

sessões do
MAGINARIO

ano XVI | n25 | 2011/1



3

O mito do gaúcho em A casa das sete mulheres

Amanda Menger¹



Resumo

O presente artigo, O mito do gaúcho em A Casa das Sete Mulheres, trata do mito do gaúcho. Aborda desde o seu conceito, a sua formação até a perpetuação. Para isso, o trabalho faz uma retomada histórica do gaúcho, entre o pária e o herói e a influência da História e das Tecnologias do Imaginário, teoria proposta por Juremir Machado da Silva (2003), para esta mudança. O artigo também trata da imagem do gaúcho apresentada pela minissérie A Casa das Sete Mulheres.

Palavras-chave

Imaginário; Mito do gaúcho; A Casa das Sete Mulheres.

Abstract

This article “The gaucho myth in A Casa das Sete Mulheres” is about the myth of the gaucho. Covers since the concept, its formation until to its perpetuation. For this, the work provides a return on the history of the gaucho, between the rogue and the hero and the influence of history and the Technologies of the Imaginary, a theory proposed by Juremir Machado da Silva (2003), for this change. The article also deals with the image of the gaucho presented in A Casa das Sete Mulheres.

Key-words

Imaginary; Gaucho myth; A Casa das Sete Mulheres.

O gaúcho

Gaúcho. Uma palavra com múltiplos significados e interpretações. Quando se ouve, se fala ou se lê gaúcho, o que lhe vem à mente? Qual imagem, ideias, sentimentos ou sensações lhe passam? Talvez o que você pensa se encaixa com a descrição de um gaúcho típico, tal como o capitão Rodrigo Cambará, personagem criada pelo escritor Érico Veríssimo no livro *O tempo e o vento* (1997).

Toda gente tinha achado estranha a maneira como o Cap. Rodrigo Cambará entrara na vida de Santa Fé. Um dia chegou a cavalo, vindo ninguém sabia de onde, com o chapéu de barbicacho puxado para a nuca, a bela cabeça de macho altivamente erguida, e aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas. Devia andar lá pelo meio da casa dos trinta, montava um alazão, trazia bombachas claras, botas com chilenas de prata e o busto musculoso apertado num dólmã militar azul, com gola vermelha e botões de metal. Tinha um violão a tiracolo: sua espada, apresilhada aos arreios, rebrilhava ao sol daquela tarde de outubro de 1828 e o lenço encarnado que trazia ao pescoço esvoaçava no ar como uma bandeira. Apeou na frente da venda do Nicolau, amarrou o alazão no tronco dum cinamomo, entrou arrastando as esporas, batendo na coxa direita com o rebenque, e foi logo gritando, assim com ar de velho conhecido: - Buenas e me espalho! Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho! (Verissimo, 1997, p. 172).

O gaúcho é frequentemente lembrado pela vestimenta e também por outras características, como bravura, lealdade, machismo, entre outras. Essa figura que se associa ao gaúcho

nada mais é do que um mito. Um mito presente no imaginário coletivo.

Para entender melhor o que é esse mito, é preciso entender primeiro o que é imaginário. A palavra vem do grego *imago*, e significa representar, re-inventar, dar forma novamente a algo que se pode ver ou experimentar (Costa da Silva, 2004). Para autores como Durand (2002, p.14) o imaginário é “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens”.

Desta forma, em todas as civilizações o imaginário pode ser encontrado. Segundo Durand (2001), o imaginário é parte da cultura, e como esta, evolui com as sociedades. Para Maffesoli (2001), o imaginário não é apenas a imagem, mas é também o significado da imagem. Não se pode precisar como nem onde surge o imaginário, mas é certo que ele existe. Durand (2002, p.52) afirma que entre a imagem e a atribuição de seu significado existe um “acordo entre as pulsões reflexivas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega

de uma felicidade suficiente para perpetuá-las”.

