



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Wanderson Oliveira dos Santos

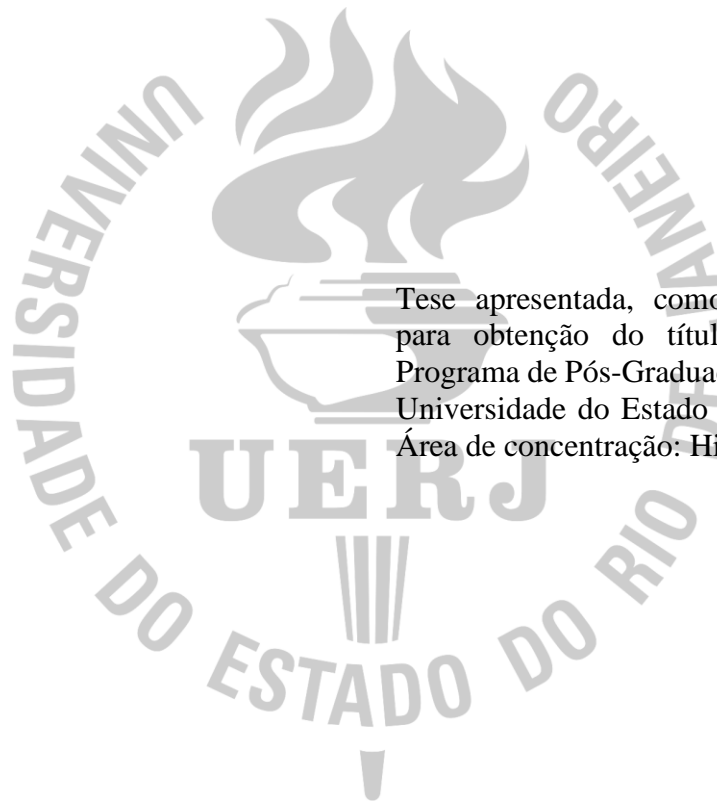
Revolução Farroupilha e suas representações no cinema da Retomada

Rio de Janeiro

2022

Wanderson Oliveira dos Santos

Revolução Farroupilha e suas representações no cinema da Retomada



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientador (a): Prof.^a Dra. Maria Teresa Toribio Brittes Lemos

Coorientador (a): Prof. Dr. Alexis Toribio Dantas

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S237 Santos, Wanderson Oliveira dos.
Revolução Farroupilha e suas representações no cinema da Retomada /
Wanderson Oliveira dos Santos. – 2022.
168 f.

Orientador: Maria Teresa Torfóbio Brittes Lemos.

Coorientador: Alexis Torfóbio Dantas.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema – Brasil – Teses. 2. Brasil - História - Guerra dos Farrapos, 1835-
1845 – Teses. 3. História – Teses. I. Lemos, Maria Teresa Torfóbio Brittes. II.
Dantas, Alexis Torfóbio. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 791(81)(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Wanderson Oliveira dos Santos

Revolução Farroupilha e suas representações no cinema da Retomada

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 03 de março de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Alexis Toríbio Dantas (Coorientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Nilson Alves de Moraes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a. Maria Medianeira Padoin
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Alexandre Belmonte
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a minha família, em especial a minha esposa Elisangela, companheira nos momentos felizes e difíceis, e a minha mãe Leila e irmã Karina.

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial a todos os funcionários da Uerj, imprescindíveis para o funcionamento da instituição. Também a minha orientadora Maria Teresa Toríbio Brittes, sempre disponível para conversarmos sobre o trabalho e uma grande incentivadora e ao professor Carlos Eduardo Pinto Pinto (Eduardo Chacon), que forneceu dicas de leitura valiosas sobre a interação do cinema com a história

RESUMO

SANTOS, Wanderson Oliveira dos. **Revolução Farroupilha e suas representações no cinema da Retomada**. 2022. 168 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A tese, inserida na Linha de Pesquisa do PPGH política e cultura, entende os filmes *Anahy de las Misiones*, *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos* como construtores da memória coletiva e da identidade gaúcha, tendo como ponto aglutinador a Revolução Farroupilha, além de elementos naturais e lendas da região, muitas vezes personagens das obras, reforçando esse fato histórico como mito fundador da identidade do Rio Grande do Sul. Durante nosso trabalho, são analisados textos, imagens, diálogos e outros elementos audiovisuais constituidores dessas obras fílmicas. Para além da análise técnica do material em questão, utilizamos teóricos nos auxiliando na compreensão da importância do uso de filmes como produtores de conhecimento histórico com potencial de atingir um público não especializado.

Palavras-chave: Farroupilha. Cinema. Retomada.

ABSTRACT

SANTOS, Wanderson Oliveira dos. **Farroupilha Revolution and its representations in Retomada cinema**. 2022. 168 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The thesis, inserted in the PPGH Research Line on politics and culture, understands the films *Anahy de las Misiones*, *Netto loses his soul* and *Netto and the horse tamer* as builders of collective memory and gaucho identity, having as a unifying point the Farroupilha Revolution, in addition to natural elements and legends of the region, often characters in the works, reinforcing this historical fact as a founding myth of the identity of Rio Grande do Sul. . In addition to the technical analysis of the material in question, we use theorists helping us to understand the importance of using films as producers of historical knowledge with the potential to reach a non-specialized audience.

Keywords: Farroupilha. Cine. Retomada.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Solano (<i>Anahy de las Misiones</i>) e Capitão Rodrigo Cambará (Série tempo e o vento - 1985).....	39
Figura 2 - Campo de batalha com fumaça e neblina em <i>Anahy de las Misiones</i>	60
Figura 3 - Combatente Farroupilha morto em <i>Anahy de las Misiones</i>	61
Figura 4 - Imagem das Coxilhas em <i>Anahy de las Misiones</i>	64
Figura 5 - Anahy e filhos sofrem com os ventos.....	64
Figura 6 - Carroça de Anahy atolada.....	65
Figura 7 - Quadro com o texto lido por Netto em 11 de setembro de 1836.....	83
Figura 8 - Milonga com a Bandeira da República Rio-grandense em <i>Netto</i> <i>Perde sua alma</i>	84
Figura 9 - Bandeira da República Rio-grandense rasgada em <i>Netto</i> <i>Perde sua alma</i>	85
Figura 10 - Netto, Índio Torres e Santa Negra marcham para a revolução Farroupilha em <i>Netto e o domador de cavalos</i>	94
Figura 11 - Barcos de Garibaldi atravessam o campo do Seival em <i>anahy de las Misiones</i>	135
Figura 12 - Família de Anahy assiste aos barcos de Garibaldi no Campo de Seival.	135
Figura 13 - <i>Carga de cavalaria Farroupilha</i> – Guilherme Litran – Museu Julio de Castilhos.	140
Figura 14 - Vestimentas de Anahy.	142
Figura 15 - Vestimentas das filhas do Barão em <i>Netto e o domador de cavalos</i>	143
Figura 16 - Imagem de Netto ferido em <i>Netto perde sua alma</i>	144
Figura 17 - Quadro de Jesus Cristo após crucificação (Whilhem Trübner – 1874).....	145
Figura 18 - Retrato de um Lanceiro Negro (Juan Manuel Blanes).....	146
Figura 19 - <i>Cabeça de Lanceiro Negro</i> (Vasco Machado).....	146
Figura 20 - Lanceiros Negros 1 - Filme <i>Netto perde sua alma</i>	147
Figura 21 - Lanceiros Negros 2 - Filme <i>Netto perde sua alma</i>	147
Figura 22 - Netto desfralda a bandeira Farroupilha 1 - Filme <i>Netto perde sua alma</i>	148

Figura 23 - Netto desfralda a bandeira Farrroupilha 2 - Filme <i>Netto perde sua alma</i>	148
Figura 24 - Independência ou morte (Pedro Américo – 1888).....	149
Figura 25 - Netto com a bandeira Farrroupilha (Acervo Museu Histórico Farrroupilha).....	149
Figura 26 - El Libertador em traje de Camapaña (Arthuro Michelena – 1895).....	150
Figura 27 - O Martírio de Tiradentes (Aurélio de Figueiredo – 1892).....	152
Figura 28 - Cartaz do filme <i>Anahy de las Misiones</i>	158
Figura 29 - Cartaz do filme <i>Netto perde sua alma</i>	158
Figura 30 - Cartaz do filme <i>Netto e o domador de cavalos</i>	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CINEMA COMO FORMADOR DE UM DISCURSO HISTÓRICO	16
1.1 A produção fílmica no Brasil da Retomada: Diminuição de fronteiras e alargamento das identidades regionais	27
2 O GAÚCHO: ENTRE O PAMPA E A REVOLUÇÃO	34
2.1 A construção do ser da fronteira	34
2.2 Revisitando a Revolução Farroupilha	49
3 ANAHY DE LAS MISIONES E A REVOLUÇÃO FARROUPILHA	59
3.1 O epílogo do filme durante a Guerra dos Farrapos	69
4 A CONTRUÇÃO DO MITO NETTO	71
4.1 Netto perde sua alma	72
4.2 Netto e o domador de cavalos	87
5 NEGROS, INDÍGENAS E MULHERES NAS FILEIRAS FARRAPAS.....	95
5.1 Negros e indígenas e discussão sobre a formação do Rio Grande do Sul.....	95
5.1.1 <u>A discussão acerca do protagonismo negro na Revolução Farroupilha</u>	101
5.2 As revoluções Farroupilhas de Anahy e Anita.....	107
5.3 <i>Iguais, pero no mucho</i>	110
6 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA E DOS HERÓIS NOS FILMES	116
6.1 Lembrar para glorificar.....	121
6.2 A imagem do cinema como representação do “real”. Como se constroem os heróis	127
7 A ICONOGRAFIA DA REVOLUÇÃO NA COSTRUÇÃO FÍLMICA	139
7.1 Entendendo a imagem como fonte histórica	141
7.2 Batalhas e combatentes Farroupilhas nos quadros e nas telas.....	145
CONCLUSÃO.....	154
ANEXOS	158

INTRODUÇÃO

A história escrita no século XX e o cinema estiveram afastados por muitas décadas, aproximadamente 60 anos, quando após a metade do último século se encontraram em um processo inicialmente gerador de desconfiança por muitos acadêmicos, passando pela aceitação até a consolidação como método de produção científica historiográfica. Se hoje podemos defender o uso de mídias audiovisuais como forma de acessar o passado e construir um conhecimento histórico, nos primeiros anos, essas duas atividades humanas estiveram apartadas, não se misturando, com risco de prejudicar, segundo alguns, a construção do verdadeiro passado, na visão mais historicista possível, característica do século XIX.

Com a chamada Escola dos *Annales* e a revolução historiográfica levada, inicialmente, à frente por Marc Bloch e Lucien Febvre, nos permitimos utilizar filmes como forma de entendimento histórico, a partir da década de 1960, através de um debate encabeçado por Marc Ferro¹. Assim, há o encontro entre cinema e nova história, produtos do século XX, voltados para uma nova forma de produção de conhecimento histórico. Cabe lembrar que se os *Annales* condenavam a narrativa como única forma de se fazer história, a narrativa fílmica seria uma forma de não tratar um episódio histórico como era feito no século XIX, ou seja, tentar mostrar como as coisas realmente ocorreram e, sim, uma determinada visão dos fatos, contadas a partir de uma versão audiovisual, característica dessa forma de arte.

Retrocedendo no tempo, em 1895, os irmãos Lumière fizeram a primeira projeção cinematográfica em 28 de dezembro no Grand Café em Paris. No Brasil, a estreia do chamado omniógrafo ocorreu em 08 de julho de 1896, às 14 horas, no número 57 da Rua do Ouvidor, na capital federal, na recém-república brasileira.² Se pensarmos em uma perspectiva de tempo inerente ao fim do século XIX, não houve um grande atraso de nossa estreia no mundo das imagens em movimento. Nossa primeira sala dedicada a nova arte foi inaugurada em 31 de julho de 1897³, também na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, sendo propriedade de Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles. O primeiro grande acontecimento político registrado e, por assim dizer, o primeiro documento de história política foi a visita do então presidente da República Prudente de Moraes, no dia 05 de julho de 1897, ao cruzado Benjamin Constant.⁴

¹ FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992.

² SOUZA, Carlos Roberto de. Nossa aventura na tela. São Paulo, Cultura Editores Associados, 1998, p.47.

³ Ibid., p.50

⁴ Ibid., p.51

No caso brasileiro, os filmes históricos serão mais observados durante a ditadura civil-militar (1964-1985), exaltando figuras como D. Pedro I e a independência (*Independência ou morte* – 1972); Tiradentes e a Inconfidência Mineira (*O mártir da Independência – Tiradentes* – 1977); e figuras até então marginalizadas da história oficial como *Xica da Silva* (1976). Misturando certa visão crítica com uma história “oficial”, as obras são as mais lembradas quando pensamos no binômio história do Brasil e Cinema. Podemos pensar em uma tensão entre os produtores da época e o regime militar. Se o primeiro intencionava levar à população alegorias do regime ditatorial em vigor, o *status quo* pretendia, cada vez mais, preservar uma imagem de um Brasil com uma história gloriosa, repleta de heróis. Assim, nas frestas do poder, observamos alguns momentos onde o cinema brasileiro contestava os desmandos de quem detinha o poder, como no caso de *O mártir da Independência – Tiradentes*, repleto de mensagens subliminares correlacionando à perseguição aos inconfidentes no século XVIII a quem se levantava contra a ditadura, já no século XX.

No caso de nossa análise, nos interessa os filmes produzidos na chamada “Retomada” do cinema brasileiro. Esse período surgiu após um período de escassez de produção cinematográfica, provocada pela extinção da Embrafilme e, conseqüentemente, pela perda de recursos públicos destinados a filmes nacionais. Com *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), o cinema nacional ressurge para o grande público e traz consigo uma história do Brasil para o grande público. Apesar da crítica de mostrar personagens históricos, como a própria Carlota, e seu esposo D. João VI de forma caricatural, a película foi bem aceita por público e crítica, sendo um marco de início da “Retomada”.

De acordo com Juliana Fausto (2005)⁵, essa escolha pela abordagem de filmes históricos estaria na questão do mito fundador e como chegamos até aqui, criando uma sensação de pertencimento a quem os assiste. Podemos citar *Mauá – O Imperador e o rei* (1999); *Madame Satã* (2002) e *Tiradentes* (1998) como outros filmes com temáticas históricas da mesma época de *Carlota* e focados em personagens históricos. Se o filme de Carla Camurati enveredou por um caminho mais voltado para comédia ao contar a história da protagonista e seu marido D. João VI, os filmes citados acima se preocupam em mostrar os dramas e dilemas de cada um de seus personagens principais. Duas formas de se fazer um filme histórico, mas com o intuito de levar ao conhecimento do grande público quem foram tais personagens tão importantes na história do Brasil.

⁵ FAUSTO, Juliana. Que história contar In: CAETANO, D. (Org.). Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio Sobre Uma Década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 99-107.

O cinema gaúcho não ficaria de fora desse processo e com *Anahy de las Misiones* (1997), do diretor Sergio Silva, *Netto perde sua alma* (2001) e *Netto e o domador de cavalos* (2008), ambos idealizados por Tabajara Rua, a Revolução Farroupilha seria seu tema principal a ser levado ao grande público. Se em *Anahy* há uma linguagem falada de difícil compreensão para quem assiste, pois as falas carregadas de uma gauchescos obrigam até que legendas sejam colocadas em cópias, nas duas obras protagonizadas pelo Farrapo Antonio de Sousa Netto, apesar de não ser uma história contada de forma cronológica, como no caso de *Netto perde sua alma*, os diálogos guiam o espectador a formar em sua mente uma figura heroica do estancieiro gaúcho.

Contudo, não foi apenas o filme histórico o único tipo produção do cinema gaúcho no período. Diferenciando a forma de se mostrar a realidade do cotidiano brasileiro contemporâneo, quando os filmes que tratam do Rio de Janeiro falam da favela; do Nordeste, do sertão; o Rio Grande do Sul aposta no cotidiano da cidade grande e nos dramas urbanos, destacando *Houve uma vez dois verões* (2002); *O homem que copiava* (2003); e *Meu tio matou um cara* (2004). Assim, entendemos a utilização da Revolução Farroupilha em filmes históricos gaúchos para atender a uma demanda mais voltada a consolidar uma identidade regional calcada no episódio e nas narrativas dos grandes nomes. Contudo, *Anahy* destoa dessa tentativa de exaltar grandes homens, ao focar na vida de uma mulher anônima, chefe de família, sobrevivente das guerras fronteiriças e dependente dos despojos de guerra. Mesmo observando alguns momentos históricos, como a caminhada de Giuseppe Garibaldi e seus lanchões pelos Campos do Seival, *Anahy* e família não toma parte na guerra por decisão própria, mas é atravessada pela morte de seus componentes, provocada por combatentes da Revolução Farroupilha. Um efeito colateral marcante na caminhada da andarilha, que a todo custo tentou ficar neutra na luta entre Farroupilhas e Imperiais, fato contrário observamos nos filmes de Netto.

Se em *Netto perde sua alma*, a Guerra do Paraguai (1864-1870) é o pano de fundo para o protagonista passar sua vida a limpo, *Netto e o domador de Cavalos*, se passa no momento imediatamente anterior a eclosão da Revolução Farroupilha (1835-1845). Temas como abolição da escravidão e luta pela maior autonomia provincial dos gaúchos guiam os dois filmes, levando quem assiste a incorporar a Revolução Farroupilha como algo identitário, mesmo esse tema estando distante de seu tempo-espaço. Seria essa uma forma de disseminação de conhecimento histórico, a partir da produção cinematográfica que, assim como a produção textual a respeito do tema, possui uma intencionalidade, a partir da escolha de documentos a serem utilizados na sua produção.

Assim, no primeiro capítulo vamos entender como os três filmes escolhidos ajudam na formação de uma ideia de tradição gaúcha e nos levam a perceber como a Revolução Farroupilha, seus principais fatos e heróis são retratados no cinema, através de edição de imagens, escolha de trilha sonora e dos diálogos entre os principais personagens da obra.

Como tratamos de um período específico da história do cinema nacional, pretendemos expor, no capítulo seguinte, como esse setor da indústria cultural brasileira se reergueu após o fim da Embrafilme, empresa estatal responsável por fomentar o cinema nacional de 1969 a 1980, apostando em temáticas nacionais. Nossa hipótese trabalha com a ideia de ser as décadas de 1990 um momento em que as identidades nacionais começam a se sobrepôr a uma ideia de globalização, daí a produção de filmes com cunhos históricos nacionais. Além disso, tentam estabelecer uma comunicação direta com o espectador que se enxerga na história do seu país representada na tela, criando um sentimento de pertencimento, algo importante quando tratamos da competição com filmes estrangeiros para atrair a atenção de consumidores. Os filmes valorizando diferentes regiões do Brasil e sua história evidenciam uma escolha de seus realizadores, tendo como marco *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*.

Contudo para entender o porquê da escolha da Revolução Farroupilha como grande tema a ser abordado nos filmes escolhidos, se faz necessário detalhar como a esse embate foi apresentada em diferentes momentos da história. Visões nacionalistas e separatistas se colocam em campos opostos desde o século XIX e, também, compreender como a obra *O gaúcho Martin Fierro exemplifica* o habitante da região sul, obrigado a deixar suas terras para defender a fronteira, uma ideia consagrada do gauchismo, sempre pronto a luta (*listo a pelear*).

Seguimos, no terceiro capítulo, analisando um dos nossos objetos de trabalho, o filme *Anahy de las Misiones*. Chefe de sua família, Anahy é atravessada pela Revolução Farroupilha, mesmo não sendo favorável a Farrapos ou Imperiais. Mesmo não sendo o tema principal da obra, alguns episódios da revolta dos estancieiros gaúchos contra o Império do Brasil são interpretados no filme, como a travessia dos lanchões de Garibaldi pelos Campos do Seival e a aparição/citação de personagens históricos como o próprio italiano.

Já Antonio de Sousa Netto é retratado em dois filmes: *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos*, temas do quarto capítulo. A primeira obra começa mostrando o gaúcho em seu leito de morte em um hospital de Corrientes, durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), lembrando seus momentos gloriosos. A Revolução Farroupilha, nesse caso, diferentemente de em *Anahy*, é lembrada e exaltada na maior parte do filme. Fica muito evidente a intenção de uma glorificação da Revolta e de Netto, mas não sem discutir assuntos controversos, como a participação dos negros no embate e a possível traição sofrida por esse grupo no episódio de

Porongos, onde os lanceiros negros foram vítimas de uma emboscada e assassinados. A insatisfação dos negros foi personificada na figura do personagem Milonga, negro escravizado e participante da Revolução Farroupilha que acaba o embate mutilado e sem perspectiva de mudança de sua condição social no Brasil ainda Imperial.

Já em *Netto e o domador de cavalos*, um indígena preso por representantes da Coroa é o narrador da estória, sendo Netto apresentado como um bravo combatente e amigo do Índio Torres. A Lenda do Negrinho do Pastoreio também é contada e une Netto, o indígena e o escravo castigado, induzindo a uma ideia de união das três raças, na missão de realizar uma revolução no sul do país, contra os desmandos do Império em relação à Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e a escravidão vigente.

As participações de negros, indígenas e mulheres na formação do Rio Grande do Sul e na Revolução farroupilha são analisadas no capítulo cinco. O episódio de Porongos, onde os lanceiros negros foram massacrados em prol de um possível acordo para eliminar a necessidade da abolição da escravidão como ponto necessário à assinatura de paz, é discutida, assim como a participação de indígenas dos dois lados do embate e das mulheres auxiliando os negócios dos estancieiros envolvidos na Revolução. A figura de Anita Garibaldi também é lembrada, através de trabalhos acadêmicos e do diário de seu companheiro, Giuseppe Garibaldi.

No capítulo seis, Michael Pollak, Aleida Assmann e Pierre Nora nos auxiliam no entendimento da produção de memórias, através de filmes históricos, que pretendem rememorar a tradição histórica, fortalecendo a identidade de um povo. Os três filmes são construtores de memória sobre a Revolução Farroupilha, um produto audiovisual intencionalmente realizado com o objetivo de perpetuar um fato histórico. Seria esse um mecanismo para evitar um esquecimento desse episódio da história do Rio Grande do Sul, afastando a hipótese de haver uma morte simbólica de personagens e fatos ligados à Revolução Farroupilha (1835-1845).

Por fim, no sétimo capítulo, abordamos o filme histórico, como recriador de momentos ou personagens importantes da Revolta. Entendemos a pictografia (pinturas, estátuas, gravuras e fotografia) disponível como modelo para criação de cenas ou caracterização de atores e pensamentos não-verbais importantes para construção de uma imaginação histórica, a partir da leitura de historiadores. As imagens seriam interpretações do passado e serviram como modelos para a reconstrução de momentos-chave dos filmes analisados. Assim, o conjunto de imagens, os textos falados pelos atores as escolhas na edição das obras, como enquadramento, utilização de trilhas sonoras e a forma como a história seria contada constroem uma forma de acesso ao conhecimento histórico a respeito da Revolução Farroupilha e a construção da identidade

gaúcha, com diferentes enfoques, documentos a serem utilizados pela história pública no intuito de disseminar esse conhecimento ao grande público.

1 O CINEMA COMO FORMADOR DE UM DISCURSO HISTÓRICO

Os três filmes escolhidos para serem analisados - *Anahy de las Misiones*, *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos* - podem ser considerados elementos de construção e manutenção de determinada identidade, no caso estudado, a riograndense. No intuito de analisar como essas três obras funcionam como uma forma seletiva de construir o passado e um território de embates entre a memória e amnésia, tendo como fato histórico a Revolução Farroupilha, vamos analisar alguns rituais presentes nos filmes. Seriam esse os “ritos de recordação⁶” explicitados por Fernando Catroga em *Memória, história e historiografia* (2001).

Ainda não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso a que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças apareça.⁷ (HALBWACHS, 2015, p.170).

Ainda sobre o apontamento acima, necessita-se explicar que para Halbwachs pensamento e memória possuem significados diferentes. O pensamento estaria ligado ao nosso corpo, não sendo possíveis que saíamos dele, não abrindo nenhuma perspectiva do passado, enquanto a memória seria algo oriundo dos grupos aos quais nos ligamos, sendo que esses conseguem retroceder ao passado de acordo com o ponto de vista de seus membros representado nas consciências coletivas das quais participam.⁸

Especificando cada um dos filmes escolhidos para análise, trataremos agora de algumas informações técnica de *Anahy de las Misiones* (1997). De acordo com Salvo⁹, o filme teve ótima relação cópia/público (8.733), porém atingiu um público insuficiente para gerar a renda necessária para cobrir todos os custos¹⁰ de sua produção. O texto informa que 130 mil

⁶ Podemos exemplificar como ritos da Semana Farroupilha o acendimento e apagamento da chama crioula e instalação no Palácio Piratini, além do desfile realizado em 20 de setembro, data de início da Revolução Farroupilha.

⁷ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Editora Centauro, 2015. p.170.

⁸ Ibid., p.155.

⁹ SALVO, Mauro. Aspectos econômicos do impacto da Lei Estadual de Incentivo à Cultura na Indústria Cinematográfica Gaúcha. Ensaios FEE, Porto Alegre, v. 28, número especial, p. 895-916, 2008.

¹⁰Ibid., p.913.

espectadores assistiram ao filme, sendo 90 mil só no estado do Rio Grande do Sul, ou seja quase 70% do público. Podemos observar que a narrativa, de alguma forma, chamou mais atenção dos gaúchos em comparação ao restante do Brasil. Sendo específico, estamos falando da própria Revolução Farroupilha e da forma como as personagens se comunicavam com um dialeto local, principalmente¹¹.

No caso de *Netto perde sua alma* (2001), foram vinte e duas salas de cinema onde a obra foi veiculada, com uma audiência de 41.479 mil pessoas e uma renda de R\$ 187.837,00.¹² Já o outro filme que trata de parte da vida de Antonio de Sousa Netto, *Netto e o domador de cavalos* (2008), teve apenas sua exibição em duas salas, com a audiência de 2.822 mil pessoas e renda de R\$ 21.042,50. Percebemos uma queda tanto no público quanto na renda comparando-se as duas obras. Uma hipótese para esse desinteresse, além da baixa quantidade de salas de exibição, seja o enfraquecimento da resposta do regionalismo ao processo de globalização, percebido com o passar do tempo ou, ainda, esse processo trata-se de um pêndulo, onde a importância pelas questões regionais tende a aumentar e diminuir dependendo do período histórico e das questões políticas apresentadas em um determinado tempo histórico.¹³ Também não podemos descartar a baixa quantidade de salas onde *Netto e o domador de cavalos* esteve disponível como um dos elementos de explicação para a baixa adesão do público.

Extrapolando o espaço das salas de cinema, cabe lembrar que Todas as obras estão disponíveis em plataformas de *streaming* de fácil acesso à população. Hoje dia, 07 de março de 2022 eram 9.251 visualizações no *youtube* do filme *Anahy de las Misiones*; 32.375 para *Netto perde sua alma* e 4.106 para *Netto e o domador de cavalos*. Assim, percebemos como essas obras extrapolam a veiculação feita à época nas salas de cinema.

Outra reflexão se baseia no fato de a Revolução Farroupilha se instituir como fator comemorativo. Catroga relembra Henrique Lopes de Mendonça ao comparar a memória como

¹¹ De acordo com Observatório do cinema brasileiro, o filme *Anahy de las Misiones* teve sua exibição em 15 salas, com um público de 131 mil pessoas e renda de R\$ 492.560,00. Informações no site www.oca.ancine.gov, acesso em 11/01/2021

¹² Informações no site www.oca.ancine.gov, acesso em 11/01/2021

¹³ Em momentos de crise seja econômica ou política, percebemos como a Revolução Farroupilha é conclamada para amalgamar a população do estado. Em 1935, o governo central de Vargas se encontrava em conflito com o governo estadual de Flores da Cunha, que pretendia ter maior autonomia frente a um governo federal intervencionista. Com a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, os dois campos políticos de uniram para tentar ganhar dividendos políticos com a lembrança desse fato histórico.

um “cimento” indispensável da vida individual.¹⁴ Se formos pensar o cinema como algo potente na formação de uma memória visual a ser compartilhada por grande número de pessoas, os três filmes se encaixam como esse “cimento” importante para perpetuar, no caso analisado, a Revolução Farroupilha na sociedade gaúcha, expondo esse fato selecionado também para o restante do Brasil. Contudo, vale lembrar não se tratar do único elemento e, talvez, nem o mais importante, pois precisamos lembrar a quantidade de ruas, praças, eventos, palácios e museus presentes em diversas cidades do estado, aludindo a esse episódio da história do Rio Grande do Sul e do Brasil¹⁵.

Voltando a tratar dos três filmes, ainda podemos lembrar da participação dessas obras em festivais a um público especializado. No festival de Brasília de 1997, *Anahy de las Misiones* venceu nas categorias de melhor filme, melhor cenografia, melhor roteiro, melhor atriz (Araci Esteves), melhor ator (Marcos Palmeira) e melhor atriz coadjuvante (Dira Paes). Em 1998, *Anahy* foi premiado no Festival de Trieste, na categoria melhor atriz (Araci Esteves); o Festival de Cinema Brasileiro de Miami, na categoria de melhor fotografia (Adrian Cooper); no Festival de Cinema do Recife, na categoria melhor atriz (Araci Esteves) e melhor roteiro; e Dira Paes também ganhou o Troféu APCA de melhor atriz coadjuvante. O longa também foi indicado na categoria melhor filme no Festival de Cinema de Bogotá, em 1999¹⁶.

O filme *Netto perde sua alma*, foi premiado no Festival de Recife, em 2002, na categoria de ator coadjuvante para Sirmar Antunes; melhor roteiro e melhor direção; ganhou quatro Kikitos de Ouro, no Festival de Gramado, nas categorias de melhor filme - júri popular, melhor montagem, melhor trilha sonora e prêmio especial do júri¹⁷. No Festival de Brasília; venceu na categoria de melhor ator, com Werner Schünemann.¹⁸

Regressando ainda mais na história, cabe lembrar que Heródoto, um dos pais da história, tinha o objetivo de não deixar cair no esquecimento os feitos dos heróis mortos, buscando uma

¹⁴ CATROGA. Fernando. Memória, história e historiografia. Coimbra: Quarteto, 2001, p.60.

¹⁵ Um bom exemplo é o Palácio Piratini, sede do poder executivo do Rio Grande do Sul. Piratini foi onde foi proclamada a República Rio-grandense, constituindo-se em sua primeira capital.

¹⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Anahy_de_las_Misiones acessado em 11/01/2021

¹⁷ O Festival de Gramado, considerado o mais importante do Brasil, é realizado anualmente nessa cidade gaúcha, desde 1973 e seu sucesso pode ser uma das causas para a produção de iniciativas de se produzir filmes no Rio Grande do Sul. DESBOIS, Leurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras 2016, pp.347, 350 e ORICCHIO, L. Z. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.143.

¹⁸ Ibid.

verdade, no que Jean Marie Gagnebin (2006) classificou como uma luta contra a morte¹⁹. Ou seja, ao tratar das memórias de Antonio de Sousa Netto nos filmes *Netto perde sua alma e Netto e o domador de cavalo* (ver análise dos filmes no capítulo 4) seus idealizadores pretendem imortalizar o nome do militar gaúcho.

Ao tratar de Maurice Halbwachs (2015) e seus apontamentos sobre memória coletiva e sua relação com o tempo, concordamos com a sua visão que diz respeito à importância maior às repercussões dos fatos em relação ao próprio fato, para a construção de memória de um povo. Sendo assim, os filmes analisados funcionam como um resultado das consequências da própria Revolução Farroupilha e dos feitos dos farrapos²⁰. Essa memória coletiva seria a origem da memória individual, tendo como princípio a formação desse indivíduo a partir da vida em sociedade.

Baltar (2019) entende essa afirmativa, trazendo a discussão para ficção ao afirmar ser a noção dessa memória coletiva entre as categorias de privado e público como central para o conceito de memória.²¹ Assim, os filmes seriam elementos para compartilhar lembranças de um passado a ser dividido por uma comunidade, no caso os riograndenses, sendo a Revolução Farroupilha um fato a unir diversas experiências pessoais (comunidade afetiva) a uma memória coletiva. Contudo, como bem lembra Baltar, para ser coletiva essa memória deve ser trazida a público, sendo, assim, o cinema esse meio de comunicação responsável pela propagação de uma memória. Contudo, devemos salientar a importância de esses filmes serem realmente vistos por uma audiência para se transformarem em elementos formadores de memória, caso contrário essa estratégia falhará

Tratando agora da parte técnica dos filmes, a análise de uma obra com viés histórico pode envolver diversas perspectivas de olhares, desde a parte técnica até a forma como um determinado texto é interpretado pelos atores da obra. Contudo, ao seguir os ditames de Aumont e Marie (2010) em *Análise do filme*²², entendemos não haver uma única maneira para se trabalhar com obras fílmicas na compreensão de como se constrói o conhecimento histórico com esse material audiovisual. Assim, cabe ao analista observar e selecionar os aspectos a

¹⁹ “Como a esteira funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar Escrever Esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.45.

²⁰ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Editora Centauro, 2015. p.130

²¹ BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, 2019, p.118, p.155.

²² AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. A análise do filme. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

serem dissecados em seu trabalho, levando em conta sua densidade histórica e pertinência como documento. Embasando ainda mais essa visão de especificidade da obra fílmica, Kornis (1992) nos fala sobre os filmes:

[...] ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recriado do real.²³ (KORNIS, 1992, p.239).

Como bem indica Burke (2004)²⁴, os filmes têm seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais²⁵. Ou seja, tratam-se de documentos escolhidos com o objetivo de se tentar acessar o passado, sabendo que, jamais conseguiremos alcançar realmente o fato como ocorrido, como pretendido pela historiografia positivista. Assim, concordamos com Burke, quando ele expõe o seguinte:

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à “evidência” no sentido estrito do termo [...]. Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell determinou “o impacto da imagem na imaginação histórica”.²⁶ (BURKE, 2004, p.16).

Tanto no caso de Aumont e Marie (2010) e Burke (2004) somos obrigados a indicá-los como referências de análises de filmes em geral e de imagens, e não apenas de filmes históricos. Por isso, devido à importância de seus apontamentos, decidimos utilizá-los como ferramentas para análises fílmicas das obras escolhidas, na questão técnica.

Para entender melhor como ocorre a construção de um discurso histórico, se faz necessário recordar Joel Candau (2005)²⁷. O francês indica haver uma multiplicidade de narrativas possíveis sobre um fato, a partir de recordações, podendo ainda haver diversas

²³ KORNIS, Monica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.239

²⁴ BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004, p.270

²⁵ Ibid.p.11.

²⁶ Ibid.p.16.

²⁷ CANDAU. Joel. Antropologia da memória. Paris: Armand Collin, 2005, p.86.

representações, dependendo contexto²⁸ em que são produzidas. A memória coletiva dependerá de como as memórias individuais serão retratadas. Candau alerta para o perigo de se entender a existência da memória coletiva apenas pelo o que é dito, escrito ou pensado sobre um determinado tema. Entendemos, por isso, a função dos filmes sobre a Revolução Farroupilha como tentativas de se recriar essa memória coletiva, através de documentos, mas também da imaginação de cineastas e diretores, algo imprescindível para transportar para as telas situações descritas em textos escritos.

Imaginação também utilizada pelo historiador, sem que essa não deve ser confundida com algo próximo à ficção. O historiador, é bem verdade, não prova nada, ele levanta hipóteses, a partir de um pensamento racional historiográfico cercado pelos métodos aceitos pela academia. Contudo, possui uma consciência de que para acessar esse conhecimento histórico precisa fechar lacunas deixadas pela falta de documentos que nos ajudariam a entender melhor determinada época ou episódio da história. Assim, as imagens de um determinado filme podem nos auxiliar nessa jornada imaginativa a respeito de fato histórico, além de criar uma consciência histórica e um imaginário em quem o assiste, lembrando sempre o nosso dever de verificar se a tradução do acontecimento em recursos visual é algo verossímil. Assim, como aponta o mesmo Burke em outra obra *O que é história cultural* (2005)²⁹, o historiador não pode esquecer de fazer uma análise crítica das fontes imagéticas, da mesma forma que o faria caso se tratasse de texto escritos.

Sobre a diferença entre memória e consciência histórica, Jörn Rüsen diferencia esses dois conceitos da seguinte forma: o primeiro tem o objetivo de manter o passado vivo, sem a preocupação entre a expectativa sobre o futuro, ou seja, a perpetuação de determinado fato histórico. Já a consciência histórica, se estrutura na produção de um sentido histórico, funcionando como perspectiva para indivíduos no futuro. Assim, reafirmamos a ideia dos filmes históricos de se aterem a produzir tal consciência, pois a obra se pretende sobrevivente como documento através dos tempos.³⁰ Seriam materiais de consulta para gerações futuras, explicitando como os produtores das obras em um determinado tempo histórico entendem um fato do passado. Podemos entender como bases de estudo e até o ponto de partida para futuras

²⁸ Falaremos mais sobre o contexto quando falarmos da contribuição de Marc Ferro, a respeito de história e cinema, mais a frente.

²⁹ BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

³⁰ RÜSEN, J. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 163–209, 2009, p.165.

produções que tratem das mesmas temáticas, mas, filhas de seu tempo, desejem enfocar de uma outra forma algo já explorado em uma obra fílmica pretérita.

O cinema estaria inserido em uma dimensão estética, com grande efeito psicológico, pois afetariam os sentidos humanos, principalmente visão e audição. No caso dos filmes, poderíamos tratar de áudio e vídeo construindo, através da edição de imagens e diálogos, um entendimento a respeito de um determinado assunto. Seriam modelos narrativos tornando-se um discurso inteligível para o grande público.

Retrocedendo ao debate sobre a validade de um filme como documento histórico, chegamos aos anos de 1970, na França, com Marc Ferro³¹ como grande protagonista. O historiador entende cada filme como produto de uma época e, portanto, documento necessário para a compreensão do contexto histórico no qual foi produzido e, em alguns casos, uma “contra-análise”³² da sociedade, ou seja, faz-se necessária uma observação do não dito diretamente nas obras, mas presente em alguns momentos nos filmes, como em cenas e diálogos (ou a falta dele, na forma de silêncio, por exemplo) ou mesmo algo existentes nas entrelinhas de um determinado discurso fílmico³³.

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas.³⁴ (FERRO, 1992, p.31).

Além disso, Ferro percebe alguns cineastas como criadores de interpretações independentes da história, contribuindo para o entendimento de fenômenos do passado, trazidos para uma visão cinematográfica. Também concebe a ideia de os filmes serem propagandísticos ou contestadores de determinados regimes políticos, como no caso do governo comunista na União Soviética do início do século XX.

³¹ FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992.

³² Ibid., p.25-47.

³³ Podemos entender esse não dito como diálogos ou sequências que, *a priori* podem não fazer sentido no contexto da história contada, mas funcionam como mensagens subliminares do momento no qual aquela sociedade, receptora do filme, está vivendo. Funcionaria como denúncias veladas ou exaltações de determinadas atitudes polêmicas de um regime que precisam de legitimação por parte da população.

³⁴ FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992, p.31.

Já Robert A. Rosenstone entende o cinema como um produto cultural visual com poder de ser considerado como um documento histórico, com validade de fonte histórica e pensado como discurso, um criador de sentidos para o passado, da mesma forma, como ocorre com um documento escrito. Rosenstone destaca tal ponto de vista logo ao indicar que não devemos atribuir apenas aos documentos escritos o pensamento e a práticas históricas no século XX³⁵. O autor compara o mundo dos filmes, não considerado real por muitos, ao evocado nos livros históricos, tão construídos quanto os das produções cinematográficas de todas as espécies e entende a similitude das duas práticas intelectuais como sendo o resultado do compartilhamento do irreal e do ficcional, já que ambos são compostos por uma série de conjuntos de convenções desenvolvidas pelos seres humanos. Não se trata, então, de ficar apontando os “erros” e “acertos” de dada produção fílmica a respeito do fato descrito. Seria errôneo, de nossa parte, analisar uma obra fílmica como se fôssemos fiscais responsáveis por verificar e apontar possíveis discrepâncias entre o filme e o documento histórico, mas, não por isso, nos abster de observar a película como um documento passível de críticas, a partir do cotejamento com outros documentos. Não devemos perder de vista ser o filme o resultado de uma leitura sobre o passado, a partir do repertório e escolha de seus idealizadores, nos propiciando uma forma de contar um fato de forma diferente do expresso em um texto escrito:

Por ejemplo, para Natalie Zemon Davis, el cine histórico de ficción puede aportar una representación viva y eficaz de la historia, en especial de las realidades cotidianas en que transcurre la acción. Frente a la historia escrita, más abstracta, las películas ofrecerían buenas posibilidades para representar la microhistoria. Desde luego eso no ocurre con mucha frecuencia³⁶. (BOLUFER; GOMIS; TELESFORO, 2015, p.43).

