

Miriam de Souza Rossini

## Cinema gaúcho: construção de história e de identidade

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Referencia electrónica

Miriam de Souza Rossini, « Cinema gaúcho: construção de história e de identidade », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 12 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3164.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index3164.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Miriam de Souza Rossini

## Cinema gaúcho: construção de história e de identidade

- 1 A História Cultural ratificou, para o historiador, a pesquisa histórica a partir de uma variedade de objetos que, se necessariamente não são novos, sempre foram vistos com muita desconfiança pela academia. Dentre esses objetos está o cinema, o primeiro meio de comunicação audiovisual, produzido durante a expansão da revolução industrial, no século XIX. Ao contrário do que imaginavam seus criadores, a invenção sem futuro, como a chamavam, se tornou no século seguinte um importante veículo da indústria da cultura de massa, registrando e difundindo hábitos, comportamentos, mentalidades, e versões de histórias.
- 2 Seja o filme de narrativa ficcional, seja o filme documentário, ambos tornaram-se a grande memória desse último século e meio. O cineasta e professor de cinema Jean-Louis Comolli é enfático ao afirmar que o cinema não está apenas inserido na história; ele próprio já é história, pois funciona como arquivo imagético: “filho deste século, onde triunfa o espetacular, o cinema é ao mesmo tempo objeto e agente desse triunfo, ele é o empreendedor e o arquivista, o ator e a memória”.<sup>1</sup>

Os historiadores Pierre Guibbert e José Baldizzone também defendem essa possibilidade, pois para eles se o cinema não pode recontar a história, ele oferece, graças à representação da história que propõe, uma documentação original, específica, onde se experimentam as mentalidades de uma época: a esse título ele suscita um conhecimento inédito, ou pelo menos uma releitura das fontes tradicionais.<sup>2</sup>
- 3 O historiador Marc Ferro explica que embora muitos cineastas busquem se tornar independentes da ideologia dominante, conscientemente ou não eles estão “a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias”.<sup>3</sup>
- 4 Daí por que mesmo um filme de entretenimento veicula, além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido. Ou seja, o cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. Jean-Louis Comolli diz que mostrar é assumir o gesto de esconder, e isso já é uma violência, mas ao mesmo tempo “essa violência (essa escritura) é aquela de um jogo duplo: ela não pode nem excluir nem incluir sem articular um campo e um fora-de-campo rico de possibilidades. É o mesmo gesto que corta e remonta visível e invisível”.<sup>4</sup>
- 5 Além disso, a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe para registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto.
- 6 Ao agir dessa maneira, o cinema, portanto, resgata, representa o sistema de relações pessoais que perpassa a sociedade. Por isso, independente do regime vigente, um filme está intimamente ligado à realidade que o rodeia, seja por aquilo que revela, ou por aquilo que omite. Pierre Guibbert e José Baldizzone dizem que “ao olhar do observador atento, o discurso fílmico não é a expressão unívoca apenas da vontade das correntes dominantes, mas o receptáculo e o difusor de representações de toda uma época”.<sup>5</sup> Também por isso Ferro afirma que um filme —

embasado ou não na realidade, documento ou ficção, intriga ou invenção — é sempre história, pois mesmo não querendo ele é testemunho do seu presente.

7 É partindo dessas reflexões sobre o uso do cinema como fonte da história que abordaremos a história do cinema gaúcho e suas relações com o imaginário já socialmente ratificado do mito do gaúcho.

## 1.1 Um breve contexto do cinema gaúcho

8 Desde os primórdios do cinema gaúcho que a realização de filmes com base no elemento campesino é uma constante. Um dos primeiros filmes feitos no Rio Grande do Sul, *Ranchinho do Sertão*, de 1912/13, dirigido pelo imigrante alemão Eduardo Hirtz, instaura a temática rural em nosso cinema. Pela mesma época, o imigrante português Francisco dos Santos estava dando início ao seu estúdio cinematográfico em Pelotas, rodando filmes também ambientados no meio rural, como *O crime dos banhados*, 1913, sobre o assassinato de uma família inteira por desavenças política, ou *A mulher do chiqueiro*, 1914, sobre uma esposa que fora trancafiada pelo marido num chiqueiro. Esses são exemplos do início do cinema gaúcho que já trazia a marca do rural, que por sua vez tornou-se a marca do gaúcho.

