitos migrantes gaúchos tinham dificuldade em conseguir alugar uma casa, ter luz e/ou água instalada, enfim, a saudade aqui não se relaciona apenas aos hábitos e costumes da tradição gaúcha, mas sobretudo, à questão da própria sobrevivência humana, necessidade de ter o mínimo de conforto possível para se viver nessas regiões.

Já no episódio *E o pago virou floresta*, acompanhamos uma sequência de depoimentos que apresentam uma perspectiva diferente do que havíamos acompanhando até o momento na série televisiva. Este é o décimo episódio e nele vemos as marcas do sentimento de pertencimento desses migrantes gaúchos à região onde se fixaram. Afinal, eles passaram a maior parte de suas vidas vivendo ali. Além disso, somos levados para Rondônia dentro desse mesmo episódio, onde a produção da série destaca o testemunho da família Trevisan que relata suas dificuldades com o clima da região e com a sociabilização com os nativos.

Temos aqui o realce do churrasco em família como forma de matar a saudade do Estado sulino pelos irmãos, além de ressaltar que “quando se passa a conhecer mais sobre a tradição gaúcha as pessoas acabam por se apaixonarem por ela”.

Outro momento da sequência que merece ser salientado é a cena de um dos irmãos Trevisan mostrando o caminho da estrada que vai para o Sul. Nesse momento é explorado todo o sentimento e a emoção que esse personagem social esboça ao falar da sua saudade do Estado natal, além de relatar que muitas vezes pensou em desistir e voltar para o Rio Grande do Sul, mas que com a sua força e garra em conjunto com o seu trabalho, manteve-se ali: forte e bravio, embora não deixasse de sentir a falta o Estado sul-rio-grandense. Abaixo vemos a sequência desse trecho em que é utilizado plano médio e *close* para mostrar a emoção do personagem social.

Figura 21. Episódio “E o pago virou floresta”, direção Joice Bruhn.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Já no episódio *Abrindo caminhos pela floresta* a saudade vai ser amenizada com o vínculo ao CTG, onde se tem a música, a dança e o churrasco, além de ser ali o local escolhido para o cultivo da tradição gaúcha. Temos também fragmentos de depoimentos que se interligam no intuito de ressaltar que esta tradição cultuada é como “uma epidemia que vai contagiando as pessoas”. Esse tipo de afirmação é muito recorrente na série, onde cada episódio necessariamente se consolida no enaltecimento dessa tradição como se ela fosse homogênea na representação do que é o gaúcho dentro do Estado sulino. Por outro lado, no episódio *Os gaúchos desbravadores* a apresentação dos depoimentos de Irma Gheno, de Encantado (RS), e Osório Rodrigues da Silva, de Júlio de Castilhos (RS), referem-se as dificuldades no início da sua jornada pela região e dos seus sentimentos de permanecer ali. O Sr. Osório, que é fundador do CTG, diz que ao ver que no Acre havia uma necessidade de uma sociedade genuinamente gaúcha, resolveu amadurecer a ideia da implantação do CTG na cidade de Plácido de Castro e da fundação do Museu do Gaúcho. Logo em seguida, temos o narrador novamente

evocado a respeito do “ser gaúcho” e de suas capacidades enquanto sujeito que migra para outras regiões e faz dela a sua morada, sempre acompanhada de seus hábitos e costumes que acabam por serem carregado junto consigo:

“os filhos dos que daqui saíram criam raízes em terras estranhas. Levam consigo uma dor no peito, uma nostalgia, a saudade das terras do sul. Os gaúchos vivem, criam seus filhos e netos, fazem amigos, multiplicam os pagos em milhões de lembranças vivas de aprendizado e luta. Gaúcho é aquele que sente que chora, que planta e colhe, vive e cresce e tem esperança. Gaúchos somos nós, de pilcha embalados pelo xote ou simplesmente sentados contando os causos do sul. Hoje, nós não somos mais gaúchos do Rio Grande do Sul, somos gaúchos desta terra amada chamada Brasil (2004, 15min26).