Seguindo nossa reflexão a respeito do tema história e cinema, é importante salientar que tanto os filmes quanto os documentos escritos tratam de vestígios do passado e cabe a nós historiadores interpretá-los, cada um a seu modo, e fazendo as perguntas pertinentes no intuito de construir uma visão de passado. A diferença entre os dois objetos de estudo está no fato de o cinema utilizar a imagem e o áudio como recursos poderosos para emissão de uma mensagem

³⁵ ROSENSTONE, Robert. A. A história nos filmes. Os filmes na história. Tradução Marcello Lino. São Paulo. Paz e Terra, 2010.

³⁶ “Por exemplo, para Natalie Zemon Davis, o cinema histórico de ficção pode conter uma representação viva e eficaz da história, em especial das realidades cotidianas em que transcorrem as ações. Frente à história escrita, mais abstrata, os filmes oferecem boas possibilidades para representar a micro história. Sem dúvida, isso ocorre com muita frequência. BOLUFER, Mónica; GOMIS, Juan Y Hernández M. TELESFORO (EDS.) (2015), Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p.43.

e disseminação de um conhecimento, enquanto o texto escrito oferece “apenas” as letras impressas em um papel para transmitir uma informação a quem se debruça sobre tal documento. Contudo, o cinema também nos faz pensar em qual época tal obra interessada em discutir um tema histórico foi produzida. Pensemos que um mesmo episódio histórico pode ter diversas e diferentes formas de ser discutido em um filme, a depender do momento histórico quando foi realizado.

Rosenstone (2010) entende como uma necessidade da sociedade na qual o filme foi produzido compreender os problemas do presente realizando filmes com temáticas de fatos históricos. Assim, o cineasta seria um historiador, pois buscaria respostas sobre o passado, mais abrangentes e com estilo próprio de uma obra audiovisual.³⁷ O estudioso cita dois teóricos para fundamentar seu ponto de vista: Hayden White e Frank Ankersmith, que fornecem uma base intelectual para os estudos acerca do cinema e a história, já que expõem as limitações da história tradicional e sugerem possibilidades de interpretar o passado de maneiras novas e diferentes, sendo uma dessas as mídias visuais contemporâneas.

Entendemos ser o cinema e seus similares o primeiro contato do grande público com algum fato histórico. Interessante ressaltar como o cinema transformou-se em uma grande indústria de entretenimento no século XX e se consolida cada vez mais como tal no século XXI e não ficou alheio ao interesse do grande público aos temas históricos. Rosenstone (2010) aponta Esfir Shub, Sergei Eisenstein e David Llewelyn Wark Griffith como os criadores do tipo de filme chamado histórico. Cada qual com seu estilo próprio de contar um fato histórico, seja um drama, documentário, elegendo heróis ou tendo a massa, ou anônimos como protagonista.

Angel Luis Montón (2009), por sua vez, afirma não termos conseguido fornecer aos jovens e às crianças meios adequados para interpretar imagens, assim como fizemos com os textos escritos. Segundo ele, isso seria consequência de nosso desprezo pela imagem, considerada como mera diversão.³⁸ A imagem tem um fator social e, muitas vezes, representa um pensamento vigente ou uma forma de enxergar o mundo, sendo construtora de uma ideologia do grupo produtor daquele conteúdo.

Nesse ponto, é primordial apontar obras que já tentaram construir um discurso sobre a questão cinema-história. Começamos analisando a dissertação de Rafael Hansen Quinsani,

³⁷ ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes, os filmes na história. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³⁸ ANGEL, Luis Montón. “O Homem e o Mundo Midiático no Princípio de um Novo Século”. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni e FEIGELSON, Kristian (organizadores). Cinematógrafo. Um Olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 33.

denominada *A Revolução em película: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola*³⁹. Quinsani (2010) debate como o historiador deve desenvolver seu ofício, a partir da existência de filmes históricos, porém, sem perder seu papel social de construir uma memória, através de métodos científicos, dos quais fazem parte também documentos fílmicos, utilizando uma análise crítica de tais vestígios históricos para desenvolver uma narrativa. Além disso, Quinsani procura em seu trabalho realizar uma reflexão acerca do cinema como importante ferramenta para a construção de um discurso histórico, sendo esse também nosso objetivo. É nossa pretensão também observar momentos de exaltação e outros de crítica à Revolução Farroupilha em *Anahy*, além dos pontos de uma interseção entre textos, trabalhos e pesquisas historiográficas e o filme. Mais uma vez, é importante ressaltar, não se tratar de apontar os erros ou acertos das produções, na relação com o documento escrito, mas sim, procurar compreender o porquê da escolha de determinada cena ou diálogo para um dado momento retratado na obra, mesmo quando a historiografia a respeito discorda da abordagem exposta no filme.

Já a dissertação de mestrado de Priscila Ferreira⁴⁰ trata de produções audiovisuais. Ferreira (2010) utiliza os apontamentos de Mônica Kornis (2010) para entender que essas produções são produtos da época em que são realizadas, são retratos de seu tempo.⁴¹ A própria Kornis fala em outro texto sobre a importância da imagem em reconstruir com uma linguagem particular em um determinado contexto histórico e social⁴².

No caso do objeto de nosso estudo, o contexto seria a partir da “Retomada”⁴³, um momento do cinema brasileiro ocorrido a partir de 1993. Após a chegada ao poder, Fernando Collor de Mello decide pela extinção da Embrafilme, em 199, uma empresa mista responsável por produzir e distribuir filmes nacionais desde a década de 1960. O ressurgimento do cinema brasileiro começa com a criação da Lei do Audiovisual de 1992, quando são oferecidos

³⁹ QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em película: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

⁴⁰ FERREIRA, Priscila. *A conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira*. Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

⁴¹ KORNIS, Monica. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008 apud FERREIRA, Priscila. *A conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira*. Universidade Federal de Santa Maria, 2012, p.65.

⁴² KORNIS, Monica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.

incentivos fiscais às grandes empresas ou bancos que pretendam investir na produção de filmes nacionais, no intuito de auxiliar na produção audiovisual do país.

Campos (2005)⁴⁴ nos lembra alguns fatos sobre esse movimento no cinema brasileiro. Diferentemente das décadas de 1940 e 1950, não havia a pretensão de se criar grades estúdios como da Cinédia e Vera Cruz, respectivamente, e sim retomar, como o próprio nome diz, à produção de filmes paralisada com o fim da Embrafilme,

Retrocedendo no tempo, no caso do Brasil, podemos identificar os anos 1960 e 1970 como o período no qual a história nacional se prestou à uma reflexão sobre os anos de ditadura civil militar (1964-1985) que se impunham ao país. As obras foram utilizadas por cineastas para tratar de assuntos proibidos pelo regime, mas metaforicamente enfocados nos filmes, como liberdade, censura e luta pela liberdade, utilizando personagens como Tiradentes e Zumbi dos Palmares.⁴⁵ No caso do Rio Grande do Sul, foi a época de filmes como *Ana Terra* (1971), *Um certo capitão Rodrigo* (1971) e *Negrinho do Pastoreio* (1973), os dois primeiros retirados do livro *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo.

Contudo, a grande quantidade de filmes históricos produzidos veio a partir dos anos 1990, período a partir do qual trataremos das três obras escolhidas par análise” *Anahy de las misiones*, *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos*. Uma época, como relatada anteriormente, na qual os cineastas buscaram olhar para dentro da história do Brasil, talvez, como uma forma de criar um laço com seu público, levando em consideração um passado não tão distante como *O que é isso companheiro* (1997) ou *Guerra de Canudos* (1996). Se o primeiro procura denunciar os arbítrios da ditadura civil-militar (1964-1985) ainda tão recente na memória dos brasileiros, a outra obra baseada na vida messiânica de Antônio conselheiro denuncia as desigualdades do Brasil, recém transformado em república, no fim do século XIX, mas pouco diferente do país que se apresentava a todos cem anos depois.

Seria exatamente esse poder de utilizar o passado como uma alegoria para se discutir problemas ainda impostos a sociedade contemporânea uma das funções do filme histórico das décadas de 1990, em nossa visão. Não se trata apenas de mostrar a estagnação de algumas questões como a luta por uma reforma agrária efetiva ou ainda a violência do estado, mas sim

⁴⁴ CAMPOS, Renato Márcio de Campos Martins de. Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição. Trabalho apresentado ao NP07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom - 2005.

⁴⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.35.

retratar o passado como forma de se tornar uma luz a iluminar os caminhos do futuro, procurando evitar a repetição de erros e arbítrios do passado.

1.1 A produção fílmica no Brasil da Retomada: Diminuição de fronteiras e alargamento das identidades regionais

O cinema brasileiro sofreu financeiramente com o fim da Embrafilme, extinta durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992), logo em seu primeiro ano de mandato. Sem a ajuda governamental, o segmento se viu quase paralisado por dois anos, até 1993, no governo Itamar Franco, quando foi criada a Lei do Audiovisual a qual previa incentivos fiscais a empresas e bancos, principalmente, que decidissem redistribuir 4% do imposto de renda devido aos produtores de cinema. Ou seja, o Estado, indiretamente, fomentaria à produção do cinema nacional, através da renúncia da dívida de empresas e bancos a favor do setor. Além disso, a Rio Filme foi criada também em 1993, para a distribuição de filme, inicialmente voltada para o mercado do Rio de Janeiro e depois se espalhando para o restante do Brasil.⁴⁶

Após indicar como se deu a resolução do problema de financiamento e distribuição dos filmes nacionais, nos interessa entender quais os temas a serem abordados nas obras. A chamada “Retomada” seria um momento importante para o cinema brasileiro produzir suas estórias e se ver nas telas do cinema. Seria uma espécie de reconhecimento de si, processo parecido pela qual passou a teledramaturgia brasileira quando nos anos 1970, quando abandonou de vez as temáticas estrangeiras e investiu maciçamente em temas afins aos brasileiros.⁴⁷ Contudo, não estamos dizendo que antes desse período não se fazia filmes abordando assuntos ligados ao Brasil e sua gente, mas entendemos o novo momento do cinema nacional como um ambiente mais favorável a abordar momentos mezinhos da sociedade brasileira, sem as grandes discussões do Cinema Novo (décadas de 1960-1970) ou comédias abertas das Chanchadas (décadas 1930-1960).

⁴⁶ DESBOIS, Laurent. A odisséia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras 2016, pp.347, 350 e ORICCHIO, L. Z. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.327.

⁴⁷ RICCO, Flavio e VANUCCI, José Armando. Biografia da televisão brasileira. 1.ed. São Paulo: Matriz, 2017.

Pelo exposto acima, fica difícil caracterizar esteticamente os filmes produzidos nesse período. Essa afirmação feita por CAETANO, Daniel et al. (2005)⁴⁸ se baseia no fato de as obras feitas nesse período serem de uma diversidade enorme. Filmes românticos, comédias, retratam o cotidiano das cidades e do interior do Brasil estavam em um mesmo conjunto de obras realizadas, dificultando a caracterização estética do período.

A explicação pode estar no fato de os incentivos fiscais públicos não terem impulsionado uma produção visando o lucro dos produtores de filme e, assim, esses, sem capital para reinvestir em suas futuras produções, os cineastas ficavam cada vez mais dependentes desse tipo de investimento, além do capital provindo da iniciativa privada e de seus orçamentos de marketing. Dessa forma, é o mercado quem escolhia quais obras seriam contempladas com seus recursos, não se importando em seguir uma linha única de assuntos a serem abordados (CAETANO, Daniel et al., 2005).

O filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) pode ser considerado o pontapé inicial dessa nova fase do cinema nacional, o verdadeiro cartão de apresentação da “Retomada”. Uma obra tão quanto caricata de figuras históricas do Brasil, algo encarado com muita simpatia pelo público.

De alguma forma, e apesar de todas as imperfeições, *Carlota Joaquina* tocou em uma corda íntima do público brasileiro. Quem vai ao cinema hoje em dia? Classe média para cima. Para explicar esse sucesso, deve-se admitir que, para essa amostragem da população brasileira era interessante ver personagens de sua história retratados de maneira farsesca. (ORICCHIO, 2003, p.39).⁴⁹

Pensando mercadologicamente, Renato Marcio Martins de Campos em *Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição* (2005)⁵⁰ recorda no caso de *Carlota* não ser uma obra que se utilizou da Lei de Incentivo. Seus idealizadores utilizaram recursos de publicidade de empresas (400 mil) e utilizou R\$ 100 mil do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, lançado no

⁴⁸ Daniel et al. CAETANO, D. (Org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio Sobre Uma Década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

⁴⁹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.39.

⁵⁰ CAMPOS, Renato Márcio de Campos Martins de. *Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição*. Trabalho apresentado ao NP07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom - 2005.

governo Itamar Franco (1993-1997)⁵¹. O foco para exibição de *Carlota* foram as escolas. Sobre isso, Campos afirma assertivamente:

As possibilidades de utilização da obra cinematográfica no espaço escolar são grandes, principalmente em se tratando de um gênero histórico como o *Carlota Joaquina*. Carla Camurati menciona a possibilidade de utilização por vários anos seguidos, ao abordar a questão das gerações que podem vivenciar a experiência da vinda da família real para o Brasil de uma forma leve e descontraída. Uma forma de aprendizado que leve em consideração o entretenimento, o aprender com prazer e não uma produção pesada e extenuante como um documentário. *Carlota Joaquina* e seu vínculo com o Projeto Escola possibilitou um posicionamento importante no mercado, gerando uma das maiores bilheterias da retomada e aproximando interesses historicamente antagônicos: produção x exibição. (CAMPOS, 2005, p.7).⁵²

O exemplo acima reforça o poder de um mesmo filme histórico ser utilizado como de forma pública e didática, além de, se tratando de um filme nacional, categoria historicamente preterido pelo grande público nas salas de cinema em relação aos filmes de Hollywood. De acordo com Campos (2005), foram 1,280 milhões de espectadores, até 1995, quando saiu de circulação.⁵³, caso emblemático no cinema brasileiro e um grande exemplo de como o filme histórico poderia ser um filão a ser explorado por produtores e diretores da Retomada.

Oricchio (2003) realiza sua abordagem sobre o filme histórico produzido na “Retomada” falando de outras películas como *Radio Auriverde: A FEB na Itália*, de 1991, uma obra fílmica voltada a contar a história dos militares brasileiros na Segunda Guerra Mundial, a Força Expedicionária Brasileira (FEB). O simbolismo das ações brasileiras está no cerne da narrativa, pois, como é sabido, nossa participação no conflito foi coadjuvante em comparação com a de outras nações. Percebe-se uma tentativa de reinterpretação do passado, utilizando depoimentos de sobreviventes e testemunhas oculares da história, com os pés no presente. O tom às vezes jocoso utilizado na constituição da narrativa chegou a irritar os Pracinhas brasileiros. O cineasta Sylvio Back, responsável pelo filme, entende ser uma visão sem ideologia, mas se solidarizando com os ex-combatentes.⁵⁴

⁵¹ NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002 (ISBN 85-7326-254-0).

⁵² CAMPOS, Renato Márcio de Campos Martins de. *Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição*. Trabalho apresentado ao NP07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – 2005, p.7.

⁵³ *Ibid.*, p.7.

⁵⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.43.

A análise de filmes históricos⁵⁵ da Retomada segue com Oricchio comentando *Radio Auriverde* e *Senta a pua!*, sendo a segunda uma resposta à *Radio Auriverde* por ter um tom mais sério ao contar a história dos brasileiros na Segunda Guerra Mundial. Pensando em nossa análise sobre a Revolução Farroupilha, seria análogo se observássemos uma obra que não desse o devido valor às causas dos Farrapos em oposição à *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos*. Todas falariam do mesmo episódio histórico, mas com enfoques diferentes, sem, por isso, causar prejuízo no acesso ao conhecimento histórico. Lembrando se tratar de uma visão do passado focada em questões apresentadas no presente e em suas contradições.⁵⁶

Interessante lembrar também o diretor Sergio Resende como um expoente da realização de filmes históricos nas décadas de 1990, como diretor e roteirista. Na sequência, realizou *Lamarca* (1994), *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá – O Imperador e o Rei* (1999).⁵⁷

Tratando de nossos objetos de estudo, análoga à figura de Resende, podemos citar a presença do escritor e cineasta Tabajara Ruas, como idealizador dos filmes sobre Antonio Souza Netto. Grande conhecedor da cultura do Rio Grande do Sul, Ruas também foi consultor da série televisiva *A casa das sete Mulheres* (2003), sendo roteirista também de *Anahy de las Misiones*. Dessa forma, observamos como esse multifacetado produtor e disseminador da cultura do Rio Grande do Sul seria um ponto de conexão das obras analisadas, indo além do tempo histórico que foram produzidas.

Como não podemos apartar a produção cultural de uma época aos acontecimentos geopolíticos, cabendo a nós estudar como a relação de identidade influenciou o cinema nacional dos anos 1990 e início dos 2000.

O último quarto do século XX foi o tempo de mudanças significativas na geopolítica mundial com o final da Guerra Fria e, conseqüentemente, com a queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética. Também observamos uma grande revolução tecnológica que diminuiu as distâncias e possibilitou o acesso de uma grande parte da população mundial a diferentes

⁵⁵ Seguindo a visão de Miriam de Souza Rossini, é importante notar a diferença entre filme de época e filme histórico. “Com isso, estabeleço que nem todo filme de época pretende ser histórico, quer dizer, nem todo filme se propõe a reconstituir um fato específico do passado ou a biografia de uma determinada pessoa. Às vezes tudo o que se quer é resgatar a própria ambiência do passado, os códigos de comportamento para, num ambiente diverso, contar uma história de amor fictícia, mas não de todo impossível dentro dos limites desse outro tempo” ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real*. 1999. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999, p.103.

⁵⁶ “Compreender e explicitar essas contradições deveria ser uma das qualidades do filme histórico vivo, atuante, lúcido, que fala para o presente. O resto é museu da História, mesmo. *Ibid.*, p.57.

⁵⁷ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

culturas e a experimentar e conhecer hábitos que até então eram pouco ou nada conhecidos a serem partilhados por diversas sociedades espalhadas pelo globo. Os três filmes analisados estão localizados entre 1997 e 2008, justamente no período no qual as identidades regionais e nacionais procuravam sobreviver frente à globalização.

Assim, percebemos o cinema e a iniciativa de se fazer filmes com temáticas regionais no fim dos anos 1990 e início dos 2000 como algo perceptível no Brasil. Por isso, não seria estranho notar essa tendência no Rio Grande do Sul e a utilização da Revolução Farroupilha como um tema central nas três obras a serem analisados neste trabalho. A escolha desse episódio quase como canônico e hegemônico se entende melhor como uma renúncia de outros momentos da história do Rio Grande do Sul, como a Revolta Federalista, onde milhares foram degolados em nome de um governo nacional mais centralizado na figura do Presidente da República, contra a ideia de um poder mais concentrado nas mãos das autoridades regionais. Assim, ao escolher a Revolução Farroupilha como fato histórico a ser perpetuado, com um inimigo comum a todo o Rio Grande do Sul, se cria uma certa unidade narrativa, muito comum do “nós” contra “eles”.

Partindo desse princípio, os filmes atuam como uma forma de falar ao público mais voltado aos interesses regionais, em detrimento de assuntos ligados a questões universais, voltados a outro público. O cinema regional busca despertar em quem assiste uma identificação imediata, utilizando uma determinada data (no caso da Revolução Farroupilha, o 20 de setembro) nas mentes dos riograndenses ou interessados na história do estado. Não nos furta lembrar que Semana Farroupilha ainda ocorre no Rio Grande do Sul anualmente para perpetuar a Revolução em um momento em que o termo “globalização” é tão exaltado.

Para entendermos o que seria a globalização, tão decantada nos últimos trinta anos, se faz necessário utilizar a definição de globalização e seus efeitos sobre a sociedade moderna que consta no livro de Stuart Hall *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004).

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento de ideia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma “como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (Giddens, 1990 p.64). Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a terem efeito sobre as identidades culturais. (HALL, 2004, p.39)⁵⁸

⁵⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.39.

Sobre a globalização, o jamaicano entende ser esse processo a compressão dos horizontes espaço-tempo e a criação de um mundo de instantaneidade e superficialidade. O espaço global é um espaço de fluxos, um espaço eletrônico, um espaço descentrado, um espaço no qual as fronteiras e limites tornaram-se permeáveis. Ou seja, o homem no século XXI, na visão de Hall, é um ser formado por diferentes influências, seria um ser “fragmentado” culturalmente.

Hall ainda afirma que alguns teóricos argumentam que o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade culturais. Esses estudiosos argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais “acima” e “abaixo” do nível do Estado-nação.⁵⁹

Nesse contexto, nos propomos a entender e discutir como os três filmes se posicionam como elementos importantes de fator identitário dos gaúchos, contrapondo com a ideia desse mundo carente de referências sólidas, conhecidas até o fim do século XX. Porém, não podemos entender essa manutenção como algo natural, trata-se de um choque entre elementos de permanência e mudança, além de uma arena onde está em jogo disputas simbólicas identitárias.

Ainda no intuito de delimitar o conceito de identidade, é importante recordar o desenvolvido por Manuel Castells (1999) ao classificá-lo como algo que organizam significados, onde esses são entendidos como identificações simbólicas produzidas por um ator social⁶⁰. A partir de tal definição, podemos pensar a Semana Farroupilha como um evento apropriado pelo poder público, já que ao ser institucionalizado, se torna a materialização de um discurso tornado oficial, sendo organizado pelos poderes municipais e estadual, com parcerias da iniciativa privada.

Já no entendimento de Jordan Jelic (2000), a identidade se constitui em uma reflexão e um diálogo no tempo e no espaço onde se desenvolve uma espécie de luta entre tradição e uma pretenda nova identidade. Contudo, levanta a hipótese de que, na verdade, o homem moderno precisa escolher entre as opções de identidade disponíveis em um determinado cenário social

⁵⁹ Ibid.,42.

⁶⁰ CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. São Paulo. Paz e Terra, 1999 v.2 p.23.

apresentado. Com a globalização, abrem-se diversas possibilidades, dentre as quais escolhemos a que mais nos parece fazer sentido.⁶¹

Partindo das premissas acima, entendemos a obra fílmica como a materialização dessa escolha. O espectador se enxerga representado nas telas do cinema, como membro de uma sociedade que se baseia nas virtudes de um militar como o General Antonio de Sousa Netto ou de uma mulher comum do povo como Anahy ou ainda um negro aliado dos discursos oficiais sobre a contenda como Milonga. São alegorias que falam a quem assiste, causando uma identificação do espectador com a estória contada no filme. Contudo, personagens e enredos ainda serão discutidos no decorrer do trabalho.

⁶¹ JELIC, Jordan. Sobre la identidade (Reflexiones e tesis). In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio. MORAES, Nilson Alves de; LEIRA, Paulo André. Memória e identidade: I Congresso Internacional de memória social e documento. Rio de Janeiro:7 letras, 2000.

2 O GAÚCHO: ENTRE O PAMPA E A REVOLUÇÃO

Antes de começarmos a análises dos filmes *Anahy de las misiones* (1997), *Netto perde sua alma* (2001) e *Netto e domador de cavalos* (2008) e suas relações com a Revolução Farroupilha, se faz necessário uma discussão acerca do que seria a construção de uma determinada identidade gaúcha e entender, através do estudo promovido por diversos historiadores, qual a importância da Revolução Farroupilha (1835-1845) na formação do Rio Grande do Sul.

A Revolta acima citada esteve presente nas três obras fílmicas, em três estágios distintos. Se em *Anahy*, a Revolta está se desenvolvendo no ano de 1839, no filme *Netto e perde sua alma*, observamos Netto pensando em retrospecto sobre sua participação na contenda, em seu leito de morte, em Corrientes, em plena Guerra do Paraguai (1864-1870). O combatente recorda de seus companheiros de batalha e dos momentos mais importantes, na sua visão, da revolta regional. Por fim, *Netto e o domador de cavalos* é uma estória com indicações de uma guerra a se iniciar contra os desmandos do império, na visão dos Farroupilhas e das obras fílmicas. Três tempos e três visões sobre o mesmo embate, através de obras fílmicas produzidas em 1997, 2001 e 2008, respectivamente.

2.1 A construção do ser da fronteira

Ao tomar os filmes acima e a sua escolha de fazer a Revolução Farroupilha como algo em comum nas três obras, vamos seguir nossa discussão acerca da criação da identidade gaúcha. Assim, recuperamos alguns estudos sobre essa Revolta, que colocou frente a frente o Rio Grande do Sul e o Império do Brasil. Podemos partir do princípio de serem esses filmes parte de um projeto maior do cinema nacional que, de acordo com Oricchio (2003), procurou fazer alguns filmes históricos motivados pela comemoração dos 500 anos da “Descoberta” do Brasil, como pedras fundamentais da nação, no fim do século XX e início do XXI.⁶²

Trazendo tal discussão para nosso assunto na tese, se faz interessante entender como é observada a construção da identidade do gaúcho e sua relação com a Revolução Farroupilha,

⁶² ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.47.

tema central dos três filmes a serem analisados. Começamos analisando a construção da identidade daquele ser nascente no Rio Grande do sul.

Carla Menegat, no texto *A invenção dos 'gaúchos*, publicado na *Revista de História da Biblioteca Nacional*,⁶³ seguindo os passos de Sandra Jatahy Pesavento e Cesar Augusto Barcellos Gauzelli, indica que a identidade do gaúcho, antes da Revolução Farroupilha, estava ligada à imagem de um homem sem laços fixando-o em um determinado local. Ainda segundo Menegat, apenas a partir da Revolução que envolveu parte do Rio Grande do Sul no século XIX, a identidade do gaúcho foi definitivamente ligada ao natural daquela região.

Recuperando alguns apontamentos feito em minha dissertação de mestrado⁶⁴, cabe indicar que Daysi Lange Albeche (1996)⁶⁵ identifica a construção da imagem do rio-grandense de certa forma romantizada e idealizada da mesma forma que Pesavento, como componente de uma sociedade homogênea na qual o gaúcho é um ser livre, nobre de sentimentos e corajoso.⁶⁶

Apolinário Porto Alegre, pertencente ao chamado Pártenon Literário de Porto Alegre (1868/1885), valorizou essa liberdade dos primeiros habitantes da Capitania de São Pedro do Rio Grande do Sul.⁶⁷ Apolinário usa a imagem de “Monarca das Coxilhas” e o “Bom Campeiro” para identificar o homem oriundo das terras ao sul do Brasil. Na Revolução Farroupilha (1835-1845), ressaltou a força física e moral como algo inerente a um ser livre. Albeche ainda indica que Augusto Mayer na obra *Prosa e Pagos* (1941) também ressalta de forma positiva os aspectos heroicos dos rio-grandenses.

Após a Guerra do Paraguai (1864-1870), a imagem do gaúcho estará ligada ao do Farroupilha, ainda mais após a Proclamação da República em 1889. De acordo com Albeche, seria uma iniciativa de ligar os ideais farroupilhas aos da Revolução Francesa. Além disso, a diferença entre gaucho e gaúcho seria demarcada como o primeiro significando algo negativo e o habitante do lado brasileiro da fronteira como um ser honesto, bravo, patriota, moral e justo.

⁶³ MENEGAT, Carla. A invenção dos gaúchos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n 86, nov. 2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/revista/edicao/86>>. Acesso em: 29 jul. 2009.

⁶⁴ SANTOS, Wanderson Oliveira dos. Representação e identidade do gaúcho: “A Exposição do Centenário farroupilha”. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018, 141f.

⁶⁵ ALBECHÉ, Daysi Lange. *Imagens do Gaúcho. História e mitificação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. PESAVENTO, Sandra J. A invenção da sociedade gaúcha. *Revista FEE*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18

Contudo, podemos entender esses dois elementos fronteiriços como sendo parte de um corpo único, não sendo o limite geográfico algo decisivo para essa separação entre gaúcho e geúcho.

Um bom exemplo da construção da visão do gaúcho foi descrito por Jose Hernandez em *Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro*⁶⁸, de 1872. Em seu poema, o escritor descreve o gaúcho como um ser amante da música e protetor de sua família, embora alguns o vejam como um bandido, além de ser considerado livre como um pássaro.⁶⁹ As habilidades para criar gado e domar cavalos também são exaltadas na obra⁷⁰, assim como sua disposição para o trabalho e suas paixões por mulheres, sempre citadas no texto como amantes de ocasião de Fierro. Seria uma tentativa de construção da identidade argentina,

Na parte III do conto, são abordadas as ações do gaúcho na fronteira, quando é obrigado a deixar sua casa e família.⁷¹ Contudo, o personagem Martin Fierro reclama não ter sido treinado para atuar na defesa do território, deixando de receber armas que só seriam distribuídas caso fossem atacados, e ainda ficando sem seus soldados.⁷² Além disso, acusou as autoridades de usarem seus serviços apenas para cuidar de terras particulares de seus superiores, até no momento quando passaram a caçar indígenas, acusados por Fierro de matar mulheres e crianças e destruir tudo o que havia pela frente.⁷³ Em outras passagens do poema, são descritos os combates entre Fierro e os indígenas e ainda os momentos quando poderiam sair pelo Pampa à noite, momento de maior júbilo do protagonista da obra.

⁶⁸ HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro*. Buenos Aires: Catamarca, 2009.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *¡Ah, tiempos!... ¡Si era un orgullo
ver jinetar un paisano!
Cuando era gaucho baquiano,
aunque el potro se boliase,
no había uno que no parase
con el cabresto en la mano.*
Ibid., p.149.

⁷¹ *Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera...
¡Y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera*
Ibid., p.156.

⁷² *Ibid.*, p.161 e 173.

⁷³ *Ibid.*, pp. 165-166.

A passagem mais sofrida de Fierro ocorre quando é preso a quatro estacas no solo por reclamar de não estar recebendo seu soldo e o sofrimento aumenta quando volta à casa e observa como se deteriora sua morada. Seu outrora rancho e, agora, segundo ele uma simples tapera⁷⁴, sem sua mulher e filhos, obrigados a deixar a propriedade.⁷⁵ Agora, Fierro era um desertor, pois deixara sua posição de combatente do exército da Argentina.

A tristeza tomava conta do gaúcho sem ter mais um lugar fixo para viver e longe de sua família, sozinho⁷⁶. Porém, acabou tomando parte em batalhas e se envolvendo com mulheres, em sua caminhada. No fim do poema, se despede, indicando que o gaúcho pode ser interpretado como vários e não apenas como um ser único.

Percebemos uma intenção de Hernández de caracterizar esse ser do sul do continente como um homem sempre pronto a lutar pelas suas crenças, mas ligado à sua terra e aos seus. Fierro é convocado a defender algo que não sabe bem o que é, sendo obrigado a abandonar sua vida cotidiana e simples. Como andarilho, enfrentou indígenas; amargurou a destruição de sua casa e o sumiço de sua família⁷⁷. Percebe-se certa intenção do autor do poema de apresentar o gaúcho como um homem solitário, mas ligado às suas raízes como dono de propriedade rural.

⁷⁴ Esse trecho lembra muito a música *Deixando o pago*, cantada por Vitor Ramil. Se trata de uma versão cantada dos versos de João da Cunha Vargas. “Cruzo a última cancela

Do campo pro corredor
E sinto um perfume de flor
Que brotou na primavera
À noite, linda que era
Banhada pelo luar
Tive ganas de chorar

Ao ver meu rancho tapera” VARGAS, João da Cunha. *Deixando o pago*. In RAMIL, Vitor. *Ramilonga – A estética do frio*, 1997.

⁷⁵ HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro*. Buenos Aires: Catamarca, 2009p184-191

⁷⁶ Es triste en medio del campo
pasarse noches enteras
contemplando en sus carreras
las estrellas que Dios cría,
sin tener más compañía
que su delito y las fieras.

Me encontraba, como digo,
en aquella soledá [...]
Ibid., p.208.

⁷⁷ tres años en la frontera
dos como gaúcho matrero,
y cinco allá entre los indios
hacen los diez, que yo cuento.
Ibid., p.308.

Na sua volta para casa, Fierro tem seu violão como grande parceiro de caminhada solitária e triste⁷⁸, assim como Rodrigo Cambará, da série *O Tempo e o Vento*⁷⁹ e o personagem de Solano em *Anahy de las Misiones (Figura 1)*. Ou seja, embora, trate-se de um habitante do outro lado da fronteira do extremo sul do Brasil, levando em conta nossa divisão territorial política atual do continente sul-americano, Fierro tem interseções de comportamento com os gaúchos presentes em filmes e livros a respeito do Rio Grande do Sul.

⁷⁸ Triste suena mi guitarra
y el asunto lo requiere;
ninguno alegrías espere
sinó sentidos lamentos
de aquél, que en duros tormentos
nace, crece, vive y muere.

¡Es triste dejar sus pagos
y largarse a tierra ajena
llevandose la alma llena
de tormentos y dolores!
Mas nos llevan los rigores,
como el pampero a la arena.

*¡Irse a cruzar el desierto
lo mesmo que un forajido,
dejando aquí en el olvido,
como dejamos nosotros,
su mujer en brazos de otro
y sus hijitos perdidos!*

*¡Cuántas veces al cruzar
en esa inmensa llanura,
al verse en tal desventura
y tan lejos de los suyos,
se tira uno entre los yuyos
a llorar con amargura!*
Ibid., p.254.

⁷⁹ *O Tempo e o vento*. Direção de Paulo José, Walter Campos, Denise Saraceni. Direção Geral de Paulo José. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1985 1 DVD 7h30 min.

Figura 1 - Solano (*Anahy de las Misiones*) e Capitão e Rodrigo Cambará (Série *O tempo e o vento* - 1985)



Fonte: Imagens *Youtube*.

Se Fierro tinha raiva dos indígenas, amava as mulheres e parecia ter respeito por elas e se compadecia com suas agruras cotidianas, em uma sociedade marcada pela autoridade masculina.

Ainda durante o poema, o protagonista do poema vive ao lado de seu outrora oponente e depois companheiro de viagem, oficial Cruz, diversas situações difíceis em seu regresso para casa, como enfrentamento com indígenas e doenças contagiosas, uma das quais matou o próprio Cruz. Suas habilidades com a montaria também são ressaltadas no poema e nos ajudam a continuar a construir a imagem do gacho pampeiro⁸⁰.

Após dez anos, finalmente, Fierro encontra seus dois filhos e, mais uma vez, a música se fez presente como um ritual de congraçamento entre os familiares. Outro fator muito citado no poema é questão religiosa, com a presença de rituais cristãos em momentos de

⁸⁰ En el caballo de un pampa
no hay peligro de rodar.
¡Jué pucha! Y pa' disparar
es pingo que no se cansa.
Con prolijidá lo amansa,
sin dejarlo corcoviar.

Pa' quitarle las cosquillas
con cuidao lo manosea.
Horas enteras emplea
y, por fin, sólo lo deja
cuando agacha las orejas
y ya el potro ni cocea

Jamás le sacude un golpe
porque lo trata al bagual
con pacencia sin igual.
Al domarlo no le pega,
hasta que al fin se le entrega
ya dócil el animal.
Ibid., pp.300-301.

sepultamento e doenças e percebemos uma herança missioneira, também vista nos três filmes analisados, quando personagens entendem seus destinos traçados por um Deus católico. São laços que unem gauchos e gaúchos na crença de religiosidade protetora, já que, de acordo com o poema, ninguém olha por eles, quando são convocados a defender determinado governo sem receber nada, dependendo apenas de uma proteção religiosa, motivo de reclamação de Fierro. Por fim, percebe-se também uma clara diferenciação feita pelo protagonista entre indígenas e cristãos.⁸¹

Assim, conclui-se o gaucho como um andarilho por necessidade a adaptar-se às situações é exposto, como clima, combate contra inimigos. Piorando ainda mais sua situação social, os gaúchos ainda são considerados apenas peças em um tabuleiro de xadrez, sendo utilizados a bel-prazer pelas autoridades locais, lutando por causas, em alguns casos, desconhecida por eles. Como o poema fala de um território espacial ainda em meio a combates pela consolidação de governos, entendemos não haver um sentimento de defesa de ideais ou de pertencimento a determinado estado constituído e, sim, um movimento de opressão do estado e esses seres.

Falando dos personagens Anahy e Netto, dois oriundos do Rio Grande do Sul, entendemos serem os dois indivíduos sem ter amarras com a terra, sendo ela uma andarilha e o militar um indivíduo sempre pronto a lutar em diversas guerras pelo sul do continente. Enquanto a matriarca de uma família de andarilhos vive de despojos das mais diferentes guerras ocorridas no território fronteiriço, o estancieiro viveu na Banda Oriental e parece estar sempre atento ao chamado de participar de combates, como a Guerra da Cisplatina⁸² (1825-1828) e, depois da

⁸¹ [...]porque el gaucho... ya es un hecho,
no tiene ningún derecho
ni naides vuelve por él.
Ibid., p.388

Y ya es tiempo, pienso yo,
de no dar más contingente;
si el Gobierno quiere gente,
que la pague y se acabó.
Ibid., p.390

⁸² “A Guerra da Cisplatina teve origem antes nas lógicas geopolíticas coloniais, portuguesa e espanhola, do que em interesses vitais dos novos países. Nestes, é verdade, havia pecuaristas, em Buenos Aires e no Rio Grande do Sul, que obteriam ganhos econômicos com o acesso ao estoque de gado na Banda Oriental, mas inexistiam outros interesses que justificassem a longa e desgastante guerra. A incapacidade de comando militar de Pedro I e sua persistência em prolongar o conflito sem apresentar resultados positivos, contribuíram para seu desgaste político, processo este que o obrigou a abdicar ao Trono brasileiro em 7 de abril de 1831. Na realidade, somente a partir desta data é que os brasileiros efetivamente passaram a governar o Brasil.” DORATIOTO, Francisco. *O Brasil no Rio da Prata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014, pp31-32.

Farroupilha, a Guerra do Paraguai (1864-1870)⁸³. No filme *Netto perde sua alma* observamos um diálogo entre Netto e sua companheira Maria, momentos antes de seguir com as tropas uruguayas para a Guerra do Paraguai,⁸⁴ onde ele se sente impelido a lutar para não contrariar sua natureza, como deixa entender na obra, mesmo com os pedidos desesperados de sua companheira. Seria uma personificação do gaúcho com laços territoriais, porém, sem fincar raízes, algo anteriormente, descrito por Menegat.

Seria impossível entender a formação da identidade do habitante do Rio Grande do Sul sem que dedicássemos uma parte de nosso trabalho a compreender como as guerras platinas e a construção dos territórios vizinhos influenciaram política e culturalmente a maneira de pensar e agir desses cidadãos. Isso nos lembra que no filme *Netto perde sua alma*, há uma intenção de contar a história de vida de Netto a partir dos conflitos ocorridos no sul do Continente. Poderíamos encarar o militar como uma personificação do gaúcho típico do século XIX? Acreditamos que sim, pois a obra fílmica tem um tom belicista em todos seus atos, embora a vida particular de Netto resvale na narrativa em alguns poucos momentos. São lembranças das guerras, dos companheiros e das causas as mais presentes nas cenas nas quais Netto lembra do seu passado, no leito de morte. Um passado comum a grande parte de seus contemporâneos, habitantes do Rio Grande do Sul do século XIX.