9 Nos anos 20, quando houve algo que se pode chamar de um “boom cinematográfico” – foram feitos uns sete filmes de ficção – observa-se uma divisão temática entre rural e urbano, sendo que os mais importantes filmes urbanos – *Revelação*, 1927, e *Amor que Redime*, 1928 – foram feitos por um imigrante italiano vindo de São Paulo, que se intitulava Eugene C. Kerrigan. Os realizadores gaúchos faziam filmes como *Um drama nos pampas*, 1927/29, de Carlos Comelli, ou *Em defesa da irmã*, 1926, de Eduardo Abelim, que era uma espécie de Western inspirado em filmes americanos.

10 Nas décadas seguintes, o cinema gaúcho encontrou várias dificuldades para se manter, mas a tendência de se fazer filmes rurais persistia. Assim, a identidade gaúcha que o cinema veiculava ia construindo-se, preferencialmente, como sendo ligada à terra, ao pampa, o que era coerente com o imaginário regional/nacional de que o gaúcho é aquele que gosta de andar a cavalo, de viver ao ar livre, sem muitas regras ou leis. A figura do gaúcho e que está representada na estátua do Laçador, colocada na entrada de um centro urbano como Porto Alegre e que teve por modelo a figura de Paixão Cortes – um tradicionalista convicto –, é uma constante lembrança daquele passado agrário do gaúcho, imagem essa que permanece no presente. O gaúcho e tudo o que ele simboliza faz parte da cultura gaúcha, goste-se ou não, ande-se a cavalo ou não.

11 A partir de meados dos anos 60, o cinema se firma no Estado com filmes em longa-metragem, acentuando ainda mais a questão da temática, ou do espaço geográfico onde a história se passa. Um exemplo disso está na produção cinematográfica do cantor regionalista Vitor Mateu Teixeira, que foi justamente quem deu impulso para o desenvolvimento do cinema gaúcho em longa-metragem. Teixeira, como é mais conhecido, dá início a sua carreira como ator e produtor em 1967. Entre 1967 e 1981, ele realizou 12 películas, sempre com a preocupação de dividir seus filmes entre urbano (exemplo: *Carmem, a Cigana*, 1976) e rural (exemplo: *Tropeiro Velho*, 1979), já observando que havia públicos diferenciados para um e outro estilo de filmes. Às vezes um personagem do meio urbano ia para o meio rural, como em *A Quadrilha do Perna Dura*, 1975. No entanto, seus filmes rurais sempre tiveram maior público do que os urbanos.

12 Após o sucesso dos filmes de Teixeira, outras produções de temática rural foram lançadas entre os anos 60 e 70, alguns com muito sucesso, com *Pára, Pedro*, 1968, e *Não Aperta, Aparício*, 1969, ambos dirigidos por Pereira Dias e estrelados por outro cantor regionalista, José Mendes. Além desses, *Ana Terra*, 1972, de Durval Garcia, *Capitão Rodrigo*, 1971, de Anselmo Duarte, baseados na obra de Érico Veríssimo, e *Negrinho do Pastoreio*, 1973, de Antonio Augusto Fagundes, baseado em lenda de Simões Lopes Neto, são mais alguns exemplares que criaram uma marca para a filmografia gaúcha: os filmes de bombacha e

chimarrão, como os denominou o crítico de cinema Tuio Becker em seu livro *O cinema gaúcho*, publicado em 1981.