Se o imaginário são imagens e suas significações, como ocorre esse acordo do qual fala Durand? E como esse imaginário é repassado e perpetuado através das gerações? Silva (2003) oferece uma teoria que responde esses questionamentos: as tecnologias do imaginário. Para o autor:

as tecnologias do imaginário ora se apresentam como meio (rádio e TV), ora como procedimentos, técnicas ou disciplinas (publicidade), ou, finalmente, como formas de expressão (literatura). Assim, é dependendo das tecnologias disponíveis em cada época é que os significados das imagens são repassados e experimentados na coletividade (Silva, 2003, p.69)

Segundo Silva (2003), o imaginário do século XIX foi baseado no folhetim, o do século XX teve várias fases, uma cinematográfica, outra teledramatúrgica e nessa transição para o século XXI é cyberespacial, como pode ser observado na tabela a seguir, reproduzida a partir de Silva.

Primitivas	Industriais	Pós-industriais
Não-provocativas	Provocativas	Interagentes
Leves	Pesadas	Imateriais
Limpas	Poluentes	Ecológicas
Locais	Planetárias	Globais
Teatro	Mídia	Internet
Poesia Oral	Rádio/TV	Ciberespaço
Mitos	Estrelas	Personas
Fábulas	Propagandas	Publicidade

Tabela 1 (Silva, 2003, p.68)

Mas o que tem a ver tecnologias do imaginário com o mito do gaúcho? É que o gaúcho se transforma em mito através dessas tecnologias. Antes de descrever esse processo é preciso ainda entender, porque a imagem que temos do gaúcho é considerada um mito.

Mito segundo Barthes (1993, p.131), “é uma fala, uma narrativa”. Essa narrativa ou fala pode ser oral, como pode ser também escrita, ou ainda uma fotografia, um filme, uma novela, o esporte, o espetáculo, a publicidade, entre outros. Muitos autores defenderam que mito é mentira, ilusão, porém, Távola (1985, p.11) defende que o “mito é a verdade profunda da mente”.

Assim como o imaginário, não se pode precisar quando nem onde surgem os mitos. Porém, sabe-se por que eles foram criados: para explicar o mundo que nos cerca (Gaarder, 1995). Além dessa função explicativa, o mito é também um guia de comportamento, conforme relata Eliade (1998). Os mitos precisam ser encarados como uma das formas mais antigas de tecnologias do imaginário. Com o passar do tempo, eles foram sendo reinterpretados e adaptados por outras tecnologias do imaginário, de forma que, como conta Cassirer (1992), os mitos estão presentes no nosso dia-a-dia e nem percebemos isso. Como por exemplo, os heróis em quadrinhos e os mocinhos do cinema que substituem os deuses das narrativas anteriores (Eco apud Lara, 1985).

No entanto, entre mitos modernos e arcaicos existem afinidades, como aponta Lara (1985, p.14), “entre o mito moderno e o mito primitivo existem, pelo menos, dois pontos de contato. O primeiro deles é que ambos têm a capacidade de congrega uma coletividade; o segundo é que tanto um como outro servem de linguagem”.

Os mitos modernos surgem com um objetivo diferente dos ditos arcaicos. A função agora é persuadir e de vender algo, sejam produtos ou ideias (Lara, 1985). Para a autora, isso significa que atualmente tudo pode virar mito, mesmo que seja temporariamente, como é o caso das celebridades da hora. Desta forma, o mito perde a intenção de explicar o mundo para ser uma compensação. “Uma parte da sociedade consome signos que são atributos do mito, com tranqüilidade, sem se interrogar sobre sua significação. Hoje, o mito representa uma compensação e serve para substituto de uma realidade não aceita” (Lara, 1985, p. 17).

A ideia defendida por Lara (1985) encontra ressonância em Távola (1985), quando ele aponta que toda comunicação é mito. Assim, as histórias encenadas pela dramaturgia e pela literatura auxiliam o homem a idealizarem a realidade, pois estas versões dos mitos continuam a ser encaradas e absorvidas com a mesma intensidade dos mitos tradicionais, sendo que, muitas vezes, essas versões servem não para vender um produto, mas uma ideologia (Menger, 2004).

Essa necessidade humana de idealizar a realidade e de transformar homens em mitos é o que criou o mito do gaúcho, como defendem autores e pesquisadores como Assis Brasil (1995), Hohlfeldt (1982) entre outros.