Assim, fica evidente que as guerras ocorridas em territórios vizinhos influenciaram a formação da figura do gaúcho no imaginário popular, trazendo questões a respeito da participação desses brasileiros nos conflitos entre líderes políticos do outro lado da fronteira do Império do Brasil. Seria pouco provável que as agitações políticas no Prata não influenciasses as políticas do Império do Brasil. O Rio Grande do Sul geográfica e politicamente se encontrava

⁸³ DA SILVA, Matheus Luis. Trajetória e atuação política de Antonio Sousa Netto (1835-1866). Dissertação mestrado: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2015, p.30.

⁸⁴ Para entender a Guerra do Paraguai, precisamos retroceder à guerra civil do Uruguai e a participação de Brasil, Argentina e Paraguai no conflito do país vizinho. O embate foi o resultado fracassado dos esforços diplomáticos entre o Império do Brasil com Atanasio Cruz Aguirre (Partido Blanco), presidente uruguaio entre 1864 e 1865, no intuito de evitar uma intervenção no Uruguai, onde Blancos e Colorados lutavam pelo poder. Após muitas discussões, Brasil e Argentina intervieram no Uruguai e depuseram Aguirre. Do outro lado do tabuleiro militar estava o Paraguai que se opôs à essa ação e, na figura de Solano López, defendeu o governo provisório de Aguirre. Com a queda deste em 20 de outubro de 1864, muito em consequência da ajuda oferecida pelo Brasil ao seu rival Venâncio Flores (Colorado), Brasil, Argentina e Uruguai, agora com um governo simpático ao Brasil, formaram a Tríplice Aliança contra o governo paraguaio de Solano López, e a visão expansionista do mandatário paraguaio no continente. Da parte do Império do Brasil, o fato preponderante de início à Guerra contra o Paraguai foi o ataque ao Marquês de Olinda e apreensão desse navio brasileiro, que levava a bordo o Presidente do Mato Grosso, coronel Carneiro de Campos, em 30 de agosto de 1864. Em 15 de novembro do mesmo ano, Lopez inicia ataque à província do Mato Grosso, iniciando o último grande conflito do continente sul-americano no século XIX.

muito próximo a essas escaramuças e seria razoável pensar que não passaria ileso por esses momentos de tensão. Ainda mais se lembrarmos como e os gaúchos tinham uma relação estreita com os platinos, possuindo terras e negócios do outro lado da fronteira, além de, até em alguns casos, alguns líderes Farrapos serem casados com mulheres oriundas de territórios vizinhos, exemplo de Bento Gonçalves e sua esposa Dona Caetana, uma uruguaia. Muito em virtude dessa proximidade, a formação do gaúcho como um ser platino, fato apontado até os dias de hoje como sendo forte no povo do Rio Grande do Sul, é algo a ser observado.

Em *Capitania d'el Rey*, Moysés Vellinho (1968) defende um certo preconceito do restante do Brasil com o povo gaúcho, considerado por muitos como “um corpo estranho na federação brasileira”, com ligações mais estreitas com os platinos. Vellinho é contrário a essa afirmação que diz respeito à proximidade entre gaúchos e seus vizinhos.

Se as peculiaridades da vida rio-grandense não se originam de fatores naturais e culturais em estado de repouso, pois que esses fatores sofreram aqui longamente a ação tensa, estimulante das guerras e conflitos de fronteira, isso deve, antes mais nada, À nossa posição de constante vigilância sobre as demarcações da nacionalidade em seu ponto crítico por excelência. Tanto vale dizer, sob o ângulo histórico ou sociológico, que aquilo que nos diversifica e particulariza no amplo cenário nacional provém da nossa identidade política, isto é, da nossa própria condição de brasileiros. Nem houve aqui, dentro destas raias meridionais, gente de substância política diversa da que vinha constituindo a base comum das populações de outras partes do Brasil. O mesmo sangue, o mesmo legado cultural, as mesmas raízes.⁸⁵(VELLINHO, 1968, p.8)

Em se tratando de contendas, a mais importante da história do Rio Grande do Sul foi a Revolução Farroupilha (1835-1845). Sandra Jatahy Pesavento⁸⁶ lembra que essa Revolta é o acontecimento mais destacado da historiografia oficial do Rio Grande do Sul, sendo o responsável por inserir o estado na história do Brasil. Criticamente, Pesavento indica a longa duração do conflito como elemento preponderante a transformá-la em uma epopeia, assim como a paz honrosa oferecida aos revoltosos. Pesavento ainda completa:

Para a historiografia tradicional, a Revolução Farroupilha tornou-se o símbolo do espírito de bravura do povo gaúcho e de suas “tendências libertárias”. Quanto aos principais vultos, converteram-se nos exemplos mais representativos da “raça” gaúcha, tais como a altivez, coragem e desprendimento.

Todas essas idealizações se articulam dentro de uma visão global que vê na formação histórica sulina, a “democracia dos pampas”, na sociedade da campanha a “ausência de classes” e no gaúcho o “monarca das coxilhas”, o “o centauro dos pampas”.

⁸⁵ VELLINHO, Moysés. *Capitania d'El-Rei: Aspectos da formação Rio-Grandense*. Porto Alegre: Editora Globo, 1968, p.8.

⁸⁶PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A Revolução Farroupilha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

Este discurso, elaborado e difundido por historiadores do início do século, de tendência positivista-idealista teve uma função orgânica muito precisa: legitimar e dar coesão ao sistema de dominação vigente e À harmonia do grupo agropecuaristana sociedade civil.

[...]Através da reelaboração do seu passado, os grupos dominantes buscavam fatos que os notabilizassem e desta forma justificassem seu domínio na sociedade.

Hoje, contudo, a partir de um novo enfoque – pretensamente mais “científico” e menos “emocional – é possível analisar o acontecimento dentro de uma dimensão um pouco mais lúcida e crítica, visualizando-o no contexto histórico de sua época.: uma rebelião de senhores de terra e gado gaúchos contra a dominação que a oligarquia do centro do país, beneficiária da independência, buscava impor para as províncias da jovem monarquia brasileira.”⁸⁷ (PESAVENTO, 2003, pp. 8-9)

Talvez possamos compreender essa transformação da Revolução Farroupilha em uma epopeia se entendermos a imagem dos gaúchos durante a primeira fase da República no Brasil, quando a oligarquia do sul estava alijada do poder. Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais dominavam a cena política brasileira até a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930. Assim, estaria evidente a motivação de nunca esquecer o valor daqueles combatentes farrapos nos dez anos de duração do confronto. Nesse instante, mostramos como a Revolução atravessa os anos, sendo utilizada por diversos grupos políticos, de acordo com suas aspirações de poder.

O que se quer ressaltar, aqui, para aprofundar a reflexão sobre o lugar da Revolução Farroupilha e dos gaúchos no imaginário nacional, é o modo como a historiografia se apropria desses temas, fazendo com que a interpretação (ou explicação) sobre eles varie de acordo com as demandas presentes aos próprios estudos. Em certos casos, principalmente de figuras importantes para o Exército Farroupilha, suas biografias foram escritas com adjetivos elogiosos e até certo ponto exagerados pelos escritores que estudaram a Revolta, caso dos escritores Moyses Vellinho (1968) e Walter Spalding (1987).

Ao ler algumas biografias⁸⁸ de Bento Gonçalves e do general Antonio de Sousa Netto, personagem principal em dois dos filmes analisados neste trabalho, percebe-se claramente o objetivo de erguê-los como heróis da “Pátria Gaúcha”. Nesse sentido, Pesavento (2003) afirma que a reconstrução da figura de Bento Gonçalves com o *status* de herói insere-se em um antecedente da historiografia oficial, pautada pelo desejo de reconstituir o passado de forma idealista. Essa necessidade de criar heróis e mitos é muito marcante também nos momentos em que as obras sobre o assunto são escritas.

Enquanto que a historiografia tradicional exalta as virtudes militares e de caráter de

⁸⁷ Ibid., p. 8-9.

⁸⁸ SPALDING, Walter. Revolução Farroupilha. Triunfo: Editora Petroquímica Triunfo S.A., 1987.

Bento Gonçalves, obras mais recentes (Tau Golin, *Bento Gonçalves, o herói ladrão*)⁸⁹ ou mesmo contemporâneas à época (*O diário de Antonio Vicente da Fontoura*) se incumbe de apresentá-lo sob uma outra faceta, não tão digna. Enquanto que a segunda obra representa o testemunho de um contemporâneo que entrou em atrito com o líder farroupilha, guardando, portanto, a carga apaixonada de um desafeto, a primeira centraliza sua crítica nas atividades de contrabando de gado e usurpação de terras realizadas pelo líder farroupilha. (PESAVENTO, 2003, p.48)⁹⁰

Todavia, a possibilidade de uma cultura política diferenciada tem no episódio da Revolução Farroupilha seu primeiro capítulo, por se tratar de um episódio eminentemente de contestação do poder central, que, no momento da eclosão da revolta, era comandado por um poder provisório, em virtude da menoridade do Imperador D. Pedro II.

Lília Moritz Schwarcz caracteriza o período encerrado em 1845, ano do fim da Revolução Farroupilha, como caracterizado por lutas políticas entre conservadores (Saquaremas)⁹¹ e liberais (Luzias)⁹². Com a morte de D. Pedro I em 1834, Schwarcz lembra que os dois partidos supracitados se revezam no poder e disputavam qual o caminho a ser seguido pelo jovem país. Os conservadores estiveram à frente do governo de 1837 a 1840 e os liberais de 1841 a 1848. Os Saquaremas eram liderados por conservadores fluminenses como Rodrigues Torres, Paulino José Soares de Sousa e Eusébio de Queiros. Assim, observamos que durante a Farroupilha (1835-1845), os dois partidos comandaram os destinos da política nacional, influenciando nas realidades locais, como no caso do Rio Grande do Sul. Contudo, muitos entendiam os dois partidos como faces da mesma moeda. É celebre a frase nada como “nada mais se assemelha a um saquarema do que um luiza no poder”, ou seja, liberais na teoria, mas conservadores quando estavam no poder.

Continuando a contextualização sobre a época na qual se digladiavam no cenário políticos liberais e conservadores, utilizaremos os apontamentos de José Murilo de Carvalho em *História do Brasil Nação (1808-2010). A construção nacional (1830-1889)*⁹³. Carvalho (2012) aponta ser após a abdicação de Pedro I o momento nos quais as revoltas se espalharam

⁸⁹ GOLIN, Tau. Bento Gonçalves. O herói ladrão. LGR Artes Gráficas, 1983.

⁹⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. A Revolução Farroupilha. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, p. 48.

⁹¹ O nome Saquarema fala de um reduto dos chefes conservadores, nos informa SCHWARCZ, Lília Moritz. Já o nome Luzias, referia-se ao local de derrota dos liberais na Revolta de Santa Luzia em 1842.

⁹² SCHWARCZ, Lília Moritz. As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁹³ CARVALHO, J. M. (Coord.). História do Brasil Nação (1808-2010). v. 2. A construção nacional (1830-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

pelo Brasil. Carvalho contabiliza vinte levantes entre 1831 e 1835, muito em virtude do antilusitanismo presente no ambiente político e social desde a década de 1820.⁹⁴ A constituição outorgada de 1824 era extremamente centralizadora, algo a ser considerado problemático em um país com tantas especificidades, como no caso da Província de São Pedro do Rio Grande Sul.

Carvalho segue indicando que os conservadores eram liderados por Bernardo Pereira de Vasconcelos e, formados por proprietários de terra e de escravos, voltados para agricultura de exportação defendia um estado forte e descentralizado. O grupo consistia em uma coalização entre ex-moderados e ex-restauradores, sendo chefiados por Bernardo. Do outro lado, estavam os Liberais formados por proprietários rurais voltados ao mercado interno, como os estancieiros gaúchos, e entendiam a abolição da escravidão e a descentralização política e econômica como vitais para o progresso do país.

Clássico quando o assunto é o período a partir da abdicação do Pedro I e a construção do Estado Imperial, Ilmar Rohloff de Mattos, em *O tempo Saquarema* descreve esse momento no qual a Revolução Farroupilha está inserida.

Os anos que se seguiram à abdicação foram, no dizer de um contemporâneo, anos de ação e reação e, por fim, de transição. Foram também anos de levantes, revoltas, rebeliões e insurreições. De sonhos frustrados e de intenções transformadas em ações vitoriosas. Foram, sem dúvida, anos emocionantes para aqueles que viviam no Império do Brasil.⁹⁵ (MATTOS, 1987, p.2)

Exemplo desses tempos conturbados, cabe aqui, explicar o motivo pelo qual a Revolução Farroupilha insere-se na história do Rio Grande do Sul como um episódio da cultura política daquele Estado. Na visão de René Rémond (2003), o político é uma construção abstrata como o econômico ou o social, é também a coisa mais concreta com que todos se deparam na vida, interferindo na atividade profissional ou se misturando na vida privada de cada indivíduo. Rémond (2003), ainda indica que o político não tem fronteiras naturais, dilatando-se ou retraindo-se dependendo das necessidades externas. Ou seja, as conjunturas política e histórica são preponderantes para o papel que uma determinada cultura política exercerá sobre um povo, sendo o político o ponto de confluência da maioria das atividades, fazendo parte do conjunto social de um povo.

⁹⁴ Ibid., p.87

⁹⁵ MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo Saquarema: a formação do estado imperial*. São Paulo: HUCITEC, 1987, p.2.

O cinema da chamada “Retomada” se fez presente na questão política, como indica Luiz Zanin Oricchio⁹⁶. O estudioso de cinema indica haver um conjunto de filmes políticos como forma de uma reflexão importante a respeito do momento no qual a democracia voltava a se fazer presente. Contudo, o passado de repressão da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) ainda vivo na memória de muitos deveria ser revisitada. Se formos pensar em *Netto e o domador de cavalos*, o Império do Brasil poderia fazer o papel dos governos militares e Netto e o Índio Torres seriam o povo, exaustos dos desmandos e de estarem à margem das decisões governamentais, mas sempre sendo utilizados como componentes da linha de frente de batalhas interessantes ao governo Imperial, fato que justificaria uma rebelião por parte desses dois elementos.

No caso do episódio da Farroupilha, a herança política pode ser explicada pelo fato de o Rio Grande do Sul na história do Brasil ter ocupado nos séculos XIX e até o fim 1930 um papel coadjuvante no cenário político e econômico brasileiro. Essa posição secundária só se alteraria com a chegada ao poder de um representante da oligarquia gaúcha, Getúlio Vargas, quando o discurso Farroupilha se generaliza. A Lembrança da Revolução Farroupilha demonstrava certo orgulho regional de o Rio Grande do Sul ter se levantado contra o Império para lutar por algo justo, em seu julgamento, criando um projeto de unidade nacional, ainda no século XIX. Podemos observar nessa reação dos gaúchos o que Rémond (2003) classifica como algo político, ou seja, aquilo que tem uma relação direta com o Estado e a sociedade global, não se reduzindo a isso, mas estendendo-se às coletividades territoriais, no caso à toda a província, no nosso entendimento.

Vamos nos aprofundar mais adiante, mas o discurso de Netto às suas tropas em *Netto perde sua alma* e sua grandiloquência levam o espectador a ter contato com o citado orgulho regional. A fala do militar tem uma música vibrante ao fundo, como forma de entusiasmar a todos na luta contra o Império do Brasil. (ver capítulo 4). A obra fílmica mostra todo seu vigor nessa passagem ao unir áudio e vídeo e conseguir passar uma mensagem de conclamação no ato, muito além de um texto a ser lido diante de uma tropa. Assim, o filme se transforma em um ato político, pois expõe os desejos de uma parte do Rio Grande do Sul em relação ao restante do Império.

Rémond (2003) afirma ser o político um ponto de convergência do que chama de “séries causais” e suas complexidades, tornando o fato difícil de decifrar. O acontecimento acaba por

⁹⁶ ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.35.

ser inesperado mudando o curso do mundo e fundando novas mentalidades, como, por exemplo, uma nova identidade gaúcha, após da Paz do Poncho Verde em 1845⁹⁷, quando na visão de grande parte dos gaúchos eles foram convencidos e não vencidos. Essa história política ainda é considerada elitista e biográfica, como no caso da Farroupilha que erigiu como heróis figuras importantes da contenda como Bento Gonçalves, o General Netto e outros estancieiros Farroupilhas, não dando tanto espaço para o povo, no caso, as pessoas sem posse, como os escravo, os indígenas e a mulheres, fato a ser abordado no capítulo 5.

Rémond (2003) também considera as ideias políticas mais relevantes de um movimento político como sendo a expressão dos interesses do grupo comandante da revolta, por exemplo, nesse caso, a nosso ver, as ideias dominantes dos estancieiros, como entendidas como de um povo, no caso o do Rio Grande do Sul. Assim, a demanda de uns torna-se a demanda de todos.

Observamos isso quando Netto é conclamado a proclamar a República Rio-Grandense. Trata-se de um ato político e o filme deixa isso claro no diálogo seguinte:

Oficial 1 - Formaremos uma grande Federação de Repúblicas independentes. É a única maneira de trazer progresso para nossa terra. Vejam a França e os Estados Unidos⁹⁸

Netto: Não é hora de proselitismo

Oficial 2 - Mas é hora de política, coronel. De empurrar a história. Desejamos uma sociedade justa, organizada.

Oficial 2 – Temos uma causa, temos camaradas. Somos fortes

Netto: O suficiente para a separação

Oficial 3: Fortes para fundar uma república, coronel

Netto – Não vamos sonhar

Gavião: Ao Contrário, Netto, vamos sonhar sim! Sonhando sereis forte. Amanhã vosmecê será general

Netto: Não é hora para lembrar de postos, capitão⁹⁹ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

⁹⁷ Para saber mais sobre o acordo do Poncho Verde, ver SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS: Evangraf: Ed. Praça da Matriz, 2011, pp 242 -264.

⁹⁸ De acordo com Padoin, a maioria dos Farrapos entendia que o artifício da federação seria uma união tênue, que garantiria a soberania e a independência da República Rio-Grandense. Porém, outra parte dos Farrapos defendia o federalismo apenas como uma reforma da monarquia brasileira, na concepção de descentralização política. PADOIN, Maria Medianeira. *Federalismo Gaúcho. Fronteira Platina, direito e Revolução*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

⁹⁹ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

São usados verbos na terceira pessoa do plural e Netto eleito como um salvador, um homem fadado a levar a justiça, através de um novo regime político para a região. O mesmo militar de despe de toda vaidade ao dizer não ser hora de se pensar em postos militares quando uma causa mais nobre está em jogo, na visão dele. Em uma só passagem Netto de torna um guia moral para todos, na formação de uma sociedade mais justa, sendo necessário para isso que a Revolução Farroupilha imponha a República Rio-Grandense ao restante do império, por meio de uma federação, onde essa província seria a líder.

Com essa visão de movimento organizado para balançar os alicerces do Império, a Revolução Farroupilha pode ser considerada como um mito fundador da sociedade política gaúcha, de acordo com a visão de Eni Orlandi. A estudiosa considera discursos fundadores como aqueles que vão inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente nos dando a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido [...] (2003). Como Orlandi (2003) mesmo diz, o que vale é a versão que “ficou”.¹⁰⁰

Outra característica do mito fundador é o fato de ele criar uma nova tradição e re-significação de fatos anteriores, desautorizando os sentidos anteriores e instalando outra filiação. No caso do Rio Grande do Sul ou Província de São Pedro do Rio Grande do Sul seria como se aquele região não possuísse uma história antes daquele momento, sendo que a figura do gaúcho tenha sido construída durante Farroupilha.

Analisando a Revolução Farroupilha como um mito fundador da sociedade gaúcha, cabe resgatar os apontamentos do grande estudioso do assunto e dono de uma coleção de documentos invejáveis que no futuro de tornaria parte de um acervo:¹⁰¹ Alfredo Varela entende a contenda entre gaúchos e o Império como uma revolta do ciclo platino, classificando o Rio Grande do Sul como “zona uruguaia de costumes”, ainda que brasileira de origem¹⁰². Um trabalho que aborda a importância de Alfredo Varela como figura preocupada em preservar os vestígios da

¹⁰⁰ ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Editora Fontes, 2003, p. 12.

¹⁰¹ Ainda tratando de Varela, vale visitar a Monografia de Conclusão de Curso de Bacharel em arquivologia pela faculdade de biblioteconomia e economia da supracitada Universidade, produzida por Ana Ines Arce, no ano de 2011 que trata da Coleção Varela, importante conjunto de documentos acerca do episódio que estudamos. ARCE, Ana Ines. *Os verendos restos da sublime geração Farroupilha, que andei a recolher de entre o pó das idades: uma história arquivística da coleção Varela*. Porto Alegre. Faculdade de Biblioteconomia e comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

¹⁰² Interessante aqui ressaltar um apontamento se Susana Bleil de Souza: “o espaço econômico historicamente construído das fronteiras uruguaio-brasileira favorecia o fluxo de bens e capitais e a circulação de homens e mercadorias integravam muito mais do que separavam essas fronteiras políticas e jurídicas”. SOUZA, Susana Bleil. *História e literatura: a Guerra na construção do Estado Republicano* (pp 91-103) in: _____. (org.) *História, regiões e fronteiras*. Org: Ana Fraga Novaes...[et al.]. – Santa Maria: FACOS UFSM, 2012.

Revolução Farroupilha é a dissertação de mestrado de Jaisson Oliveira da Silva (2010), denominada *A epopeia dos titãs do Pampa: historiografia e narrativa épica na História da Grande Revolução, de Alfredo Varela*.¹⁰³ Varela se distancia dos historiadores do início do século XX, que até então só utilizavam documentos disponíveis no Brasil e em 1915, escreve *Revoluções Cisplatinas*, sua primeira obra a tratar do conflito Farroupilha. Depois, em 1919, conclui *Duas Intrigas* e, em 1929, *Política Brasileira: Interna e Externa*. As três obras formariam a base de sua grande obra *História da grande revolução*, de 1933.¹⁰⁴

2.2 Revisitando a Revolução Farroupilha

Tratando das relações políticas do século XIX, Pesavento (2003), indica como uma das causas da revolta contra o Governo Central o difícil relacionamento entre as duas partes. A começar pela força obtida pelos comerciantes de charque do extremo sul do Brasil ao final do período colonial e início do I Reinado. A força da pecuária sulista é descrita também por Celso Furtado.

Observada em conjunto, a economia brasileira se apresentava como uma constelação de sistemas em que alguns se articulavam entre si e outros permaneciam praticamente isolados. As articulações se operavam em torno de dois polos principais: as economias do açúcar e do ouro. Articulada ao núcleo açucareiro, se bem que de forma cada vez mais frouxa, estava a pecuária nordestina.

Articulado ao núcleo mineiro estava o *hinterland* pecuário sulino, que se estendia de São Paulo ao Rio Grande. Esses dois sistemas, por seu lado, ligavam-se frouxamente através do rio São Francisco, cuja pecuária se beneficiava da meia distância a que se encontrava entre o Nordeste e o centro-sul para dirigir-se ao mercado que ocasionalmente apresentasse maiores vantagens.

No Rio Grande do Sul coube o impulso dinâmico ao setor pecuário através de suas exportações para o mercado interno do país. Essas exportações; particularmente as de charque, que chegaram a constituir a metade das vendas totais do estado para os mercados interno e externo, no fim do século XIX, reintegraram a pecuária rio-grandense na economia brasileira. A região das colônias se beneficiou da expansão do mercado interno, seja diretamente, colocando alguns produtos de qualidade, como o vinho e a banha do porco, seja indiretamente, através da expansão urbana do estado, possibilitada pelo aumento de produtividade no setor pecuário.¹⁰⁵ (FURTADO, 2005, p.84).

¹⁰³ DA SILVA, Jaisson Oliveira. *A epopeia dos titãs do Pampa: historiografia e narrativa épica na História da Grande Revolução, de Alfredo Varela*. Porto Alegre. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

¹⁰⁴ Ibid., p. 27

¹⁰⁵ FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 32 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005, p. 84.

Sendo assim, fazendo uma correlação dessa atividade pecuária em *Anahy de las Misiones*, um diálogo da protagonista com seu amigo Joca Ramirez (Paulo José) enfatiza importância do gado para sua subsistência e como os Farrapilha teriam sido covardes ao roubar suas cabeças.

- Pois é como le conto, Anahy. Dessa feita, os Farrapos andaram bravios no más. De meu gado, o que não carrearam aqui mesmo, arrebanharam com eles. Toda porquerama e toda galinhama também, foi tudo

- Que barbaridade, Joca Ramirez. Bom, da minha parte, lhe digo: Os meus dois boisitos que tive, foram levados pelos caramurus. Inda la nas bandas do Inhantuí. A mais de anos que fazem uma vez do boi, puxando carroção

- A mim, me amarraram no moirão. Me surraram, se riram de mim. Depois se foram por dando tiro por aí tudo¹⁰⁶. (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997).

Caio Prado Junior¹⁰⁷ explica que a organização econômica chamada por ele como definitiva e estável só se realizará após 1777, quando é assinado o Tratado de Santo Idelfonso, quando os espanhóis mantiveram a colônia e a região de Sete Povos das Missões, fazendo parte do Rio Grande do Sul e Uruguai. Já os portugueses, ficaram com o território da margem esquerda da Bacia do Rio da Prata. Até aquele momento o gado se multiplicava graças às excelentes condições naturais, principalmente, o chamado gado vacum, sendo sua carne importante para alimentar soldados nas guerras locais.

A assinatura de uma trégua entre castelhanos e portugueses possibilita o surgimento de doações de sesmarias pelo governo português para garantir as fronteiras. Caio Prado Júnior (1945), complementa, nesse sentido, o pensamento de Celso Furtado (1959) ao explicar que o charque gaúcho veio a substituir o produto antes fornecido pelo Nordeste, agora em decadência. Segundo o economista, em 1793 a capitania exportava 13 mil arrobas de charque, pouco em relação aos 600 mil exportados no início do século XVII¹⁰⁸.

Já Moacyr Flores (1973), recorda que, de 1730 a 1820, o trigo era o principal produto exportado pela capitania. Porém, a ferrugem destruiu os trigais e, em 1823, parou de ser plantado naquelas terras ao sul do, agora, Império do Brasil. Entendendo a economia do Rio Grande do Sul como complementar em relação ao restante do país, a situação de tensão seria

¹⁰⁶ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

¹⁰⁷ PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p 96.

¹⁰⁸ Ibid.

algo previsível e, até certo ponto, inevitável caso a postura do Governo Central com a província não sofresse alteração. Isso significava parar de privilegiar o produto platino em detrimento do gaúcho, o qual sofria com taxas alfandegárias altas do sal importado, produto fundamental para a conservação da carne, além do próprio charque gaúcho ter seu preço mais alto no mercado interno.

A correspondência dos governadores e presidentes da Província e a de particulares para a Côrte, repetem sempre e constantemente a mesmíssima cousa. O Rio grande está abandonado – o Rio Grande está sendo dilapidado pela corte, - Ao Rio Grande procura-se até matar a indústria e o comércio com impostos exorbitantes, como aquele que pesava sobre o charque – 600 réis fortes por arroba – e, assim sobre os couros, sobre a erva mate, sobre tudo, enfim.¹⁰⁹ (SPALDING, 1987, p.79).

De modo semelhante, Pesavento também avalia a tensão crescente entre província e Governo Central:

[...] Aos compradores de charque interessava um baixo preço de venda deste produto no mercado interno, o que obtinham através da imposição de baixas tarifas alfandegárias sobre o produto platino, que consegui assim se colocar em vantagem no mercado interno brasileiro. Entretanto, a política de redução dos impostos de importação não podia ser seguida de maneira uniforme pelo centro, pois com isso decresciam as rendas provenientes das alfândegas, base de sustentação da monarquia. Os detentores do poder central, com isso, optavam por uma política discriminatória: estabeleciam baixos impostos para a entrada do charque estrangeiro, mas gravavam com altas taxas de importação determinados insumos como o sal. Desta forma o Rio Grande do Sul se via duplamente lesado, uma vez que o sal de constituía num artigo indispensável para a fabricação o charque¹¹⁰. (PESAVENTO, 2003, p. 40).

No campo militar, a perda da Cisplatina na guerra de 1828 também teve impacto na economia sulista, já que o gado platino era agora destinado aos chamados *saladeiros*¹¹¹ platinos. Além desse decréscimo nas contas do Rio Grande do Sul, a relação com o Império abalara-se com a derrota, abrindo espaço para o Governo Central utilizar de a prerrogativa constitucional de nomear o presidente de Província para aquela região, fato que feria o sentimento de autonomia gaúcha. Paradoxalmente, a situação econômica da província parece ter se alterado, e para melhor, durante a Revolução Farroupilha. Em *Notas para a história da Revolução*

¹⁰⁹ SPALDING, Walter. *Revolução Farroupilha*. Triunfo: Editora Petroquímica Triunfo S.A., 1987, p.79.

¹¹⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A Revolução Farroupilha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, p. 40.

¹¹¹ “Paralelamente ao florescimento das charqueadas gaúchas, surgiram estabelecimentos similares no Prata – os *saladeiros* – que passaram a disputar com o produto rio-grandense o abastecimento do mercado interno brasileiro, além de controlarem o fornecimento para Cuba.” PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A Revolução Farroupilha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003, p. 33.

*Farroupilha*¹¹², Moacyr Flores, ao analisar o estudo de Euletério Antônio Camargo em *Quadros Estatísticos e Geográficos da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul* (1868), que pretende mostrar o comportamento econômico da região durante os anos, demonstra que a separação da província do restante do Brasil diminuiu a evasão de riquezas que outrora eram destinadas ao Governo Central. Uma das conclusões a que chega era a de que houve um aumento na exportação durante o governo farroupilha ou uma melhor fiscalização dos impostos pagos¹¹³.

Esses dados podem ser um indicador importante para explicar a longevidade do conflito, afinal de contas, era necessário sustentar um exército numeroso e as famílias dos revoltosos durante o tempo dos embates. A pecuária, dessa forma, converte-se em elemento de grande importância para a manutenção do projeto revolucionário. Evidentemente que tal recurso não duraria muito tempo, ainda mais quando se tem contra si um inimigo tão poderoso quanto às forças de um império.

Como Walter Spalding (1963)¹¹⁴ afirma no início de sua obra, a revolta da capitania do Rio Grande do Sul contra o Governo Central teve caráter totalmente reivindicatório, não tendo o cunho separatista atribuído por muitos. Como uma província preponderantemente responsável pela defesa do extremo sul do Brasil das forças estrangeiras, o Rio Grande do Sul e o seu povo ficaram extremamente ofendidos quando a chefia das forças da Guerra da Cisplatina (1825-1828) foi entregue ao Marquês de Barbacena, com poucas características guerreiras e, principalmente, um não filho da província. A mesma visão tem Moacyr Flores (1973), que examinou as proclamações dos farroupilhas e, também, entende ser a revolta reivindicatória. Apoiava-se nessa afirmativa, principalmente, ao verificar a carta do representante da Província escolhido pelos naturais da região para substituir Rodrigues Fernandes Braga: na missiva, Dr.

¹¹² FLORES, Moacyr. Notas para a história da Revolução Farroupilha: Relatório ao cônsul da Sardenha por Antônio de Freitas Barreto Queirós. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1973.

¹¹³ Em 1935-36 foram arrecadados pelo Império 63.878\$000 e pelos revolucionários 878.400\$000; de 1837 a 1846 passou a haver superávit do tesouro da província, que também estava sendo sangrada pela arrecadação do fisco e requisições do governo farroupilha. De onde se conclui que a província não estava na miséria ou então o fisco passou a funcionar melhor. Euletério Antônio Camargo, em *Quadros Estatísticos e Geográficos da Província de S. Pedro do Rio Grande do Sul* (1868) demonstra um aumento na exportação anual de couro e charque, sebo, graxa, vacuns e cavalares no período de 1837 a 1844. *Ibid*, p. 69-70.

¹¹⁴ SPALDING, Walter. A epopeia Farroupilha. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do exército, 1963.

Marciano Pereira Ribeiro dava “Vivas à integridade do Império, à União Brasileira, ao senhor Pedro II, Imperador Constitucional do Brasil”.¹¹⁵

Coube a Bento Gonçalves, futuro líder da revolução, a retirada das tropas até a região de Cacequi após a derrota, atribuída a inabilidade do Marquês de Barbacena ao comandar as tropas contra os guerreiros vizinhos. Assis Brasil, em *História da República rio-grandense*, publicado em 1882, é contundente em sua análise e atribui a derrota ao Marquês:

Um desses militares incapazes, estranhos à província. O Marques de Barbacena, enviado para dirigir a guerra de 1825 desferiu sobre o coração rio-grandense o golpe que mais devia doer num povo se se supunha invencível. Arriscando sem critério, sem método a batalha de Ituzaingo, contra forças superiores pelo ilustre Carlos Alvear, - teve resultado a mais desastrosa derrota, que jamais haviam sofrido ali as armas brasileiras.¹¹⁶ (BRASIL, 1882, p. 40-41).

A consequente dispersão das tropas comandada por Bento Gonçalves foi uma espécie de vingança, na visão de Spalding (1963) pelo fato de o comandante das tropas, o Marquês de Barbacena, não conhecer as especificidades da região do Rio Grande do Sul e não ter laços identitários com a região, algo observado em Farroupilha que mesmo não sendo nascidos na Província, tinham entendimento de especificidades da região.

Apesar da fuga, o historiador entende a derrota sofrida no campo de batalha como algo não esquecido pelos membros da sociedade rio-grandense.¹¹⁷ Esse episódio foi apenas um dos capítulos das hostilidades entre Governo Central e a província. Como citado anteriormente, a questão econômica, e agora a militar exacerbavam os sentimentos contra o Império na região. O estopim para revolta de 20 de setembro de 1835 teve o cunho político, como último elemento necessário para a eclosão da Guerra que duraria 10 anos.

Ainda sobre a Guerra da Cisplatina, de acordo com Moacyr Flores em *Notas para a História da Revolução Farroupilha*, esse conflito aumentou as despesas da Coroa do Brasil, não lhe restando alternativa senão ceder e aceitar a paz e a independência da Cisplatina em 28 de agosto de 1828. Tal fato, porém, não impediu que a popularidade de Pedro I diminuísse ainda

¹¹⁵ FLORES, Moacyr. *Notas para a história da Revolução Farroupilha: Relatório ao cônsul da Sardenha por Antônio de Freitas Barreto Queirós*. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1973.

¹¹⁶ BRASIL, Assis. *História da República Rio Grandense*. Vol.1. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1882, p. 40-41.

¹¹⁷ SPALDING, Walter. *Revolução Farroupilha*. Triunfo: Petroquímica Triunfo S.A., 1987.

mais no Rio Grande do Sul.¹¹⁸ Após abdicar em 7 de abril de 1831, o Brasil passa a ser governado pela regência trina e depois una, com o padre Diogo Antônio Feijó à frente, em 1835, por eleição direta, de acordo com o Ato adicional de 1834. Ainda pelo documento assinado em 12 de agosto, às províncias foi concedida maior autonomia, inclusive, criando as Assembleias nas províncias, entregando a elas o poder de votarem leis de cunho civil, judiciário e por utilidades públicas¹¹⁹. No Rio Grande do Sul, já nesse momento, o grupo Farroupilha era a maioria na Casa, sendo constituído, primordialmente, por liberais, republicanos e revolucionários.

Em o *Tempo Saquarema*, Ilmar de Mattos explica haver entre o fim do movimento liberal de meados do século XIX visava dar mais autonomia a cada grupo das províncias e uma maior descentralização política. Seja em Pernambuco, com a Praieira (1848), São Paulo (1842), Minas Gerais (1842) ou Farroupilha, no Rio Grande do Sul, o poder central era colocado a prova. Com as derrotas, Mattos indica serem considerados componentes de uma rebelião, ou seja, indivíduos ou agitadores propensos a colocar a ordem vigente, mais especificamente a integridade e a independência do império, em risco.¹²⁰

Para entender a situação política da província, precisamos regressar ao ano de 1833, quando ela passou a ser governada por Manoel Antonio Galvão, que não teria feito um bom governo no entender dos liberais, os quais o acusaram de pender para o “lado” do chamado partido português, conhecidos por ideias consideradas conservadoras. Quem o substitui é José Mariani, segundo Vellinho (1968), um nome não aceito pelos líderes políticos da província que preferiam Rodrigues Fernandes Braga

O presidente Mariani compreendeu o quanto era poderosa a facção liberal e quanto seria imprudente resistir-lhe por mais tempo. Tratou, pois de retratar-se do primeiro procedimento e, no discurso que dirigiu ao conselho provincial, no dia de sua abertura, 1º de dezembro, declarava que a Sociedade Militar não mais se organizaria, por haver

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ “A constituição foi reformada em 1834 por um Ato Adicional votado pela Câmara, que recebera para isso mandato especial dos eleitores. Foi a punica reforma constitucional feita durante o Império. O Ato adicional concedeu às províncias assembleias e orçamentos próprios e deu a seus presidentes poderes de nomeação e transferência de funcionários públicos, mesmo quando pertencentes ao governo geral. O novo sistema só não era plenamente federal porque os presidentes continuavam a ser indicados pelo governo central.” CARVALHO, J. M. (Coord.). História do Brasil Nação (1808-2010). v. 2. A construção nacional (1830-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p.90

¹²⁰ MATTOS, Ilmar Rohloff. O tempo Saquarema: a formação do estado imperial. São Paulo: HUCITEC, 1987, p.105.

seus membros reconhecidos que seria prejudicial à ordem pública.¹²¹ VELLINHO, 1968, p.60).

Bento Gonçalves defendeu a nomeação de Rodrigues Fernandes Braga na corte do Rio de Janeiro, fato ocorrido a partir do decreto de 14 de fevereiro de 1834 e a posse no dia 2 de maio do mesmo ano. A posse parecia apaziguar os ânimos de rio-grandenses e do Império. Presidente e liberais se entendiam e respeitavam as ideias de ambos os lados de maneira cordial. Assis Brasil (1882) considera Braga como um apaziguador e harmonizador, fator que irritava os exaltados desejosos pelo desaparecimento dos retrógrados.

Os dois partidos, Liberal e Conservador, se digladiavam na imprensa e após a notícia de que algumas medidas liberais eram aprovadas em 1834 (Atos Adicionais), confrontos armados tomaram conta das ruas de Porto Alegre. O presidente Braga apoiou-se, então, na figura de Bento Gonçalves para acalmar os ânimos, utilizando a grande popularidade do militar que viria se destacar, depois, na Revolução. O objetivo foi atingido e tudo voltou à normalidade em poucos dias, apesar de alguns focos de agitação em outras localidades da província.

Contudo, o presidente Braga não parecia não ter uma visão clara da situação da província e acusou alguns de seus membros de serem separatistas e de estarem mancomunados com os caudilhos argentino e uruguaio, desejosos de anexar a Província do Rio Grande a suas repúblicas.

E assim, agitada, tempestuosa, continuou a vida da província até a abertura da Assembleia que se verificou a 20 de abril de 1835 [...] Entretanto, foi nela, justamente, que maior incremento teve a rebeldia, por culpa exclusiva do presidente Rodrigues Braga que na sua fala de abertura repeliu as denúncias que havia mandado para a Côrte sobre o conluio que lhe disseram existir entre chefes liberais e estrangeiros, uruguaio e argentinos, para entregar o Rio Grande do Sul àquelas nações.¹²² (SPALDING, 1963, p. 93).

Apesar de não conter provas relevantes sobre a possibilidade de um movimento separatista, a ideia de um conluio para que a província do Rio Grande se desligasse do Império brasileiro foi sentida como uma ameaça real pelos brasileiros de então e, de certa forma, se mantém ainda viva no imaginário nacional. Não é incomum considerar o povo gaúcho como mais parecido com os vizinhos argentinos e uruguaio do que com os brasileiros. Para Moysés Vellinho, a criação da representação de um povo gaúcho ligado aos castelhanos no imaginário

¹²¹ VELLINHO, Moysés. *Capitania d'El-Rei: Aspectos da formação Rio-Grandense*. Porto Alegre: Editora Globo, 1968, p.60.