- 13 Daí não ser difícil entender porque filmes que se passam no campo são em maior número no Rio Grande do Sul, enquanto filmes urbanos aparecem quase como subversivos(!). E de certo modo eles o são, pois apontam as brechas do imaginário que se construiu sobre o nosso estado. Eles são a materialização de que outras possibilidades de representação existem; eles são quase como a fratura da identidade gaúcha. Por isso são menos numerosos (e às vezes menos apreciados).
- 14 Os filmes de temáticas que se desenvolvem no espaço urbano ou no litorâneo, apesar disso, continuavam sendo produzidos mesmo que em menor número, mas começando a atrair um tipo de público que já nasceu e cresceu num centro urbano como Porto Alegre. A geração que iniciou sua produção cinematográfica no super-8 durante os anos 70, auge do cinema chamado de tradicionalista, procurou fazer filmes com propostas diferentes tanto de personagens quanto de locações, embora alguns de seus longas-metragens retratassem o cotidiano de cidades pequenas do interior, como foi o caso do próprio *Verdes Anos*, 1984, de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, primeiro longa daquela geração de cineastas. Se esses diretores ainda hoje fazem filmes ambientados na cidade (*Tolerância*, 2000, Carlos Gerbase) ou no litoral (*Houve uma vez dois verões*, 2002, Jorge Furtado), é possível perceber que outros diretores da mesma geração estão resgatando o filme rural, porém com novas conotações.

## 1.2 A história gaúcha nas telas

- 15 Desde os anos 90, é possível notar uma nova tendência temática: vários filmes brasileiros vêm sendo feitos, tendo por base elementos da nossa história nacional. São filmes que recuperam personagens, eventos ou simplesmente a atmosfera do passado, e que muitas vezes nos fazem refletir sobre os distanciamentos e as permanências entre o ontem e o hoje. Exemplos são *Lamarca*, 1994, de Sérgio Rezende, e *Tiradentes*, 1999, de Oswaldo Caldeira. Como hipótese de trabalho, penso nesses filmes de reconstituição histórica ou de época como produtos de um momento em que a expansão dos discursos sobre a globalização econômica e a mundialização cultural<sup>6</sup> reencaminharam a discussão em torno das identidades, nacionais e culturais.
- 16 No Rio Grande do Sul, essa tendência também produziu seus frutos, e foi possível ver a história gaúcha igualmente servindo de tema para filmes, documentários e mais recentemente para uma minissérie, *A casa das sete mulheres*, 2003, apresentada no principal canal de tevê do País, a Rede Globo. Aliás, nosso passado tem inspirado não apenas as produções locais, mas também aquelas de âmbito nacional. O diretor Fábio Barreto é um que já se inspirou nas paisagens e histórias rio-grandenses para a realização de dois de seus longas-metragens, *O Quatrilho*, 1995, e *A Paixão de Jacobina*, 2002.
- 17 Dentre os fatos do nosso passado, no entanto, a Revolução Farroupilha é o evento que mais tem merecido a atenção dos realizadores, tanto para o cinema quanto para a tevê. No cinema, especificamente, a guerra que se desenvolveu no Estado, entre 1835 e 1845, já foi tema de dois longas-metragens nos últimos anos, *Anahy de las Misiones*, 1997, de Sérgio Silva, e *Netto perde sua Alma*, 2001, de Tabajara Ruas e Beto Souza. A forma como ambos olham para a guerra, porém, é diversa. De forma simplificada, podemos dizer que Souza e Ruas se voltam para a narrativa do herói separatista que foi esquecido, excluído da própria história gaúcha a fim de que se concretizasse a união do Estado com a Nação; enquanto Silva dirige seu olhar para aqueles que constantemente são excluídos de qualquer história; pobres miseráveis que não fazem a guerra, mas que vivem (ou sobrevivem) às custas dos restos do embate.
- 18 É partindo desses personagens excluídos, do filme de Sérgio Silva, que vivem do comércio entre um e outro lado dos contendores, que farei esta abordagem, vendo como eles nos ajudam a pensar a formação do povo gaúcho e os discursos sobre a identidade de um estado que por

muitos anos esteve em guerra, história essa que por sua vez resgata e reforça a visão do gaúcho como homem do campo.