O gaúcho: um mito

O processo de formação do gaúcho em mito começa no século XIX e tem seu ápice no início do século XX. O gaúcho, antes de ser visto como um herói, era visto como um bandido, vagabundo (Gonzaga, 1996). Há várias origens para o termo gaúcho como aponta Hohlfeldt:

se tomamos a importância da influência

árabe, devemos lembrar o termo chauch, referente a ‘tropeiro’; do espanhol chaucho, com o mesmo sentido e evidentemente oriundo do primeiro; a língua incaica, porém possui um termo semelhante, chacho, significando ‘órfão’, pessoa abandonada, errante, sozinha, solitária; do latim, viria o termo gaudeo, que significa ter prazer, gozar, e daí adviria o termo ‘gaudério’, que indica o errante, e uma série de variantes como ‘garrucho’, ‘garucho’, referem-se a ‘homens mestiços, sem religião e sem moral’, na explicação de Luiz Marobim. O estudioso acrescenta ainda outras possibilidades como influência do termo cachu, significando esperto, astucioso, o mesmo termo traduzido também como ‘camarada, companheiro’; ou ainda do termo ganado, espanhol (gado), evoluindo para ‘ganau’ e ‘ganaucho’, com o sentido de ‘recruta’, e assim por diante (Hohlfeldt, 1982, p. 93).

Gaúcho só vai virar gentílico no final do século XIX, por influência da literatura – que é como vimos antes, uma tecnologia do imaginário – que alça os feitos dos farroupilhas a verdadeiras epopéias, e eleva homens comuns com defeitos à categoria de heróis perfeitos e sem rasuras. Lara (1985, p.20) indica dois aspectos que são fundamentais para entender como é o tipo que constituí o gaúcho mítico:

O conceito do mito é todo um conjunto de fatores, algo diluído, que, neste caso, constitui o modo de ser do gaúcho, os fatos originários de sua formação histórica, na terra e na guerra: o espírito aventureiro e guerreiro, a coragem, a agressividade, a energia e o sangue frio. O gaúcho revestiu estas características gradativamente, durante suas vivências diversas. A forma do mito do gaúcho, aquilo que é visível, transparece no seu traje característico: bombachas, botas,

laço no pescoço, chapéu, esporas; nos seus utensílios de trabalho: faca, laço; nos seus hábitos: alimentar-se de churrasco, tomar chimarrão, fumar cigarro de palha; e na linguagem: usar expressões típicas da região, juntamente com os castilhanismos. Estes são signos que se mostram, porque são exteriores (Lara, 1985, p.20).

Da soma desses dois aspectos, Lara (1985), acredita que resulta a gauchidade, ou seja, o gaúcho todo poderoso que veste trajes imponentes e possui um espírito desbravador e indomável. Essa figura apontada por Lara ganhou outros nomes, citados por diversos escritores, como “centauro dos pampas” e “soberano das coxilhas”.

O mito do gaúcho tem sua primeira referência com a literatura, em especial com a formação do Partenon Literário, uma espécie de grupo de escritores e literatos que se reunia para escrever e discutir literatura a partir da década de 1850, em Porto Alegre. O lado intrínseco do mito foi o que ganhou maior ênfase dos escritores (Lara, 1985).

O primeiro livro que retrata o gaúcho foi lançado em 1851, por Caldre e Fião, O corsário. No entanto, devido ao alto nível de analfabetismo no Rio Grande do Sul, o livro tem pouca aceitação, ainda mais pelas críticas que faz a Giuseppe Garibaldi, apontado como um pirata. Em 1870, José Alencar lança O gaúcho. Livro que tem maior aceitação e é amplamente discutido pelos membros do Partenon Literário. Para eles, o livro é muito romântico e distorce a figura do gaúcho. Para Gonzaga:

A princípio, O gaúcho não seria nem mais nem menos fantasioso do que, por exemplo, O sertanejo, onde Alencar teria por observação e vivência, um conhecimento mais amplo do homem, seus hábitos e seus

contextos. Isto é, os problemas de O gaúcho não se localizam na esfera do ‘vivido’, e sim na visão do mundo e no procedimento técnico-semântico do autor (Gonzaga, 1996, p. 127).