¹²² SPALDING, Walter. *A epopeia Farrroupilha*. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do exército, 1963, p. 93.

popular deve-se há presença de alguns pontos de contato entre os “tipos sociais” gaúcho e rio-grandense e platino, mas tais aproximações se restringem a semelhanças quanto à atividade do pastoreio. Para o autor, ambos seriam ao mesmo tempo inimigos atuando nos dois lados da fronteira.¹²³

Cotejando Vellinho (1968) e Assis Brasil (1882), é possível verificar que os dois consideram uma injustiça as declarações do Rodrigues Fernandes Braga. Assis Brasil entende que o depoimento do presidente configurou, além de um erro político, uma injustiça. Segundo ele, os revolucionários jamais pensaram, antes do conflito, em separação do Brasil, querendo apenas a paz e estabelecer a federação no país. Vellinho vai mais longe e considera que o Rio Grande do Sul nunca se sentiu desgarrado do corpo nacional, sendo impossível tirar do coração dos farrapos a condição de brasileiros.

O Presidente da Província ainda tomaria outras medidas impopulares. Decidiu, por exemplo, suspender os vereadores de Porto Alegre provenientes do partido dos exaltados. O Comandante de Armas da Província, Sebastião Barreto Pereira Pinto por sua vez, ordenou a prisão de Bento Manoel e David Canabarro companheiros de Bento Gonçalves e membros da elite de estancieiros da província, no encerramento dos trabalhos da Assembleia provincial, em 19 de junho de 1835, sendo esse o estopim de toda a crise política que tomaria conta do Rio Grande. A pretensa conspiração foi declarada extinta, não sem antes ser denunciada e tornado público um plano secreto. Tal decisão instaurou de vez o desejo de revolta na província.

“Há muito desenvolvia o Governo Imperial uma parcialidade imérita, um desprezo insolente e revoltante com o desprezo insolente e revoltante com respeito à nossa Província. O sangue que derramamos na guerra com as Repúblicas Argentinas, o sacrifício das vidas dos nossos irmãos, a destruição dos nossos campos, a ruína das nossas fortunas, as prodigiosas somas que nos extorquiam [...] não nos valeram a menor deferência por parte daquele Governo injusto e tirânico.”

“Éramos o braço direito e também a parte mais vulnerável do Império. Agressor ou agredido, o governo nos fazia sempre marchar à sua frente [...] Longe do perigo, dormiam em profunda paz as Províncias, enquanto nossas mulheres, nossos filhos e nossos bens, presas dos inimigos, ou nos eram arrebatados ou mortos e muitas vezes trucidados cruelmente. Sobre Povo algum da Terra carregou mais duro e mais pesado o tempestuoso aboletamento: transformou-se o Rio Grande numa estalagem do Império! Alimentávamos os outros na abundância e perecíamos na miséria: sustentávamos o fausto, as extravagâncias de ministros dilapidadores e, não podíamos satisfazer as mais urgentes exigências da sociedade em que vivíamos; para o cúmulo das afrontas, recebíamos de mãos estranhas e como por esmola a miserável quantia que de nossos próprios cofres nos concediam. Preciso fora havermos renunciado a todo sentimento de honra e decoro e natural dignidade, temos descido ao último escalão de uma raça humilhada e embrutecida para sofrer tantas injurias, sem as haver

¹²³ VELLINHO, Moysés. Capitania d'El-Rei: Aspectos da formação Rio-Grandense. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

repelido.”¹²⁴ (Gonçalves da Silva, Bento & Almeida, Domingos José de. *in* RETAMOZO, Aldira (et. al.), 1980, p.15-16).

Em 19 de setembro, já eram visíveis em toda Porto Alegre os movimentos de uma possível revolta contra o Governo Central. Ao perceber a situação delicada na qual se encontrava, Rodrigues Fernandes Braga tentou se proteger com pedidos de atenção aos Juizes de Paz e chefes da polícia de Porto Alegre. Todavia, as medidas não surtiram efeito e em 20 de setembro, os Farroupilhas entraram na capital da província, com Bento Gonçalves fazendo o mesmo no dia seguinte. No interior, a situação na era diferente, exceto as regiões do Rio Grande e São José do Note, ainda fiéis a Braga.

O novo presidente da província seria o José de Araújo Ribeiro, que iria tomar posse em dezembro daquele mesmo ano de 1835, porém a desconfiança das intenções do novo presidente adiou para janeiro o ato solene. A traição de Araújo Ribeiro ocorre quando decide, ao lado de Bento Manoel, tomar posse perante a Câmara Municipal de Rio Grande, no dia 15 de janeiro de 1836, e não vai a Porto Alegre para realizar o mesmo ato. Os dois, outrora Farroupilhas, trocaram de lado, e agora, instigavam outras regiões do Rio Grande do Sul a pegar em armas contra os revoltosos.

Essa guerra levaria dez anos para ter um desfecho. Nesse ínterim uma república foi proclamada e a possibilidade da abolição da escravatura em terras do Rio Grande entraria na pauta de discussão dos farrapos. Não sendo nosso objetivo analisar as fases dessa revolta e sim entender sua herança para a construção de uma cultura política daquele estado, consideramos relevante, entretanto, compreender a Proclamação da República no Campo de Seival.

Assim, vale retrocedermos ao ano de 1836 que marca um momento no qual os farroupilhas começam a perceber que um entendimento com o governo regencial era algo impraticável. Assim, a República Rio-Grandense foi proclamada no dia 11 de setembro de 1836, pelo General Antonio de Souza Netto, na margem esquerda do Rio Jaguarão, ao fim da batalha do Seival.¹²⁵

Ao que tudo indica, Bento Gonçalves não era republicano e não concordaria com a atitude do General Souza Netto, porém estava longe, em outra campanha, e não opinou. Na visão de Assis Brasil (1882), os reforços contínuos e as armas que chegavam do Rio de Janeiro

¹²⁴ Gonçalves da Silva, Bento & Almeida, Domingos José de. Manifesto do presidente da República rio-grandense em nome de seus constituintes *in* RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.15-16

¹²⁵ Tal cena está representada no filme analisado Netto perde sua alma e será analisada no capítulo 4.

aumentavam o ódio disseminado de ambos os lados, sendo o objetivo dos legalistas acabar com “aqueles revoltosos”, ficando, ainda de acordo com Assis Brasil, “em segundo plano o amor à Pátria.”¹²⁶ Por sua vez, os revolucionários reafirmavam, cada vez mais, a incompatibilidade entre o regime vigente e a necessidade de liberdade e autonomia da província. Porém, enfatizando sua interpretação contrária à visão separatista, o mesmo autor indica ainda que o desligamento do Brasil não acabaria com o “sentimento de amor aos irmãos brasileiros”. Circulava, então, inclusive, a ideia de aceitar outras províncias para se formar uma unidade administrativa livre.

Ao voltar da prisão, Bento Gonçalves evidenciou a todos seus pensamentos de que a república não significava a independência absoluta, nem o isolamento do império. O líder dos Farrapos desejava a federação, ideia mais disseminada entre os liberais gaúchos. A ideia seria de tornar o Rio Grande do Sul a cabeça dessa federação, unindo outras províncias em torno de seus ideais. Com uma bandeira, hino e ideias próprios, os Farroupilhas lutaram por dez anos pelo que acreditavam ser o mais correto. Sentiam-se subjugados e desprezados pelo governo imperial. Contudo, devemos entender a Revolução Farroupilha como uma Revolta vinda de cima para baixo, onde os estancieiros eram os mais interessados em sair vitoriosos, pois seus negócios sofriam os impactos negativos das decisões da corte.

Exatamente nesse contexto de insatisfação se passam os três filmes a serem analisados a partir do próximo capítulo. Começamos com *Anahy de las Misiones* que se passa em um momento em que os conflitos entre Farroupilhas e Imperiais já ocorrem em diversos lugares do Rio Grande do Sul.

¹²⁶ BRASIL, Assis. História da República Rio Grandense. Vol.1. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

3. ANAHY DE LAS MISIONES E A REVOLUÇÃO FARROUPILHA

O filme *Anahy de las Misiones* retrata as andanças da protagonista e sua família por terras do Rio Grande do Sul, não escolhendo um lado na contenda entre Farrapos e Imperiais, mas sendo atravessada pelos embates entre as duas partes. O grupo de andarilhos acaba obrigado a vivenciar situações de guerra, como enfrentar combatentes dos dois grupos ou conviver com a morte durante esse episódio da história do Brasil. No caso, Anahy perde dois de seus 4 filhos mortos por combatentes.

A obra foi dirigida por Sergio Silva e começou a ser rodada em julho de 1996, mas só ficou pronta em 1997. Segundo Silva, em entrevista à Folha de São Paulo¹²⁷, a maior demora se deveu por conta da montagem do filme, feita em duas etapas. Foram nove horas e meia de copião bruto¹²⁸, com a primeira seleção do material feita no Brasil. O cineasta ainda informa que a montagem final foi feita em Buenos Aires por Juan Carlos Macías, experiente na função. Além disso, o filme foi todo dublado, pois não havia como fazer som direto numa história ambientada numa época em que não havia ruído mecânico algum.¹²⁹ Interessante notar como tal artifício trouxe uma maior verossimilhança à obra, pois não a contaminou com elementos contemporâneos, estranhos aos anos 1830/40.

Logo no início do filme, se observa uma imagem aberta do Pampa Gaúcho e a carroça de Anahy (Araci Esteves) sozinha, passeando pelo terreno. Anahy está dentro do transporte e os filhos do lado de fora, enquanto ao fundo se ouve uma música instrumental, própria dos momentos épicos do cinema, que prepara o espectador para um momento considerado de suma importância na obra e, muitas vezes, considerado heroico. Minutos depois, observamos a mudança de ângulo de visualização da carroça¹³⁰. Agora, o transporte é visto de frente em um lugar enfumaçado e a trilha sonora fica ainda mais com ares de suspense. O cenário é de destruição causada pela guerra, ou seja, a fumaça dá a impressão ao espectador de que o combate ocorreu há pouco tempo ou, ainda, a cena se passaria em um período de inverno rigoroso, sendo a fumaça uma espécie de neblina, podendo ser interpretada como algo misterioso (figura 2).

¹²⁷ Entrevista publica dia 16 de agosto de 1997 e visitada em 29/12/2020 no endereço <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq160815.htm>

¹²⁸ Material completo gravado para a produção da obra. Contém todo o material registrado e, a partir dele, são escolhidas as cenas válidas que estarão na edição final da obra.

¹²⁹ I Entrevista publica dia 16 de agosto de 1997 e visitada em 29/12/2020 no endereço <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq160815.htm>

Figura 2 - Campo de batalha com fumaça e neblina em Anahy de las Misiones.



Fonte: Imagens *Youtube*.

Logo no início, entende-se que a família de Anahy é formada pelos filhos Solano (Marcos Palmeiras), Teobaldo (Claudio Gabriel) e Leon (Fernando Alves Pinto) e a filha Luna (Dira Paes). Juntos devem acompanhar as tropas do Império do Brasil e Farroupilhas de perto, já que sobrevivem dos despojos de guerra dos dois grupos.

Importante notar que nesses quase quatro minutos de filme não é dita uma única palavra. A obra usa o artifício de um letrado explicando o que foi a Guerra dos Farrapos e localizando o espectador no tempo (inverno de 1839). Um dos filhos de Anahy corre pelo campo em busca dos despojos de guerra. Nada nem ninguém é poupado. Os mortos perdem suas vestes e armas para a família de Anahy. Neste ponto, observamos que o cineasta lança mão de um recurso para identificar os mortos ao colocar uma bandeira da República Rio-Grandense nas mãos de um dos combatentes (figura abaixo).

Figura 3 - Combatente Farrroupilha morto em *Anahy de las Misiones*



Fonte: Imagens Youtube.

No mesmo campo de guerra, um dos filhos da protagonista encontra um Farrapo muito ferido. Como ele não tinha chances de sobreviver, Anahy sacrifica o homem, atendendo a um pedido do próprio moribundo. Chama a atenção, no campo de guerra, o depoimento de Luna, uma das filhas de Anahy sobre as agruras das guerras: “Eu queria que a gente houvesse um teto, uma tapera que fosse. Barbaridade, tchê, viver que nem gado *sorto*.” Anahy responde: “Pois, lhe digo: desde muy guria, tenra no más, ainda lá para as bandas de las Misiones, já não tinha um chão de meu. Sempre andando pelo Continente, dormindo *enroscalhada* no mato, dando cria no relento e nunca me amolei.”¹³¹

Em paralelo às questões da Guerra dos Farrapos, desenroladas na órbita da família, o filme nos lembra, na sequência, que a grupo é um observado da guerra, dependente dos despojos dos dois lados, procurando viver sua vida ao largo do conflito. Cansada, a família pára de andar e come ao redor das fogueiras. Solano toca violão e todos dançam ao lado do fogo, antes de dormirem.

¹³¹ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor. Percebe-se uma linguagem gauchesca, um artifício para marcar a identidade do filme e a quem se destina a obra.

No meio da madrugada, Luna acorda e vê uma imagem de uma figura envolta em fogo. Seria a Boitatá, uma lenda criada e registrada por João Simões Lopes Netto¹³². Pensamos, então, se Anahy mesmo sendo uma mulher simples e do campo, poderia ser uma espécie de disseminadora de histórias e lendas do Rio Grande do Sul, sendo a grande sábia do filme.¹³³ A protagonista trabalha, ao mesmo tempo, como explicadora da lenda para o público e também para Luna, tornando-se uma disseminadora de conhecimento da cultura gaúcha.

A caminhada de Anahy e família continua e um desconhecido, ferido, se aproxima. Neste instante, observamos uma resolução de Anahy, tomada desde que começou a viver dos despojos de guerra. Nessa parte do filme, a protagonista reafirma que nunca fez pacto com os Farrupilhas ou com os Imperiais. Segue o diálogo:

Leon: O Paisano se esvaiu muy de sangue;

Solano: A la putcha. A lança esfarpou dentro. Se não se tira, arruína para logo, madre

Leon: Ele me parece de buena carnadura.

Luna: ? Que se faz dele, madre?

E madre, no lo sacrifique? Entonces, o que se faz com ele, madre?

Solano: O xiru só está um pouco estropiado, León.

Luna: Assim vai morrer para logo inda com a morte dos costados, no le tire a vida, madre.

Leon: De meu aparte, que se quede, inté ficar curado.

Solano: Bueno, E de meu, como queira.

Luna: Le pregunto da Decisão, madre.

Anahy: Eu lembrava. Fiz cruz no lombo para não me apartilhar com caramuru ou com farrapo. Assim, vendo at.(inaudível). Sem estorvo e sem trompazo. Dar guarida para um guerreiro farrapo? Mas vá la que seja. Botem esse paisano alinhado no carroção. Pelas dudas, sim ou não, lhes digo toda via. Assim que o ferimento sarar, paisano larga daí campo afora.¹³⁴ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt, 1997).

Um dos filhos de Anahy volta e diz que avistou um acampamento Farrapo perto (uma légua e meia). A matricarca vai negociar com os Farrapos e manda Luna colocar as ataduras para não aticar os desejos dos soldados, de acordo com suas palavras. Leon e Teo pegam o

¹³² LOPES NETTO, J. Simões. Contos gauchescos e lendas do sul. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

¹³³ Anahy fala que, na verdade, a filha estava acordada e viu a Boitatá, uma cobra grande, que um dia comeu os olhos da carniça e gostou. Então, ela começou a comer os olhos dos bichos vivos e gostou ainda mais. Quando se come, a energia da comida fica no corpo de quem come e dos bichos também. Foi assim como o Boitatá. Os olhos comidos tinham o último brilho de luz que tinham visto. A pele lisa da cobra foi ficando aos poucos transparente, clareada pelas mil luzes dos mil olhos comidos, com aquele resto de luz. Com o tempo, a cobra grande se enroscou toda. Ficando uma bola de um fogaréu só. Desde, então, o Boitatá, cobra grande de fogo, arroteia, gira, corre e corcoveia por esse continente de São Pedro, em fogo vivo, em noite breu. Ibid.

¹³⁴ Ibid.

paisano Farrapo e se escodem no mato. Leon pergunta por que não levam o Farrapo, mas é repreendido pela mãe ao lembrar a todos quem manda na família. A autoridade de Anahy é salientada a cada momento do filme, como forma demonstrar que dentro de seu grupo ela é soberana, criando um universo paralelo ao da Guerra.

Retornando a narrativa, o Soldado Farrapo acorda. Teo conversa com o homem e conta como Anahy tratou seu ferimento, tirando a lança e tratando com alecrim do mato. O homem se apresenta como Manoel Soares (Matheus Nachtergale), do Rio Pardo, da tropa do major Zeca Martins. Teo conta a ele sobre o tratamento durante doze dias, pois foi gravemente ferido em combate. Zeca explica como ocorreu: “No meio da peleja, viu um galego e o seguiu pelo campo, (homem tosse). Se abateram em montaria e depois apeando-se”. Ainda segundo o militar, abriu o Caramuru do umbigo até o pescoço e, depois, perdeu o rumo da tropa (homem tosse). Ainda de acordo com seu depoimento, ele luta pela crença Farroupilha do general Bento e por São Pedro do Rio Grande do Sul, de acordo com suas palavras. Percebemos, nesse caso, um traço colocado pelo cineasta ao identificar Bento Gonçalves e a Revolução Farroupilha como algo quase sagrado para aqueles perfilados nas tropas revoltosas, visão essa distinta da utilizada por Anahy, como citado anteriormente, pois estava neutra na disputa.

Voltando ao cenário do acampamento Farrapo, Anahy se encontra com comandantes de tropas, com quem tem negócios. A matriarca da família de andarilhos é bem-vista por eles e negocia todo tipo de coisa (cinta, armas e outros restos de guerra), mas dessa vez, não traz nenhuma mulher. Nesse momento, Capitão Garibaldi aparece no filme, conversando com o General Canabarro. O italiano diz que pensa em chegar à Laguna (Santa Catarina), pelo mar. É questionado, pois as tropas inimigas estão no Capivari¹³⁵. Nesse instante temos a junção de um filme com personagens fictícios (caso da família de Anahy) com figuras históricas, fato preponderante para lembrar quem assiste que a Revolução Farroupilha está ocorrendo naquele momento. Há, inclusive um momento no qual a filha de Anahy, Luna, avista Garibaldi.

A comitiva de Anahy sofre com as intempéries. Observamos um momento no qual o tempo adverso do Pampa gaúcho se faz presente, tão agressivo que o vento forte pode ser ouvido. Anahy diz: “Parem vocês. É o vento. O vento que assobia”. Todos colocam tapadores de ouvido, feito de cera de vespa. Uma música de suspense indica ao espectador a dramaticidade da cena e do enfrentamento do vento. Teobaldo fala: “O vento das Guritas¹³⁶. Assombração da

¹³⁵ Mais adiante, vamos tratar da cena dos lanchões de Garibaldi sendo carregados pelo Pampa a caminho de Laguna.

¹³⁶ Gurita - tipo de cerro encontrado na serra de Caçapava, que apresenta grutas ou vastos compartimentos onde se podem abrigar várias pessoas.

índia minuano que vive nas guritas. Ela canta com a voz do vento para enfeitiçar os homens. Se um paisano escuta, vira pedra. Serve para uso da assombração”, fala um dos filhos de Anahy. O filme, nesse momento, mostra uma imagem aberta das coxilhas (figuras abaixo).

Figura 4 - Imagem das Coxilhas em *Anahy de las Misiones*



Fonte: Imagens *Youtube*.

Figura 5 - Anahy e filhos sofrem com os ventos



Fonte: Imagens *Youtube*.

Em outra parte do filme observamos mais uma vez os desafios do clima do Rio Grande do Sul imposto a Anahy e família. Campos com lama (charco) e o vento inclemente. O drama aumenta quando a carroça quase atola (figura 5) e um campo todo com neblina. Tratando das paisagens, cabe utilizar os apontamentos de Burke (2004). No entendimento do historiador, as paisagens típicas e simbólicas ajudam a identificar e a caracterizar uma determinada região

No caso da paisagem, árvores e campos, rochas e rios, todos esses elementos comportam associações conscientes ou inconscientes para os espetadores. Devemos enfatizar que nos referimos a observadores de determinados lugares e períodos da história. Em algumas culturas, a natureza selvagem é destacada e até temida, enquanto em outras ela é um objeto de veneração.¹³⁷ (BURKE, 2004, P.53).

¹³⁷ BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004. p.53.

Figura 6 - Carroça de Anahy atolada



Fonte: Imagens *Youtube*.

Ou seja, a opção do autor do filme e do cineasta por colocar em sua narrativa a presença do Pampa e do vento, característico do Rio Grande do Sul, não é algo casual. Além dos obstáculos inerentes a uma guerra, como a fome e a falta de recursos, Anahy e família precisam enfrentar as intempéries do território gaúcho. Lembra muito a obra de Érico Veríssimo intitulada *O tempo e o vento*¹³⁸ onde os termos do título são atores das estórias que fazem lendária a família Terra-Cambará¹³⁹. Assim, fazemos um paralelo dessa construção do gaúcho como um ser que venceu tudo e a todos para construir o Rio Grande do Sul.

Aprofundando ainda mais essa semelhança, podemos fazer um paralelo entre Anahy e Ana Terra, dois personagens femininos construídos a partir das contingências da vida. Se no romance de Érico Verissimo, Ana é uma mulher vítima de um estupro e que sofre com assassinato do pai e dos irmãos pelos castelhanos, Anahy não tem um companheiro com quem dividir a criação dos filhos e se torna uma andarilha para sobreviver. Ambas são mulheres fortes, forjadoras de seu destino, sabedoras e sobreviventes, embora não participantes das guerras formadoras do Rio Grande do Sul. Apesar de não lutarem oficialmente nessas batalhas, mas fazerem parte delas em outra perspectiva, são figuras obrigadas a conviver com a brutalidade dos confrontos que, no caso de Ana Terra, ocorriam pela disputa entre portugueses e castelhanos pelo limite do extremo sul do continente e nos tempos de Anahy entre o governo do Império do Brasil e os revoltosos Farroupilhas.

¹³⁸ VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1963.

¹³⁹ A personagem Bibiana, neta de Ana Terra, se refere à noite de ventos, como noite dos mortos. Ou seja, o vento é um presságio de coisa ruim, um sentimento passado por gerações.

Voltando a tratar da trama do filme, após venceram os ventos, um dos filhos de Anahy, Teobaldo, decidi seguir com o oficial Farrapo para a Guerra. Ele pensa em voltar para o acampamento para se despedir de Anahy. Solano diz que vai falar para a mãe sobre sua decisão. Assim, o Farrapo, antes ferido e Teobaldo partem para a guerra

Momento de tensão na família da Anahy. Solano tenta falar com Anahy, mas ela não quer ouvir, pois sabe que Teo se foi para a Guerra. Solano informa à mãe a fuga do irmão com o soldado Farrapo. Leon quer buscar os dois a laço, mas Anahy está resignada com o ocorrido. “Teo se foi porque queria. Se me faz falta, também não tenho tempo para lamentos. Mas vale seguir vivendo assim nesse mundo do que se gastar nesse choro sentido”, diz ela. Percebe-se uma visão prática da vida, muito característica daqueles seres conscientes da necessidade de lutar pela vida diariamente, não podendo se importar com tristezas cotidianas. Um traço de uma classe social diametralmente oposto a dos estancieros, chefes da Revolta. A vida precisa seguir, pois não há tempo para lamentações.

Anahy e família só param por causa da chuva inclemente. Eles agora seguem os rastros dos Caramurus e, param na casa do amigo Joca Ramirez. Inicia-se um diálogo entre Anahy e Joca sobre o passado e vida dos dois e como a Revolução Farroupilha, que nem fazem ideia do que se trata realmente, agem sobre suas vidas:

- Pois é como le conto, Anahy. Dessa feita, os Farrapos andaram bravios no más. De meu gado, o que não carrearam aqui mesmo, arrebanharam com eles. Toda porquerama e toda galinhama também, foi tudo

- Que barbaridade, Joca Ramirez. Bom, da minha parte, lhe digo: Os meus dois boisitos que tive, foram levados pelos caramurus. Inda la nas bandas do Inhantuí. A mais de anos que fazem uma vez do boi, puxando carroção

- A mim, me amarraram no moirão. Me surraram, se riram de mim. Depois se foram por dando tiro por ai tudo.

- É... Tempos brabos. Vaticino sangreira, por certo

- É a pobre da Picumã? Se serviram, se lambuzaram, até que a pobrezita não mais aguentou. Ficou toda pisada, sangrando ai bem uns cinco dias, andando pelos cantos, solita, choramingando. Até achei pensei que morria

- Pois lhe digo, meu amigo. Xina sofre, mas não morre assim no más. Se morresse disso eu não estava aqui de prosa com você.

- Mas você, Anahy, você uma mulher de tutano

- Ah, hoje me defendo. Sei até tirar partido da guerra e da vida. Mas não fui assim um dia. Essas tetas, pouco mais dois butiás, e já tinha homem montado em riba de mim. Bufando um ar fedido e quente de caña nas bocas arreganhadas e na minha cara, Joca Ramirez, (risos). Aí um dia meditei assim: para se viver nesse mundão, é preciso ser ruim que nem a ele, A malvadeza se paga com a malvadeza. (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt, 1997).

Joca diz que vai se mudar para Porto Alegre, de vez. Vai passar a “herdade” adiante e não se preocupa com mais nada e pede para Anahy levar a Picuman com ela. Joca fala que Picuman é sua filha com Jupira, uma antiga funcionária. Picuman é boa para trabalho, de acordo com Joca, e ainda pode ser de serventia para os filhos. Ou seja, mesmo sendo sua filha, Picumã é tratada como um objeto voltado para o trabalho e prazer dos homens.

Ao amanhecer, começa a caminhada de Anahy e família atrás dos Caramurus com um belo pôr do sol no Rio Grande do Sul ao fundo. Percebemos a exploração, mais uma vez, das paisagens naturais do estado.

A caminhada segue e avistam feridos. Um médico argentino informa que os Caramurus encontraram os Farrapos, mas que fugiram após o combate. Anahy decide procurar os soldados mortos e pegar seus despojos e abandonar a procura dos soldados vivos para fazer negócio. Mais uma amostra de decisões tomadas a partir da praticidade da vida. Os objetos dos mortos são mais importantes, naquele momento, em relação ao objetivo de encontrar as tropas para negociações.

O filme segue ao mostrar uma cena com diversos soldados mortos no charco. Anahy retira tudo o que pode deles, armas, roupas e quaisquer tipos de objetos. Percebe-se que se trata de um acampamento Farrapo, pois os homens estão com lenço vermelho no pescoço. Picumã começa a chorar ao sentir o cheiro de podre. A guerra é apresentada sem rodeios e na sua forma mais cruel. Não há espaço para uma narrativa romantizada das batalhas e a Revolução Farroupilha se apresenta como tantas outras guerras, com a morte próxima de todos.

Contudo, a autoridade de Anahy em seu microcosmos, a família, não é contestada em momento algum, mesmo em um momento onde a Revolução Farroupilha está tão próxima. Depois de uma briga entre Solano e Leon, esse despeja toda sua raiva no irmão manco. Anahy intervém lembra a todos a hierarquia familiar. “Essa boca seca que não sabe mais beijar, ainda sabe comandar”, Anahy fala que pode chibatar seu filho, mas Leon não se curva. Anahy, então fala e usa toda sua autoridade:

Anahy: Se curva, sim. Eu lhe digo que ainda sou Anahy de las misiones. Me compreende

Solano: Madre, deixe o guri, madre, não lhe ameace que não lhe paga pena

Leon: Não tenho precisão de cavalo manco. Onde estava Anahy de las Misiones quando Teo fugiu com um Farrapo?

Anahy: Não falo disso agora. É com você que falo. Mal saiu dos cueiros e já se acha um monarca das coxilhas

Leon: Madre, está fraca. Perdeu a força do mando

Anahy: Se fraca por dentro, forte por fora. Galino corajudo nenhum me mete medo. Meta isso na sua cabeça. Eu ainda tenho força para lhe bater. Cuerudo dos sete

demônios. Eu lhe bato, lhe bato. Lhe chibato.¹⁴⁰ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt,1997).

Luna e Picumã avistam homens enforcados em árvores vestidos como Farroupilhas. Três homens a cavalo passam, sendo dois Farrapos e um imperial Um cavaleiro Farrapo volta interpela a família. Cabe observar como a guerra atravessa o caminho de Anahy e família, mesmo com o grupo se abstendo de tomar parte em um dos lados da contenda. O diálogo abaixo entre o Farrapo, Anahy e seu filho Leon mostra como o idealizador do filme entendia ser a ação de alguns Farroupilhas naquela guerra.

Farrapo: E vocês, são por quem nessa Guerra?

Leon: Nem por uns nem por outros. Por quem não se acovarda. Nunca tive interesse nessa guerra de vocês. Por minha parte que se matem à vontade. Mas aquele Caramuru andava solito, no más. Entonces, lhe digo que dois para um não tem valia.

Farrapo: É de língua solta o petiço. Xiru tá de debocheira comigo. Solto a língua porque não há Farrapo fachudo para mim

Anahy: Não lhe de fiança. O guri foi criado de rédea solta

Farrapo: Me desculpe madrinha, mas é se capando o touro, que se tem boi manso

Leon: Você fala assim, porque os imperiais já lhe desmotaram no lombo. Nessa guerra vocês já marcam a derrota. Só o tal de general Bento que não sabe disso

Farrapo: Você é um nuel e metido a macho feito, rapaz. Me escute vocês, não lhe dou chagui e nem poltoá. Se quer enfrentamento mano a mano é para já

(As mulheres chegam gritando)

Farrapo: Entonces, potrilho cagão. Você não queria enfrentamento. Lhe pergunto, me responda. Tá com medo de quê? Segure firme essa arma

Leon: Paisano, não me mate assim

Anahy: Paisano, você é covarde. Meu Leon é só um gurizote.

Farrapo: E vocês? São quem? Uma velha, um piá sem serventia e um manco armado de facão. Mas eu lhe mato sem dó. (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt, 1997)

Leon corre e acaba morto pelo Farrapo no campo e a família enterra Leon. O diálogo entre Anahy e o único filho sobrevivente mostra a dor da matriarca:

Anahy: O meu Leon, mal tinha passado de um gurizote.... e a vez dele chegou por quê?

Solano: Leon era como um dia quente de verão, madre. Que não se via em tormenta. Era largado, no más

Anahy: Se era assim, o Leon, quando ele se agarro de enfrentamento com os Farrapos, não lhe impediu por quê? Teo, se foi guerrear por meu acinte, com acordância de você, toda via.

¹⁴⁰ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

Solano: Madre me escute. Fiquei junto de você por minha crença, e não por obrigado. Dar guarida para os seus é também respeitar a vontade deles, madre. O Leon era turbulento, cheio de xucrezas, todo mal que nem a madre lhe trazia na tala. Eu tenho dó sim, da morte de Leon. Se a madre me culpa, lo faça como queira. Nem por isso me aparto de vocês. Me compreende? Você e eu somos ressabiados bastante para as coisas dessas terras do continente.

Anahy: Lhe compreendo, Solano. Me adesculpe você. Sou assim, quando tenho peito doído.¹⁴¹ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt1, 997).

3.1 O epílogo do filme durante a Guerra dos Farrapos

Amanhece no campo e Solano conta a mãe ter avistado um bando Farrapo e os Caramurus. Anahy reclama por não ter o que negociar naquele momento. A caminhada continua e Anahy encontra um Farrapo, antigo conhecido que eles não têm mais soldo. Luna pergunta ao Farrapo se conhece um médico que se interessou por ela anteriormente. Ela encontra o médico sentado em uma pedra, tira as bandagens e os dois têm relações sexuais na gruta.

Observamos uma tomada de imagem das coxilhas e campo com mortos, com Anahy andando pelos campos, que já tinha sido saqueado. Ela pede que campeiem bem. Picumã reclama ser um caminho de mortos e Solano diz a para não temer os mortos e ela retruca dizendo não gostar da guerra, assim como Luna.

Mais um momento duro para Anahy ao encontrar seu filho Teobaldo, outrora fugido, agora morto. Inicia um monólogo de Anahy com música de violino ao fundo, uma técnica de montagem do filme para dar um ar solene e triste à cena.

Mariana Baltar em *Realidade Lacrimosa. O melodramático na documentário brasileiro contemporâneo*, aponta o nascimento do melodramático como gênero teatral por volta dos anos 1800, se transformando as obras em algo acessível cognitivamente para uma esfera popular e massiva, constituindo a subjetividade moderna e a desestabilidade dos tempos de revolução.¹⁴² Ainda no estudo, Baltar aponta a emoção como algo central para a moralidade moderna, sendo importante para ação da narrativa e entendimento e absorção do grande público. O violino ao fundo na cena seria uma solução audiovisual que bebe nas águas do teatro melodramático,

¹⁴¹ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

¹⁴² BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, p.118.

acentuando momentos de suspense ou de romance, assim como o uso de cartelas nas obras.¹⁴³ Assim, vale repassar o texto da cena do enterro do filho de Anahy.

Você não é mais o meu Teo. É como um torrão de terra que o vento vai levar para lonjura. Todavia, lhe firmo, cada acampamento que me adentrava, eu esperava-lhe ver novamente e ainda com a vida que lhe dei. Que tonta, que tonta! Eu pensava que você nunca, mas nunca ia morrer, Teo. Solano, vamos lhe cavar um túmulo, para o Teo e para esse paisano aí.¹⁴⁴ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997).

Anahy segue seu caminho e cai de joelhos e chora compulsivamente. Sua família olha e se assusta. Luna a abraça e Solano fala para picumã deixar a mãe soltar a braveza antes que se engasgue. A música de violino começa baixo e vai aumentando o volume, e se inicia um fade¹⁴⁵, vagaroso e a cena acaba, como se uma fase de vida de Anahy chegasse ao fim. Após, um diálogo entre os componentes da família, Anahy segue viagem e encerra o filme com o segundo texto para sua filha, agora grávida

Eu vou lhe contar as coisas da vida. Essa guerra ainda vai durar ainda muitos anos. Mas você vai ter outras coisas lhe fervilhando nos miolos. Pois veja, depois que passarem as 36 luas, você vai sentir uma coisa bizarra no seu corpo. Como se o demônio estivesse empurrando suas tripas lá para baixo. Entonces, você vai querer se dobrar no meio de tanta fígada que vai lhe dar. E as fígadas vão ficando cada vez mais seguida. É uma, é outra, é outra e depois outra e assim por diante. Até que você vai querer se torcer e berrar de tanta dor (Aqui começa uma tomada área.) Entonces, a cria vai abrindo caminho. De Primeiro de cabeça, esgarçando uma fenda no meio das suas pernas. Até que solto o primeiro vagido para esse mundão feito de guerra. Filme termina com música épica.¹⁴⁶ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997).

Concluimos que a guerra faz parte de sua vida, sendo parte de sua construção como ser. Cabe lembrar que no século XIX o Rio Grande do Sul foi palco de diversas disputas territoriais e de defesa das fronteiras do Império do Brasil, sendo considerado a última contra os castelhanos. Anahy é uma mulher que observa essa situação e entende sua posição em uma sociedade desigual, pautada na força e sem sutilezas, mas não toma posição de um dos lados. Ao fim, ela é apenas uma mulher entre tantas que precisou criar artifícios de sobrevivência para ele os seus. Uma dentre tantas esquecidas pela história oficial, mas lembrada pela narrativa fílmica.

¹⁴³ Ibid., p.119

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Técnica de edição quando a tela fica escura, representando uma quebra na narrativa. No caso, seria uma forma de explicar a quem assiste ao filme se tratar de o fim de uma parte do filme.

¹⁴⁶ Ibid.

4 A CONTRUÇÃO DO MITO¹⁴⁷ NETTO¹⁴⁸

Se Anahy é um personagem fictício construído para exemplificar a participação de pessoas comuns, sem a necessidade de escolha por um lado pelo qual lutar durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845), Antonio de Sousa Netto é um personagem histórico. Os filmes *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos* constroem a imagem de um estancieiro/militar sempre pronto para lutar pelos seus ideais, sendo combatente na guerra entre o Império e a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul (1835–1845) e, posteriormente, na Guerra do Paraguai (1865-1870). Assim, observamos o mito de Netto como sendo bem recebido pela sociedade gaúcha, pois a identidade guerreira presente no imaginário do povo perdura até os dias de hoje, contudo, adaptando-se à contemporaneidade. Seguindo esse raciocínio, conseguimos explicar como as figuras de Antonio de Sousa Netto ou Bento Gonçalves, só para citar dois importantes personagens da Farroupilha, continuam vivas e presentes em lugares de memória no Rio Grande do Sul, como em praças, ruas e museus. Trata-se de um sistema cíclico onde o mito alimenta o imaginário e vice-versa, construindo uma parte da identidade regional.

Voltando à análise dos filmes, com um ar grandiloquente, as duas obras exaltam a coragem e o espírito identitário de Netto com o Rio Grande do Sul, sendo *Netto perde sua alma* lançado em 2001 e *Netto e o domado de cavalos* em 2008. Contudo, a cronologia dos eventos está invertida, pois no primeiro filme, observamos o protagonista durante a Guerra dos Farrapos, enquanto na segunda obra, assistimos aos preparativos para a revolta. Inclusive, saber a identidade de quem distribuiu alguns panfletos conclamando pela revolta da província é a causa principal para a prisão do Índio Torres, considerado um aliado do General Netto. Torturado, Torres não conta quem estaria espalhando os papéis insuflando à população a se sublevar contra o poder do Império do Brasil.

Após uma apresentação geral da obra, vamos nos ater a análises mais detalhadas dos dois filmes que exaltam Antonio de Sousa Netto, observando como episódios da história do Rio Grande do Sul e temas ligados à abolição e o poder político dos caudilhos na região.

¹⁴⁷ Aqui seguiremos o pressuposto no qual mito e história andam de mão dadas, sendo complementares, de acordo com Levi Strauss e comentada por Lilia Moritz Shwarcz em no livro sobre Pedro II. Enquanto primeiro termo estaria ligado a uma repetição até ser apreendido por uma dada sociedade como algo factível, enquanto a história seria o primeiro passo para a apreensão desse mito, pois partiria os dela para através de repetição chegarmos aos mitos. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.520.

¹⁴⁸ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor

4.1 Netto perde sua alma

Um militar no leito de morte, em plena Guerra do Paraguai (1864-1870), lembrando seus feitos heroicos e tendo como um interlocutor um velho amigo já morto. Esse é resumo de *Netto perde sua alma*, uma obra que exalta os feitos de Antonio de Souza Netto, ressaltando sua participação na Revolução Farroupilha (1835-1845) e na contenda entre brasileiros, argentinos, uruguaios e paraguaios.

Tratando um pouco da vida de Netto, de acordo com Walter Spalding (1987), esse gaúcho nasceu em Povo Novo, hoje cidade de Rio Grande, em 11 de fevereiro de 1801, sendo descendentes de paulistas, por parte de mãe, e açorianos, pelo lado paterno, os dois principais grupos responsáveis por povoar as terras a serem conhecidas como Rio Grande do Sul. Seu avô viria da Colonia de Sacramento e sua avó dos Açores. Na juventude, foi estudante em Pelotas até se tornar criador de gado em Bagé, com a conquista da Cisplatina, se tornou estancieiro no Uruguai. Após o fim da Revolução Farroupilha, se exilou voluntariamente em sua estância no Uruguai, e organizou em 1851, um batalhão para lutar contra Oribe e Rosas, na Guerra do Prata (1851-1852). O Sucesso na campanha lhe conferiu do governo brasileiro o título de Brigadeiro Honorário do Exército Brasileiro.

Em 1864, o General Netto defendia os direitos dos brasileiros residentes no Uruguai ao levar a Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro uma representação formal dos pecuaristas da província do Rio Grande do Sul e dos seus pares residentes no Uruguai. No documento, reclamava das atitudes desordeiras dos vizinhos platinos, ameaçando, inclusive, pegar em armas. Zacarias de Góis Vasconcelos, chefe de gabinete do Império do Brasil na ocasião, temeu um ataque dos gaúchos a Montevideú o que reacenderia a chama do separatismo Farroupilha.¹⁴⁹

O governo imperial consultou o marquês de Caxias, expoente do Partido Conservador e a maior autoridade militar do Império, com experiência no Rio Grande do Sul e no Prata, sobre eventual apoio àqueles fazendeiros. Souza Netto procurou pessoalmente o marquês, prometendo mobilizar 40 mil brasileiros bem armados no Uruguai. Caxias respondeu a Souza Netto que não se mobilizariam nem mil brasileiro e, mais, que na sua opinião era a de que o Brasil não devia se envolver nas questões internas dos países vizinhos. Para Caxias, a única providência que o governo imperial deveria tomar para garantir os “direitos” de brasileiros no Uruguai era a de reforçar as guarnições militares na fronteira. Argumentou que se o Brasil tivesse forças “respeitáveis” na região fronteira, o governo uruguaio mudaria de conduta em

¹⁴⁹ DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.51

relação aos súditos do Império que viviam em território oriental.¹⁵⁰ DORATIOTO, 2002, p.51).