19 Assim como a saga de Érico Veríssimo, *O Tempo e o Vento*, que constrói a narrativa mítica do nascimento do gaúcho, o filme de Sérgio Silva também vai em busca das mesmas origens, mas sem necessariamente reafirmá-las. *Anahy de las Misiones* pode ser considerada a produção cinematográfica que sintetiza a formação da identidade gaúcha, trabalho que, guardando as devidas proporções, se compara àquilo que a trilogia histórica de Érico fez na literatura, nos anos 30. Anahy e Ana com certeza são parentes espirituais, filhas de uma mesma terra encharcada de sangue, e que por isso mesmo tiveram suas almas endurecidas.

20 No filme de Sérgio Silva, a velha Anahy (Aracy Esteves) percorre os pampas gaúchos, arrastando atrás de si um carroção cheio dos despojos da guerra; a mulher e seus filhos carregam os restos daqueles que morreram; são como alguns animais que vivem da carniça. São pessoas que aprenderam a viver apesar, ou através, da adversidade. Na personalidade de Anahy, encontramos a coragem e a obstinação do gaúcho; ela é a monarca das coxilhas que não sabe viver “querenciada”, como dizem os personagens do filme, ou seja, não consegue viver num único lugar. Ela precisa da liberdade dos pampas, onde se vive sem lei e sem ordem; fora da civilização.

21 E esses são, justamente, os predicados atribuídos ao gaúcho, ou melhor, ao seu estereótipo. Segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento,<sup>7</sup> o mito do gaúcho vem sendo construído desde o século XIX, mas só foi plenamente delineado nas primeiras décadas do século XX, época em que o caudilho do pampa, que serviu de referência para essa construção, já não existia mais, impedindo, assim, que imaginário e realidade pudessem ser comparados. E é esse mito, construído pela historiografia, que a literatura, seja através dos contos de Simões Lopes Neto, dos livros de Érico entre outros, vai difundir, e que por sua vez irá embasar outras narrativas como as televisivas e as cinematográficas.

22 O gaúcho, portanto, é representado como sendo alguém solitário, perambulando pelos pampas em busca de trabalho, mas que não se apega a nada e nem a ninguém. É um guerreiro por natureza e por determinação geográfica, ou seja, por ser área limítrofe, o Rio Grande do Sul precisa ser constantemente defendido dos seus inimigos externos, que são os hispano-americanos. O gaúcho também é apresentado como um tipo corajoso, altaneiro em seu cavalo, e que não teme o perigo. Essas marcas identitárias, por serem tão positivas, foram incorporadas inclusive pelos imigrantes (italianos, alemães) que começaram a chegar ao Estado desde meados do século XIX e que vão ocupar, por exemplo, a região das serras e dos vales, espaços que por sua vez são totalmente desvinculados do ambiente em que se dá a criação daquele mito. São essas marcas identitárias que nós vemos reafirmadas em muitas de nossas produções culturais, pois passaram a fazer parte daquilo que, no plano do imaginário, compõe a identidade do gaúcho, seja ele do pampa, do litoral, da serra ou da capital, e estando ele ou não em contato com aqueles elementos que o mito identifica.

23 *Anahy de las Misiones* está repleta de várias dessas marcas identitárias: os personagens, sejam eles comandantes ou comandados, estancieiro ou peão, em geral são guerreiros, corajosos, e amam a liberdade, que é associada ao ir e vir, e também à própria ação de guerra. Estabelecer-se é como morrer, perder suas referências, como acontece com o velho Joca Ramirez (Paulo José), ex-amante de Anahy, e que planeja se mudar para a capital, Porto Alegre, pois perdeu seus laços na campanha.

### 1.3 Revendo o mito

24 Por outro lado, pensar o filme de Sérgio Silva apenas como uma produção que reafirma o estereótipo do gaúcho é não perceber outras nuances de sua construção, e que justamente questionam aquele estereótipo de que falávamos antes.