No episódio *Os sonhos continuam* são mostrados fragmentos de depoimentos que se complementam e que transmitem a dinâmica de como a terceira geração de migrantes gaúchos saem do Estado sul-rio-grandense na busca por novas oportunidades de trabalho. Aqui são relatadas as maiores dificuldades que esses sujeitos têm ao se estabelecerem nas regiões para a qual migraram, como no caso do depoimento de Daiana Cristina Both que saiu de Candelária (RS) para se instalar em Canarana no Mato Grosso. Nesse depoimento vemos nitidamente a articulação da característica do *trabalhador* atribuída a figura do gaúcho, como modo de resistência e de persistência para enfrentar as dificuldades e desafios que o novo espaço apresenta. O narrador logo vem ao encontro desse depoimento para reforçar ainda mais a ideia de que, mesmo longe de sua terra natal, o migrante gaúcho não esquece seus hábitos e seus costumes onde são frequentemente enaltecidos através da dança, da música, do vestir-se de modo pilchado, do chimarrão e do churrasco. Como fechamento da série, em voz *over* o narrador apresenta o seguinte discurso:

A ousadia de quem enfrentou no passado as fronteiras e divisas deixou pouco um pouco do Rio Grande do Sul em Santa Catarina, Paraná, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rondônia, Paraguai, Acre, Roraima e Amazonas. É uma história que tem rosto, uma aventura que continua e a volta ao Sul talvez fique apenas na saudade, talvez fica para sempre adormecida, mas a cada cuia de chimarrão é para a querência amada que esses gaúchos retornam (2004, 12min11).

Podemos concluir que ao longo da série temos a simbolização do chimarrão como o elemento que mais representa a ligação desses migrantes gaúchos com o Estado sul-rio-grandense. Isso ocorre não só porque ameniza a saudade, mas também porque se apresenta como um hábito que auxilia na grande diferenciação do gaúcho migrante em relação ao nativo, como visualizamos nas imagens abaixo retiradas ao longo da série.

Figura 22. Episódios “Os gaúchos desbravadores”, “Os sonhos continuam” e “Origem”, direção de Joice Bruhn, Rubens Bandeira e Rafael Figueiredo.



Fonte: Série de TV *A Conquista do Oeste*. RBS TV, 2004.

Por fim, ao escolherem permanecer, esses migrantes gaúchos acabam associando seus hábitos e costumes ao que o Movimento Tradicionalista instituiu como hegemônico na representação do que é “ser gaúcho”, favorecendo assim a construção das ideias-imagens conectadas a este grupo. Claro que isso é nitidamente uma escolha da emissora, que busca se apoiar nos elementos simbólicos do movimento tradicionalista para a construção narrativa da série. Afinal, como já apresentamos anteriormente, o próprio Grupo RBS mantém, não só programas radiofônicos como também televisivos, com a temática tradicionalista. Portanto, acaba por se intitular, a partir desses elementos, como a responsável em criar e manter um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, em que os elementos elegidos até agora tem a função de figurar a construção de uma identidade e de uma memória sobre o gaúcho, e que no caso do nosso objeto, vai estar associado aos migrantes que saíram do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensarmos a memória dentro da relação com a história devemos visualizá-la como sendo uma introdução ao passado dentro do presente onde ela (a memória) é constantemente atualizada, tornando-a caracteristicamente pluralizada e descontínua. Dessa forma, entendemos a memória como aquela que nos fornece a possibilidade de construir uma imagem do passado. Além disso, podemos dizer que, se existe um local privilegiado e exclusivo para o encontro entre memória e história, este lugar é a arte, única prática a conseguir operar uma síntese entre o instante e a duração dessa memória.

Isso possibilita ao historiador a condição de se aproximar de uma compreensão mais ampliada sobre as nuances que norteiam a relação existente entre a memória e a história através do campo da sensibilidade e da estética. Como Seixas (2001, p.51) mesmo apontou ao relacionar isso com o procedimento que incorpora as discontinuidades existentes na memória e que leva em consideração a importância da função de atualização das experiências passadas que estão inscritas no ato de lembrar.