Em 1866, já durante a Guerra do Paraguai, toma parte na Batalha do Tuiuti em 24 de maio e acaba ferido¹⁵¹ e, exatamente, a partir de um hospital em Corrientes¹⁵², onde estava sendo cuidado, junto com outros 4500 companheiros enfermos¹⁵³ começa o filme “Netto perde sua alma”. Tais hospitais seriam locais não próprios para essa atividade, sendo insalubres, sem uma quantidade razoável de médicos e enfermeiros suficientes para cuidar dos feridos, nos lembra Doratioto (2002).¹⁵⁴

De acordo com o historiador, a manhã de 24 de maio de 1866 foi tomada por uma fumaça negra e asfíxiante, produzida pelos tiros de canhão, bombas incendiárias e foguetes utilizados pelos paraguaios em um ataque surpresa. Os números grandiosos de participantes desse enfrentamento, de acordo com o mesmo, seriam 24 mil paraguaios, 9700 argentinos, 1300 uruguaios, do alado aliado, e 8500 da cavalaria paraguaia.¹⁵⁵ Apesar de alguns erros praticados pela defensiva aliada, a ofensiva paraguaia perdeu a batalha, mas o número de feridos e mortos de ambos os lados é algo a ser destacado: pelo lado paraguaio foram cerca de 6 mil mortos e 7 mil feridos (13 mil perdas); do lado aliado foram 996 mortos (126 argentinos, 737 brasileiros 133 uruguaios) e cerca de 3.200 feridos (480 argentinos, 2292 brasileiro e 480 uruguaios), totalizando 3931 baixas, Após cinco horas e meia de escaramuças, o campo de batalha era um cemitério a céu aberto, sendo necessário a incineração dos mortos para evitar a contaminação dos sobreviventes.¹⁵⁶

Após essa breve narração da batalha onde se feriu Netto, voltemos a análise do filme. Um das primeiras cenas é composta por uma música de fundo no mesmo momento enquanto

¹⁵⁰ Ibid., p.51-52.

¹⁵¹ SPALDING, Walter. *Revolução Farroupilha*. Triunfo: Editora Petroquímica Triunfo S.A., 1987, p.24.

¹⁵² Corrientes era a base militar da Triplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai), sendo inclusive o local escolhido pelo General Osório para a instalação de uma oficina para fabricar cartuchos e aonde chegavam reforços vindos do Brasil. Também foi por causa de invasão dessa região, junto com a ofensiva ao interior ofensiva ao Mato Grosso por parte do Paraguai, que os três países assinaram em 1º de maio de 1965 um Tratado contra o invasor paraguaio. DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁵³ Ibid., p.223.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid., p.217.

¹⁵⁶ Ibid., p.217-218.

um quadro do General Netto de corpo inteiro é mostrado, empunhando uma espada e, sobre ele, aparece um crédito explicando o que foi a Guerra dos Farrapos, dizendo que foi um movimento pela República e a favor da abolição da escravidão¹⁵⁷. Outro quadro explicativo aparece na tela sobre a Guerra do Paraguai, deixando evidente a participação de Antônio Sousa Netto em ambas.

Primeira cena do filme, dividido em cinco atos, mostra Netto no campo de batalha e câmera se aproximando do hospital onde está o combatente gaúcho. Em seguida, a câmera passeia por dentro do hospital, fazendo as vezes do espectador que procura alguém, até chegar ao quarto onde está Netto (Werner Schünemann). Uma legenda indicando que estamos no ano de 1866, segundo ano da Guerra do Paraguai, no Hospital Militar de Corrientes, na Argentina¹⁵⁸, localiza a cena no tempo e no espaço. Netto parece estar descontente de ser obrigado a ter contato com o tenente-coronel Philipp Blood (Arineis Ibias) que amputa¹⁵⁹ a perna de um outro prisioneiro por simples vingança.

O ponto-chave do filme são os diálogos entre o general Netto e seu companheiro de batalhas Sargento Caldeira (Sirmar Antunes). Os dois mostram demonstram grande intimidade nos assuntos relacionados às guerras travadas lado a lado, como no caso da Revolução Farroupilha (1835-1845) e a Guerra do Paraguai (1864-1870). O filme nos induz a entender que Netto está com febre e tais conversas não passam de alucinações, pois Caldeira já estaria morto. Porém, são conversas que servem como formas de acessarmos a memória desses dois militares.

Em uma das passagens, Netto narra uma carta escrita para sua companheira Maria Medina Escayol (Laura Schneider)¹⁶⁰, uruguaia e mãe de seus filhos.

¹⁵⁷ Mais a frente discutiremos o fato de a Revolução Farroupilha ter sido um episódio fracassado na tentativa de libertação dos escravos, embora não tenha sido esse o mote principal da revolta. Promessas de libertação de negros foram feitas não cumpridas pelo Farrapos, além de haver informações da venda de escravos para os uruguaiois em troca de munições e os materiais importantes para a sobrevivência dos revoltosos (ver capítulo 5).

¹⁵⁸ “O uso do flashback é realmente um recurso comum nas narrativas clássicas do cinema industrial, particularmente o americano, especialmente para restituir a lembrança que explique e comprove o momento do presente que explique e comprove o momento presente na narrativa. Mas, ao contrário, do habitual, em muitos exemplos do melodrama clássico, o *flashback*, é quase a própria narrativa e o tempo do presente é um pretexto ou uma justificativa para narração a ação.” BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, 2019, p.118, p.142.

¹⁵⁹ Doratioto nos informa que as amputações durante a Guerra do Paraguai eram comuns em virtude da falta de assepsia dos locais utilizados para recuperação dos soldados e feitas de forma rápida, contando com a precisão dos golpes. Não havia a utilização de técnicas cirúrgicas modernas para esse tipo de ação. DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.223.

¹⁶⁰ A relação amorosa de Netto com sua amada Maria se trata de um artifício de identificação utilizado pelo filme para construir um ele de entre público e obra, segundo Mariana Baltar. “O cenário amoroso parece realmente perfeito para dar vazão aos procedimentos de uma encenação melodramática, pois, ao mesmo tempo, mobiliza, um universo emocional através do tema da paixão, possibilita a construção de uma estrutura temática

Querida Maria,

Estou feliz de poder responder sua carta que recebi quando ainda estava no Paraguai, na frente de combate. Que bueno saber que las nenas están com salud. Hoje recebi um bilhete do teu encantador amigo Mr.Thornton, embaixador da Inglaterra, desejando que eu me restabeleça. Mr.Thornton aproveita para lembrar que foi quem nos apresentou naquela tarde, na varanda da tua casa, em Paysandu.¹⁶¹ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001)

Após a leitura da carta, o filme dá um salto no tempo e espaço. Um recurso do audiovisual, a legenda, nos indica que estamos em Paysandu, no Uruguai, quatro anos antes do momento em que Netto agoniza na cama do hospital em Corrientes, ou seja, em 1862. Na cena, vemos Maria, Netto e Edward Thornton (Fabio Neto), embaixador inglês em Buenos Aires, discutindo questões sobre abolição e republicanismo. Interessante ressaltar o fato de que Thornton agiu como representante britânico na Argentina e Paraguai e tentou evitar a todo custo o embate entre os dois países. Em 23 de setembro de 1865, se tornou embaixador no Brasil, solucionando a Questão Christie, um entrevero diplomático entre o Império do Brasil e a Inglaterra¹⁶² Assim, parece interessante a película utilizar esse personagem histórico como um interlocutor de Netto, como forma de dar mais veracidade ao diálogo. O diplomata age como um instigador às ideias do militar gaúcho.

Na mesma cena na qual Maria acha estranho Netto, um general, se comportar como um revolucionário e abolicionista, o Embaixador pergunta se Netto é brasileiro ou riograndense. Uruguaio ou argentino? Blanco ou Colorado? Netto responde sarcasticamente: “Eu sou um general”. Maria prossegue a conversa e diz entender Netto como um general com exército próprio, uma particularidade. Thornton fala que Netto, naturalmente, não é um monarquista e Netto responde, mais uma vez, de forma ácida: “Se eu tivesse que escolher um rei, escolheria a mim mesmo”. O embaixador insiste no tema e diz que Netto é republicano e expõe seu ponto de vista. “Permita-me lembrá-lo que existe uma diferença entre um mandatário a ser escolhido

em torno da moral e da vida privada (afinal, estamos acompanhando o desenvolvimento de um casal e com isso os embriões da formação familiar) e, para fechar o arrebatamento, o par amoroso, mobiliza um ideal de esperança e felicidade o qual facilita a projeção e identificação do público moderno.” BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, 2019, p.118, p.123

¹⁶¹ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

¹⁶² DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp.90 e 187-188.

pelo populacho e ser ungido pelo nascimento, o que equivale dizer ser escolhido pela vontade divina. Por isso, Mister Netto, a Monarquia é insubstituível”. Netto, então, rebate dizendo desejar uma forma de democracia que não necessite de imperadores nem de reis, nem de rainhas e Maria completa: “E, naturalmente, nem de caudilhos”. Netto não se faz de rogado e fala: “Caudilhos são uma excrescência”. O embaixador encerra a cena e o diálogo dizendo que “caudilhos são coisas do passado. Mas há algo que eu admiro nos caudilhos, Mr Netto: o instinto aristocrático”.

Nesse diálogo cheio de perguntas e respostas e posicionamentos dos personagens, percebemos uma discussão importante colocada à sociedade brasileira ao fim da Guerra do Paraguai. Essa passagem do filme parece tentar rotular Netto como um homem a frente do seu tempo, com ideias abolicionistas e republicanas em um Brasil escravocrata e monarquista. Importante lembrar que com a ascensão e o prestígio dos militares e a discussão de como se sustentaria uma monarquia em meio às repúblicas na América do Sul, o Império do Brasil começa, na figura da Pedro II, a ser ameaçado com ideias republicanas. A abolição da escravidão em 1888 faz surgir os republicanos de última hora, grupo formado pelos cafeicultores do Vale do Paraíba prejudicados pela perda da mão de obra escrava.

O filme retorna para a cama do hospital, e Netto avista o Sargento Caldeira e começando um diálogo com o amigo de batalha.

Netto: Sargento Caldeira, vosmecê, por aqui?

Caldeira: Estou de passagem no mar, general

Netto: Como foi que entrou por aqui?

Caldeira: Eu tenho passo leve.

Netto: É um prazer lhe ver aqui, sargento. Ninguém me visita nesse depósito de infelizes.

Caldeira. Ninguém tem tempo para visita, general. A guerra está braba.

Netto: Eu sei, eu sei. Foi só um comentário. Sente, no más.

Caldeira: Obrigado¹⁶³ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Os dois conversam sobre a Guerra do Paraguai e lembram fatos ocorrido durante a Guerra dos Farrapos. Caldeira fala sobre a carta recebida do conselheiro Domingos de Almeida, que lutou na Guerra dos Farrapos.

¹⁶³ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

Caldeira: Ele conta que recebeu notícias do capitão Garibaldi

Netto: Então, o corsário ainda está vivo

Caldeira: Bem vivo. Mandou ao conselheiro uma carta da Itália. Parece que hoje ele é general ou coisa ainda maior, mas não esqueceu da gente. Pergunta pelos companheiros da Revolução de 1835

Netto: Nossa revolução, de 1835. Faz tanto tempo assim, sargento?

Caldeira: Uns 30 anos, general. Nesse papel, o conselheiro Domingo copiou partes da carta do capitão Garibaldi.

Netto: Leia, no más

Caldeira: Escute, é dele, de Garibaldi. Eu vi batalhas mais disputadas, mas nunca vi em nenhuma parte, homens mais valentes, nem cavaleiros mais brilhantes que os da cavalaria Rio-Grandense, em cujas fileiras comecei a desprezar o perigo e combates dignamente pela causa sagrada das gentes.

Netto: O corsário continua sedutor

Caldeira: Tem mais. Onde estão agora esses belicosos filhos do Continente, tão majestosamente terríveis nos combates, onde Bento Gonçalves, Netto, Canabarro, Teixeira e tantos valorosos que não lembro. Quando penso no Rio Grande do Sul, nessa bela província, onde fui considerado como filho (começa cena da cavalaria farrapa), quando lembro das campanhas pela liberdade entre seus concidadãos, sinto-me verdadeiramente comovido. Neste passado, na minha vida se imprime na minha memória como alguma coisa de sobrenatural, de mágico, de verdadeiramente romântico.¹⁶⁴ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Importante observar como a leitura da carta leva a quem assiste ao filme a visão do Farrroupilha na ótica de Giuseppe Garibaldi, antigo companheiro revolucionário. Palavras como “liberdade”, “valorosos” “valentes” presentes na carta têm o objetivo de caracterizar a causa e os soldados Farrapos como sendo elementos acima de qualquer discussão, quase santificados. Um artifício bem utilizado, de forma sutil, para se trazer uma ideia e valores dos revolucionários na visão de um dos participantes, sem necessitar da voz de um narrador para discorrer os elogios ditos na carta, algo que poderia tornar o filme panfletário ao extremo.

Depois de alguns minutos, aparece um crédito indicando o ano 1836, segundo da Guerra dos Farrapos. Trata-se de um interessante recurso fílmico de conseguir manejar a história a ser contada, utilizando recursos audiovisuais de retroceder e avançar no tempo, localizando o espectador no tempo-espaco e ainda ajudando-o a construir um entendimento da narrativa apresentada. Nesse caso, se a carta de Garibaldi trata da revolução Farrroupilha, o filme retorna a esse conflito para mostrar um pouco do embate, na visão de Netto.

¹⁶⁴ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

A narrativa avança e agora nos mostra uma tomada de cima de uma montanha e uma da campanha cheia de bois e animais e tem início o segundo ato do filme, denominado “Milonga”, uma referência a um negro que Netto e o Capitão Teixeira Nunes, o Gavião (Nelson Diniz) vão encontrar em uma casa ao caminhar pelo Rio Grande do Sul. Para promover esse encontro, o filme mostra a chegada dos dois militares à casa de Maria Luisa (Leticia Liesenfeld) e indica estarem vindo de Bagé e indo para Porto Alegre, onde comprariam uma tropilha (conjunto de equinos). Netto e Gavião informam terem se perdido dos Farrapos. A mulher pergunta se são republicanos ou monarquistas. Netto diz serem rio-grandenses. Maria retruca dizendo existir muito tipo de rio-grandenses e muitos deles não valem o que comem. Netto responde e já marca sua posição de republicano e também diz não lutar contra mulheres, apontando a necessidade de comprar dois cavalos para encontrar os companheiros e não os levar à força. As duas partes tentam negociar, mas não conseguem chegar a um acordo. Então, a matriarca da família, Sra Guimarães (Araci Esteves) intervém na discussão. Nesse instante, Netto e Gavião descobrem que os Guimarães estão servindo no 2º corpo da Cavalaria, sob ordem do capitão Onofre Pires. O escravo da família, Milonga (Anderson Simões), observa tudo de perto e mostra saber atirar, chamando a atenção dos militares.

Em um texto da professora Eloísa Helena Capovilla da Luz Ramos, intitulado *As mulheres no cotidiano do Rio Grande do Sul Farroupilha (2001)*¹⁶⁵, indica documentos existentes no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRS)¹⁶⁶ tratando da participação ativa de mulheres na Revolta, cedendo bens e dinheiros aos Farroupilhas. Ramos cita os casos de Dona Ana Luísa Flores que doou 400 novilhos à revolução ou de Dona Vicência Rosa dos Anjos que ofereceu 100 patacoes¹⁶⁷. A professora continua:

O engajamento se dava ainda através da requisição de algumas casas pelos rebeldes, o que era prontamente atendido, como ocorreu com a filha de D. Francisca, que teve a casa requisitada pelo Governo Farroupilha para servir temporariamente como Secretaria de Guerra. Sua mãe, D. Francisca, também cedera a casa para servir como Assembleia e Escola. Outras mulheres, cujas casas ficavam em locais estratégicos ajudaram a causa rebelde através do despacho da correspondência que vinha por pessoas de confiança [próprios] e era reenviada para outros lugares. As fazendas ou casas tornavam-se então entrepostos de correio. Entre estas a documentação nos informa que constavam os nomes da viúva de Vasco Soares, cuja casa ficava no caminho para Bagé e da viúva de Joaquim Picaroto que tinha casa no caminho para

¹⁶⁵Texto enviado pelo autor, em participação no Painei “Outros Olhares sobre a Revolução Farroupilha”, ocorrido em 17/09/2008, no Palácio da Justiça, Porto Alegre/RS. Visitado em 05 de janeiro de 2021.

¹⁶⁶ A autora indica a fonte como sendo: ANAIS DO ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL. Volumes números 2 a 17. Porto Alegre: AHRS, 1978 a 2008.

¹⁶⁷ Ibid. p.4.

Triunfo.¹⁶⁸ (ANAIS DO ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL. Volumes números 2 a 17. Porto Alegre: AHRs, 1978 a 2008.)

Assim, observamos a obra fílmica se tornar uma alegoria baseada em documentos históricos. Um artifício utilizado pelo cineasta para representar tantas mulheres em uma passagem talvez focada no encontro dos Farrapos e o negro Milonga, futuro combatente e personagem importante na sequência da trama. Contudo, nessa camada de análise, as personagens Maria Luisa e a Sra Guimarães são a representação de tantas outras com parentes homens formadores de batalhões Farrapos e, em alguns casos, funcionavam como auxiliares das causas Farroupilhas, assim como Anahy seria mais uma das mulheres atravessadas pela guerra e uma sobrevivente do conflito¹⁶⁹, mesmo sem constar nas bibliografias como personagens históricas, como nos indica Hilda Agnes Hübner Flores, em seu discurso de posse como membro efetivo do Instituto Geográfico e Histórico do Rio Grande do Sul em 09 de outubro de 2014. Fator importante quando observamos quem estuda a revolução e quais os fatores escolhidos.

As estancieiras. Eram poucas em número, mas importantes por administrarem, no decorrer da guerra, em lugar dos maridos tombados. As fazendas de criação forneciam gado muar e equino para deslocamento e alimentação da tropa, e para pagamento de armas e munições vindas de Montevideu. Espoliadas umas, outras defenderam seus direitos. Olinda de Freitas, viúva de José Antonio de Freitas, só liberava animais mediante recibo assinado. Com firmeza, sustentou querelas com os estancieiros Meireles, primos de Bento Gonçalves, tendo sido a mulher indenizada com maior valor no pós-guerra: 4:414\$760 rs, semelhante ao valor pago a Bento Gonçalves. Bernardina Barcelos de Almeida, esposa do ministro Domingos J. de Almeida, administrou a fazenda, a charqueada e a casa de exportação em Pelotas, onde em plena guerra abriu escola para os filhos e crianças vizinhas.¹⁷⁰ (FLORES, Síntese do discurso de posse no IHGRGS, ocorrida a 9 .10.2014).

Com os cavalos em sua posse, Netto e Gavião seguem viagem pelos pampas e são seguidos por Milonga, liberado pelas senhoras para acompanhá-los. Milonga indica querer seguir com os Farrapos e lembra não ter mais casa, seria essa uma realidade dos libertos após 13 de maio de 1888, com a promulgação da Lei Áurea.

Milonga: Lá eu sou um escravo, capitão

¹⁶⁸ Ibid, p.5.

¹⁶⁹ No próximo capítulo, trataremos com mais profundidade a participação de mulheres na Revolução Farroupilha.

¹⁷⁰ Síntese do discurso de posse no IHGRGS, ocorrida a 9 .10.2014.

Teixeira Nunes: Tu és muito novo para ser soldado, Milonga

Milonga: Não para ser escravo, capitão (ao fundo, batuque)

Teixeira Nunes: Milonga, quando tu fores maior tu serás bem-vindo ao corpo, mas agora o melhor para ti e para tua mãe é tu voltar lá para a fazenda e ajudar as pessoas que moram lá, elas precisam de ti.

Netto: Quando essa guerra acabar, vosmecê será um homem livre

Milonga: Vosmecê é o Coronel Netto. Os homens negros da roda do fogo falam no coronel Netto e no Gavião. Quando o capitão disse que o nome dele era Teixeira, eu adivinhei que ele era o Gavião e vosmecê, o Libertador. (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Netto pede para Milonga esquecer sobre o encontro e segue viagem com o Gavião, mas encontram um padre bandoleiro junto com um soldado imperial em uma emboscada. Quem salva Netto e o Gavião é Milonga, que se junta aos dois. Após encontrar as tropas farrapas, Netto retoma o comando. O filme mostra as Tropas Farrapilhas com os lanceiros negros e uma comitiva de mulheres. Entendemos que talvez, o filme queira mostrar que vários representantes da sociedade gaúcha participavam da caminhada, reafirmando uma visão de ser a luta contra o Império do Brasil algo não confinado aos interesses apenas dos estancieiros.

Utilizando os apontamentos de Juremir Machado da Silva (2011)¹⁷¹, percebemos que a história contada no filme sobre Milonga não representaria a da maioria dos negros escravizados na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Silva indica a existência de instruções de 4 de outubro de 1837 para que o juiz de paz e o chefe da polícia de cada município recrutassem homens entre dezoito e trinta e cinco anos para formar as linhas Farrapas.¹⁷² Ou seja, outros Milongas não fariam parte do exército Farrapilha por livre e espontânea vontade, como sugere essa passagem, mas por uma pressão da lei. O filme, no entanto, prefere focar na figura de um negro se voluntariando em lutar pelos Farrapos e não tenta construir uma identidade de soldados obrigados a lutar e sim enganados pelos acordos finais entre Farrapos e Imperiais.

Após tomar o controle, novamente, do seu batalhão, Netto surge como narrador dos acontecimentos, como forma de situar o espectador do momento histórico representado na obra.

Em *voz off*¹⁷³, o comandante Farrapos fala o seguinte texto:

¹⁷¹ SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS: Evangraf: Ed. Praça da Matriz, 2011.

¹⁷² Ibid., p.39.

¹⁷³ Recurso utilizado em obras audiovisuais. Uma pessoa fala um texto, sem aparecer, e imagens são veiculadas na obra, no mesmo instante.

Camaradas, as notícias que chegam da Corte do Rio de Janeiro confirmam que o Império só nos oferece desprezo e miséria, em troca dos nossos trabalhos e sofrimentos defendendo a fronteira do país. Estamos reunidos aqui, não como um exército comum, não somos profissionais das armas, somos estancieiros, somos artesãos, somos comerciantes, agricultores. Conosco, estão os oficiais republicanos, os intelectuais, o clero, os escravos rebelados e todos os espíritos livres dessa província. Bravos camaradas da Primeira Brigada de Cavalaria, se for da vontade de Deus, vamos combater o Império que nos oprime. E vocês podem dormir com as consciências tranquilas que vamos lutar por algo sagrado, pela liberdade.¹⁷⁴ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Interessante perceber o texto indicando a reunião de diversos segmentos da sociedade gaúcha na luta contra o Império do Brasil (“somos estancieiros, somos artesãos, somos comerciantes, agricultores”). Ou seja, fica claro uma escolha do cineasta ao indicar uma união de todos os gaúchos em torno da causa Farroupilha. Cabe notar que o texto é lido tendo em seu início como imagem de fundo a caminhada dos Farrapos pelo Pampa e termina com os oficiais e Milonga olhando fascinado para tudo aquilo, parecendo estar encantado por fazer parte de um movimento revolucionário e, ainda, a favor da abolição, algo que mudaria sua condição como parte constituinte do Império ou da República a ser criada. O seu encantamento aumenta quando recebe uma camisa vermelha, dos lanceiros negros. Ao fundo, toca uma música com a letra tratando de liberdade, justiça e igualdade, com imagens da festa feita pelos negros combatentes. Assim, o filme constrói uma atmosfera de pertencimento do jovem Milonga e, para aqueles que assistem à obra sem procurar ou saber do futuro da contenda, indica haver um caminho brilhante a ser percorrido pelo mais novo combatente Farrapo, algo a ser desmentido na sequência da narrativa.

A narrativa retorna a Corrientes, 1866, e Netto conversa com o Oficial Caldeira, e pergunta como era nas Encantadas, uma espécie de refúgio dos negros escravizados:

Netto: Vocês não eram livres na serra?

Caldeira: Quando a gente ficou sabendo da revolução, que a revolução queria a república e o fim da escravidão, a gente decidiu descer

Netto: Vocês não estavam seguros, lá

Caldeira: Para sermos seguros, e livres de verdade, precisamos de um país, coronel.¹⁷⁵ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

¹⁷⁴ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

¹⁷⁵ Ibid.

Porém, há correntes historiográficas que defendem a causa dos Farrapos como sendo algo de interesse de grande parte da província. Por outro lado, outros estudiosos do assunto entendem a Revolta como sendo algo de interesse próprio apenas dos estancieiros. Nessa contenda, podemos indicar Assis Brasil (1882) como defensor incontestado da Revolução como algo de todos os gaúchos e Tristão de Alencar Araripe como de interesse dos “caudilhos” que não queriam perder seu poder na região, após a desvalorização do charque¹⁷⁶ daquela província promovida pela Coroa do Brasil¹⁷⁷.

O filme tem sequência com o Ato III, denominado de *A República*. Logo na primeira cena dessa nova parte, Netto pede a sua esposa que explique a suas filhas como seu pai lutou pela liberdade dos negros e contra o império. No fundo, aparecem imagens de batalhas entre Farrapos e Imperiais. Assim, percebemos o tom épico pretendido pela obra fílmica ao unir o áudio dos desejos de Netto e o vídeo com sua ação no campo de batalha, inclusive mostrando os gaúchos ateando fogo a bandeira do Império do Brasil. Se isso realmente ocorreu, não saberemos, trata-se de um recurso visual que deixa claro, inclusive para os leigos no assunto, quem eram os inimigos de Netto. Um ato cheio de simbolismo, representando separatismo inevitável, na visão dos idealizadores da película.

Outra cena de impacto é quando um Lanceiro Negro mata um jovem imperial e outro ameaça um militar do Império com um lança. Trata-se do, Major Davi Francisco (Sergio Montovani). Acuado, diz que não entregará sua espada para um negro e acaba atirando contra o próprio peito e morre.

Com o fim da batalha, os comandantes Farrapos se juntam para decidir os próximos passos, a partir daquele momento. O Alto comando informa que comerciantes, estancieiros e oficiais são a favor da Proclamação da República Rio-Grandense e entendem ser patético lutarem contra a própria bandeira que carregam, a do Império do Brasil. Porém, um dos combatentes lembra já ter sido queimada aquela bandeira naquela data, significando um caminho sem volta para a Proclamação da República Rio-Grandense.

¹⁷⁶ “O cenário estava montado para uma ruptura. Leitman, como todo historiador atento, destacou o fato de que, em se tratando do charque, os “rio-grandenses pagavam 25 por cento mais que o valor original, enquanto seus competidores platinos pagavam somente uma taxa de exportação de 4 por cento (Leitman, 1979 p.135)” SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS:Evagraf: Ed.Praça da Matriz, 2011, p.57.

¹⁷⁷ RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. *A Releitura do passado Farroupilha no IHGB (1921-1935): memória republicana e legitimidades intelectuais*. Revista Tempo, vol.19 no. 35, Niterói/jul-dez. 2013.

Assim, Netto pede ao Coronel Joaquim Pedro Soares, proceda a leitura da ordem do dia a frente de um exército Farroupilha exultante.

Bravos companheiros, da primeira brigada de cavalaria, ontem obtivestes a mais completa vitória sobre os escravos da corte do Rio de Janeiro. Nossos compatriotas, os rio-grandenses, estão dispostos, como nós a não sofrer por mais tempo, a prepotência de um governo tirano, arbitrário e cruel como o atual. Em todos os ângulos da província, não soa outro eco que independência, república, liberdade ou morte. Camaradas, nós que compomos a Primeira Brigada do Exército Liberal, devemos ser os primeiros a proclamar a independência dessa província, a qual fica desligada das demais províncias do império, e formam um estado livre e independente, com o título de República Rio-Grandense

*Campo dos Menezes, 11 de setembro de 1836 – Antônio de Sousa Netto, coronel-comandante da 1ª brigada.*¹⁷⁸ (Netto perde sua alma. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Figura 7 - Quadro com o texto lido por Netto em 11 de setembro de 1836



Fonte: Foto do arquivo pessoal de Wanderson Oliveira / acervo Museu Farroupilha Piratini

¹⁷⁸ Ibid.

Esse mesmo texto está exposto no Museu Farroupilha em Piratini (figura acima), município do Rio Grande do Sul, como mostra figura abaixo. Ao utilizar parte desse discurso, o filme faz uma escolha em utilizar um documento histórico para indicar a proclamação da República riograndense. Uma memória de um fato histórica disponível em dois lugares propícios a sua perpetuação: um museu e um filme.

Assim, Netto se torna general da República Rio-grandense e pede para seus comandados gritarem pela República Rio-grandense. Gavião passeia pela tropa com a bandeira da República. Curioso notar que Milonga observa tudo e comemora com a bandeira tricolor (ilustração abaixo).

Figura 8 - Milonga com a Bandeira da República Rio-grandense em *Netto Perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

De acordo com Baltar (2019), o excesso melodramático nas obras audiovisuais são estratégias narrativas que redimensionam e potencializam a forma de acesso do público à informação exposta na obra.¹⁷⁹ Impossível não perceber a imponência da cena de um militar à frente do seu batalhão declarando a Proclamação da República Rio-Grandense. Tal imagem tem um poder de recepção não encontrado em texto escrito algum. Obviamente, um recurso melodramático restrito ao universo do audiovisual e muito bem utilizado nessa passagem. Esses excessos, de acordo com Baltar (2019), são exemplos de algo utilizado no teatro do século XIX, acrescentando ao audiovisual dos dois séculos seguintes.

¹⁷⁹ BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, 2019, p.118, p.125.

Mais uma vez, Baltar (2019) vai ao encontro dessa afirmação quando aponta o cinema e televisão como meios propensos a utilizar do meio-drama clássico a partir da tecnologia chamada pela autora de “entretenimento”, trazendo a grandiosidade das falas, a visualidade das encenações e condutividade da música para a construção dessa narrativa.¹⁸⁰

Importante prestar atenção em como a passagem do tempo é representada pelo estado daquela bandeira Rio-grandense, furada a cada ano que passa. Ao todo se passam nove anos e Milonga continua escravo.

Figura 9 - Bandeira da República Rio-grandense rasgada em *Netto Perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube

Caldeira visita as “Encantadas”, nome dado ao Ato IV, onde se encontram os negros Farrapos feridos e quilombolas. O militar confronta Milonga e o chama de desertor¹⁸¹. Os negros, personificados pelas personagens Palomita (Alvaro Rosa Costa) e Quero-Quero (João Máximo), lembram Caldeira que lhes foi prometida a liberdade, mas vão mandá-los para o Rio

¹⁸⁰ “O modo de excesso também estará diretamente ligado a uma exacerbação da “cena”, em que a materialidade da voz e das palavras dos atores, o uso intenso da trilha sonora musical, cada objeto do cenário e do figuro, da luz e dos cortes e movimentos da câmera são pautadas na grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização da personagem.” Ibid., p.126

¹⁸¹ A questão da deserção era algo grave, de acordo com Juremir Machado da Silva (2006) e Moacyr Flores (2003). Depois de implantada a República, em 1836, os negros desertores ou fugitivos das tropas Farrroupilhas voltariam a ser escravos quando recuperados. Ainda lembra um aviso de 19 de novembro de 1839 onde ficava estipulado um castigo de duzentos a mil açoites a qualquer escravo capturado que havia lutado ao lado dos Imperiais. Silva indica também que Flores (2004, p.49) informa que um branco recrutado podia eximir-se do serviço militar caso indicasse um negro para seu lugar.

de Janeiro para ser escravo na Corte. Caldeira relembra no acordo dizer que todos continuam soldados.

Palomita: O acordo. Eu não quero ir para o Rio de Janeiro, sargento. Eu tenho mulher e filho. Eu quero ficar aqui.

Quero-quero – Lutamos pela república durante dez anos, isso não nos dá algum direito?

Caldeira: Vocês estragaram tudo. Desertaram e mataram um civil depois do Tratado de Paz

Milonga: Os republicanos mentiram para nós.

Caldeira: Como mentiram?

Milonga: Enquanto precisavam da gente para a guerra, falavam em liberdade, igualdade e fraternidade. Quando a guerra terminou, nos entregaram para os imperiais.

Caldeira: Os republicanos não tinham força política para exigir mais

Palomita – Eles nos abandonaram, sargento, essa é a verdade

Quero-quero – Vamos para as encantadas, sargento. Lá vamos ser livres

Milonga: Sargento, queremos que nos guie

Caldeira: Ninguém é livre sendo perseguido o tempo todo. A nossa chance de ser livre de verdade, é continuar ao lado dos republicanos. Mesmo que a guerra tenha terminado

Palomita: Para nós, a guerra ainda não acabou ainda, não sargento. Vosmecê sabe se nos agarram, vamos se fuzilados na hora

Caldeira: A escravidão acabou no mundo inteiro e vai acabar aqui também.

Palomita: É... vosmecê está falando como um branco, sargento

Caldeira: Eu nunca derramei o sangue de um irmão meu, mas vosmecê começa a correr esse risco, soldado

Palomita: Não me chame de soldado!

Caldeira: Não é soldado é o que, então?

Palomita: Eu sou um homem livre, sargento. Vosmecê não precisa mais me chamar de soldado, não e nem me chame de irmão

Quero-quero: Chamamos o sargento aqui porque confiamos nele

Palomita : Eu não confio mais em ninguém, Quero-quero.

Milonga: Sargento, quem foi que um dia me disse que Milonga, quando essa guerra acabar, vosmecê vai estudar, vai entrar na política, vai ser um advogado. E isso foi o que eu ganhei, sargento (mostra a muleta)

Caldeira: Milonga, a guerra é cruel, ainda mais para quem perde. Mas agora ela acabou

Milonga: Acabou para os brancos

Caldeira: Milonga, vosmecê pode escolher entre ser um negro ignorante e bruto, viver escondido na serra, ou se aliar com gente que quer transformar as coisas

Milonga: Se alguém quer acabar com a escravidão, é porque tira sim algum proveito disso.

Caldeira: Tem muita gente boa que quer acabar com a escravidão sem tirar proveito e vosmecê sabe muito bem disso. Muita gente boa que deu seu sangue, sua vida

Milonga: Se a gente voltar, vamos ser fuzilados. Quero me ir para as Encantadas, sargento

Caldeira: Eu não vou com vosmecê, meu amigo.¹⁸² (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. 2001).

Palomita agoniza e diz ter o sonho de criar cavalos, em uma fazendola. Lembra, ainda, ter trabalhado a vida toda, mas nunca ter uma tropeira e assim morre, como o choro dos outros negros a sua volta. Longe dali, em Triunfo, também no Rio Grande do Sul, o filme mostra cenas de um Rio Grande pouco alterado após a guerra, pelo menos no que diz respeito à situação dos negros. Duas meninas passam por um escravo sendo castigado na rua. Milonga aparece para matar Netto que diz a ele não existir mais a República e, ainda, Gavião (Joaquim Teixeira Nunes) estava morto¹⁸³. Caldeira aparece e assassina Milonga, pois ele atentava contra a vida de Netto com uma arma pronta a atirar. Ou seja, Milonga lutou pelos republicanos e acabou morto por eles, mesmo sendo fiel à causa dos Farrapos, a ponto de sair aleijado da contenda. Enquanto isso, Netto seguiria para o exílio, mas obviamente sua situação era muito melhor daqueles negros que lutaram ao lado dos Farrroupilha.

Silva (2006) lembra, a respeito da questão da abolição dos negros, que os Farrapos nunca tiveram intenção de libertar os escravos, embora houvesse discussão sobre esse ponto dentro do grupo Farrroupilha. Para confirmar sua visão, relembra o projeto de Constituição da República em seu artigo sexto que considerava cidadãos apenas os “homens livres” nascidos no Rio Grande. Esse assunto será mais bem tratado no capítulo 5.

4.2 Netto e o domador de cavalos¹⁸⁴

Com um dos protagonistas sendo um indígena, chamado de Índio Torres (Tarcísio Filho) e o Negrinho do Pastoreio (Evandro Elias), o filme *Netto e o domador de cavalos*¹⁸⁵ narra a

¹⁸² *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

¹⁸³ “O resto do ano passou-se sem maior novidade, assinalando-se algumas pequenas escaramuças nas fronteiras uruguaia e argentina, e um embate de maiores proporções provocado ainda por Chico Pedro no Arroio Grande. Este combate causou profunda impressão entre os Farrroupilhas não tanto pela derrota que sofreram, mas por ter sido morto heroico Joaquim Teixeira Nunes, que fora companheiro de Canabarro na invasão de Santa Catarina, em 1839”. SPALDING, Walter. *A epopeia Farrroupilha*. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do exército, 1963.

¹⁸⁴ *Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções Brasil: 2008. 95 min, son., cor.

¹⁸⁵ O título primeiramente pensado era “O general e o Negrinho – e um certo Indígenas Torres”.

história do militar que dá nome ao filme e sua jornada, junto com Torres, para ajudar o Negrinho do Pastoreio.

Começamos a análise utilizando um documento muito caro a essa atividade: o roteiro¹⁸⁶ fornecido pelo seu idealizador Tabajara Ruas. A ideia de se fazer o filme partiu do jornalista José Antonio Savero e do político Luiz Fernando Cirne Lima, interessados em mostrar a criação dos Corpo de Lanceiros Negros, importante grupo na luta da Revolta Farroupilha. O documento ainda nos informa que o filme foi inteiramente rodado na região onde o Antônio de Sousa Netto viveu até a adolescência, chamado de “misterioso” Taim, localizado no extremo sul, também conhecido como Campos Neutrais¹⁸⁷. As filmagens duraram seis semanas em 2005 e contou com a participação de oitenta técnicos e trezentos figurantes.

O Filme começa com Nico Nicolaiewski¹⁸⁸ cantando Tatu, de Barbosa Lessa¹⁸⁹, canção popular no Rio Grande do Sul. Logo em seguida, observamos uma imagem do sol nascendo ao som de uma música de Vitor Ramil¹⁹⁰. A escolha de três ícones da cultura gaúcha se faz proposital para afirmar ao que se destina uma obra de ode à identidade gaúcha. A produtora do filme Ligia Walper indica o filme como uma releitura de antigos temas regionais, como a Guerra dos Farrapos, o corpo de Lanceiros Negros e a lenda do Negrinho do Pastoreio.¹⁹¹ Ainda de acordo com o roteiro, Tabajara Ruas buscava uma síntese das raízes de formação do Rio Grande do Sul e seus mitos contemporâneos, fornecendo aos indígenas e negros um papel de

¹⁸⁶ RUAS, Tabajara. Netto e o domador de cavalos. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016

¹⁸⁷ A região foi assim denominada pelo Tratado de Santo Ildefonso (1777) e era habitada por indígenas até ser considerada sem posse nem por espanhóis nem por portugueses, que lutava por regiões no sul do continente. Ainda sobre o Tratado, Tau Golin indica ser um documento que procurou minimizar as disputas entre as Cororas espanhola e portuguesa, “possibilitando o desenvolvimento de grupos gaúchos, a margem das leis e obediência a Portugal e à Espanha” (GOLIN, Tau. Bento Gonçalves. O herói ladrão. LGR Artes Gráficas, 1983, apêndice 5.

¹⁸⁸ Nico Nicolaiewsky (1957-2014) foi um músico gaúcho muito conhecido no estado

¹⁸⁹ Barbosa Lessa (1929-2002) Folclorista, escritor, historiador e músico gaúcho foi criador do Movimento Tradicionalista Gaúcho e do primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG). Criou a toada popular Negrinho do Pastoreio.