- 25 Assim como também já havia feito Érico Veríssimo em sua saga *O Tempo e o Vento*, a narrativa fílmica está centrada na figura feminina. Anahy, porém, não é Ana Terra, que luta por um lugar seu. Anahy é uma andarilha, está solta no campo, cuidando com mão-de-ferro da pequena família composta de três rapazes e uma jovem. É ela que decide o destino dos filhos: busca uma mulher para seu filho Leon (Fernando Alves Pinto) ter sua primeira relação sexual, e depois incentiva a jovem Picumã (Giovanna Gold) a também dar atenção a seu filho Solano (Marcos Palmeira); manda sua filha Luna (Dira Paes) viver sob farrapos para que sua beleza passasse despercebida nos campos de batalha; permite a Téó (Cláudio Gabriel) cuidar do soldado ferido, mesmo que depois venha a se arrepender da ordem dada.
- 26 Portanto, ela é a mulher que comanda a todos, mesmo aos homens; e quando ela bate de relho em Leon é justamente para reafirmar sua supremacia, sua posição de mando. Além disso, Anahy fala de igual para igual com os comandantes em guerra. Ela não se coloca numa posição servil ou humilde por ser mulher. Ela se entende com aqueles homens dentro dos mesmos termos, do mesmo linguajar, dos mesmos códigos de ação e reação, manejando a faca e a arma, e por isso eles a respeitam. Fora uma cena com Joca Ramirez, em nenhum momento se vê qualquer daqueles soldados fazendo um gracejo para ela, mesmo que por brincadeira. O que se percebe é que, embora ela se preocupe com a vida sexual de seus filhos homens e tente manter sua filha mulher longe de tentações, ela mesma apresenta-se como alguém que tem “a boca seca que não sabe mais beijar”. Ela é alguém que, com o tempo, com as dificuldades, se tornou assexuada, e por isso apta a encarnar os predicados masculinos atribuídos ao gaúcho. Sua vestimenta, em especial o capote, também são marcas dessa sua personalidade masculinizada.
- 27 Nessa inversão de papéis, Anahy inclusive aponta uma outra diferença entre homens e mulheres. Diz ela para Joca Ramirez que a mulher não pode ter nada de seu, pois ela é uma errante. Já o homem, ele está voltado para a conquista de bens e de propriedades, aquisições que o tornam preso à terra. Com isso ela inverte a lógica de que o homem vive para a rua e a mulher para a casa; que o homem está em constante movimento e a mulher tende à imobilidade. Para Anahy, a mulher é mais livre do que o homem, pois ela não tem nada de seu para defender e nem para se apegar. Se o homem conquista, Anahy não se deixa ser conquistada e por isso não aceitou o pedido de casamento do ex-amante vinte anos antes: não queria perder sua liberdade e virar mais uma aquisição a ser defendida dentro da estância.
- 28 Numa terra de guerreiros, as mulheres também comportam-se como amazonas, mesmo que não lutem com espada e não andem a cavalo. O contraponto de Anahy, com certeza, são sua filha Luna e a jovem agregada, Picumã. Ambas não se acostumam àquela vida dura e errante, em meio aos campos de batalha; prefeririam morar num lugar seguro e estável, porém é ali, em meio à desordem da guerra, que ambas encontram seus destinos: Picumã ao lado de Solano; e Luna, apesar de todos os cuidados da mãe, ao lado de um médico argentino, Pedro (Ivo Cutzarida), de quem fica grávida. Apesar de diferentes de Anahy, a aspereza da guerra também forja o caráter daquelas mulheres jovens, que não esperam muito do futuro e que provavelmente, com o passar do tempo, serão como Anahy, defendendo suas “crias”.
- 29 Se as mulheres são fortes, os filhos de Anahy já são diferentes. Solano, o mais velho e manco, procura sempre contemporizar; para ele a valentia não serve de nada. Já Leon é um rapaz impetuoso, potro xucro, como diz a mãe, mas medroso, indeciso e que não sabe negociar; foi seu pânico diante de um soldado que provocou sua morte. Chorando, Leon implora para não ser morto.
- 30 Outro ponto em que o filme, mesmo sutilmente, provoca o mito do gaúcho, é em relação a Teo, o filho de Anahy que parte para a guerra ao lado de um soldado farroupilha (Matheus Nachtergaele). Antes de partir, o jovem soldado promete para Solano que não abandonará seu irmão Teo na vida ou na morte. O que, aliás, acontece. Como lembra Luiz Carlos Merten,<sup>8</sup> a cena em que dois homens morrem nos braços um de outro reproduz a expressão clássica da piedade, imortalizada na obra renascentista *Pietà*, de Michelangelo. Esse toque homossexual