Nesse aspecto podemos dizer que tanto os filmes de ficção quanto os documentários vão contribuir para esse ato de rememoração. Afinal, ambos podem ser considerados como arquivos de memória, ou como prefere Nora, “lugares de memória”. Além disso, devemos estar atentos ao fato de que existe uma complexidade que pode (ou não) surgir entre a narrativa e o espectador, em que, ao entrar em contato com essas narrativas, os espectadores podem tanto se identificar ou não como sua memória ou como sua identidade ali representada. É o que Nichols (2010) chama de atos retóricos que estão presentes na voz que se anuncia no documentário.

No caso mais específico da série de documentários *A Conquista do Oeste*, podemos dizer que os depoimentos dos personagens sociais que são utilizados, assim como outros elementos que compõem a sua narrativa não-ficcional, servem a uma vontade de memória que procura se aproveitar das lembranças enquanto matéria-prima de uma constituição identitária desses sujeitos compreendidos dentro

de um determinado grupo social. O que nos remete à constatação de Pollack (1992), para quem a memória também é um elemento de identidade, uma vez que a série documental se propõe a representar seus personagens sociais como sujeitos que, ao se aventurarem pela região oeste do Brasil, podem ser figurados a partir da ressignificação de um passado de Desbravadores, Conquistadores e Heróis, como marcas identitárias indissociáveis da figuração mítica do gaúcho.

Devemos nos atentar ainda para o fato de que, quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas e institucionalizadas no interior de um grupo social, os questionamentos advindos de grupos externos não chegam a provocar a necessidade de se proceder (re)arrumações – nem ao nível da identidade coletiva, muito menos ao nível da identidade individual. Isso pode ser constatado na construção narrativa da série de documentários *A Conquista do Oeste*, em que os personagens sociais ao falarem de sua identidade gaúcha elegem elementos que já estão previamente constituídos como sendo uma representação característica desses sujeitos. É visível a necessidade de vincular essa identidade à música, ao chimarrão, ao churrasco, à bombacha e ao CTG - Centro de Tradições Gaúchas, espaço onde a cultura e a tradição se consolidam. Ademais, em alguns depoimentos apresentados pela série de TV é possível verificar que o sentimento de saudade do espaço que foi deixado fortalece o apego a essa cultura representada pelo Movimento Tradicionalista.

Podemos verificar então que nesse processo de construção identitária regional ocorre uma mitificação da figura do gaúcho que, por sua vez, encontrou reflexo na série de documentários que compõem o *corpus* desta pesquisa. Sendo que as caracterizações e representações que são evidenciadas na narrativa da série televisiva da RBS TV aproximam-se do discurso defendido pelo Movimento Tradicionalista e que se concretiza no CTG, espaço eleito para se cultuar a representação identitária e cultural do gaúcho. Aqui constatamos o fato do mito possuir um valor próprio que faz parte da história, onde o seu sentido vai estar completo a partir do momento em que se postula um saber, um passado, uma memória e uma ordem comparativa dos fatos, das ideias e das decisões. No caso do nosso objeto de pesquisa, este não vai ser o único a contribuir com essa construção identitária, pois vemos que essa operação do enaltecimento da figura do gaúcho

também ocorre nos outros meios de comunicação do Grupo RBS, a partir de um projeto de memória que visa consolidar o mito do “gaúcho” como representante de uma identidade regional, o que proporciona certa unidade para o Estado sul-riograndense. O que promove, em contrapartida, um esquecimento de que esta unidade não é verdadeira, posto que no Rio Grande do Sul existe uma enorme diversidade cultural que, por sua vez, não é contemplada na mídia regional na mesma proporção que a identidade cultural professada pelo Movimento Tradicionalista – principalmente durante a semana do 20 de setembro, quando se comemora o Dia do Gaúcho em decorrência da Revolução Farroupilha.