¹⁹⁰ Vitor Ramil (1962) é um cantor gaúcho, autor de obras que exaltam o Rio Grande do Sul e trabalha com a teoria da “Estética do frio” para tratar as diferenças de comportamento entre indivíduos do sul do Brasil, mais expostos ao frio e os outros brasileiros. De acordo com o roteiro do filme, a música tocada no filme é uma milonga bem tradicional de versão tensa e plástica.

¹⁹¹ RUAS, Tabajara. Netto e o domador de cavalos. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016, p.7.

destaque na obra (ver capítulo 5, sobre a discussão sobre a participação desses dois grupos na formação do Rio Grande do Sul).

Na sequência do filme, entra um *off*¹⁹² do Índio Torres (Tarcísio Filho) explicando o início da estória. “Faz bem para a alma recordar os tempos da juventude quando somos livres e frágeis como pássaros. Quase no fim da minha juventude, no outono de 1835, recebi a graça de conhecer um Negrinho. A única pessoa que falava com cavalos, como eu.”, diz. As primeiras cenas indicam que viviam em um lugar esquecido, perto da Banda Oriental. Torres está preso em um forte, onde os imperiais ficavam esperando os castelhanos. Um leiteiro no filme informa se tratar do Rio Grande do Sul em 1835, antes da eclosão da Revolução Farroupilha.

Nunca vou esquecer esse dia, pois foi o dia em que o Negrinho perdeu aquela carreira, hoje famosa. Conheci o Negrinho por um assunto com o general Netto. Nessa época, Netto ainda era coronel, mas já tinha metido na cabeça essa história de fundar um país. Depois que Netto meteu na cabeça que ia fundar um país, precisaria de um exército, porque seria inevitável uma guerra. E quando Netto pensava em guerra, pensava em mim.¹⁹³ (*Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper, 2008).

Na sequência, Netto avista o forte onde está preso o indígena domador de cavalos. Um recurso utilizado pelo filme para demonstrar se tratar de um forte imperial é focar na Bandeira do Império do Brasil tremulando no alto da construção militar. Mais uma vez, se ouve a narração por parte do Índio Torres. “Netto teve seu batismo de fogo aos 17 anos quando invadimos a Banda Oriental. Depois não parou mais de guerrear. Dizem por aí, que, um dia, Netto, na Furna do Jarau e a Princesa Moura fechou o corpo dele”.¹⁹⁴

Netto chega ao forte e fala com os guardas e exprime seu desejo de querer encontrar um mestiço, domador de cavalos. Porém, vai embora e chega a uma tapera. Sopram ventos Rio-grandenses, caracterizando a região, assim como em *Anahy*. Se aproxima a república, a escravidão tem seus dias contados, é o que acredita Netto. Notamos uma consonância desse pensamento com o do filme analisado anteriormente (*Netto perde sua alma*). Ambos constroem um discurso de estar abolição da escravidão no bojo das reivindicações do Farrapos.

A Revolução Farroupilha, ainda embrionária, se torna assunto no filme quando um dos soldados imperiais mantenedores do Índio Torres preso faz uma proposta a ele. Pede para o

¹⁹² Recurso utilizado em obras audiovisuais. Uma pessoa fala um texto, sem aparecer, e imagens são veiculadas na obra, no mesmo instante.

¹⁹³ *Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções Brasil: 2008. 95 min, son., cor.

¹⁹⁴ *Ibid.*

indígena encontrar quem fez o panfleto conclamando todos a se revoltar contra o Império, mas Torres não se curva e seu martírio segue.

Na Cena seguinte, voltamos para onde Netto se encontra. Um negro escravizado disputaria uma corrida contra Andre (Ian Ramil), filho do patrão, o Barão (Julio Conte), um grande senhor de terras. A cativo e acaba vencendo a carreira, mesmo com o filho do barão afirmado ter ele vencido a competição. Nesse ponto, ressaltamos o fato de o filme se utilizar das danças, costumes, corridas, figurinos, flora e fauna para reconstituir fidedignamente uma época, no caso o os anos 1830, de acordo com o roteiro.¹⁹⁵ O documento ainda indica o local exato das filmagens sendo as estancias do Parque Nacional do Taim, sendo o forte, cenário da prisão do Índio Torres.

A narrativa ainda ressalta o contraste das condições de vida de dois grupos do Rio Grande do Sul. Uma cena emblemática mostra as filhas do barão aprendendo a dançar em casa, sem a menor preocupação com a condição de vida dos negros escravizados, explorados ao extremo pelos seus donos. A matriarca da família ser mostra uma pessoa conservadora ao extremo e repreende o Barão por ter marcado a corrida, expondo seu neto a uma competição com um escravizado.

No outro seguimento do mesmo filme, o indígena é puxado por um cavalo no forte e uma fala do dono da venda mostra o nenhum apreço a esse grupo: “Massacramos milhares de indígenas nas Missões. Nos encheram de medalhas. Não ganhamos nada, além de ter passado fome, sono e remorso”. Provavelmente, se refere às Guerras Guaraníticas, resultado do acordo entre Portugal e Espanha (Tratado de Madri de 1750) para tornar as Missões Jesuíticas como um território português. Contra tal resolução indígenas e padres se levantaram e foram massacrados pelos exércitos português e espanhol.

Outro episódio importante da história do Brasil, a guerra da Cisplatina (1825-1828), é conclamado no filme quando o Barão lembra de seu irmão morto durante a contenda que terminou por consolidar a independência do Cisplatina, agora Uruguai. Outra cena demonstra como a elite do Rio Grande do Sul tinha desprezo por negros e indígenas quando o Negrinho do Pastoreio é chicoteado e a Matriarca da família reza o terço, sem a menor intenção de intervir na situação. O cineasta parece ressaltar a hipocrisia da Igreja Católica no Brasil Império, quando fechou os olhos para as atrocidades cometidas contra negros e indígenas e até legitimou algumas práticas violentas contra esses dois grupos.

¹⁹⁵ RUAS, Tabajara. Netto e o domador de cavalos. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016, p.7.

Assim como o Negrinho do Pastoreio, o Índio Torres segue sendo torturado com o mais temido dos castigos: é envolto no couro de vaca e deixado no sol, até o couro secar e os ossos estourarem¹⁹⁶. Já o Negrinho fala com a Maria sobre os negros já estarem reunidos para lutar pela liberdade. Lembra muito a questão das Encantadas, citadas no filme *Netto perde sua alma*. Depois de muito planejar, Netto consegue libertar o Índio Torres e os quilombolas tocam fogo no forte. O filme aponta que Netto já tinha planos para os quilombolas, como fala o Índio Torres em uma das passagens.

Os quilombolas tinham mostrado para Netto que sabiam lutar. Era tudo que Netto queria saber. Ele aspirava criar um corpo de lanceiros para seu exército. E os quilombolas seriam, naturalmente, sua tropa de choque. Eu discordava e tentava dissuadir Netto a deixá-los em paz, mas essa carreira, eu sabia que não queria vencer.¹⁹⁷ (*Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper, 2008).

Agora é Netto quem fala com os negros:

Netto: Nós estamos em 1835. Nós somos o único país da América do Sul amarrado a um império escravista. Todos os nossos vizinhos são repúblicas livres. E aqueles de você que se juntar a nós, terá a proteção do exército republicano, com direito a uniforme, arma, munição e soldo e será um homem livre.

Negro: Já somos homens livres, meu caro senhor.

Netto: Estarão lutando pela causa do seu povo e por uma causa universal.

Negro: Muito bem. Quem vamos atacar primeiro?

Netto: Podemos não fazer o que não gostamos. Podemos mudar o que não gostamos.

Negro- Muito bem. Vamos mudar atacando a estância do Barão.¹⁹⁸ (*Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper, 2008).

Outro negro, denominado Lança, é cético em relação à participação dos negros na Revolução Farroupilha “Ouça o que eu digo. Nessa guerra, vocês vão estar sempre na linha de frente, e quando chegar a hora, vão ser traídos sem piedade. Eu tenho pena de ti, meu irmão, porque você acredita nele. Mas eu não vou ficar chovendo no molhado.”

Voltando a tratar do Negrinho, ele é obrigado a pastorear os trinta tordilhos do Barão ou sofrerá castigos severos. Os quilombolas ajudam a pastorear os novilhos, mas ele acaba

¹⁹⁶ Esse tipo de tortura é descrito como comum por Maria Dutra da Silveira em RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.53

¹⁹⁷ *Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções Brasil: 2008. 95 min, son., cor.

¹⁹⁸ Ibid.

sendo enganado pelo filho do senhor, responsável por soltar os animais. Os quilombolas tentam convencer o Negrinho a não retornar à estância, mas ele quer se casar com Maria.

Ao voltar, o Negrinho começa a levar as chibatadas e a matriarca da família fala para neta ser necessário o castigo. Após cair desmaiado, o escravo é carregado por um capataz, mas o Índio Torres resgata o menino, levando-o a uma árvore pelos quilombolas, onde acaba morrendo. Nesse momento, o cineasta utiliza um recurso para contrapor a maldade imposta contra o Negrinho e a tal santidade dos senhores, ao mostrar as imagens de santos na casa do estancieiro.

Para tratar dessa questão de como o negro é retratado especificamente nessa obra, vamos utilizar os apontamentos de José Carlos Rodrigues, no livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011)¹⁹⁹. O autor elenca doze classificações utilizadas para representar negros na filmografia nacional, sendo eles: o preto velho; a mãe preta; o mártir; negro de alma branca; negro selvagem; negro revoltado; negão; malandro; crioulo doido; mulata bozauda; musa; e afrobaiano²⁰⁰. Consideramos a classificação do Negrinho como mártir, pois como bem fala Rodrigues, também citando a lenda do Negrinho do pastoreio,

O mártir é fruto da escravidão. A tirania e o sadismo de alguns fazendeiros e feitores se refletem na horripilante coleção de instrumentos de tortura que ajudaram a sedimentar a sociedade brasileira. Entre outros destacam-se o tronco (onde o escravo era amarrado para ser chicoteado), a máscara de metal (presa com cadeado para impedi-lo de falar e comer), a cangalha (que imobilizava os braços do rebelde fujão etc.²⁰¹ (RODRIGUES, 2011, p.25)

Rodrigues ainda indica a ficção brasileira como pródiga em tratar o período da escravidão como tendo a tortura do negro escravizado como algo comum. Segundo o historiador, esse ato não era algo generalizado, sendo, inclusive a ação punida no Segundo Reinado. Contudo, continua Rodrigues (2011), ficou no imaginário popular os excessos utilizados pelos senhores, como no caso da própria lenda tratada em *Netto e o domador de cavalos* do Negrinho do Pastoreio.²⁰²

Considero tal afirmação bastante problemática, pois mesmo sendo a tortura algo não constante, como aponta Rodrigues, a utilização dessas atrocidades em obras fílmicas funcionaria como hipérboles para ressaltar toda a crueldade de uma época. Esse tipo de ação

¹⁹⁹ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p.25.

²⁰⁰ Ibid., pp 18-50.

²⁰¹ Ibid., p.25

²⁰² Ibid.

reverbera em nossa sociedade, ainda hoje, no tratamento dispensado a negros, provenientes de uma classe menos abastada, obrigado vender sua força de trabalho, realizando em serviços não tão prestigiados na sociedade brasileira, sofrendo muitas vezes torturas físicas e psicológicas por parte de seus patrões. São ecos da escravidão ainda presentes no Brasil contemporâneo que se remetem a épocas quando a escravidão e os castigos aceitos pela sociedade vigente.

O último acontecimento do filme é a invasão da fazenda do barão pelos negros e pelos indígenas. Os brancos acabam açoitados.²⁰³Essa alegoria a respeito da inversão dos papéis sociais no século XIX, pré-abolição funciona como um escape à realidade histórica utilizada por Tabajara Ruas, como o próprio explica abaixo:

O filme trata da injustiça, da desigualdade social e racial e aponta para uma utopia revolucionária. O Barão e seu filho sacrificam o Negrinho como exemplo de sua autoridade, mas os negros rio-grandenses já estão emancipando, primeiro como quilombolas integrantes dos quilombos, e depois como lanceiros do Exército do general Netto. E todo o relato é permeado por cantos, danças e atos de carrear o gado ou aplicar a (in)justiça da classe dominante, numa descrição cotidiana como aquela que permeia os westerns de Ford que também tratam da criação e estabelecimentos de comunidades. Pode ser que tudo isso seja clássico demais para certos gostos, mas também é uma resistência à globalização. Levado para o tronco, o barão grita que dentro de 100 anos a ordem terá voltado a ser dele, mas o domador de cavalos, o Índio Torres, responde que dentro de 100 anos talvez. Agora, no tempo do filme, é diferente²⁰⁴. (RUAS, 2016, p.12).

O fim do filme é bem simbólico com o indígena dizendo que foi abençoado pelo Negrinho, ou seja, já estava aculturado como católico missioneiro. Uma criança negra começa a chicotear o barão e a matriarca da família brada que os negros continuarão escravos para sempre e o filme encerra indicando que a Revolução Farroupilha começaria em breve.

Enterraram o Negrinho ao pôr do sol, depois partiram para a guerra que duraram 10 anos. Netto montou um exército e fundou seu país, mas a república fracassou e Netto foi para o exílio. O indígena começou a cuidar de plantas curativas. E continuou a contar a estória do Negrinho.²⁰⁵ *Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções 2008).

O valor simbólico na cena final está no fato de que Netto, uma Santa Negra e o Índio Torres marcham para a Guerra, uma clara alusão as três raças imanadas em busca de um

²⁰³ O barão fala que daqui a 100 anos, todos como Netto estarão falando as mesmas coisas e o mundo continuará exatamente igual, mas Netto fala que hoje as coisas serão diferentes e que o chicote vai mudar de mãos. *Netto e o domador de cavalos*.

²⁰⁴ RUAS, Tabajara. *Netto e o domador de cavalos*. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016, p.12.

²⁰⁵ *Netto e o domador de cavalos*. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções Brasil: 2008. 95 min, son., cor.

objetivo comum: a luta contra o *status quo* (escravidão e desmandos do Império). Contudo a visão crítica acerca do episódio nos fala de certa exclusão de indígenas e negros quando o assunto é protagonismo na Revolução Farroupilha.

Figura 10 - Netto, Índio Torres e Santa Negra marcham para a revolução Farroupilha em *Netto e o domador de cavalos*



Fonte: Imagens *Youtube*

5 NEGROS²⁰⁶, INDÍGENAS E MULHERES NAS FILEIRAS FARRAPAS

Como observamos nos capítulos anteriores, indígenas, negros e mulheres são representados nos filmes *Anahy de las Misiones*, *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos* de forma diversa. Se olharmos com um pouco de atenção, constataremos Anahy como coadjuvante, assim como os negros e o Índio Torres como sendo uma espécie de auxiliares da luta de Antonio de Sousa Netto. Contudo, em algumas cenas em que Netto é protagonista, há a clara alusão de união das três raças; das mulheres e de representantes de camadas menos abastadas da sociedade de São Pedro do Rio Grande do Sul, no intuito de realizar mudanças estruturais na província, através da Revolução Farroupilha. Importante lembrar, mais uma vez, a participação de Tabajara Ruas na produção das três obras, enfatizando a importância dele como um disseminador da cultura gaúcha no cinema brasileiro.

Sendo assim, se faz necessário uma discussão mais profunda a respeito da participação desses grupos na contenda.

5.1 Negros e indígenas e discussão sobre a formação do Rio Grande do Sul

Ao analisarmos os filmes *Netto perde a sua alma* e *Netto e o domador de cavalos*²⁰⁷, percebemos ser ainda uma questão a participação do negro na sociedade gaúcha e na Revolução Farroupilha, sendo um assunto ressaltado pelos dois filmes supracitados.

Inicialmente, para analisarmos os conceitos de raça e etnia, convém utilizar um apontamento de Vacher de Lapouge, no texto de Poutignat e Streiff-Fenart (1998) o introdutor

²⁰⁶ A questão do racismo na sociedade gaúcha é algo vivo e contemporâneo, com profundas raízes históricas. Em janeiro de 2020, os vereadores se negaram a cantar o hino do Rio Grande do Sul por entender que seguinte estrofe ser racista: Mas não basta, pra ser livre/Ser forte, aguerrido e bravo/Povo que não tem virtude/Acaba por ser escravo”. Por outro lado, o movimento tradicionalista entende que tal parte do hino se referia à relação da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul com o Império do Brasil (ver capítulo 2). Diretora do MTG critica protesto de bancada negra contra Hino Riograndense. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/noticia/2021/01/03/diretora-do-mtg-critica-protesto-de-bancada-negra-contrahino-riograndense.ghtml>. Acesso em 05 de janeiro de 2021

Vereador negro se recusa a cantar “hino racista” em Porto Alegre. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2021/01/vereador-de-porto-alegre-aponta-conotacao-racista-no-hino-do-rs-mtg-reage-ckjj9axmm0077019wzt4pa4yg.html>. Acesso em 05 de janeiro de 2021.

²⁰⁷ “Tabajara aprofundou a premissa de colocar a questão da traição aos escravos libertos que lutaram ao lado dos farrapos, a crueldade do sistema escravista e o genocídio indígena, fantasma do nosso passado que ainda hoje nos assombram.” RUAS, Tabajara. *Netto e o domador de cavalos*. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016, p.7.

da ideia de etnia nos estudos das ciências sociais. Apesar de não conferir grande importância a esse tema, diferenciando da ideia de raça, que na sua visão seria algo mais ligado a traços hereditários, de Lapouge compreende a etnia como o resultado da união de indivíduos que partilham laços intelectuais, como a cultura ou língua.²⁰⁸ Já Weber, de acordo com o mesmo texto já citado anteriormente, entende a etnia como algo fundado a partir da crença subjetiva na comunidade de origem, enquanto a nação é baseada na crença da vida em comum, distinguindo-se da etnia pela paixão. No caso, da raça, Weber indica que seu estudo não interessa ao sociólogo, pois trata-se de uma herança genética, formando “uma aparência exterior”. Podemos interpretar, então, que raça seria um conceito da biologia e etnia algo cultural e ambos, juntos, formariam as características de uma nação.

No caso brasileiro, nos cabe indicar os apontamentos de Maria Regina Celestino em *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*.²⁰⁹ Celestino (2012) indica que, após a Independência (1822), o novo Estado Imperial precisava criar uma ideia de nação, com uma unidade territorial, política e ideológica, no intuito de construir uma memória coletiva, importante na confecção de uma identidade nacional. Contudo, a figura do indígena e do negro foi alijada do processo e os valores europeus de modernização, progresso e superioridade do homem branco foram escolhidos como modelos, pelo menos em um primeiro momento. Já no fim do século XIX, a figura do indígena seria usada pelo romantismo na tentativa de criar uma identidade nacional.²¹⁰

Assim, se faz importante analisar o caso de indígenas e negros na formação do povo do Rio Grande do Sul, principalmente quando tratamos da Revolução Farroupilha (1835-1845). A Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, assim como o restante do Brasil, foi um território onde o trabalho escravo, realizado por negros vindos de forma forçosa da África, pode ser observado como grande fator constitutivo da economia local. Assim como os indígenas, inicialmente, também utilizados como mão de obra compulsória para as atividades econômicas

²⁰⁸ POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998

²⁰⁹ ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo. *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39.

²¹⁰ MOREIRA NETTO, Carlos de Araujo. *Indígenas da Amazônia: de maioria a minoria (1750 1850)*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1988. 348p.; QUIJADA, Mónica. El paradigma de la homogeneidad. In: QUIJADA, Mónica; BERNAND, Carmen; SCHNEIDER, Arnd. Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, Siglos XIX y XX. Madrid: CSIC, 2000. p.7-57; GUIMARÃES, 1988. In: ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*. *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39, p.27

daquele território pertencente à Coroa Portuguesa. Ou seja, as duas raças fazem parte do grupo que formou o Rio Grande do Sul, cultural e economicamente.

Aos políticos e intelectuais do Brasil cabia homogeneizar populações extremamente diversas do ponto de vista étnico e cultural, unificando-as em torno de identidades e histórias comuns. Enfrentavam ainda o desafio de fazer frente às teorias de inferioridade do continente americano e de suas populações, em voga na Europa e com as quais eles, em grande parte, concordavam. A permanência da escravidão africana e a presença maciça de negros (escravos e libertos), indígenas e mestiços com as suas mais variadas denominações (pardos, caboclos, mulatos, cabras etc.) complicava a situação. Como construir uma identidade coletiva que os diferenciasse dos europeus, fortalecesse sua autoestima e ainda incorporasse os mais diversos grupos étnicos e sociais presentes nos seus territórios? Tal como ocorreu em outros países da América, a homogeneização de populações iria se dar no âmbito do discurso. Foi vitoriosa apenas no nível das ideias, pois vários grupos considerados extintos continuavam, de fato, existindo. (ALMEIDA, 2012, p.27)²¹¹

A partir desses apontamentos e da nossa observação a respeito da exclusão desses dois grupos na construção de um discurso oficial sobre a constituição do povo do Rio Grande do Sul, cabe-nos indagar como indígenas e negros não foram associados à formação da identidade do gaúcho. Percebe-se como a participação dessas duas raças são propositalmente excluídas quando se trata da formação do Rio Grande do Sul.²¹² Menz (2009), assim descreve como ocorreu a aproximação entre indígenas e brancos no início da colonização do Rio Grande do Sul:

Consolidada a presença portuguesa em Sacramento, começaram a aparecer os primeiros vaqueanos – homens que conheciam profundamente o território -, dentre eles as figuras míticas de Cristóvão Pereira de Abreu, cantando na *História Topográfica e Bélica da Nova Colônia de Sacramento* por Simão Pereira de Sá, contador do quinto dos couros, tropeiro e negociante volante da região, e João de Magalhães, lagunista, tropeiro, pioneiro, pioneiro nas bandas do Rio Grande. A parcialidade indígena Minuano, enredada numa longa guerra com os indígenas missionários pelo uso das vacarias silvestres, iniciou uma aproximação com os portugueses de Sacramento para quem forneciam couro e sebo.²¹³ (MENZ, 2009, p.37).

²¹¹ QUIJADA, Mónica, 2000; MALLON, Florencia. *Peasant and nation: the making of postcolonial México and Peru*. California: University of California Press, 1995. In: ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*. Revista História Hoje, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39, p.27.

²¹²“A solução necessária para a colonização do Brasil numa ótica mercantilista, isto é, voltado para a produção de mercadorias colonial para o mercado internacional, será o escravismo. Ele será, em um primeiro momento, indígena e, mais tarde, essencialmente negro. MAESTRI FILHO, Mário José. *O escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho*. Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984, p.23.

²¹³ MENZ, Maximiliano M. *Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português*. São Paulo: Alameda, 2009, p.37

O indígena será introduzido no ciclo do gado pelos jesuítas, de acordo com Maestri Filho (1984), e será importante para a formação do povo do Pampa, o gaudério, o matreiro, o gaúcho. No século XVIII, seriam o pobre espanhol, o mestiço e o indígenas aculturado a mão de obra utilizada na região²¹⁴. Nas estâncias, a utilização da mão de obra indígena tinha primazia em relação à negra. O gado²¹⁵ seria a grande força motriz da economia do sul do continente, sendo o espanhol pobre, o mestiço e indígenas a principal mão de obra da região.²¹⁶

Maestri Filho indica o século XVII como a época na qual o negro africano chegou ao território do Rio Grande do Sul, ao lado dos primeiros lusitanos, provindos da Colônia de Sacramento (na época pertencente à Coroa Espanhola), construindo uma relação análoga a qual havia no restante do território colonial, entendendo-se a produção escravista como forma de “contrato” entre as duas partes²¹⁷.

Assim, Maestri Filho reafirma ser o comércio de escravos no Rio Grande anterior a 1780, sendo responsável pela atividade pequenos grupos que se estabeleciam naquelas terras, provindos de outras regiões do Brasil. Apenas, a partir do século XIX, os negros começam a chegar de uma forma mais estruturada do Rio de Janeiro, vindos de Angola, Congo,

Quissama, Benguela, Cambudá, Cassange e Mina, principalmente.²¹⁸ Contudo, inicialmente, os portugueses se dedicavam às atividades com couro, sebo, língua, graxa e carne salgada, sem necessitar escravizar indígenas ou negros.

Sobre a presença dos negros africanos na Colônia de Sacramento, Maestri Filho ressalta o trabalho de Guilhermino Cesar, que trata do contrabando no sul do país, indicando a chegada dos negros no sul do continente a partir do que chamou de “Golfão do Prata” (Montevidéu, Buenos Aires e Colônia de Sacramento). A Colônia de Sacramento seria um mercado

²¹⁴ MAESTRI FILHO, Mário José. O escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho. Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984, p. 32.

²¹⁵ “Este é, portanto, a imagem que temos do Rio Grande na década de 1870, uma economia caracterizada pela força de certos produtos como couros, mulas e cavalos, com uma crescente produção mercantil de alimentos e uma quase onipresença de comércio ilegal. Mas nas décadas seguintes o centro econômico do extremo-sul deslocou-se para o litoral sul”. MENZ, Maximiliano M. Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português. São Paulo: Alameda, 2009, p.102.

²¹⁶ MAESTRI FILHO, Mário José. O escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho. Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984, p. 32.

²¹⁷ “O escravo, nesta época, chega, às vezes até mesmo a viver como real companheiro e camarada do seu senhor, deixa, então, de ser “escravo” na acepção da palavra para se transformar objetivamente em pajem, “escudeiro” ou guarda-costas de seu amo. Tempos, para muitos, bons. Mais tarde, a plantação, a charqueada, o escravismo. Ibid., p.36.

²¹⁸ *ibid.* p. 104.

distribuidor, constituindo-se no destino dos negros escravizados, enviando-os, principalmente, para o Peru, Buenos Aires, Chile e Paraguai.²¹⁹

Contudo, foi na charqueada onde o negro escravizado se tornou a fonte de riqueza para os portugueses. senhores de escravos. No estudo de Maestri Filho, observamos como a quantidade de escravos utilizados na atividade aumenta em Pelotas, Rio Pardo e Jaguarão, principalmente. Assim, o tal mito de uma democracia racial no Rio Grande do Sul é criado e até explorada como forma de construir uma identidade gaúcha democrática²²⁰.

Maximiliano Menz, em *Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português*²²¹ faz um estudo detalhado sobre a presença de escravos negros no Rio Grande do Sul. O historiador aponta que nos intervalos de 1780-1791 e 1791e 1798 a taxa de crescimento anual dos escravos foi superior ao da população livre.²²²

Todavia, Menz (2009) observa uma desaceleração desse crescimento no período iniciado em 1798 e se encerrado em 1807, sendo observado um movimento de venda de escravos aos espanhóis de 1805 a 1807.²²³ A virada nos números e seu incremento se inicia em 1807 e possui uma curva ainda mais ascendente de 1809 a 1814 com um crescimento de 3,1% ao ano, frente aos 9,43% do restante da população da região.²²⁴

Retrocedendo a discussão à formação populacional do estado do Rio Grande do Sul, cabe aqui um ponto de discordância da participação dos indígenas nesse processo. Moyses Vellinho (1968) entende as Reduções Jesuíticas como parte do território pertencente outrora à Coroa espanhola até 1801, quando a área missioneira foi incorporada à Capitania de São Pedro do Rio Grande do Sul, cerca de quarenta anos depois da expulsão dos jesuítas da América.²²⁵ Vellinho (1968) afirma ainda que Sepé Tiaraju, líder indígena insurgente contra o

²¹⁹ Ibid. p.43.

²²⁰ “Nas charqueadas de Pelotas há um grande número de negros, que dão mais cuidado que os insurgentes da campanha de Montevideú [...]”. AHS, AM, M-14, Manoel Marques de Sousa, 16/05/1817 in: MENZ, Maximiliano M. *Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português*. São Paulo: Alameda, 2009, p.80

²²¹ MENZ, Maximiliano. *Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português*. São Paulo: Alameda, 2009,

²²² Ibid. p. 138

²²³ Ibid. p. 138.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ VELLINHO, Moyses. *Capitania d’El-Rei: Aspectos da formação Rio-Grandense*: Porto Alegre. Editora Globo, 1968.

Tratado de Madri, por meio do qual portugueses e espanhóis destruiriam as Missões Jesuíticas em prol da anexação da região ao domínio português, não seria um herói e sim um elemento dificultador da formação geográfica do Rio Grande do Sul., pois se Tiaraju tivesse obtido êxito, o estado hoje seria um corpo descontínuo, na visão do escritor.²²⁶ Contudo, aqui cabe informar que no censo de 1780, a Capitania de São Pedro do Rio Grande contava com 52,63% de brancos, 28,46% de negros, 18,91% de indígenas, demonstrando ser uma falácia o fato de o Rio Grande não ter sido formado por negros e indígenas também, pois quase metade de sua população era composta desses dois grupos raciais.²²⁷

Falando basicamente da participação dos indígenas na Revolta, em ambos os lados, ressaltamos o trabalho de Eduardo Santos Neuman (2014)²²⁸. Inicialmente, Neuman faz um breve histórico dos estudos e publicações feitos a respeito do assunto, ressaltando que os primeiros registros que fugiam da temática político-militar datam da criação do Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro, existente de 1860 a 1863, e se constituiu de uma associação regional, similar ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O esforço de se produzir uma história rio-grandense insere-se no objetivo do IHGB de se tornar uma voz oficial da construção de uma história nacional.

Neuman (2014) aponta que Nicolas Drey, francês residente por mais de uma década no Rio Grande do Sul, em *A Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul* (1839) fez um estudo da composição populacional da região e classificou os indígenas como uma subdivisão de uma população livre contrapondo aos negros escravos. Ainda de acordo com Neuman (2014), Drey compreende os indígenas como fazedores das mesmas funções dos homens brancos, entendendo-se essas como atividades pecuárias e bélicas, sendo análogos aos trabalhadores rurais. O francês divide os indígenas em cinco tribos: Patos, Charruas, Minuanos, Guaianás e Tapes.

Tratando-se da Revolução Farroupilha especificamente, entende-se ser a participação indígena como algo inevitável, graças à necessidade de ambos os lados de recrutar homens para os combates. Documentos analisados por Neuman (2014) mostram que na tomada de Porto Alegre em 20 de setembro de 1835, alguns indígenas faziam parte das tropas dos revoltosos quase em toda sua totalidade como lanceiros, juntamente com os negros escravizados, já que a

²²⁶ Ibid. p. 128.

²²⁷ FLORES, 1973, apud RIBEIRO, 2001.

²²⁸ NEUMAN, Eduardo Santos. Um só não escapa de pegar em armas: As populações indígenas na Guerra dos Farrapos. Revista de História (Revista do Departamento de História da Universidade de São Paulo), São Paulo: USP n.º 171. P83-109, jul.-dez. 2014.

lança era o objeto de mais fácil confecção e, por isso, característico de grupos menos privilegiados economicamente.

Outro estudo proposto por Neuman (2014) diz respeito à pesquisa da participação dos indígenas no embate através de possíveis fontes cartoriais, no intuito de provar o alinhamento desse grupo nas tropas imperiais. O pesquisador indica haver alguns problemas para a utilização desse tipo de fonte, tais como a letra ilegível do escrivão, a grande quantidade de homônimos e a prevalência de um arquivo desorganizado. Contudo, ao analisar os principais enfrentamentos da Guerra dos Farrapos, Neuman (2014) percebe que ocorreram na fronteira com a República Oriental do Uruguai, onde estavam os indígenas Pampas, também conhecidos como Charruas e Minuanos²²⁹. Outras evidências da participação desses grupos estão em documentos administrativos, onde os indígenas são mencionados como participantes das tropas de lanceiros, sem, contanto, saber se formavam um corpo isolado ou misturado com outros combatentes. Em sua pesquisa sobre a participação de mulheres na Revolução Farroupilha, detalha um pouco com as indígenas participaram das fileiras dos revoltosos, como nos induz o filme *Netto perde e o domador de cavalos* ao mostrar o Índio Torres como possível combatente. Assim, Torres seria uma representação desse grupo de indígenas explicitado no texto acima.

A participação de índias foi bem menor, porque Rivera levava para o Uruguai os indígenas remanescentes das antigas Missões. Algumas voltaram com as colunas formadas por uruguaios. Há notícias que nas fileiras de jacinto da Guedes Luz havia charruas e mestiços. Ao proclamar-se a república, havia alguns minuanos nas brigadas de Souza Netto.²³⁰ (Maria Dutra da Silveira em RETAMOZO, Aldira, 1980, p.81).

5.1.1 A discussão acerca do protagonismo negro na Revolução Farroupilha

Cabe também aprofundar ainda mais a importância do negro na formação do povo gaúcho e sua relevância histórica na região.

Em *Nossos heróis não morreram: um estudo antropológico sobre formas de “ser negro” e de “ser gaúcho” no estado do Rio Grande do Sul*,²³¹ Cristian Jobi Salaini (2006)

²²⁹ Ibid. p. 104.

²³⁰ Maria Dutra da Silveira em RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.81

²³¹ SALAINI, Cristian Jobi. “Nossos heróis não morreram”: um estudo antropológico sobre formas de “ser negro” e de “ser gaúcho” no estado do Rio Grande do Sul. 2006, f.143 Dissertação (mestrado), Programa de

procura resgatar a memória da participação dos lanceiros negros no embate. De acordo com pesquisas realizadas por Salaini, esse importante elemento da formação da sociedade Rio-grandense constituía de 1/3 à metade do exército formado para lutar contra o Império do Brasil. Denominados de “Corpos de Lanceiros Negros”, receberam a promessa de serem libertos, caso os Farrapos saíssem vencedores. Além de serem bravos guerreiros, também desempenhavam outras funções importantes para o funcionamento das comunicações e logísticas das tropas gaúchas.

Essa promessa de liberdade seria a motivadora para o episódio passado em Porongos, que fazia parte do Município de Piratini, hoje denominado Pinheiro Machado. Fontes indicam que a paz entre o Império Brasileiro e os revoltosos esbarrava exatamente na cláusula onde se discutia a situação dos escravos negros ao final do embate que já passava de nove anos.

Cabe relembra o fato de que em 1842 os Farrapos escreveriam o que seria a constituição do novo Estado e segundo Juremir Machado da Silva (2011), ignoram uma proposta de abolição dos escravos, indicando ser cidadão rio-grandense apenas aqueles nascidos livres ou alforriados por alguma razão específica, como ter lutado pelo lado Farroupilha.²³² Machado ainda lembra o fato de os escravos serem vendidos para, assim, com o dinheiro desse torpe negócio, os Farroupilhas comprarem cavalos, importantes para a locomoção das tropas e consequente continuidade do conflito.²³³

Tratando do que ficou conhecido com o Massacre de Porongos, temos uma guerra de versões para o ocorrido na madrugada de 14 de novembro de 1844. Para alguns, o General David Canabarro teria desarmado e separado os lanceiros negros antes do ataque imperial, em concordância com um pedido do exército imperial. Haveria uma carta enviada ao Coronel Francisco Pedro de Abreu por Luís Alves de Lima e Silva, então Barão e futuro Duque de Caxias instruindo esse tipo de atitude que, obviamente, deixaria os negros completamente vulneráveis a um ataque. Outra corrente historiográfica não acredita nessa versão da história, entendendo ser a carta um documento forjado para desmoralizar Canabarro.

No final do século XIX, de acordo com Carvalho, Oliveira (2006), os historiadores Alfredo Varela e Alfredo Ferreira Rodrigues divergiram sobre o assunto. Varela entende ter

Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

²³² SILVA, Juremir Machado da. História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários). Porto Alegre, RS: Evangraf: Ed. Praça da Matriz, 2011, pp.16-17.

²³³ Ibid., p.19.

havido uma traição de Canabarro, já Rodrigues é contrário a essa versão. Já nas décadas de 1970 e 1980, a contenda de visões foi realizada entre dois grupos: um acreditando em tal traição, formado por Moacyr Flores, Spencer Leitman e Margareth Bakos. Já Claudio Moreira Bento e Ivo Caggiani acreditam na versão de surpresa aos Farrapos.²³⁴

Outro trabalho relevante a respeito do assunto é o de Luciano Rodrigues Barbosa.²³⁵ Barbosa (2011) começa sua explanação buscando encontrar elementos para a dicotomia raça e cor, presente na sociedade brasileira nos séculos XVIII, XIX e XX e que, de acordo com seu ponto de vista, foi preponderante para uma interpretação problemática do ocorrido em Porongos. Sua principal argumentação está no fato de cor ou raça fazerem parte de uma ordem hierárquica favorecendo os brancos, na maioria dos casos, correlacionada com a dicotomia elite/povo, na qual a primeira sustentou uma sociedade escravocrata.²³⁶ Da mesma forma que o elemento branco da sociedade gaúcha seria valorizado e o negro foi desqualificado como ser humano, pois, como vimos anteriormente, foi a base do trabalho braçal no Rio Grande do Sul, assim como no resto Colônia e, depois, do Império do Brasil.

Sobre a traição de Porongos, Barbosa (2011) vai utilizar a já mencionada discussão historiográfica entre Alfredo Ferreira Rodrigues e Alfredo Varela a respeito do tema. Rodrigues contrapõe a afirmação de Varela na qual o General Canabarro estaria acertado com o Barão de Caxias, comandante das tropas responsáveis por aniquilar os Farrapos, para desarmar os lanceiros negros, facilitando uma possível carnificina. Importante salientar, como o próprio Barbosa o fez em seu trabalho, que a questão da traição dizia respeito apenas ao exército republicano dos Farroupilhas e não aos negros libertos presentes no local.

Ao analisar uma correspondência de Manuel Alves da Silva Caldeira, ex-lanceiro de Teixeira Nunes, oficial Farrapo, defensor incondicional da liberdade dos negros combatentes, Varela, então, formaria seu juízo sobre o ocorrido, de acordo com o trabalho de Barbosa (2011). Porém, Rodrigues, desqualificaria os depoimentos escritos por Caldeira ao afirmar que ele não estaria em Porongos no momento da invasão pelos imperiais. A resposta de Rodrigues a Varela

²³⁴ SALAINI, Cristian Jobi. “Nossos heróis não morreram”: um estudo antropológico sobre formas de “ser negro” e de “ser gaúcho” *no estado do Rio Grande do Sul*. 2006, f.143 Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

²³⁵ BARBOSA, Luciano Rodrigues. *A cor de Porongos. Percepções raciais flutuantes no século XIX*. Monografia (Graduação em história), 2001, 57f - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.p. 32.

²³⁶ *Ibid.* p. 11.

veio no texto *A pacificação do Rio Grande do Sul*, baseado nas informações de Joao Pedro da Costa (Farroupilha); e Pedro José Bandeira e Leonel Ribeiro de Almeida (legalistas).

Varela (1845), a partir do testemunho de Caldeira, é contundente ao afirmar que o acampamento tinha conhecimento da aproximação dos legalistas. Ainda indica o próprio Canabarro como responsável por retirar as pedras dos fuzis e os morrões das peças de artilharia, por estarem danificados, ficando acertado o rearmamento da tropa no dia seguinte ao possível massacre. Caldeira ainda acrescentou ter havido um ataque manhã seguinte, por cerca de seiscentos homens, gritando “mata negro e o que é branco deixa”.²³⁷

Na outra ponta da controvérsia, Rodrigues nega que os cerca de setecentos homens de Canabarro não tinham armas de artilharia, pois as únicas haviam sido escondidas para não atrapalhar a marcha. Ainda acrescenta que o tal dito “mata negro e o que é branco deixa” é contestado pelo fato de que homens brancos também foram mortos e feridos em Porongos, como informa o Capitão José Luiz dos Campos, em seu depoimento.

Dando sequência à querela historiográfica, Alfredo Varela publicou *A pacificação do Rio Grande do Sul (1845)*, no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro e nesse texto explicitou uma carta de Caxias à Chico Pedro ou Moringue, comandante das tropas responsáveis por atacar Porongos. Na correspondência, de acordo com Varela, Caxias pede para pouparem a vida dos brancos e ainda informa estar desarmada a infantaria. Mesmo contestada por muitos, tal carta serviu de base para Varela procurar outras testemunhas que validassem sua tese de traição em Porongos.