do filme vem alfinetar o propalado machismo gaúcho, outro mito que o diretor habilmente questiona.

31 Dessa forma, a própria família de Anahy representa um universo de possibilidades de construções sociais que estão fora do discurso mítico. As mulheres ganham uma expressão bastante forte, de mando e de desejos (ou de comando dos seus próprios desejos), sem perderem de vista a situação patriarcal e machista em que estavam inseridas, enquanto os homens deixam à mostra o lado frágil e dependente da força feminina que suas personalidades apresentam.

## 1.4 Vida campeira

32 Também é interessante observar no filme de Sérgio Silva a preocupação em mostrar o cotidiano das pessoas do pampa. Nesse cotidiano são apresentados traços que ainda hoje marcam em especial a identidade do gaúcho da campanha: além de elementos como o churrasco, o fogo de chão e o chimarrão, há a fala, que é um misto de português e espanhol, numa verdadeira mistura lingüística. Se num primeiro momento é difícil compreender o filme, por causa de expressões em espanhol e do português arcaico, aos poucos nossos ouvidos (pelo menos os do gaúcho!) vão reconhecendo um modo de falar que ainda é típico de quem vive nas regiões de fronteira e que marca a fala, inclusive, de muitos que vivem na capital, já que a migração é constante.

33 A mistura das duas línguas pode ser pensada como outra daquelas “determinações geográficas”, de que falávamos antes. O convívio com o “inimigo” hispano-americano é uma constante no Sul. Nossos hábitos e culturas são próximos, e também nossas representações míticas, como é o caso da figura do gaúcho. O que vale para o Rio Grande do Sul também pode ser aplicado aos países vizinhos do Prata, Argentina e Uruguai. Nossa rivalidade é, assim, mais proclamada do que realmente vivenciada, tanto é que o pai do filho que Luna espera é argentino e está lutando ao lado de um dos contendores da guerra. Esse envolvimento é outro traço da nossa identidade. Se a fronteira geográfica nos separa, a fronteira cultural nos aproxima.

34 A partir desses aspectos é possível perceber como o diretor Sérgio Silva dialoga com o mito de origem do gaúcho. Se por um lado ele incorpora em seus personagens aspectos que já fazem parte desse mito e que são reconhecidos pelo imaginário popular, por outro lado ele desconstrói esses mesmos aspectos, deixando transparecer que uma realidade histórica pode ser mais complexa do que um discurso histórico. Daí a riqueza do cotidiano que o diretor apresenta. Os personagens não são esquemáticos; eles aceitam e rejeitam os estereótipos. São, portanto, pessoas com todas as suas contradições; acertam e erram por mais que tentem controlar os fatos. A forte Anahy rolando no barro e chorando, por causa da perda de dois de seus filhos, é um exemplo dessa contradição. Mesmo uma mulher com a sua força de caráter em algum momento deixa transparecer sua fragilidade e desânimo frente às intempéries da vida.