Dentro desse contexto, temos um conjunto de produções nas mais diversas mídias (rádio, tv, jornal impresso, internet etc) que reforça a nossa hipótese de que o Grupo RBS possui um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, intitulado-se responsável de manter viva a memória, os hábitos, os costumes e a própria tradição da cultura gaúcha. Em concordância com o que Miriam Rossini (2011) levantou como problematização acerca do falar do local e do culto a uma sociedade ideal gaúcha, vemos que realmente essa matriz representacional da sociedade gaúcha é constantemente alimentada e alimentadora da programação não só televisual, mas também como política editorial do Grupo RBS.

No caso da série de documentários produzido pelo Núcleo de Especiais da RBS TV, notamos um diferencial para a figuração do gaúcho. Por se tratar do tema da migração/emigração dos gaúchos para outros territórios do Brasil e de outros países, deparamo-nos com uma narrativa que precisa enfrentar a questão da alteridade e das diferenças culturais. Assim, os migrantes gaúchos acabam sendo apresentados como amigos, invertendo a lógica comum de serem reconhecidos como estrangeiros nos novos espaços onde se estabeleceram. Isso propicia que o discurso proferido durante toda a narrativa contribua para que a condição de estrangeiro do migrante gaúcho seja transplantada para o nativo, o *outro*, que no seu próprio espaço acaba por ter anulado seus hábitos e costumes, fazendo com que esta relação seja definida a partir da visão de quem está falando, que neste caso, é o gaúcho falando dele mesmo. Em outras palavras, a série de TV é uma produção de uma emissora de televisão gaúcha que fala sobre os migrantes gaúchos para os seus telespectadores gaúchos.

A temática da conquista é trabalhada de forma que anule qualquer abordagem dialética, em que de um lado temos a figura do colonizador – o gaúcho – que silencia o *outro*, o nativo. Este exemplo se encontra na formação das ideias-imagens que buscamos explorar durante a análise, em que a representação da identidade gaúcha se constrói o tempo todo em oposição ao *outro*, mesmo sendo o *outro* o nativo da região “conquistada” e “desbravada”.

Por fim, os migrantes gaúchos são eleitos pela série de TV como “heróis” nos espaços fronteiriços por preservarem a sua tradição. Aqui podemos visualizar de maneira bem clara que esses gaúchos migrantes que vão se estabelecer nas regiões de fronteira, no oeste do Brasil, apropriam-se do discurso identitário e mítico do Movimento Tradicionalista para se diferenciar e se destacar em relação aos *outros*. Isso nos possibilita observar as possíveis lutas de negociação e de representação que ocorreram nesses espaços, sendo que nestes locais fronteiriços as dinâmicas representativas não se dão de formas fixas, mas de formas maleáveis e negociáveis.

No caso da nossa pesquisa, as representações referentes ao que é “ser gaúcho” contribuíram para uma construção identitária do gaúcho que, juntamente com os produtos midiáticos, auxiliaram para reforçar o seu consumo e apreciação. Como sujeitos e, mesmo como grupo social, esses gaúchos migrantes da fronteira oeste brasileira selecionaram os elementos que possibilitaram unificar a sua identidade na região e que facilitam sua identificação como gaúchos.

Contudo, mesmo estando localizados em uma zona fronteiriça, esses sujeitos acabam por constituir espaços limites onde se produzem identidades híbridas, assim como conflitos e estigmatizações entre os grupos regionais. Trata-se do que Chartier chamou de lutas de representação, sendo que nesses espaços não se encontram apenas os migrantes gaúchos, mas também os nativos que são oriundos dessa região e que disputam os espaços locais com suas identidades e com suas representações culturais como forma de se distinguir ao *outro*, nesse caso o migrante gaúcho reconhecido inicialmente como estrangeiro/estranho. Mas esse aspecto não interessou à RBS TV retratar.