A resposta do grupo literário é dada por Apolinário Porto Alegre com o livro O vaqueano, em 1872. Contudo, Hohlfeldt (1982) acredita que em certos aspectos Porto Alegre consegue até mesmo aumentar as diferenças entre o gaúcho da literatura e o da realidade.

A maior parte dos livros editados pelo Partenon Literário e mesmo os de outros autores no século XX fazem referência à história, e principalmente à Revolução Farroupilha. Zilberman (1985, p. 41) analisa que “a referência à história acompanha o percurso da literatura regionalista, e esta, como privilegia, de preferência, a época da consolidação dos setores sociais e econômicos ligados à pecuária, vê o passado como idade de ouro”. Outro autor, Assis Brasil, relata que:

Nós, os gaúchos, vivemos sempre às voltas com nosso passado: é uma espécie de obsessão, talvez motivado pelo lamentável quadro do tempo presente. E nos constrange bastante descobrir também no passado um florilégio de desatinos: revoluções fracassadas, degolas por ninharias, ampliações criminosas de latifúndios, heróis de honra duvidosa, coronéis prepotentes (Assis Brasil, 1995, p.136).

Dacanal (1995) afirma que o gaúcho mitológico tem traços de verdade histórica, porém a história é usada de forma distorcida, para justificar certos atos e aspectos do comportamento. Ele vai ainda mais longe e vê certo pacto entre os autores e a oligarquia rural para mostrar um passado diferente do que

ocorreu para que os pobres não se revoltassem com as condições de vida e mudem a situação.

É ponto pacífico hoje que o mito do gaúcho e seus elementos componentes, a miscigenação, a democracia racial, a produção sem trabalho, a igualdade, o heroísmo, etc. – correspondem a uma construção ideológica da oligarquia rural sul-rio-grandense, construção que buscava, basicamente, dois objetivos: diferenciar-se externamente, em relação a então classe dirigente do sudeste cafeeiro e escravista, e justificar internamente seu poder, cooptando os estratos sociais médios e inferiores, tanto urbanos quanto rurais. (Dacanal, 1995, p.82).

Voltando a literatura, o mito do gaúcho continua sendo representado no início do século XX. Porém, algumas diferenças já podem ser notadas. Os textos de Simões Lopes Neto, Contos Gauchescos de 1912, e Lendas Gaúchas de 1913, são narrados por um peão pobre, Blau Nunes.

Hohlfeldt (1982) vê um momento de transição entre as obras de Simões Lopes Neto e dos demais escritores do Partenon Literário. Segundo ele, o mundo passa por transformações. O campo perde em importância para a cidade. Além disso, o gaúcho já não anda mais livremente pelo pampa, pois este conta com cercas.

A década de 1930 traz novidades em termos de literatura. É o modernismo que mostra uma nova visão da realidade. No Rio Grande do Sul, segundo Zilberman (1985), o modernismo não é bem visto, mas apesar das resistências, dois autores investem nessa vertente: Cyro Martins e Érico Veríssimo.

Pode-se em muitos aspectos ver os dois escritores como antagonistas. Cyro Martins lança a trilogia do gaúcho a pé: Sem rumo (1937), Porteira fechada (1944) e Estrada Nova (1954),

no qual apresenta um gaúcho empobrecido, sem muitas esperanças, que larga o campo e decide viver a vida na cidade, e enfrenta dificuldades. Por outro lado, Érico Veríssimo, também em uma trilogia, *O tempo e o vento*, retrata o gaúcho mítico, e tem a história do Rio Grande do Sul como pano de fundo e muitas vezes como personagem principal na narrativa.

Há, porém, pontos discordantes nessa análise primária. Para descrever o gaúcho a pé, Cyro Martins faz referências ao passado, visto por seus personagens como algo idílico. Ou seja, ao tentar desmitificar o gaúcho, ele acaba reforçando o mito. Já em Érico Veríssimo, há uma lenta desconstrução do mito. Nos dois primeiros tomos *O continente e O retrato a saga da família Terra Cambará* é firmada em cima de personagens tipicamente míticos como os dois Rodrigues, avô e neto. No terceiro tomo, *O arquipélago*, o gaúcho vai decaindo, deixa o campo e se integra a cidade (Menger, 2004).