Mais uma vez, Rodrigues (1846) responderia a Varela no ano seguinte com a publicação de *David Canabarro e a surpresa de Porongos (réplica ao Dr. Varela)*²³⁸. Nesse texto, ocorre uma destruição dos argumentos utilizados anteriormente por Varela e o uso de duas testemunhas informado ser a carta escrita por Caxias uma falsificação feita por Chico Pedro para criar uma desunião nos Farrapos. Felix de Azambuja Rangel, parente e grande amigo de Chico, assistiu ao embate em Porongos e confirmou a tese. Manoel Patricio de Azambuja, outro parente de Chico, ratificou ser a produção de tal carta fraudulenta. Após analisar depoimentos, Rodrigues mudou sua versão e afirmou que a mortandade majoritária foi de negros, mas confirmou a não veracidade da carta analisada anteriormente.

²³⁷ Ibid. p. 27.

²³⁸ Ibid. p.28.

Em 1933, viria mais um capítulo dessa disputa sobre Porongos com a publicação da *História da Grande Revolução – o cyclo Farroupilha no Brasil*, na qual Varela concorda com Rodrigues ao afirmar que a carta de pretensamente escrita por Caxias era falsa, enfraquecendo a teoria de traição. Porém, Juremir Machado da Silva (2010) entende ser esse recuo como uma ação característica de um nacionalismo ascendente e muito interessante quando se organizam comemorações ao centenário da Revolução Farroupilha, a ser comemorado em 1935, com a organização de diversos eventos, como a Exposição do Centenário Farroupilha.²³⁹

Após essa discussão centrada nos dois historiadores, o século XX marca uma mudança de foco nas querelas literárias acerca de Porongos, quando o episódio começa ser classificado como uma traição à República. A primeira geração de estudiosos pós-Varela e Rodrigues conta com nomes de peso da historiografia gaúcha como Walter Spalding (1939), Fernando Luis Osório Filho (1935) e Augusto Tasso Fragoso (1938). Barbosa começa essa parte de seu trabalho explanando as ideias de Spalding (1939), indicando a surpresa de Canabarro ao ser atacado, mas entende ser carta de Caxias verdadeira e ainda que as vítimas estariam desarmadas, mas se diferencia de Rodrigues (2011) ao afirmar o fato de os lanceiros negros terem se dispersado, com o General Netto resistindo heroicamente ao ataque, ao contrário das versões anteriores.

Já o americano Spencer Leitman (1979) deu seu enfoque à polêmica para assinatura de paz entre Farrapos e Imperiais. O debate estaria no fato o entendimento de alguns Farroupilhas ser a abolição da escravidão como preponderante para o término dos embates. Ou seja, o aniquilamento dos negros seria um grande passo rumo a um acordo com Caxias. Leitman (1979), baseado nos textos de Domingos de Almeida, combatente Farroupilha, foi pioneiro a dizer ter havido uma divisão entre os negros para facilitar seu assassinato e ainda aponta haver uma letalidade de 80% dos negros lanceiros.²⁴⁰ Porém, alguns contestam essa versão, pois a quantidade de negros nas linhas Farrapas se manteve, mesmo após Porongos, também de acordo com Rodrigues (2011).

²³⁹ SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS: Evangraf: Ed. Praça da Matriz, 2011.

²⁴⁰ BARBOSA, Luciano Rodrigues. *A cor de Porongos. Percepções raciais flutuantes no século XIX*. Monografia (Graduação em história), 2001, 57f - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.p. 32.

Mais um trabalho tratando da do negro na participação da Revolução Farroupilha, é o de Letícia Rosa Marques²⁴¹ no qual analisa a participação de José Marianno de Mattos, considerado mulato e não negro pela elite Farroupilha. Nascido em 1801, no Rio de Janeiro, atuou nas fileiras dos revoltosos. Marques (2013) traçou um perfil, através dos escritos de Alfredo Varela e de jornais da época, desse personagem esquecido por muitos quando se trata da luta dos Farroupilhas contra o Império do Brasil. Marques também resgata outros estudos dedicados à participação de José Marianno de Mattos na Revolução Farroupilha. Ao falar do trabalho de Claudio Bento intitulado *O negro e descendentes na sociedade do Rio Grande do Sul (1635-1975)*, aponta para o fato de o autor chamar Mattos de “um mulato quase branco”, indicando ser essa uma visão característica daqueles que procuravam “clarear” a pele do personagem, pois esse atingira altas patentes no exército Farrapo, contrastando com a situação da maioria dos negros envolvidos na guerra. Marques continua explicando que outros autores também trataram Mattos como uma das lideranças dos revoltosos, como Spencer Leittman (1979). O americano não cita a cor do personagem, assim como Spalding (1987) o chama de “moreno claro”, constituindo em uma evidência de tentar desabonar a participação dos negros na Revolução.

De acordo com sua pesquisa, José Marianno de Mattos foi um elemento dedicado à causa dos revoltosos, sendo uma ponte com líderes uruguaios, pois frequentemente visitava o país vizinho como negociador e tinha contato com sua população e líderes locais como Fructuoso Rivera, fazendo com a ideia de abolição presente em sua pauta política.

No filme *Netto perde sua alma*, o tema abolição vem à tona nas falas de Netto, e em *Netto e o domador de cavalos*, na última cena quando um negro dá chibatadas no Barão, ambas as passagens já citadas no capítulo quatro. Os filmes parecem querer focar nesse tema do fim da escravidão, mas acaba não aprofundando o tema, levando o espectador a entender a o fracasso das reivindicações dos negros Farrapos como algo prejudicial apenas à Milonga e aos negros das Encantadas.

²⁴¹ MARQUES, Leticia Rosa. José Marianno de Mattos: conquistas e desafios de um mulato carioca na Revolução Farroupilha (1935-1945). Dissertação (Mestrado em história), 2013. 117f - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2013.

5.2 As revoluções Farroupilhas de Anahy e Anita

Depois de tratarmos da participação de negros e indígenas na formação do Rio Grande do Sul e suas participações na Revolução Farroupilha, vamos apresentar episódios evidenciando a importância das mulheres durante os dez anos de guerra no Rio Grande do Sul.

O Subtítulo acima é uma provocação ao indicar ser a Guerra dos Farrapos não igualitária para todas as mulheres. No caso de análise de nosso trabalho, vamos focar em Anahy, personagem de um dos filmes objetos de estudo, e Anita Garibaldi, conhecida como heroína de dois mundos, pois participou de Revoluções na América do Sul e na Europa. Contudo, não podemos esquecer de outros grupos femininos participantes de tantas guerras no continente exemplificadas em *Anahy de las Misiones*. Luna, vivida pela atriz Dira Paez era a filha protegida pela mãe Anahy e Picumã, prostituída pelo próprio pai. Em uma passagem do filme, Leon fala que Picumã não tem de querer obrigando-a a ter relações sexuais com ele, exemplificando uma situação, infelizmente, comum a época, ainda mais durante guerras.

Se Picumã não opina sobre suas ações, Anahy é uma mulher forte no seu núcleo familiar, mas vive a reboque da Revolução Farroupilha. Diferentemente do papel de algumas outras mulheres importantes nos embates entre Farroupilhas e os Imperiais. A historiografia a respeito do assunto reserva um papel importante a Anita Garibaldi, nascida Anna Maria de Jesus Ribeiro, em 1821. Como forma de entender a importância dessa mulher em um dos capítulos mais importantes do Rio Grande do Sul, utilizaremos dois textos: *Anita Garibaldi coberta por histórias*, de Fernanda Aparecida Ribeiro (2011)²⁴² e *Memórias de Garibaldi* (1907)²⁴³, de Alex Dumas, considerado por Ribeiro (2011) como a fonte primária das informações a respeito desse personagem histórico.

Giuseppe conheceu Anita ao chegar em Laguna, Santa Catarina, e se casaram em Montevidéu, no Uruguai, após o italiano deixar o Rio Grande do Sul, em 1842. Muito além de uma companheira de um combatente Farroupilha, Anita entrou para a história como uma mulher valente e corajosa.

²⁴² “As memórias de Garibaldi são, praticamente, a fonte primária da história de Anita. Nelas, o revolucionário constrói a imagem de sua companheira como uma mulher-soldado, uma pessoa corajosa, com princípios claros de igualdade e justiça, uma espécie de guerreira-nata e destemida nos campos de batalha. Neste sentido, ela edifica o mito heroico de Anita, destacando que ela é uma mulher que irrompe no espaço público como vencedora e atua no espaço masculino como se fosse seu próprio universo.” RIBEIRO, Fernanda Aparecida. *Anita Garibaldi: coberta por histórias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.14.

²⁴³ GARIBALDI, G. (1907). *Memórias de José Garibaldi*. Cidade do Rio Grande: Oficinas a vapor do Intransigente.

Em um dos capítulos de suas memórias, Giuseppe Garibaldi nos informa quando Anita ou Annita, como se refere a ela, começa a figurar na história da Revolução Farroupilha. No início do ataque ao navio Rio Pardo pelos imperiais, na Ilha de Santa Catarina, Garibaldi tentou persuadir Anita a deixar a embarcação, mas ela o convenceu do contrário e tomou parte nas batalhas, de acordo com as memórias italiano²⁴⁴.

Tive durante este combate uma das mais vivas e cruéis emoções da minha vida. Anitta achava-se de sabre em punho em cima do tombadilho, animando meus homens. Repentinamente, uma bala a derrubou e a dois dos meus camaradas. Corri para ela julgando não encontrar mais que um cadáver, Anitta levantou-se sã e salva; os dois homens estavam mortos; supliquei-lhe então que descesse para a câmara.

- Sim, vou descer, me disse ela, mas é para enxotar os poltrões que lá se foram esconder.

E bem depressa tornou a aparecer, trazendo por diante dois ou três marinheiros, envergonhados, por serem menos bravos que uma mulher.²⁴⁵ (GARIBALDI, 1907, pp. 97-98)

Em um mundo dominado e em uma guerra comandada pelos homens, o relato de Garibaldi nos mostra uma Anita, diferente do personagem de Anahy no filme, condutora de suas ações. Anita escolhe de qual lado do confronto tomará parte e, ainda, qual será a forma de se envolver nas disputas. Ao não desembarcar de um navio em pleno confronto com os imperiais, a heroína de dois mundos se credencia como protagonista de sua própria história, muito além de ser apenas a companheira de Giuseppe Garibaldi. Ela possui uma narrativa própria, muito além de se constituir como um simples acessório das ações de outros homens.

Em outra passagem, também a bordo do Rio Pardo, mais um embate colocou frente a frente embarcações Farroupilha e imperiais, nos mares do sul do Brasil. Naquela ocasião, Anita não se furtou de lutar. Ainda de acordo com as memórias do italiano, antes de ele assumir o posto de líder da embarcação, Anita já tinha tomado parte nos combates. Depois, foi incumbida por Giuseppe a clamar por ajuda de um oficial aliado para poderem perseguir as esquadras do Império, fato não concretizado devido à indisponibilidade de combatentes. Anita, então, ficou responsável por levar para terra as armas e munições dos soldados, enquanto Garibaldi queimava as embarcações para não deixar nada aos inimigos. Foram ao todo de acordo com o italiano, vinte viagens do barco para a praia, sob fogo inimigo²⁴⁶.

²⁴⁴ Ibid., p.96.

²⁴⁵ Ibid., p.97-98.

²⁴⁶ Ibid., p.101-102.

Em 1840, após dar à luz a Menotti, primeiro filho com Giuseppe, Anita transportava cartuchos aos Farrroupilhas, passando no meio das tropas adversárias. Esse episódio é narrado nas Memórias da seguinte forma:

Excelente cavaleira e montando um admirável cavalo, bem poderia Anita ter fugido; mas dentro desse peito de mulher batia o coração de um herói: em lograr de fugir, animava os nossos soldados a defenderem-se, e num momento se viu cercada de imperiais.

Anita, enterrou as esporas do ventre do cavalo, e d'um salto passou pelo meio do inimigo, não tendo recebido nenhum mais do que uma única bala que lhe atravessou o chapéu e levou parte dos seus cabelos, sem lhe tocar o crânio. Talvez, ela pudesse fugir se o cavalo não caísse, ferido mortalmente por outra bala, e sendo obrigada a render-se foi apresentada ao coronel inimigo.²⁴⁷ (GARIBALDI, 1907, pp. 123-124).

Depois de ser liberada para procurar o suposto corpo de Garibaldi e descobrir que ele não estava morto, conseguiu fugir em uma distração dos Imperiais. A única rota possível seria pela floresta, descrita pelo italiano como cheia de árvores gigantescas, répteis e animais ferozes.²⁴⁸ Anita foi de Coritybanos (atual Curitiba) a Lages, aproximadamente, vinte léguas, em torno de 96 quilômetros de onde estava, e depois, de barco, atravessou o Rio Canoas e chegou em Caçapava, onde se encontrou com Giuseppe. Dessa cidade, Anita foi obrigada a fugir com Menotti, nos braços e a protegê-lo do frio e de todos os perigos da floresta onde embrenhava-se, após os Farrroupilhas sofrerem um ataque do temido Moringue.

Comparando esse trecho das memórias de Garibaldi com partes do filme em que Anahy se comporta como líder de sua família, podemos fazer correlações entre as ações das duas personagens: uma histórica e outra fictícia. Anahy pode não ter tomado parte em batalhas como Anita, mas precisou tomar decisões importantes durante a guerra para proteger sua família, como proibir seu filho Teobaldo de seguir para a Guerra, apesar de ele não a obedecer e acabar morto.

Outra correlação diz respeito à entrada de Anahy em um mundo masculino, como no caso da negociação de armas retiradas de mortos. Nos dois casos, há uma invasão de duas mulheres no mundo entendido como masculino. Porém, se Anita é vista com assombro, as negociações de Anahy são encaradas como algo corriqueiro no século XIX, pois muitas mulheres precisavam desempenhar esse papel para sobreviver, isso quando não eram obrigadas a se prostituir, como no caso da personagem de Picumã, de *Anahy de las Misiones*.

Ainda podemos comparar Anahy, Anita e Maria, a amada de Netto em *Netto perde sua alma*. Se Anahy e Anita são agentes de suas ações, Maria é apenas uma observadora dos fatos.

²⁴⁷ Ibid., p.123-124.

²⁴⁸ Ibid., p.125.

Um bom exemplo disso ocorre quando ela descobre a ida de Netto para a Guerra do Paraguai e lembra a ele de um ex-namorado que regressou de uma outra guerra sem os braços. Contudo, é em vão seu pedido para o militar ficar no Uruguai. Netto parte e percebemos a total impotência de Maria diante desse fato.

Essa tamanha impotência não é observada em Anahy. Apesar de ser uma mulher não combatente, age para tentar guiar seu destino e de sua família, embora nem sempre tenha conseguido dominar a situação, pois mesmo com toda proteção tem dois filhos mortos e sua filha engravidada. Ou seja, mesmo tentando ficar à margem dos combates, Anahy sofre as consequências da Guerra, porém é com um papel muito mais ativo do que o reservado à Maria, companheira de Netto.

5.3 Iguais, *pero no mucho*

Tratando de maneira ampla a participação da mulher na Revolução Farroupilha, Sandra Jatahy Pesavento em *Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça (Rio Grande do Sul – Brasil)* (2001), indica a personagem feminina como a grande ausente na história oficial, pois quem a fazia eram homens não interessados em analisar essa participação feminina no embate. Isso fala muito mais de quem escreve a história do que quem participou dela.²⁴⁹

As mulheres eram vistas como donas do lar e com seu destino praticamente definido longe dos campos de batalha, como um apêndice das ações de seus maridos. Contudo, Pesavento (2001) aponta Bernardina de Almeida, como figura importante durante a Revolta dos Farrapos.

De uma certa forma, esta prática feminina de sair das sombras para substituir-se ao homem não passou de todo despercebida aos viajantes estrangeiros que percorreram o Rio Grande no século passado. O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, que visitou a região entre os anos de 1820 e 1821, registrou que as mulheres no Rio Grande não se escondiam à presença de estranhos e, comparativamente às capitânicas do interior, tinham vistas mais largas, eram menos acanhadas e conversavam mais²⁵⁰ (PESAVENTO, 1991, pp.63-64).

²⁴⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça*. Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis, n.23, 1991, p.54-72.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp.63-64.

Bernardina era esposa de Domingos Jose de Almeida, desde 1824, oficial Farrroupilha e, através das cartas trocadas entre os dois, podemos perceber uma atuação dessa mulher na negociação de escravos e na compra de bens importantes para o funcionamento da residência, no período da Revolta (1835-1845). Carla Menegat estudou profundamente essas cartas em sua dissertação de mestrado *O tramado, a pena e as tropas: família, política e negócios do casal Domingos José de Almeida e Bernardina Rodrigues Barcellos* (2009)²⁵¹

Educada com esmero pela família, Bernardina sabia ler e escrever, algo raro para as mulheres de Pelotas²⁵². Em uma carta transcrita no trabalho de Menegat, observamos o envio, por parte de Domingos de farinha e trigo para a esposa. Além disso, ele pergunta a ela se lembra por onde havia enviado os mapas de Tito Livio Zambecari, italiano partidário dos Farrapos.²⁵³

Rosane Frigeri e Francisco Ricardo Rüdiger (1980) nos recordam o fato de os homens habitantes do Rio Grande do Sul estarem em grande parte do tempo longe de suas estâncias, envolvidos com guerras fronteiriças, e, por isso, as mulheres desenvolveram papéis importantes de administração dos bens da família, antes mesmo da Revolução Farrroupilha.²⁵⁴

Fazendo uma interligação entre Bernardina e Anahy, observamos duas mulheres levadas ao mundo masculino através das atividades pautadas nas trocas comerciais. Se a primeira tinha posses e fazia o papel destinado ao seu marido, mas, impossibilitado de realizar suas atividades por causa dos compromissos com a Guerra, a segunda cria um mercado próprio de negociação com combatentes de ambos os lados.²⁵⁵

Contudo, a diferenciação social fica evidente quando comparamos o poder de negociação das duas. Enquanto Bernardina consegue manter uma aceitável relação de equilíbrio

²⁵¹ MENEGAT, Carla. *O tramado, a pena e as tropas: família, política e negócios do casal. Domingo José de Almeida e Bernardina Rodrigues Barcellos*. 2009. 205 f. Dissertação (Mestrado em história) – Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

²⁵² “Áurea Prado discorrendo sobre a formação do professor primário no Rio Grande do Sul, declara que apenas se alfabetizavam os filhos de famílias de maior destaque social, ou diretamente por elas, ou recorrendo a professor particular quase sempre sacerdote. A mulher, como tanto de tem dito, é analfabeta, cuidando-se apenas de enriquecer lhe os valores morais e prepara-la para os encargos domésticos.” RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.181.

²⁵³ *Ibid.*, p.153.

²⁵⁴ FRIGERI, Rosane e RÜDIGER, Francisco Ricardo *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.159.

²⁵⁵ Assim como Bernardina, podemos citar Clarinda Francisca Porto Fontoura e Maria Luisa Ferreira Barcelos como administradora dos negócios da família enquanto seus companheiros estavam na Guerra. FLORES, Hilda Agnes Hübner *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, pp.119-121.

com seus interlocutores, Anahy não consegue barganhar em algumas situações, em virtude de sua posição de alijada da sociedade Rio-Grandense. Tal impotência fica evidente quando é obrigada a deixar seu gado com as Tropas Farrapas, como está no diálogo abaixo:

Capitão-tenente fala com Anahy

Capitão Tenente: Não que seja do meu agrado o que vou lhe dizer, mas devo lhe falar. Os meus homens estão passando fome e em nome da causa Farrroupilha, requisito seu gado para o abate

Anahy: Você, o quê? Você não tem esse direito. Os meus pertences são meus. Pra fome de seus farrapos, capitão-tenente, faça carnação daqueles dois, que estão no pasto e que lhe pertencem.

Capitão: Mas deles, preciso para carregar nossas coisas

Anahy: Se você quer apartar o continente de São Pedro do resto da nação, que lo faça. Pegue de um galope largo e vá defender sua crença.

Capitão: É de minha crença, senhora Anahy, que os grandes generais só estão guerreando pelo bem dos pequenos que povoam a província. Se não lhe convenço por bem, lhe lastimo. Adelante vocês. Destrelem a parelha.²⁵⁶ (*Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt 1997).

O filho de Anahy, Solano, pede para que mãe não se revolte, pois os Farrapos “têm poder de mando”. Ou seja, há uma clara relação desigual entre Anahy e os Farrroupilhas, fato que nos leva a concluir haver uma hierarquização evidente entre os combatentes e aqueles não participantes diretamente da Guerra.

Ainda a respeito da participação das mulheres na revolução, temos no campo literário a figura de Nísia Floresta Brasileira Augusta, nascida no Rio Grande do Norte em 12 de outubro de 1810, simpatizante com a causa Farrapa. Brasileira tinha como interlocutores os italianos Mazzini e Garibaldi. Em um ambiente onde as mulheres letradas do Rio Grande estavam em sua maioria a favor do Imperiais, Nísia era uma estranha no ninho, ao defender a causa dos revoltosos. Foi autora em 8 de abril de 1847 do conto chamado *Fanny ou o modelo das donzelas*, no qual a protagonista da história é obrigada a assumir a responsabilidade de manter sua família, após a morte de seu pai em batalha. Na estória contada, a mãe de Fanny entendia a Farrroupilha como algo virtuoso para sua família, visão contrária à de Fanny. Após a pacificação, segue o conto, a esposa do combatente acredita que recuperaria seus bens e viveria em paz no Rio Grande, passagem que demonstra uma visão romântica e pró-Farrapos da autora.²⁵⁷

²⁵⁶ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

²⁵⁷ RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

Outras mulheres, assim como Anita Garibaldi, decidiram seguir com os maridos, como no caso de Isabel Leonor Leitão, esposa de José Gomes de Vasconcelos Jardim, presidente da República rio-grandense em duas oportunidades (1836-1837 / 1841-1845). Em frente ao cipreste de sua residência foi planejada a tomada de Porto Alegre e o início da Revolução no dia 20 de setembro de 1835²⁵⁸.

Outra correspondência importante é a de Maria Angélica Corte Real a Domingos Jose de Almeida, importante oficial Farroupilha a respeito do ataque a Rio Pardo em 1839, cidade, segundo Maria Angélica estava desfalcada, segundo suas palavras. Ela pede cautela a Domingos, pois, os imperiais atacam exatamente lugares onde a defesa dos revoltosos encontra-se vulnerável.²⁵⁹

No âmbito coletivo, Frigeri e Rüdger nos indicam a participação ativa das mulheres no Partido Farrapo de Porto Alegre. Dona Angélica Dourado seria a cabeça da organização feminina desse partido.²⁶⁰ As reuniões eram feitas às escondidas, com o objetivo de fomentar boatos e organizar espionagens. Algumas foram punidas, como nos falam Frigeri e Rüdger, ao citar Maria Josefa da Fontoura Palmeiro, desterrada da província, acusada e condenada por espionagem.²⁶¹ Muitas mulheres se prestavam ao serviço de espionar o inimigo na capital da província, realizando um verdadeiro serviço de inteligência, como nos mostra Aldira Rematozo, ao lembrar dos apontamentos de Mivalde Calvet, profundo conhecedor da Revolução Farroupilha.²⁶²

De acordo com Ribeiro (1980)²⁶³, as mulheres farrapas eram responsáveis por enterrar os mortos da sua família, assim como Anahy enterrou seus dois filhos durante a Revolução. Na literatura, em *O tempo e o vento*²⁶⁴, Bibiana, neta de Ana Terra, sofreu quando seu amado Rodrigo Cambará partiu para a guerra e o viu morrer na fictícia Santa Fé. A arte literária imitou

²⁵⁸ Informação contida em SPALDING, Walter. *Revolução Farroupilha: Triunfo: Petroquímica Triunfo S.A.*, 1987, p.176.

²⁵⁹ FRIGERI, Rosane e RÜDIGER, Francisco Ricardo *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.1.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.173-174.

²⁶¹ *Ibid.*, p.174.

²⁶² RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.198.

²⁶³ RIBEIRO, Niamara Pessoa *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980

²⁶⁴ VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1963.

a vida e representou a dor de tantas mulheres reais durante os dez anos de Guerra contra o Império do Brasil. O mesmo infortúnio ocorria com as negras escravizadas que viam seus companheiros se alistar nas fileiras Farrroupilhas em busca da liberdade prometida e acabavam mortos em campos de batalha.

Ainda cabe lembrar das parteiras, figuras importantes se pensarmos em um período em que a locomoção era prejudicada pelas batalhas. As prostitutas, assim como a Picumã, de *Anahy de las Misiones*, seguiam os soldados como forma de conseguir algum sustento e as mulheres afeitas aos cuidados médicos eram enfermeiras e até cirurgiãs, como o caso de Maria Izabel de Mesquita.²⁶⁵

No caso das mulheres escravizadas, Hilda Anes Hübner Flores (1980)²⁶⁶ dedica um capítulo para tratar de um extrato da sociedade gaúcha do século XIX invisibilizada por grande parte da historiografia a respeito da Revolução. Tratada como mera mercadoria, podendo ser vendida, emprestada e até, em certos casos, devolvida pelo comprador caso não correspondesse com as expectativas do novo dono, a mulher escravizada sofria toda sorte de castigos.

Hübner cita dois exemplos para demonstrar a situação vil a qual estavam submetidas essas mulheres. Depois de cedida a João dos Santos Quimandá, uma escrava, a qual não cita o nome, fugiu em 1838, após ser maltratada, foi encontrada pelo Ministro da Fazenda da República Rio-grandense, Domingo José de Almeida. Ao ser aconselhado pelo presidente Bento Gonçalves, não a devolveu a seu “dono”, sendo utilizada, como objeto, pelo Estado Farrroupilha, na visão de Gonçalves, dono de fato dessa escrava.²⁶⁷

Já em 1839 a mulata Merenciana e seus cinco filhos, propriedade de mesmo Domingo José de Almeida, foi cedida ao compadre deste, José da Silva Brandão, que a devolve por não conseguir mantê-la por causa do alto custo. Na visão de Brandão, Merenciana não produzia o suficiente para justificar os gastos com alimentação da mesma²⁶⁸

Esses dois exemplos reafirmam as visões de Juremir Machado da Silva (2011), já citadas anteriormente, indicando não ser a República Rio-grandense um Estado preocupado com a abolição da escravidão e, sim, mais um exemplo de um governo a se beneficiar com o

²⁶⁵ RIBEIRO, Niamara Pessoa *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.88.

²⁶⁶FLORES, Hilda Agnes Hübner *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farrroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.105

²⁶⁸ *Ibid.*

trabalho desses seres humanos, utilizando-os como simples mercadorias, disponíveis para negociações entre a elite Farrapa. A situação era bem pior para a mulher escravizada impedida de formar fileiras e tentar a liberdade, algo ainda almejado pelo escravo negro, embora essa promessa nem sempre foi cumprida, como visto anteriormente.

Chegamos, então, a conclusão que negros, indígenas e mulheres ainda buscam um lugar na historiografia a respeito da Farroupilha. Se Anita é conhecida pela voz de Giuseppe, Bernardina pelas cartas escritas ao marido, outras Anahys permanecem escondidas, demonstrando haver diversas camadas ainda a serem discutidas quando o assunto são os invisíveis na história escrita sobre a Revolução Farroupilha. Contudo, como nos recorda Niamara Pessoa Ribeiro (1980):

A mulher confortou os sofrimentos do guerreiro farroupilha auxiliou-o a solidificar a esperança na vitória da República Rio-grandense, na libertação, da opressão monárquica; imenso número de mulheres perdeu seus filhos, maridos e muito mais dariam a favor da causa. Essas mulheres anônimas, algumas idosas, outras ainda jovens, mas todas preocupadas, muitas fizeram por nossos farroupilhas, pois “não se compreende, com efeito, que o império tivesse sido obrigado a contra a Revolução mais da metade do exército nacional, se os rebeldes não contassem com o apoio quase maciço do Rio Grande.”²⁶⁹ (RIBEIRO, Niamara Pessoa *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.), 1980).

Sem dúvida, uma reflexão a respeito de como ainda precisamos entender como aqueles não ditos guerreiros contribuíram para a luta contra o Império do Brasil, como nos lembra Walter Benjamin, precisamos escovar a história a contrapelo, para valorizarmos figuras ainda colocadas á margem de nossa historiografia. Como bem nos lembra:

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.²⁷⁰ (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In Walter Benjamin, 1987, p.222-223).

²⁶⁹ RIBEIRO, Niamara Pessoa *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

²⁷⁰ Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

6 A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA E DOS HERÓIS NOS FILMES

Começo o capítulo com uma afirmação de Fernanda Aparecida Ribeiro, em seu trabalho *Anita Garibaldi: coberta por história* (2011) onde, na apresentação, aponta a importância do romance histórico como reavivador da memória “através da leitura histórica e do reavivamento de figuras lendárias do passado”²⁷¹. Fazendo um cotejamento com Marc Ferro (1992), quando ele trata do filme histórico como uma contra-análise da sociedade, obrigando este a relembrar alguns fatos que prefere esquecer, concordo com a seguinte afirmativa de Ribeiro (2011): mesmo o romance contendo interpretações distintas apresentadas pela história hegemônica (termo utilizado por ela), esse tipo de obra ficcional pretende rememorar a tradição histórica, fortalecendo a identidade de um povo.²⁷²

Seguindo esse posicionamento, após uma análise técnica dos três filmes, proponho nesse capítulo entender como as obras atuam como construtoras de memória sobre a Revolução Farroupilha. Partiremos da premissa do filme histórico como um produto audiovisual intencionalmente realizado com o objetivo de perpetuar um fato histórico, impedindo-o que sofra a morte simbólica do esquecimento.

Michael Pollak em *Memória e identidade social* (1992)²⁷³ lembra que as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória individual, da mesma forma como ocorre à memória coletiva. Assim, as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político (Pollak, 1992). Ele prossegue indicando haver problema quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais; e finaliza lembrando que a memória organizadíssima (a memória nacional), constitui um objeto de disputa importante, sendo comuns os conflitos para determinar quais datas e acontecimentos terão um esforço oficial para serem gravados na memória de um povo²⁷⁴. Assim, nos parece plausível entender a intencionalidade de a Revolução Farroupilha ser um assunto recorrente nos três filmes analisados. Há uma intencionalidade de tornar o fato algo comum e perpétuo para os gaúchos.

²⁷¹ RIBEIRO, Fernanda Aparecida. *Anita Garibaldi: coberta por histórias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.13.

²⁷² Ibid.

²⁷³ POLLAK, M. *Memória e identidade social*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992, p.204.

²⁷⁴ Ibid.

Contudo, é interessante lembrar Candau (2005). Ele nos indica ser mais importante para a formação da memória coletiva os fatos esquecidos do que os lembrados. Podemos exemplificar essa afirmação com a questão do esquecimento da participação de negros e indígenas na Revolução Farroupilha, como discutido em capítulos anteriores.²⁷⁵ Escolher homens brancos e detentores do poder político e econômico no Rio Grande do Sul do século XIX faz parte de um projeto de apagamento de memória das outras frações da sociedade também participantes do conflito, no intuito de eleger quem deve ser eternizado e quem deve ser esquecido.

Assim, a escolha da Revolução Farroupilha e do personagem de Antonio de Sousa Netto como elementos primordiais nos filmes analisados, que levam seu nome no título, nos faz pensar como não se trata de algo aleatório e, sim, uma indicação de quais personagens merecem ser eternizados e quais esquecidos, embora, como apontado anteriormente algumas questões espinhosas são tratadas nas obras, porém sem prejuízo à imagem do protagonista Netto. Como toda escolha significa abrir mão de outras possibilidades, ao escolher Antonio de Sousa Netto como protagonista, os idealizadores dos filmes também silenciam outras narrativas onde os protagonistas não fazem parte da Elite Farrapa.

Argumento reforçado quando Pollak (1992) diz entender ser a memória um elemento constitutivo do sentimento de identidade da construção de um sentimento de pertencimento de um indivíduo em relação ao todo. Assim, o objetivo de um filme histórico, com temáticas regionais, seria construir uma espécie de círculo onde todos querem estar dentro, pois, assisti-lo e partilhar de suas mensagens significa participar, mesmo que retrospectivamente, de um evento importante na construção e confirmação de identidades no século XXI²⁷⁶.

Outro texto muito importante e arcabouço teórico é o livro *Espaços de Recordação*, de Aleida Assmann (2011)²⁷⁷. Utilizando os apontamentos de Assmann, partiremos da premissa de que os filmes trabalhariam como formadores de memória de duas formas: intrínseca e extrínseca, a explicar: intrinsecamente seria o discurso colocado no filme pelas personagens e extrínseco quando a obra se transforma em documento acessível ao grande público como material disponível para a massa conhecer ou recordar a Revolução Farroupilha. Contudo, vale

²⁷⁵ CANDAU, Joel. Antropologia da memória. Paris: Armand Collin, 2005, p.92.

²⁷⁶ “A elaboração desse tipo de memória implica um trabalho muito árduo, que toma tempo, e que consiste na valorização e hierarquização das datas, das personagens e dos acontecimentos.” Ibid, p.205.

²⁷⁷ ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011.

ressaltar que não estamos afirmando serem os filmes documentos fiéis ao fato histórico, mas sim uma visão audiovisual a respeito do embate que colocou em lados opostos a província de São Pedro do Rio Grande do Sul e o Império do Brasil. Até porque, isso seria impossível até mesmo para um documento da historiografia oficial, pois o mesmo dependeria de interpretações e perguntas a serem feitas a ele. Porém, como a mesma Assmann (2011) entende, o meio físico é importante para essa perpetuação da memória, e um filme seria um material ideal para esse não apagamento, levando em consideração todos os cuidados necessários para sua manutenção, hoje mais simples em virtude das digitalizações dos acervos fílmicos.

Dessa forma, vale ressaltar os dizeres de Assmann quando entende a arte como reabilitadora de memórias quando a sociedade faz uma pressão para que a mesma se perca ou seja apagada. As artes criam, a partir da visão da autora, uma memória artística de um fato, com os artistas utilizando um “glossário de sentimentos”, próprio dos elementos artísticos. Por isso, cabe observar alguns momentos dos filmes quando elementos interpretativos foram utilizados pelos atores ou pelo próprio diretor no intuito de passar uma mensagem a respeito da Revolução Farroupilha (ver capítulos 3 e 4), através de uma retórica.

De acordo com a professora Marcia Gonçalves, em palestra proferida na semana de História política da Uerj (2020)²⁷⁸, com a predominância do audiovisual e das mídias digitais, temos a proliferação de registros, podendo tal fato nos atrapalhar no trabalho de selecionar o que será lembrado e esquecido, dificultando o processo de construção de identidade. Marcia ainda nos lembra, interpretando Assmann, as três dimensões do conhecimento histórico produzido por quem pretende trabalhar com história, são eles: o conhecimento científico, o memorial e a retórica, todos os três utilizados na produção dos filmes analisados, em maior ou menor escala.

Na contramão das teorias favoráveis à utilização das imagens na produção do conhecimento histórico, é pertinente resgatar o pensamento de Francis Bacon, expostos por Assmann (2011), crítico à utilização das imagens como produtora de conhecimento histórico. Segundo ele, as imagens não possuem a capacidade de conservar os originais de maneira estável e reproduzir o ocorrido de maneira fidedigna e, ainda, propensa a se deteriorar com o tempo, ao contrário do que pensava da escrita. Assmann, porém, aponta essa visão ratificadora da

²⁷⁸ Marcia Almeida Gonçalves. “O que trazer à memória? Lembrança e Esquecimento na experiência da pandemia” (*lecture*), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 30 de julho de 2020.

escrita em detrimento da imagem como ratificadora de uma mentalidade arcaicamente antropomórfica²⁷⁹, nas suas palavras²⁸⁰.

Importante lembrar que só a partir da segunda metade do século XX as imagens ganham importância como material a ser utilizado como documento histórico, tornando-se importantes no acesso a informações não alcançadas pelas palavras (ver introdução).²⁸¹

Outro texto importante que debate a importância das imagens é *Ficção e imagem, verdade história: sobre a poética dos rastros*.²⁸² Marcio Seligman-Silva (2014) nos lembra do Mito da caverna, de Platão, mais precisamente os binômios luz e sombra; verdade e imitação / ilusão. Para o filósofo grego, estaríamos fadados ao engano ao enxergar apenas as sombras como cópia das ideias. Já na visão de Aristóteles, a mimesis é fundamental para o entendimento da humanidade, sendo que a tragédia deveria ter o mínimo de verossimilhança. Aristóteles compara a função do historiador com a do poeta, sendo que os dois tipos deveriam relatar os movimentos dos seres na sociedade, entendendo o poeta um ser que trata do universal e o historiador do particular

Se formos trazer essa discussão a nossa realidade de homens modernos e a relação entre cinema e história, podemos entender nossa angústia da procura da tão decantada verdade dos fatos históricos, que muitos dizem estar somente nos textos escritos. Sendo assim, as imagens seriam *mimesis*, cópias da cópia²⁸³. Ou seja, a condenação da imagem como algo próximo ao real ficaria desde antiguidade não como uma representação de um real, mas sim como um simulacro desse real. Como se os textos escritos sobre história não fossem uma espécie de interpretação de um fato, o mesmo a ser feito com as imagens, em último caso, com as cenas do cinema e seus filmes históricos.²⁸⁴

²⁷⁹ ASSMANN, Aleida. Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p.235

²⁸⁰ ASSMANN segue explicando como a escrita foi tratada através dos tempos como forma quase hegemônica de representar o passado, desde a Renascença até o século XIX. Contudo, apresenta haver já “nos tempos de Ranke”, como ela mesma situa, movimentos questionadores a respeito dessa hegemonia da escrita, onde se destacam nomes como Jakob Burckhardt e Aby Warburg. Ibid., pp.236-237.

²⁸¹ Ver FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992.

²⁸² SELIGMAN-SILVA. “Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros”, in: GERALDO, Sheila Cabo (org.) Fronteiras: arte, imagem e história. Rio de Janeiro: Banco do Azougue, 2014.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ “Na outra ponta deste nosso périplo pela história da relação entre imagem e ficção e verdade deveremos abordar a visão diametralmente oposta, de Walter Benjamin, que vê no cinema a porta por excelência para hoje, podemos vislumbrar a verdade”. Ibid

No caso das novas mídias (arquivos audiovisuais dos mais diversos tipos possíveis), são encaradas como produtores de uma memória cultural, sendo considerados lugares de memória²⁸⁵, pois preservam memórias de acontecimentos de relevância²⁸⁶, a serem lembrados ou até comemorados por gerações futuras. Seriam uma espécie de vigilantes de determinados episódios históricos, para que não caiam no esquecimento.²⁸⁷ No nosso caso, as fitas ou arquivos eletrônicos com os filmes analisados são documentos históricos a respeito de como a Revolução Farroupilha e a identidade do gaúcho seria construída a partir dessas obras. Uma forma de entender como cineastas gaúchos e parte da sociedade, na qual esses profissionais estão inseridos, entendiam essas duas questões.

Analisando elementos próprios à interpretação dos atores, Baltar (2019), compreende a emoção como elemento unificador de personagens e diretor, resultando o filme como um formador uma memória, revestido de credibilidade²⁸⁸. Sem dúvida, a atuação de um ator é uma forma de transportar para a tela do cinema (meio), fazendo chegar ao espectador (receptor) mensagens peculiares de obras audiovisuais. Seria criar uma atmosfera propícia para o entendimento da importância do episódio representada no filme, através dos textos interpretados pelos atores.

Em se tratando de três obras analisadas, observamos como as películas tentam mostrar um discurso simplificado ao grande público, não sendo esse, obrigatoriamente, especialistas no assunto.²⁸⁹

Quando recordamos como Netto declara a independência do Rio Grande do Sul não estamos realmente preocupados em checar se o fato ocorreu daquela forma como mostrado no filme, mas analisar os elementos fílmicos utilizados. Vamos a eles: na cena, um encarregado lê

²⁸⁵ “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações, não são naturais.” NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.13.

²⁸⁶ ASSMANN, Aleida. Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p.25.

²⁸⁷ Nora, P. 1984. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”. In Les lieux de mémoire, ed Pierre Nora, XVII-XLII. Paris: Éditions Gallimard.

²⁸⁸ BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, 2019, p.118, p.154.