35 Tão logo desabafa, ela se recompõe e recobra o comando do que restou da família. Retorna também para sua função de contadora de histórias, que reelabora as lendas locais, como a do Boi Tatá e a do Vento Encantador, e as conta para a filha com um máximo de detalhes. Ambas, Anahy e Luna, vivem intensamente esse lado mágico, comum às gentes do pampa. É desse amálgama de elementos culturais que vai nascer a figura do gaúcho representada no filme de Sérgio Silva. Não um gaúcho mítico e altaneiro, mas um gaúcho pobre, constantemente expropriado, lutando contra adversidades, e tentando sobreviver em meio à guerra. Em sua situação miserável, eles chegam a se arrastarem na lama, assumindo as funções dos animais de tração, pois precisam puxar a carroça com as próprias mãos. Esse gaúcho pobre, a pé, é o outro lado do gaúcho mítico que foi popularizado e assumido no Rio Grande do Sul. Desse marginalizado quem se lembra ou sente orgulho?

36 Em vários momentos, a estética do filme reforça a sensação de abandono em que vivem os personagens. Logo no início, num grande plano, vemos o grupo de Anahy perdido em meio à imensidão do pampa. Conforme a câmera se aproxima, o grupo é remetido para uma paisagem

- destruída, cheia de corpos e névoa, que já deixa entrever o tipo de vida que eles levam. A pouca luz marca também a marginalidade em que os personagens vivem. A música de Celso Loureiro Chaves é outro elemento que se combina para sublinhar a ação dos personagens, bem como suas dificuldades. Indo do alegre ao triste, ela acompanha as mudanças na iluminação.
- 37 Já o ritmo da narrativa é lento, ajudando a compor aquele passado mítico e histórico em que o gaúcho era forjado. Époça em que as mudanças eram lentas, apesar da guerra, e que viajar pelo Estado era enfrentar a "lonjura desse mundão de Deus". O filme, assim, nos restitui aquele tempo e ritmo de travessias, em que a aventura e o perigo se entrecruzavam em cada coxilha. E é do alto de uma que eles vêem o navio de Garibaldi ser transportado, numa cena bizarra e igualmente mítica. Se o pampa se acerca do litoral; o litoral também cruza o pampa.
- 38 Porém, por mais que se possam ver pontos de contato, *Anahy de las Misiones* não é um western, e nem uma saga de conquista. É uma saga de sobrevivência, e que fez parte do passado do povo gaúcho, daí sua natureza de fundação de uma identidade local. Anahy retoma, reapresenta e rediscute essa fundação, e com isso atualiza o discurso fílmico com o discurso histórico, que hoje se esforça por enquadrar nos seus textos os marginalizados do passado histórico que, se não foram heróis no sentido da doutrina positivista, também deram seu sangue para a construção do que hoje chamamos de Rio Grande do Sul e de gaúchos.
- 39 Pensar dessa forma é ver o cinema não apenas como um ótimo contador de história, mas como um veículo que produz discursos que afetam o social. Afinal suas imagens ficam registradas no imaginário das pessoas e passam a compor, junto com seus conhecimentos formais, a memória do seu passado. E se esse passado, por sua vez, é retomado é porque ainda faz sentido no presente.

### Ficha técnica:

- 40 Equipe técnica
- 41 Título Original: *Anahy de Las Misiones*  
 Gênero: Aventura  
 Tempo de Duração: 110 min.  
 Ano de Lançamento (Brasil): 1997  
 Direção: Sérgio Silva  
 Assistente de Direção: Gustavo Hernández  
 Roteiro: Sérgio Silva, Gustavo Fernández e Tabajara Ruas  
 Produção: Mônica Schmiedt, Sérgio Silva e Gisele Hiltl  
 Pré-produção: Mônica Schmiedt  
 Direção de produção: Gisele Hiltl  
 Co-produção: M.Schmiedt Produções, Quanta e Consórcio Europa Severiano Ribeiro  
 Música: Celso Loureiro Chaves  
 Som: Luiz Adelmo, Ana Chiarini, José Luiz Sasso  
 Mixagem: José Luiz Sasso  
 Fotografia: Adrian Cooper  
 Direção de Arte: Luiz Fernando Pereira  
 Edição: Juan Carlos Macias
- 42 Elenco
- 43 Araci Esteves  
 Marcos Palmeira  
 Dira Paes  
 Fernando Alves Pinto  
 Giovanna Gold  
 Matheus Nachtergaele  
 Paulo José  
 Oscar Simch