Optou-se então por outro caminho. Ao migrarem para outros Estados brasileiros os gaúchos vão se constituir em redes de relações que se tornam efetivas

e afetivas. Encontrando no culto às tradições gaúchas uma forma de manter sua identidade enquanto grupo com características próprias e distintas em relação ao *outro* brasileiro nas regiões em que se fixou. E aqui, tanto a cultura como a identidade vão se construir a partir das práticas sociais, sendo que as representações vão auxiliar na orientação dessas práticas. Todavia, essa cultura (independente de qual seja) vai estar inteiramente ligada ao sujeito da mesma forma que a comunicação se torna relação entre os homens.

Pensando, em nosso objeto de estudo, concluímos que na série de documentários *A Conquista do Oeste*, ocorre o estabelecimento da alteridade a partir da relação que se estabelece pelos atributos que os migrantes gaúchos herdaram de seus antepassados: o sangue europeu que tem o espírito empreendedor, a força da persistência, o espírito conquistador e desbravador. Mas essa situação se apresenta de maneira contrária ao que Zygmunt Bauman (1999) mostra em suas explicações a respeito da construção social da ambivalência. Isso porque, no caso da narrativa, o migrante gaúcho é mostrado como o sujeito que se estabelece como o estranho/estrangeiro, mas que ao invés de assimilar a cultura e os hábitos dos nativos, é o nativo que é assimilado. É possível observar a tendência a uma imposição pelos migrantes gaúchos a respeito da tradição estar vinculada aos pressupostos estabelecidos pelo CTG, constituindo uma figuração do “ser gaúcho” que alimenta a sua diferenciação em relação ao *outro*.

Os nativos das regiões onde se fixaram os migrantes gaúchos passam a assimilar o que foi eleito como cultura do gaúcho. E isso acontece de forma naturalizada dentro da série, como se os migrantes gaúchos fossem os verdadeiros nativos da região, enquanto que os nativos propriamente ditos, passam a ser e conotar a condição de estrangeiros em sua própria terra. Eles necessitam da aprovação ou da submissão de tais regras para serem aceitos e assim assumirem a condição de amigo ou inimigo, já que na ambivalência se pressupõe um posicionamento do lado daquele que detém o poder da classificação, neste caso o migrante gaúcho.

A frase final do episódio *Origem* “eu venci!” apresentada depois dos créditos da obra confirma que nessa série de documentários não houve espaço para os vencidos, apenas para os vencedores. Afinal, as histórias retratadas são dos

migrantes que venceram, demonstrando que todos aqueles que saíram do Estado foram vitoriosos e heróis.

Algumas questões nos intrigaram ao longo da pesquisa e que nesse trabalho não conseguimos dar conta, mas que deixamos em aberto para quem se interessar: como recebeu esta obra quem migrou e não conseguiu vencer os obstáculos e retornou para o Estado sul-rio-grandense? Sentiram-se excluídos ou vencidos (mais uma vez) por não serem retratados na série televisiva? Lembrando que essa produção não passou apenas dentro do Rio Grande do Sul e foi veiculada também no período da Semana Farroupilha tanto pelo canal da TVCom como também pelo Canal Brasil no ano de 2010.

Outro aspecto que não podemos deixar de mencionar aqui está associado à estrutura narrativa da série em que a condição da mulher é tida dentro do Movimento Tradicionalista como submissa, mesmo que tenha sido mencionada a sua garra, força e determinação. Sua condição é de ser cortejada, de fragilidade e docilidade, mantendo ainda o padrão de que a prenda se responsabiliza com os afazeres da casa e do cuidado com os filhos enquanto que o homem cuida da lida do campo e do sustento da família, ficando evidente na série a manutenção da condição patriarcal não só pelos personagens sociais que se postam de tal modo como também na própria narrativa, uma vez que ela dá maior espaço para a manifestação dos homens em detrimento às mulheres, como se eles fossem os detentores dessa memória dos migrantes gaúchos.