A parceria entre literatura e história continua no decorrer do século XX, com as obras de autores como Josué Guimarães, Assis Brasil, Moacyr Scliar, Tabajara Ruas e Letícia Wierzchowski. Por oras, as narrativas afirmam o gaúcho mítico, em outras o gaúcho a pé.

A literatura por sua vez, acaba sendo reinterpretada e adaptada por outras duas tecnologias do imaginário: o cinema e a televisão. Com a imagem do cinema e da televisão, o elemento extrínseco do mito, ou seja, a vestimenta, passa a ser mais explorada e fixada no imaginário coletivo (Rossini, 2004).

O impulso para que as obras literárias sejam adaptadas à imagem se deve ao Movimento Tradicionalista. Isso porque o movimento acabou criando toda uma indústria ao redor da chamada tradição, criando necessidades e oportunidades que antes não existiam (Jacks, 2003).

Mesmo com a explosão dos romances

regionalistas na década de 1930, na prática não havia um sentimento regionalista. Com a instalação do Estado Novo, em 1937, por Getúlio Vargas, literalmente rasgou as bandeiras dos estados. Além disso, a influência do American way of life, estava de certa maneira extinguindo as culturas regionais. Uma forma de resistência a essa aculturação surgiu na década de 1940, com a criação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o CTG, por um grupo de jovens estudantes do colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, (Barbosa Lessa, 1995).

A proposta do CTG é “o retorno moral ao tempo de dantes. Não se trata de reviver, esterilmente, o passado. Mas, sim, de resgatar, do passado, a esperança perdida”, (Barbosa Lessa, 1995, p. 76). Dacanal, vê com certo receio o objetivo dos tradicionalistas

Eles recuperam uma tradição bifronte: por um lado adotam elementos culturais- na linguagem, no vestuário, na música, etc. – dos segmentos sociais inferiores do campo e, por outro, assimilam, materializando-a em escala até então nunca vista, a ideologia autojustificadora e destilada pelo estrato superior da oligarquia rural do passado, cuja cultura, é preciso deixar bem claro, fora sempre rígida e rigorosamente marcada pela tradição européia [em particular a francesa] (Dacanal, 1995, p. 85).

Os tradicionalistas ganham destaque principalmente através da música, que passa a ser tocada nas rádios, além dos rodeios e dos encontros convocados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) que organiza as regras da tradição. Muitas dessas regras são frutos de pesquisas realizadas por tradicionalistas em diversos campos, como música e danças, vestuário e folclore (Jacks, 2003).

Na década de 1970, surgem os primeiros festivais de música que revelam novos talentos.

Segundo Jacks (2003) um novo mercado começa a se formar. O público participa dos festivais e também ouve as músicas na rádio, pois os festivais acabam lançando discos com as canções vencedoras. Esses festivais são apoiados pela vertente Nativista, que propõem um culto às tradições de uma forma diferente, mais moderna. Os nativistas são mais ligados à cidade do que ao campo (Jacks, 2003).

O cinema acaba por se influenciar dessa exaltação à tradição. Primeiramente, busca as histórias já contadas pela literatura, e adapta livros conhecidos como *O Tempo e o Vento* (Becker, 1988). Depois, na década de 1970 mescla produções com temáticas campeiras e históricas com outras mais citadinas. A referência à música é bastante forte, ainda mais porque um dos produtores do cinema é o cantor Teixeirinha (Rossini, 2004). A partir da década de 1990, com a retomada da produção cinematográfica no Brasil de forma geral, temas históricos voltam a ser levados em conta. O exemplo disso é o próprio gaúcho mítico, apresentado por filmes como *Anahy de las misiones* (1997) e *Netto perde sua alma* (2001).

A televisão não ficou alheia ao que Oliven (1995, p.78) chama de mercado de bens simbólicos gaúchos. Segundo Jacks (2003), os comerciais da TV e outros programas como novelas e minisséries encampam a figura do gaúcho, como uma forma de atrair o público e fazer com este se identifique com as mensagens que está sendo apresentada. Para a autora, a Rede Brasil Sul (RBS) é uma emissora que utiliza essa identificação com frequência e desta forma, mantém sua hegemonia no mercado.