Roberto Bomtempo  
 Ivo Cutzarida  
 Cláudio Gabriel  
 Carla Marins  
 Leverdógil de Freitas  
 Marcos Barreto  
 Roberto Birindelli  
 Néelson Diniz  
 Robinson Sawitzki  
 Marcelo Almeida  
 Marcos Barreto

---

### **Bibliografia**

- Baldizzone, José & Guibbert, Pierre. “Cinéma et histoire du cinéma”. *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n.º 35-36, 1982.
- Becker, Tuio (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Unidade Editorial, 1995. (Cadernos Porto & Vírgula, n.º 8).
- Becker, Tuio. *O cinema gaúcho*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1981.
- Comolli, Jean-Louis. « Le miroir a deux faces ». In: Comolli, Jean-Louis & Ranciere, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- Ferro, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- Hall, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A Editora, 1997.
- Merten, Luiz Carlos. *A aventura do cinema gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002 (Coleção Aldus)
- Pesavento, Sandra. “Historiografia e ideologia”. In: Gonzaga, Sergius (Org.). *RS: Cultura & Ideologia*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo : Brasiliense, 1998 (3ª reimpressão).
- Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo : Senac, 2000.
- Rossini, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre : Fumproarte, 1996.
- Rossini, Miriam de Souza. “Os filmes de reconstituição histórica nos anos 90 e a memória nacional”. In: *AriCultura*, Revista do Núcleo de Estudos em História Social da Arte da Cultura, da UFU, vol. 3, n.3, 2001, p.81-86.
- 

### **Notas**

- 1 Comolli, Jean-Louis. « Le miroir a deux faces ». In: Comolli, Jean-Louis & Ranciere, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 13.
  - 2 Baldizzone, José & Guibbert, Pierre. “Cinéma et histoire du cinéma”, *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n.º 35-36, 1982, p. 3.
  - 3 Ferro, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992, p. 14.
  - 4 Comolli, op. cit., p. 6.
  - 5 Baldizzone, José & Guibbert, Pierre, op. cit., p. 4.
  - 6 Utilizo estas idéias conforme Renato Ortiz em seu livro *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998 (3ª reimpressão).
  - 7 Pesavento, Sandra. “Historiografia e ideologia”. In: Gonzaga, Sergius (Org.). *RS: Cultura & Ideologia*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
  - 8 Merten, Luiz Carlos. *A aventura do cinema gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002 (Coleção Aldus)
-

---

***Para citar este artículo***

Referencia electrónica

Miriam de Souza Rossini, « Cinema gaúcho: construção de história e de identidade », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 12 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3164.html>

---

**Miriam de Souza Rossini**

Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).  
Pesquisadora do CNPq.

---

***Licencia***

© Tous droits réservés

---

***Sumário***

A proposta deste texto é refletir sobre o modo como a história do cinema gaúcho dialoga com o imaginário sobre o mito do gaúcho. Buscar-se-á como eixo organizador desse discurso a questão da construção de uma identidade gaúcha, através de filmes que se apóiam em imagens míticas do gaúcho como homem do campo. Mesmo que esse discurso seja tensionado, em especial a partir dos anos 70, por cineastas ligados ao espaço urbano, ele é constantemente retomado e reatualizado, deixando entrever a força desse imaginário mesmo em produções recentes da indústria audiovisual. Como exemplo de análise, será abordado o filme *Anahy de las misiones*, 1997, de Sérgio Silva.

***Entradas del índice***

***Cronológico*** : XXe siècle

***Licence portant sur le document*** : © Tous droits réservés