A levarmos em conta tudo isso, temos que a construção da tríade – Conquistador, Desbravador e Herói – que ocorreu devido ao tom que a emissora desejava afirmar dentro da série: que era retratar o migrante gaúcho realçando sua condição de alteridade em oposição à cultura local da região escolhida para ser seu novo lar. Nesse caso, ao utilizar os discursos fragmentados das falas dos personagens sociais, seus significados foram alterados do seu todo no sentido de se construir uma narrativa que enaltecesse uma certa manifestação que ainda hoje se apresenta como hegemônica dentro do Estado, com o apoio do principal conglomerado de comunicação do sul do Brasil, o Grupo RBS: a do gaúcho que não tem medo de nada e que enfrenta qualquer coisa para alcançar seus objetivos, como o próprio movimento tradicionalista difunde dentro dos seus Centros de Tradições Gaúchas.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

BRAZ, Evaldo Munõz. *Manifesto gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. 4 ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DACANAL, José H.; GONZAGA, Sergius. *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. O contexto televisual no Rio Grande do Sul: a produção da RBS TV. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009, p. 253-311.

_____. *Núcleo de Especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISCHER, Luís A. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís A. *Nós, os gaúchos*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

HALBWACHS. Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

HINERASKY, Daniela A. *O pampa virou cidade: um estudo sobre a identidade cultural nas produções de teledramaturgia da RBS TV*. Porto Alegre, 2004. Dissertação apresentada para obter o título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.

HOBSBAWN. Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

KNAUSS, Paulo (org.) *Oeste americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner*. Niterói: EdUFF, 2004.

KILPP, Suzana. *Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.

KORNIS, Mônica. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

KÜHN, Fábio. *Breve história do Rio Grande do Sul*. 3. ed. ampl. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 99-131.

LAURENT, Jullier. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LOIVA, FÉLIX, Loiva Otero. *História e Memória: a problemática da pesquisa*. Universidade de Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2000.

MACIEL, M.E. Patrimônio, Tradição e Tradicionalismo: o caso do gauchismo, no Rio Grande do Sul. In: *Mneme - Revista de Humanidades*, v. 07, n. 18, out./nov. de 2005, p. 439-460.

MARTINS, Rui Cunha. O paradoxo da demarcação emancipatória: a fronteira na era da reprodutibilidade icônica. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 59, fev/2001, p. 37-63.

_____. Estado, tempo e limite. In: *Revista da História das Ideias*, vol. 26, 2005, p. 307-342.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: Editora da PUC-SP, p. 07-28, 1981.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. In: *Olho da História*, Salvador, v.2, n.3, p. 217-234, nov. 1996.

OLIVEN, Ruben George. A Fabricação do Gaúcho. In: *Ciências Sociais Hoje*. 1984, p. 57-68.

_____. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

_____. *História cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROSENSTONE, Robert A. *A história dos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na tevê. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de (org.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p. 237-250.

_____. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (eds.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Volume I. Faro e São Paulo, 2011, p. 185-194.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. In: *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 37-58, 2001.

SOPELSA, Renata. *Aquerenciados em um novo rincão: migrantes e o culto às tradições gaúchas na cidade de Ponta Grosso-PR (1958-1968)*. Curitiba: 2005. Dissertação apresentada para obter o título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR.

SORLIN, Pierre. Televisão: outra inteligência do passado. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 41-59.

TAROUCO, Cristiano. *O movimento promocional no telejornalismo: estratégias discursivas da RBS TV no Jornal do Almoço*. Santa Maria, 2012. Dissertação apresentada para obter o título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática, Departamento das Ciências da Comunicação da UFSM.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Para repensarmos o lugar do filme documentário ou de não-ficção nos estudos de história e audiovisual. In: *III Simpósio Nacional de História Cultural*, Florianópolis, ano 12, n. 9, dez 2006.

_____. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. In: *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 53-69, jul/dez 2009.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

WAGNER, Carlos. *Brasil de Bombachas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

WHITE, Hayde. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando A., SILVA, Rogerio F. *Nova História: perspectivas*. São Paulo: Cosacnaify, vol. I, 2011.

Filmografia

A Conquista do Oeste. RBS TV, Núcleo de Especiais, Porto Alegre, 2004.

ANEXO A – DVD *A Conquista do Oeste*