Ainda em relação à televisão, o gaúcho mítico é referenciado pela dramaturgia. Em 1985, a Rede Globo apresenta uma minissérie baseada no texto de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*. Em 2003, o mesmo volta a acontecer

com A Casa das Sete Mulheres, de Letícia Wierzchowski, cujo livro homônimo foi lançado em 2002 (Dicionário da Rede Globo, 2003).

A Casa das Sete Mulheres: a mitificação

A minissérie A Casa das Sete Mulheres retrata a Guerra dos Farrapos, sob a visão das mulheres da família do líder farroupilha Bento Gonçalves. Elas passaram os 10 anos da guerra encerradas em uma das estâncias da família. Entre o texto de Letícia Wierzchowski e o roteiro da TV, escrito por Maria Adelaide Amaral, existem muitas diferenças. E entre os dois textos mesmo existem diferenças e erros se comparados a dados apresentados pela historiografia.

Tanto na minissérie quanto no livro há uma mescla de personagens reais com outros fictícios, incluindo aí algumas das sete mulheres: Rosário e Mariana (Wierzchowski, 2004). Porém na minissérie, devido às necessidades da mídia televisiva, foram acrescentados outros personagens ainda. Além disso, alguns romances foram criados e outros ganharam uma amplitude que não possuíram no livro e nem na realidade. Como é o caso do triângulo entre Caetana e os dois Bentos, e ainda Manuela e Garibaldi.

As duas obras carregam o tom maniqueísta. Contudo, a minissérie consegue aumentar os contornos entre bons e maus. Os farroupilhas são apresentados de forma idealizada, sem erros. A dubiedade do caráter desaparece, deixam de ser humanos, passam a ser heróis. Enquanto os soldados imperiais são os vilões, e tudo o que há de ruim é representado por eles (Menger, 2004).

Com relação à história propriamente dita, há algumas distorções na dramaturgia, como, por exemplo, o maniqueísmo entre os dois

Bentos. Não ficam muito claros os motivos pelos quais Bento Manoel troca de lado. Além disso, na minissérie parece que ele troca mais vezes do que o na realidade fez. A justificativa é a paixão por Caetana, fato que não é comprovado pelos historiadores.

Bento Manoel começa como farroupilha, depois apoia Araújo Ribeiro e lhe dá posse em Rio Grande. Assim permanece com os imperiais até saber que o presidente Antero de Brito quer sua prisão. Ele se adianta, prende o presidente e volta para o lado farroupilha, onde permanece até julho de 1839. Mantém-se neutro até o final de 1842, quando o Barão de Caxias o convida para lutar ao seu lado. Contudo, na minissérie ele não permanece neutro, volta a se aliar a Bento Gonçalves, mas desobedece as ordens e é expulso do Exército Farroupilha.

Há uma dificuldade muito grande em saber o período em que se passam os fatos narrados. Um exemplo é a chegada de Garibaldi à estância, que se passa simultaneamente à fuga de Bento Gonçalves da Bahia. No entanto, pouco tempo depois o estaleiro é atacado por Moringue. Há um salto no tempo, pois a fuga é em setembro de 1837 e o ataque dos imperiais em abril de 1839. Outro exemplo é a deserção de Garibaldi do Exército Farroupilha. As passagens de tempo são confusas. O que permite ter uma ideia melhor do tempo é o conhecimento de quando ocorreram as principais batalhas.

Ainda sobre a prisão de Bento Gonçalves, a data em que ele conhece Garibaldi e Rossetti no Rio de Janeiro está errada. Pela minissérie o encontro é em janeiro de 1837. Os relatos históricos, como o de Spalding (1980), datam o encontro em 28 de abril de 1837.

Também a fuga de Bento e Pedro Boticário não teria sido ao mesmo tempo em que a de Onofre, Corte Real e Tito Lívio Zambeccari. Os

últimos fogem em março de 1837, da Fortaleza de Santa Cruz. No entanto, Tito Lívio não sabe nadar, desiste da fuga e é preso novamente. Anos depois é deportado para a Itália.

Segundo Urbim (2003, p.94), dias depois da tentativa de fuga em que Boticário fica entalado nas grades, “Bento estaria no Forte do Mar, em Salvador, de onde fugiu, e Pedro Boticário numa fortaleza em Pernambuco. Ficou preso até 1845, quando a paz assinada em Ponche Verde concedeu anistia geral a todos os farroupilhas encarcerados”. Bento Gonçalves é transferido para a o Forte do Mar, ou São Marcelo, como é chamado na minissérie. Com ajuda da maçonaria, ele foge e chega em novembro ao Rio Grande do Sul.

Bento Gonçalves aparece como o exemplo de herói, sem defeitos. É bom soldado, bom pai e bom marido. Em relação à esposa, a minissérie o mostra muito dedicado, como se ela fosse a única mulher. Contudo, agia como os costumes da época, e aproveitava-se das escravas também para fins sexuais.

Outros problemas históricos se referem às intrigas que levam Bento Gonçalves e Onofre a duelarem. A minissérie, pelo menos no DVD (que é um compacto da obra e alguns trechos são excluídos para diminuir o tamanho na hora da comercialização), nada conta sobre a eleição da Assembleia Constituinte e nem do Projeto de Constituição. Assim como não trata de uma série de intrigas e confusões que separam os dois primos.

Antes de duelarem, os dois trocam cartas. Onofre o chama de ladrão. Só então é que eles partem para a briga. Fato que também não é mencionado no audiovisual. A diferença também está na prestação de socorro. Segundo relatos históricos, Bento avisa que Onofre está ferido, mas não o socorre de imediato. Na

minissérie, porém é ele quem leva o primo para o acampamento onde é atendido por Joaquim.

Entre outras contradições está a morte de Joaquim Teixeira Nunes. Na minissérie ele é dado como morto na batalha de Porongos. No entanto, ele morre semanas depois, dia 28 de novembro, ao ser ferido dois dias antes em um confronto com Moringue, no Passo dos Canudos (Urbim, 2003).

Na minissérie, Afonso Corte Real é morto por Moringue após a batalha do Taquari, em 1840, quando este se refugia na estância de um conhecido. Porém, Spalding (1980) aponta que quem mata o oficial republicano é um parente, João Patrício de Azambuja, na estância de Santa Bárbara.

Com relação ao processo de paz, aparece na minissérie que Joaquim é o portador da carta com a resposta de Bento Gonçalves sobre o tratado de pacificação. Todavia, quem entrega a missiva é outra pessoa, Ismael Soares da Silva (Urbim, 2003).

Há diversos problemas com relação à ambientação das cenas, como por exemplo, aproximar os Aparados da Serra, que fica ao Norte do Rio Grande do Sul, com Pelotas e Charqueadas, que ficam no Sul do Estado. A essas críticas o diretor da minissérie, Jayme Monjardim, chama de licença poética e assume os erros, mas diz que queria era mostrar as belezas naturais. Fato este que contribuiu para aumentar o turismo na região (Menger, 2004).

O gaúcho apresentado em A Casa das Sete Mulheres, seja na minissérie ou no livro, é o mítico, pois é herói, e os relatos heroicos, as epopeias trazem feitos míticos, que superam a lógica e a força humana. E isso de alguma maneira se justifica. A história do Rio Grande do Sul é uma sucessão de guerras e de atos que suscitam essas manifestações de heroísmo e de orgulho. Como não achar grandioso levar

barcos por terra, como Garibaldi o fez? Como não se orgulhar da resistência de um povo em nome de uma ideia, por dez anos, chegando exauridos, lutando com fome, com sede, sem armas, munição ou nus? Claro que é preciso ver o contexto da guerra. E analisando esse contexto talvez não se possa achar tão glorioso. Afinal, o motivo da briga é que o charque interessava os senhores de terra, os estancieiros. Aos pobres, peões e negros escravos restavam obedecer.

Questões para a mídia-educação

Todos esses problemas na contextualização da história na narrativa expõem algumas questões. Como o público pode entender e discernir o que há de realidade e de ficção? E como fica a compreensão dos fatos históricos?

É claro que não se pode exigir fidelidade da teledramaturgia ao retratar a História, pois a minissérie é um produto cultural, e como tal cumpre sua função: a de entreter. Contudo como ficam as questões levantadas antes? Ainda mais com o fato da teledramaturgia ter uma relação bem ambígua com a realidade, ao flertar com a realidade e incorporar seus traços à trama, como bem enfatizam Pallottini (1998) e Balogh (2002)? Além dessa relação dúbia, a televisão modificou durante o século XX a nossa forma de observar a História a ponto de afirmar o que é ou não fato histórico, como propôs tão bem Ribeiro (2003).

É neste impasse entre real e ficção que entram algumas personagens que devem fazer a mediação entre o público e a dramaturgia: o jornalista, o crítico e o professor. A estes cabem pesquisar, refletir, discutir e apontar as diferenças entre ficção e realidade. Só com a interação do trabalho destas três personagens é que se formam telespectadores mais conscientes.

E esta é exatamente a tarefa proposta

pelos trabalhos de mídia-educação (Belloni, 2009; Fantin, 2006). Ao levar a teledramaturgia para a sala de aula é possível trabalhar os dois aspectos observados por Belloni (2009) e Fantin (2006) a respeito da mídia-educação: educar para a mídia e educar com a mídia.

Isso porque a televisão – talvez mais do que qualquer outra tecnologia do imaginário – está nos apresentando imagens e significados para essas imagens, e nós simplesmente estamos aceitando, sem perceber o que há por trás disso, formando imaginários sem que tenhamos influência sobre eles e que nos condicionam a aceitarmos uma realidade de forma bem diferente do que ela é e nem nos damos conta disso.

Referências

ASSIS BRASIL, Luís Antônio de. Tratado mínimo das grandes famílias. In: FISCHER, Luís Augusto e GONZAGA, Sergius (Org.). **Nós, os gaúchos**, 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. Porteira Aberta. In: FISCHER, Luís Augusto e GONZAGA, Sergius (Org.). **Nós, os gaúchos**. 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

BARTHES, Roland. **Mitologias**, 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BECKER, Tuio. **O cinema gaúcho**. Porto Alegre: Movimento, 1988.

BELLONI, Maria Luiza. **O que é mídia-educação.** 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2009.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSTA DA SILVA, Josimey. **Sobre o imaginário.** Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/josimey.html>>. Acesso em: 8 ago. 2004.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: FISCHER, Luís Augusto e GONZAGA, Sergius (Org.). **Nós, os gaúchos.** 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

DURAND, Gilbert. **O imaginário,** 2ª ed. Rio de Janeiro: Diefel, 2001.

_____. **Estruturas antropológicas do imaginário.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

FANTIN, Monica. **Mídia-Educação:** Conceitos, experiências, diálogos Brasil-Itália. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições. In: GONZAGA, Sergius e DACANAL, José Hidelbrando (Org.). **RS: Cultura e ideologia,** 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. **O gaúcho:** ficção e realidade. Rio de Janeiro: Antares Universitária, 1982.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa:** Indústria cultural e cultura regional. 3ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

LARA, Elizabeth Rizzato. **O gaúcho a pé:** um processo de desmitificação. Porto Alegre: Movimento, 1985.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **Revista Famecos,** Porto Alegre, n.15, vol.1, pp. 74-82, 2001.

MENGER, Amanda da S. **Entre a realidade e o mito:** o gaúcho na teledramaturgia. 2004. 150f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2004.

_____. **História na TV:** A teledramaturgia em sala de aula. 2008. 75f. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2008.

OLIVEN, Rubem George. O renascimento do gauchismo. In: FISCHER, Luís Augusto e GONZAGA, Sergius (Org.). **Nós, os gaúchos.** 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Moderna, 1998.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e o lugar da história. In: HERSCHMANN, Micael, PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Mídia, memória e celebridades:** estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Cinema gaúcho: construção de história e de identidades.** Disponível em: <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/anais.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2004.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

TÁVOLA, Artur da. **Comunicação é mito.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VERISSIMO, Érico. **O tempo e o vento:** Continente I, 34ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha:** temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Notas

1 Mestranda em educação pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e Bolsista da Capes. Especialista em História da Arte, licenciada em História e bacharel em Jornalismo pela Unisul. E-mail: amandamenger@yahoo.com.br