²⁸⁹ Seriam socio transmissores, na visão de Joel Candau, ao lado de monumentos, objetos, bandeiras. Ao contrário Halbwachs, Candau chama a memória compartilhada por uma determinada comunidade como memória partilhada e não coletiva, pois entende a memória como algo semelhante e compartilhado entre indivíduos. CANDAU, Joel. Antropologia da memória. Paris: Armand Collin, 2005, p.95.

o texto que declara a Proclamação da República Rio-Grandense alguns *takes* de soldados negros são mostrados, inclusive um dos lanceiros negros pega a bandeira do Rio Grande do Sul e tremula como colocando no ato toda sua esperança de liberdade²⁹⁰. Há recurso fílmico mostrando imagens de um Netto imponente, construído filmicamente sempre vestindo roupas militares, envolto em um discurso preocupado com a causa dos escravos e republicana no Rio Grande do Sul, praticamente conclamado pelos seus comandados a ser o líder daquele batalhão.²⁹¹ Assim, a memória de um homem considerado herói por parte da sociedade do Rio Grande do Sul sai do papel e se tornam imagens a serem gravadas na memória daquela audiência.

Já a crueza da Guerra, é mostrada na já descrita no terceiro capítulo em que uma das personagens de *Anay de las Misiones*²⁹² sente o cheiro dos mortos em um campo de batalha. Seria essa uma maneira de mostrar como a morte atravessa a vida de todos direta ou indiretamente envolvidos no conflito, como toda sua crueza. O filme utiliza o recurso de mostrar, nesse glossário de sentimentos, o nojo de uma das personagens da obra. Quando lemos um texto histórico a respeito da Revolução Farroupilha podemos imaginar os horrores da guerra, mas quando vemos campos de batalha cheios de mortos e, ainda pessoas impactadas por essas tragédias, lembramos que além de tratados ou grandes nomes, uma guerra é feita de odores e imagens impactantes.

6.1 Lembrar para glorificar

Ao tratar da importância da figura dos heróis para determinada sociedade, gostaria de lembrar as palavras de José Murilo de Carvalho (1990) ao tratar do tema em *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. Assim, fala:

²⁹⁰ Em *Imaginação Social*, Baczkó entende o imaginário coletivo como algo que intervém na configuração das relações de poder de uma dada sociedade. No âmbito do imaginário (podendo ser verificado nos modos como a sociedade seleciona, endossa e conserva aspectos de sua história consolidando certa memória, como ritualiza seus valores e convicções, como se faz representar através de símbolos), duplica-se e reforça-se a dominação efetiva através da apropriação dos símbolos que aglutinam os indivíduos e garantem a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio. BACZKO, Bronislaw. *A Imaginação social in: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1985.

²⁹¹ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

²⁹² *Anay de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos.²⁹³

No filme *Netto perde sua Alma*, percebemos o objetivo de elevar os atos do protagonista ao característico do heroísmo clássico. A obra constrói a imagem de um militar preocupado com a questão da abolição dos escravos, com o republicanismo e com o fim do despotismo. Já nos créditos de abertura do filme, observamos uma cartela explicativa que diz: “A Guerra dos Farrapos (1835-1845) aconteceu no Rio Grande do Sul. Foi um movimento a favor da República e da Abolição, contra o Império do Brasil”. A afirmação poderia ser corrigida da seguinte forma “A Guerra dos Farrapos (1835-1845) foi um movimento contra o Império do Brasil”, simplesmente, pois havia grupos favoráveis a república, mas não convencidos desde o início ser essa seria a melhor forma de governo para o Estado vindouro. Além disso, afirmar que o movimento lutava pela abolição da escravidão é de um simplismo absurdo, pois se tratava de um dentre tantos pleitos de parte dos revoltosos e não uma pauta comum a todos do movimento, não se constituindo em uma das mais importantes em discussão. Assim, nos cabe voltar ao filme para entender como ideologicamente ele foi construído de forma a fazer quem o assiste a ser convencido de que o republicanismo e a liberdade dos escravos eram as pautas principais do embate e não a valorização do preço do charque gaúcho e a maior autonomia da província em relação ao governo centralizador imperial.

O filme *Netto perde sua alma* mostra um diálogo do protagonista com um negro que serviu às forças Farrapas (Milonga) indicando o protagonista como não sendo culpado pelo acordo feito entre os revoltosos e o Império do Brasil onde não havia a cláusula do acordo pelo fim da escravidão. Netto se transforma em um defensor do fim dessa forma bárbara de exploração e ainda entendido como tão traído quanto os negros na questão da paz com o império, sem obrigatoriamente isso significar o fim da escravidão no Rio Grande do Sul.

De acordo com Walter Spalding²⁹⁴, Antonio de Souza Netto morreu no dia 1 de julho de 1866, no hospital de Corrientes, como indica o filme, e fazer o personagem e rever em retrospectiva sua vida nos parece uma forma de valorizar seus feitos, como sendo um resumo de suas ações, pendendo, no caso da obra, para a construção da memória de um ser heroico.

²⁹³ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.55.

²⁹⁴ SPALDING, Walter. *Revolução Farroupilha: Triunfo: Petroquímica Triunfo S.A*, 1987.

Então, ao realizar uma obra audiovisual descrevendo os principais momentos da vida de uma figura histórica, seria como nos aponta Aleida Assmann (2011) um meio de perpetuar a história de Netto.

A memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memoração dos mortos. [...] A memoração dos mortos e eventualmente passá-los a gerações futuras. A memoração dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõe entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é a dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, a memoração cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama tem uma forma secular de auto eternização, que tem muito a ver com auto encenação.²⁹⁵ (ASSMANN, 2011, p.37).

Exatamente a fama, como descrita no trecho acima está presente tanto em *Netto perde sua alma* quanto em *Netto e o domador de cavalos*. Em seus diálogos com o Sargento Caldeira, na primeira obra citada, Netto relembra os feitos na Revolução Farroupilha (1835-1845) e na Guerra do Paraguai (1864-1870). As narrativas dos dois personagens mostram até para uma pessoa sem tanta intimidade com os dois episódios, uma visão épica dos conflitos, sempre favoráveis ao protagonista. Não há uma discussão profunda sobre as causas e consequências políticas, econômicas e sociais dos conflitos, havendo muito mais uma glorificação desses dois episódios históricos. O gênero épico é ressaltado de forma proposital, pois a intenção é manter esse fato intacto, sem máculas, pois a Revolução deve ser vista, de acordo com o filme, como algo preponderante para a construção da identidade gaúcha.

O mesmo ocorre quando tratam das memórias de Garibaldi. Quando o italiano relembra os anos em que esteve ao lado dos Farrapos, suas palavras são de exaltação aos companheiros de batalha. Como vimos anteriormente, o corsário utiliza expressões como “cavaleiros mais brilhantes”, “beliciosos filhos do continente” e “valorosos” (ver capítulo 4). Nesse caso, as cartas de Garibaldi, tratando dos Farroupilha, podem ser comparadas aos poemas da antiguidade transmitidos a gerações futuras os feitos de “heróis” de passado, como parte de uma ficção poética e com uma visão parcial²⁹⁶, trazendo à tona, em sua encenação, uma recordação coletiva como atualidade fingida, como nos lembra Assmann.²⁹⁷

²⁹⁵ ASSMANN, Aleida. Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p.37.

²⁹⁶ Ibid., p.45.

²⁹⁷ Ibid., p.115-116.

Ainda de acordo Assmann, os soldados enviados para guerra, em todos os tempos, sempre tiveram a promessa da eternidade nacional, seja por monumentos ou sepulturas. O filme, nesse caso, pode ser encarado como um monumento moderno, em uma época na qual os produtos audiovisuais são consumidos por milhões de pessoas. Assim, uma forma de escrever a história se realiza e uma memória coletiva é construída, através de uma obra fílmica.

Outro ponto interessante diz respeito que mesmo se tratando de um filme sobre Antonio de Sousa Netto, menções a outros Farroupilhas sejam feitas. A obra fílmica, assim, cumpre seu papel de propagadora da Revolução Farroupilha, seus feitos e seus nomes mais famosos. A cena na qual Netto proclama a República Rio-grandense tem uma informação não dita no filme, mas importante no entendimento do fato histórico. Naquele momento, Bento Gonçalves estava preso. Muitos historiadores, como Walter Spalding, entendem Gonçalves como contrário àquele ato.²⁹⁸ No entanto, Silva não enxerga essa contrariedade, pois Bento Gonçalves continuou ao lado de Netto e foi presidente da República riograndense de 1836 a 1841.²⁹⁹

Com a ausência do líder mais conhecido da revolta, a figura de Netto é ainda mais ressaltada no processo de separação da Província em relação ao Império do Brasil. Assim, podemos entender ser a inclusão tal episódio no filme uma forma reforçar o protagonismo de Netto na Revolução.

E Netto que não era republicano, mas dia a dia, diante dos acontecimentos, mais odiava o império, não teve dúvida em aceitar as insinuações dos amigos e, sem consultar ninguém, afora os oficiais de sua força, a 11 de setembro, dia imediato ao da vitória estrondosa sobre Silva Tavares, ignorando ainda a derrota de Bento Gonçalves no Fanfa, participou aos valentes cavalarianos de seu mando a decisão que tomara de proclamar a República Rio-grandense.³⁰⁰ (SPALDING, 1963, p.113).

Tratando do filme *Anahy de las Misiones*³⁰¹, o papel da mulher fica evidente como uma contadora de histórias e depositária de memória de um povo. Como fala Assmann, seriam as “fúrias do recordas”.³⁰² Anahy é uma mulher que luta para sobreviver com os despojos de guerra

²⁹⁸ SPALDING, Walter. A epopeia Farroupilha: Rio de Janeiro. Editora Biblioteca do exército, 1963.

²⁹⁹ DA SILVA, Matheus Luis. Trajetória e atuação política de Antonio Sousa Netto (1835-1866). Dissertação mestrado: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

³⁰⁰ SPALDING, Walter. A epopeia Farroupilha: Rio de Janeiro. Editora Biblioteca do exército, 1963, p.113.

³⁰¹ *Anahy de las Misiones*. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt Brasil: 1997. 110 min Produções, son., cor.

³⁰² ASSMANN, Aleida. Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p.77.

dos dois lados da disputa. Como vive dessa forma há muito tempo, Anahy encara a Guerra dos Farrapos como mais uma, sem uma ideologia a ser seguida por ela, mas como uma fonte de lembranças e memórias para seus filhos e amigos.

Em uma conversa com seu filho, Anahy pensa em uma hipótese de as coisas serem invertidas, com sua família esperando pelos combatentes e não correndo para encontrá-los para fazer comércio. Isso indica uma memória de quem sempre precisou se locomover para sobreviver. Se sua ideia fosse tornada real, com certeza, haveria um impacto nas memórias desse grupo, sempre empurrado a presenciar momentos da guerra, mesmo contra sua vontade. Anahy viu de perto a Guerra da Cisplatina (1825-1828) e, por isso, entende esse evento como da vida, pois em menos de sete anos se observa um outro combate no extremo sul do continente. Assim, a andarilha carrega consigo uma visão diferente da observada em Netto como participante das Guerras, mas como uma anônima, mas não menos importante para a propagação de memórias. Se Netto viu de dentro esses combates, Anahy teve uma participação muito periférica no conflito, não se importando com suas causas, ao contrário do militar, muitas vezes participando de guerras por vontade própria e formando uma narrativa diferente da chefe de família, apenas preocupada em sobreviver, aproveitando as oportunidades para obter material nos campos de batalha no intuito de vendê-lo a qualquer um dos grupos interessados.

No caso de *Netto e o domador de cavalos*, é o Índio Torres é o narrador do filme, como indicado anteriormente, e assim, um propagador de memória. Na película, ele narra os feitos de Netto e como conheceu o Negrinho do Pastoreio. Cabe aqui entender como funciona a narração de um fato, na perspectiva de Assmann. Citando os dramas de Shakespeare, ela compreende a ação como forma de superação e participação, após o ocorrido, no caso da película algo traumático. Completa Assmann que só é capaz de recordar e narrar quem já superou o pior e, agora, teoricamente, vive um momento mais tranquilo.³⁰³ Assim, cotejamos esse pensamento pelo exposto por Wordsworth ao entender a memória não como algo armazenador, mas sim uma criação complementar, sendo seu produtor alguém obrigado a interpretar o fato e narrar a uma outra pessoa.

Entendendo essa visão podemos fazer um contraponto com o ofício do historiador, que também precisa criar uma narrativa, assim como qualquer filme histórico para se chegar a um entendimento do passado. A compreensão de um fato histórico seria uma forma de apreender, interpretar e conta-lo a gerações futuras.

³⁰³ Ibid., p.96.

A recordação em *Netto e o domador de cavalos* é algo subjetivo, pois trata-se da narração dos feitos de Antonio de Sousa Netto e do próprio Índio como forma de informar a quem assiste à obra das principais ações das protagonistas. Cabe lembrar que, ao se fazer essa ação, estamos promovendo uma forma de contar uma história, através de escolhas feitas e de uma visão própria dos eventos ocorridos, estando de outro lado a *anamnesis* (indisponibilidade e ausência de subjetividade).

Ressaltando os apontamentos de John Locke e David Hume, trazidos por Aleida Assmann (2011) sobre recordação e identidade, temas presentes na narrativa do filme. Locke entende o conceito de identidade ao espaço de vida dos indivíduos, ou seja, no caso de nosso estudo, o Índio Torres nos conta suas experiências, entendendo-o como um observador, o sujeito da era moderna. Aqui, vale reproduzir o pensamento de Locke, indicado como nota de rodapé do livro *Espaços de Recordação*, de Aleida Assmann³⁰⁴

[...]Temos de ter em conta o que é que *pessoa* representa – o que penso tratar-se de um ser inteligente pensante, que possui raciocínio e reflexão e, que se pode pensar a si próprio como o mesmo ser pensante em diferentes tempos e espaços; é-lhe possível fazer isto devido apenas a essa consciência que é inseparável do pensamento e, pelo que me parece, é essencial para este, sendo impossível para qualquer um compreender sem aprender que consegue compreender". (ASSMANN, 2011, p.106)

Esse ponto é importante para entendermos a dicotomia entre o binômio recordar e esquecer. Na visão de Locke, são duas experiências que se relacionam diretamente, pois o fenômeno da memória só se faz presente justamente porque nós esquecemos, precisamos fazer uma seleção do que realmente gostaríamos de carregar conosco durante nossa existência e relegar ao esquecimento situações não tão agradáveis. Locke chama a consciência de um produto da memória.³⁰⁵

Tratando do conceito de identidade, relacionado com a produção da memória do indivíduo, Assmann (2011) contrapõe Locke e Hume os quais entram em embate teórico. Se para Locke as recordações formariam a identidade da pessoa de forma uniforme, Hume entende as experiências pessoais como fragmentadas, se constituindo em ficções e não em identidades, como entendia Locke. Assim, temos duas visões sobre o mesmo conceito, pois no centro da sua discussão está a centralidade do indivíduo e de suas experiências.

³⁰⁴ [...]LOCKE, Essay, II, 9 Cf. Charles Taylor, *Sources of the self. The making of the Modern Identity*. Cambridge, 1989, p. 143-76. In: ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011, p.106.

³⁰⁵ Ibid., p.108.

Trabalhando com esses dois conceitos e a análise dos filmes propostos neste trabalho, se utilizarmos Locke, podemos entender a produção dessas obras fílmicas como forma de criar uma consciência a partir da memória afetiva que os gaúchos têm da Revolução Farroupilha. Cada gaúcho que assiste ao filme, sentiria uma identificação quase imediata com as histórias contadas. No caso dos apontamentos de Hume, se formos entender a memória como algo fragmentado, podemos imaginar o filme também como fragmentos de imagens que, conseqüentemente, também trabalhariam como formadores de uma memória. Tanto como em uma visão quanto na outra, estão no cerne da questão a formação de um elo quase afetivo entre a mídia, as mensagens do filme e quem os assiste.

6.2 A imagem do cinema como representação do “real”. Como se constroem os heróis

A partir da premissa defendida a respeito do cinema como uma representação do real, cabe discutir como seria essa tal representação, conceitualmente falando. Representar seria apresentar novamente ou apresentar algo ausente naquele momento. *A priori*, estaríamos tratando os filmes analisados como uma forma de exprimir um gauchismo e uma visão a respeito da Revolução Farroupilha.

Utilizando os apontamentos de Robert A. Rosenstone³⁰⁶ nos perguntamos como esse gauchismo poderia ser entendido por quem assiste às obras e se ele chegaria ao real gauchismo ou do herói imaginado pelos espectadores? E, ainda, como o próprio Rosenstone coloca, como esses três filmes poderiam ser capazes de nos oferecer uma visão ampla sobre o assunto? Assim, trabalhamos com a linha de raciocínio do autor a qual entende ser necessário ao receptor ter algum conhecimento prévio a respeito dos elementos apresentados nos filmes. Caso isso não ocorra, as tramas apreendidas pela audiência seriam as relações familiares (*Anahy*), mais uma estória de um militar morrendo em um campo de batalha (*Netto perde...*) ou homens vingando a morte de um escravo negro (*Netto e o domador...*)

Ao relembrar como Netto é apresentado no filme *Netto perde sua alma* identificamos o tom grandiloquente de seus diálogos, ressaltando uma clara intenção de transformá-lo em um herói de guerra que se sacrificou em prol de causas nobres e do Império do Brasil, inimigo da

³⁰⁶ ROSENSTONE, Robert. Interagindo com o discurso. In: _____. A história nos filmes. Os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ditadura Lopizta, no caos da Guerra do Paraguai (1864-1870)³⁰⁷. No filme, há uma passagem na qual Netto conversa com sua amada, Maria onde notamos uma preocupação de não ter seu nome esquecido, principalmente pelos seus descendentes:

Se Deus não permitir que eu saia vivo desse hospital Maria, quero que explique para nossas filhas, que sempre lutei em defesa do ser humano. A escravidão é uma indignidade. Depois de tantas guerras, para garantir a fronteira sul do país, homens brancos e negros cavalgavam lado a lado para enfrentar o império. Naquela tarde, Maria, nos campos do Seival, carregávamos duas grandes palavras no coração: abolição e república.³⁰⁸ (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Ruas e Esdras Rubin, 2001).

Mais uma vez, o tema sobre a abolição se encontra no horizonte do personagem Netto. Analisando o filme, nos parece intencional a escolha do cineasta e do diretor do filme de construir uma imagem de Antônio Souza Netto como sendo um entusiasta da luta contra a escravidão. Assim, se faz necessário analisar algumas tomadas nos filmes *Netto perde sua alma* e *Netto e o domador de cavalos* com mais cuidado para percebermos a construção da imagem da personagem principal das duas obras.

Em dado momento, o Coronel Netto passa em frente das tropas da I Brigada, como diz o filme, montado em seu cavalo, enquanto é aplaudido pelos combatentes. Apesar de ser um militar, está vestido com roupas de um gaúcho típico, com uma pala, bombacha e montado em um cavalo. Ao encontrar com um companheiro de batalha, bate continência e aperta sua mão. Notam-se dois elementos importantes no discurso dos Farrapos: a amizade entre seus irmãos de contenda e o respeito hierárquico, pois não podemos esquecer o fato de que muitos daqueles foram soldados participantes de guerras anteriores contra os vizinhos do Prata. Ou seja, embora agora o inimigo fosse o Império do Brasil e não um inimigo para além da fronteira imperial, a questão militar estava presente no horizonte desses homens, agora sob uma bandeira tricolor³⁰⁹

³⁰⁷ “A guerra era vista por diferentes óticas: para Solano López, era a oportunidade de colocar seu país como potência regional e ter acesso ao mar pelo porto de Montevideú, graças a uma aliança com o Blancos uruguayos e os federalistas argentinos, representados por Urquiza; para Bartolomé Mitre, era a forma de consolidar o Estado centralizado argentino, eliminando os apoios externos aos federalistas, proporcionado pelos *blancos* e por Solano López, para os *blancos*, o apoio militar paraguaio contra argentinos e brasileiros viabilizaria impelir que seus dois vizinhos continuassem a intervir no Uruguai; para o Império, a guerra contra o Paraguai não era esperada, nem desejada, mas, iniciada, pensou-se que a vitória brasileira seria rápida e poria fim ao litígio fronteiriço, entre os dois países e às ameaças à livre navegação e permitiria a depor Solano López.” DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.96.

³⁰⁸ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Ruas e Esdras Rubin. Rio Filmes, Brasil: 2001. 102 min, son., cor.

³⁰⁹ . A Bandeira do Estado do Rio Grande do Sul foi inicialmente utilizada para substituir o pavilhão imperial, durante a Revolta. Em 12 de novembro de 1836, após a Proclamação da República rio-grandense, foi publicado o decreto criando a bandeira da República. Em 1964, ela foi oficializada como a bandeira estadual.

e não mais a verde e amarela. Ainda na cena, ao fundo, uma trilha sonora imponente, remetendo a algo épico, como a imagem do movimento seria construída através dos anos. Cria-se uma expectativa no receptor de sucesso daquelas ações, apenas quebrada quando após cena onde a República Rio-grandense é mostrada a mesma bandeira rasgada e Milonga sem uma perna, representando o fracasso do movimento, anos depois.

O discurso feito por Netto, já citado no Capítulo 4, só reforça a intenção do filme de torná-lo o líder da Revolução, ainda mais quando notamos a não participação de Bento Gonçalves (apenas na citação da carta de Garibaldi. Ver capítulo 4), que viria a ser o Presidente da República Rio-Grandense nos filmes³¹⁰. Contudo o ator que interpretou Bento Gonçalves na minissérie *A Casa das sete mulheres* (2003)³¹¹ é Werner Schünemann, mesmo ator que viveu Netto nos filmes *Netto perde sua alma* (2001) e *Netto e o domador de cavalos* (2008). Ou seja, Werner seria o ator a personificar o líder revolucionário Farroupilha no imaginário popular, sendo sua escolha para interpretar os dois papéis nas três obras algo proposital, assim como o General Netto da *Casa das sete mulheres* ter sido o ator Tarcisio Meira Filho, o Índio Torres, em *Netto e o domador de cavalos*. Trata-se de escolhas que aproximam e causam certa

Suas cores se devem à bandeira do Brasil (verde e amarelo) e a faixa vermelha que a atravessa na diagonal significa todo o sangue gaúcho derramado tanto na Revolução quanto às demais guerras e disputas que ocorreram na região. Esse fator contradiz certo senso comum de que a Revolta teria o objetivo principal de se separar do Império Brasileiro, um “mito” de que trataremos mais adiante. Outra versão ressalta que a cor vermelha seria uma indicação de negação da Casa de Bragança, que tinha o verde e amarelo como suas cores, e, conseqüentemente à ideia de uma monarquia governando o Brasil. Seria essa uma herança da Revolução Francesa do século XVIII, também contrária às instituições do que se convencionou chamar Antigo Regime.

Dentro da bandeira ainda encontramos o brasão de armas, também instituído na mesma data em que foi oficializada a bandeira tricolor. Nele podemos ver os dizeres “Liberdade, Igualdade e Humanidade”, uma clara alusão aos ideais iluministas da Revolução Francesa³⁰⁹.

A atual bandeira do Rio Grande do Sul é a antiga da República Rio Grandense. Em entrevista ao Diário Popular de Pelotas, de 24 de julho de 1891 e reproduzida pelo livro *O Exército farrapo e seus chefes*, de Claudio Moreira Bento, o seu criador, Bernardo Pires explica a inspiração do símbolo farrapo. “Esta bandeira tem uma história que me orgulha. O plano pertence a Mariano José de Mattos, meu velho amigo, mas o desenho e todo o trabalho de arte é meu. Nunca estudei desenho, como não não estudei coisa alguma, mas esta obra que aí vêem é minha. Os amores-perfeitos que circulam as armas, foram desenhados por mim. Simbolizavam estas palavras memoráveis – Firmeza e Doçura. Esta bandeira foi organizada ao ano em que se imprimiu em Piratini a moeda papel da República... Sei que minha bandeira foi adotada pelo republicano, o que é uma grande honra para mim.” BENTO, Claudio Moreira. *O exército farrapo e os seus chefes*. Vol.II. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército editora. 1993, p.41

³¹⁰ Marc Ferro em FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992, nos indica ser importante observar as entrelinhas dos filmes, mais do que realmente é mostrado. Apesar de concordar parcialmente com a afirmação, entendemos como tal indicação parece ser pertinente ao tratarmos da ausência de Bento Gonçalves nos dois filmes onde o Antonio de Sousa Netto ganha proeminência.

³¹¹ *A casa das sete mulheres*. Direção: Jaime Monjardim, Criadores: Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão. TV Globo, Brasil: 2003. 51 episódios, son., cor.

intimidade entre quem assiste às obras e conhece os atores envolvidos. No imaginário, tratam-se de mocinhos ligados à causa Farroupilha.

Em outra passagem, Netto dita outra carta a sua amada Maria:

Entrei nessa guerra sem esperar nenhum benefício (trata da Guerra do Paraguai). Do mesmo modo que trinta anos atrás no Rio Grande do Sul. Certamente, serei censurado por essa forma de orgulho. Mas se tiverem que me censurar por alguma que me censurem pelo orgulho. A única dor que me abate nesse lugar é que o nosso convívio tenha sido tão curto e nossa felicidade tão efêmera. Penso em ti e em nossas filhas com muito amor. Receba o beijo do teu esposo, Antonio³¹². (*Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Ao longo do texto lido por Netto, são mostardas cenas de Batalha do Seival com Netto lutando contra todos os inimigos a sua volta. São tiros e bombas, e homens se digladiando envolvidos em uma fumaça espessa. Ao bater em retirada, os Imperiais são vencidos pelo Farroupilhas e Netto intercede para a não execução de um imperial, mas, sim, sua prisão. Mais tarde, em volta da fogueira, todos lamentam as perdas de ambos os lados. Percebemos uma citação aos imperiais antes companheiros de fileira nas batalhas contra os inimigos das recém formadas repúblicas do Prata.³¹³ O texto é referencial ao episódio, sem citar ao certo do que se trata, mas abre uma margem de interpretação a quem fizer uma ligação entre as duas batalhas e as tumultuadas relações entre o Império do Brasil e as Repúblicas do Prata.³¹⁴ Na última cena da reunião pós batalha, Caldeira fala a Netto: “Se Se vosmecê fundar um país, eu lhe acompanho até o inferno”³¹⁵. Observamos um espírito de liderança emanando de Netto, considerado líder legítimo da Revolução, na ausência de Bento Gonçalves, que se encontrava preso naquele momento.

A imagem de Netto ainda é entendida como digna em um diálogo após o fim da Revolução e a não liberdade dos escravos, após se culpar por não ter conseguido a abolição e ter decidido se mudar para o Uruguai:

O que me corrói é o destino dos negros que lutaram com os republicanos: só eles

³¹²Ibid.

³¹³ Bom lembrar que boa parte do exército Farroupilha lutou com os imperiais na Guerra da Cisplatina (1825-1828), formando um exército único contra um inimigo em comum.

³¹⁴ Para saber mais consultar DORATIOTO, Francisco *O Império do Brasil e a Argentina (1822-1889) in Textos de história*. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, v.16, 2008 e DORATIOTO, Francisco. *O Brasil no Rio da Prata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014.

³¹⁵ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min, son., cor

perderam, (na cena, vemos um negro sentado na calçada preso a ferros e Milonga chegando para matar Netto). O decente era continuar a lutar. Os lanceiros negros mereciam ser respeitados. Como vê, meu amigo, eu não posso ficar. Eu não suportaria. Depois, nesses últimos dez anos, eu perdi o costume de tirar o chapéu a monarcas.³¹⁶ *Netto perde sua alma*. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin, 2001).

Um Netto altivo e cheio de convicções é descrito nesse trecho do filme quando Milonga é assassinado por Caldeira, como citado no quarto capítulo. A morte do negro representa o fim do sonho da abolição pelas mãos dos republicanos do Rio Grande do Sul e mostra uma frustração de Netto ao não conseguir seu objetivo de findar com a escravidão na Província.

Juremir Machado da Silva conta uma história diferente ao citar um decreto republicano de 16 de maio de 1839 indicado por Moacyr Flores no livro *Negros na Revolução Farroupilha*³¹⁷. Textualmente, a ordem voltada aos cidadãos da nova república dizia o seguinte: “Todo homem de cor ao soldo da República que fugir para o inimigo, *volverá* à condição de escravo, sempre que cair prisioneiro das forças republicanas”.³¹⁸ Assim, fica muito evidente o objetivo de se evitar uma debandada dos negros para o lado imperial ou até a deserção. Contudo, não podemos entender tal lei como uma prova cabal desmentindo o pensamento de Netto exposto no filme, pois precisamos lembrar o fato de os Farroupilhas não constituírem um corpo uniforme e, sim, híbrido com visões políticas diversas.³¹⁹

Voltando a utilizar as ideias de José Carlos Rodrigues, no livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011)³²⁰. Identificamos Milonga, como negro revoltado³²¹, muito em virtude das promessas feitas pelos revolucionários e não cumpridas ao fim Farroupilha. De acordo com

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS:Evangraf: Ed.Praça da Matriz, 2011, p.41.

³¹⁸ FLORES, Moacyr. *Negros na Revolução Farroupilha: Traição em Porongos e farsa em Poncho Verde*. Porto Alegre: EST, 2004 in SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS:Evangraf: Ed.Praça da Matriz, 2011, p.57.

³¹⁹ “A elite farroupilha apresentava uma divisão interna, fazendo com que a luta entre uma elite regional contra a “elite do poder” do Estado brasileiro também se estendesse em nível intra-elite farroupilha, especialmente demonstrada nos últimos anos da guerra. Havia o grupo da maioria (principalmente Bento Gonçalves, Antonio de Sousa Netto e Domingos de Almeida) que defendia uma República independente, através do federalismo, enquanto a minoria (Vicente da Fontoura, David Canabarro e Onofre Pires) desejava uma maior autonomia da região em relação ao império, sem para isso criar um Estado independente.” PADOIN, Maria Medianeira. *O Federalismo, a Região Platina e a Revolução Farroupilha*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p.10.

³²⁰ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

³²¹ Para ver as classificações utilizadas por Rodrigues, ver capítulo 4.

Rodrigues, o Negro Revoltado é a variante belicosa do Nobre Selvagem.³²² Entendemos essa classificação como sendo uma variante do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau, como sendo um indivíduo que migra da bondade natural a um sujeito indignado com sua condição de subjugado por outra raça ou etnia.³²³

Retornando à trama, ao voltar ao Uruguai, Netto tem uma conversa com sua amada Maria e acaba avisando a ela sua decisão de combater na Guerra do Paraguai, mesmo sabendo do trauma da mulher que no passado, viu um amado voltar do campo de batalha sem os braços. Com a morte de Netto em Corrientes Maria volta a perder seu amor para a guerra, pois entre as duas opções foi deixada de lado e ainda viu seus dois amados sofrerem em campos de batalha. Um retrato romântico do século XIX e de uma época de construção das nacionalidades sul-americanas e das disputas continentais daqueles tempos.

Cabe, aqui, fazer um paralelo entre Netto e o Capitão Rodrigo Cambará, personagem fictício de *O tempo e o vento*. Ambos parecem ser homens forjados nos campos de batalha do extremo-sul do continente americano e acabam tendo o mesmo destino. Faz-se importante relembrar uma das falas de Rodrigo presentes em obras fílmicas e no texto escrito por Érico Veríssimo, quando o militar descreve seus delírios ao seu cunhado, Juvenal Terra, após ser ferido a bala em um duelo

Sabe de uma coisa engraçada: quando variei, parecia que andava sempre a cavalo, em guerras. O que sentia era algo *muy* esquisito. Mal acabava uma luta, começava outra e quando dava por mim, estava no meio de outra peleja. Não conseguia parar. E lá vinha outra guerra e outra guerra. Eu guerreei todas as guerras. Me vinha uma vontade de parar a briga, de terminar, de acampar, dormir descansar. Aí, aparecia uma estrada que ia a lugar nenhum. E lá vinha outra guerra e vá briga e vá briga e só me golpeavam na cabeça e a minha cabeça que ia estourar, de tanta dor.³²⁴(*O Tempo e o vento*. Direção de Paulo José, Walter Campos, Denise Saraceni. Direção Geral de Paulo José, 1985).

O Netto do filme parece ser na clara alusão ao extinto guerreiro de Rodrigo Cambará. Em comparação à cena descrita anteriormente onde Netto se despede de sua amada Maria percebemos uma intenção tanto de Érico Veríssimo quanto de Tabajara Rua de levar ao receptor

³²² Ibid. 30.

³²³ “Em 1846, um ano depois de finda a guerra civil, a população escrava era de 30.841. O contingente escravo não diminuiu durante o “decênio glorioso.” SILVA, Juremir Machado da. História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários). Porto Alegre, RS:Evangraf: Ed.Praça da Matriz, 2011, p.43.

³²⁴ *O Tempo e o vento*. Direção de Paulo José, Walter Campos, Denise Saraceni. Direção Geral de Paulo José. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1985 1 DVD 7h30 min.

uma ideia de ser os destinos dos personagens não fugir da guerra, construindo o estereótipo do gaúcho tradicional do século XIX (*llisto a pelear*). Uma estratégia de indicar uma espécie de estrutura de sociedade onde aqueles homens contemporâneos viveram. Importante indicar que Rodrigo Cambará³²⁵ morre durante a Revolução Farroupilha defendendo os ideais dos Farrapos e Netto, como dito anteriormente durante a Guerra do Paraguai.

Importante também salientar o sentimento de vingança e o papel de justiceiro de Netto e de Caldeira quando concretizam a morte de um soldado, acusado de atrocidades na Guerra do Paraguai (1864-1870). Além de também executarem o tenente-coronel Philipp Blood, um homem cruel, responsável por amputar as pernas de um soldado, apenas por não simpatizar com ele. Concluída sua última missão³²⁶, Netto pode pegar sua barca para eternidade com sentimento de dever cumprido. A cena faz referência à barca de Caronte, mito grego da morte.

Finalmente a fuga para a beira do rio. Lá esperava Caronte com sua barca! E então a revelação de Caldeira de que já cruzara esse rio, morto que fora em Tuiuti, no mesmo combate onde se ferira o general. A travessia, portanto, era dele só, que se apresentou ao barqueiro apenas com o nome Antônio.³²⁷ (GUAZELLI, 2020).

Netto retornaria ao cinema em *Netto e o domador de cavalo* quando o papel de herói fica dividido entre ele e o Índio Torres, narrador da história. Inicialmente, poderíamos ficar confusos com essa forma de contar a história fictícia de um indígena preso por imperiais em um forte e salvo por Netto, mas podemos interpretar esse artifício como uma forma de unir um homem branco com um indígena, considerado por muitos como inferior. Ainda no início, Torres informa terem lutado juntos na Guerra da Cisplatina (1825-1828), ou seja, eram amigos de longa data.

O heroísmo de Torres fica ainda mais evidente quando os seus algozes lhe propõem a liberdade, caso entregasse quem escreveu folhetos considerados subversivos, conclamando a população do Rio Grande do Sul a tomar parte na Revolução, prefere ficar preso a entregar Netto, autor do chamamento escrito. À noite, Netto tenta angariar companheiros para libertar

³²⁵ Como os personagens do livro *O tempo e o vento* costumavam dizer: Cambará macho não morre na cama.

³²⁶ O título no suscita um questionamento de quando seria essa perda da alma de Netto. Podemos citar esse momento do assassinato como um dos quais vemos a face humanizada desse militar. Ao se vingar de blood mostra sua face mais humana, longe das idealizações propostas. Some-se a isso também o já citado fato de ter se decepcionado com os resultados da Revolução Farroupilha, com destaque para o fracasso da tentativa da abolição dos negros no Rio Grande do Sul.

³²⁷GUAZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *A Alma perdida de Antonio de Souza Netto: um senhor da Guerra na literatura e na história (1835-1865)*. Passo Fundo, 2020. XV Encontro Estadual de História da Anpuh/RS.

Torres e conhece amigos do indígena, como Caldeira, que o convida a conhecer outros companheiros do preso. Cabe salientar a coincidência do nome Caldeira também utilizado em *Netto perde sua alma* para designar o nome do companheiro de Netto nas batalhas da Revolução Farroupilha e quem acaba sendo seu confessor quando está no hospital em Corrientes.³²⁸

Nessa passagem, percebe-se um artifício utilizado ao dar aos negros um papel de preponderância na missão de libertar o Índio Torres. Nessa combinação para a fuga de Torres, podemos pensar em uma forma de unir negros, indígenas e brancos em uma pretensa democracia racial no Rio Grande do Sul. Esse mesmo grupo vingaria a morte do Negrinho do Pastoreio, invadindo e saqueando a casa do Barão, sendo o Índio Torres quem matou o capataz da fazenda, responsável por levar o corpo do Negrinho. Assim, o filme nos colocar em uma dúvida ao indicar haver dois modelos de heróis na obra: o branco Netto, articulador da revolta, e o Índio Torres um homem de ação, mas cansado de guerrear, como ele mesmo diz após ser libertado do forte.

Analisando a questão do herói em *Anahy de las Misiones*, destacamos a cena quando a protagonista e família observam uma cena lendária da Revolução. O grupo avista os Farrapos carregando um navio para tomar Laguna e, obviamente acham que estão vendo algo mágico.

É de imaginar-se o espanto dos homens simples do campo, testemunhas daquelas cenas de energia e coragem, e que estariam dispostos a prestar seus auxílios valiosos e desinteressados, como “vaqueanos” do terreno, conhecedores dos seus menores acidentes.³²⁹ (COLLOR, 2016, p.239).

No filme, vemos bois e os farrapos, comandados por Giuseppe Garibaldi andando pelo campo³³⁰(foto abaixo).

³²⁸ Parece que as duas obras fazem referência à Manoel da Silva Caldeira, participante do Corpo de Lanceiros Negros, chefiado por Joaquim Teixeira Nunes, o Gavião, personagem ativo de *Netto perde sua alma*.

³²⁹ COLLOR, Lindolfo. Garibaldi e a Guerra dos Farrapos. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/530470>, p.239. Acessado em 23 de Jan.2020.

³³⁰ “Apresentava-se a empresa, em verdade, novelesca na concepção, revestida das mais transcendentais dificuldades técnicas, de enorme alcance na sua aventureira execução. Concebida pela audácia de Garibaldi, ela teve para realizá-lo o valor quase sobre-humano de algumas dezenas de homens, que não se arreariam dos maiores sacrifícios, desde que deles pudessem decorrer alguma vantagem para ideia coletiva de que te todos estavam possuídos.” Ibid, p.239.

Figura 11 - Barcos de Garibaldi atravessam o campo do Seival em *anahy de las Misiones*



Fonte: Imagens Youtube

Figura 12 - Família de Anahy assiste aos barcos de Garibaldi no Campo de Seival



Fonte: Imagens Youtube

Segundo Maestri (2010), a chegada à Laguna seria preponderantes para os Farrapos conseguirem manter a combatividade perante aos Imperiais:

Necessitando, desesperadamente, de uma saída para o mar, o governo farroupilha organizou o ataque de Laguna, no litoral de Santa Catarina. Para participar das operações, protegidos pela cavalaria republicana, dois lanchões – Seival e Rio Pardo – foram carregados, em imensas carretas, pelo Estreito, da lagoa até o rio Tramandaí, no litoral. A lancha Rio Pardo, comandada pelo italiano Giuseppe Garibaldi, afundou

na altura de Araranguá, com muitos afogados, e a *Seival* participou da conquista de Laguna, em fins de julho de 1839.³³¹ (MAESTRI, 2010, p.170).

Aqui, vale mostrar como esse episódio foi descrito em dois livros que tratam de maneira antagônica o episódio. Lindolfo Collor em *Garibaldi e a Guerra dos Farrapos* (2020)³³² entende que para chegar a Capivari, precisavam se deslocar por mar e por terra para chegar à enseada da Roça Velha.

Segundo Collor, os ventos sopravam forte naquela região no mês de julho, quando a expedição estava sendo feita. Ou seja, o filme, que já mostrara anteriormente esse vento inclemente, procura ser fiel ao tempo cronológico dos eventos. Tratando dos navios carregados pelo campo, segue o escritor:

[...] ao passo que dos navios de Garibaldi, ambos de molde escuro, o *Farroupilha*, nave capitânea, arqueava dezoito toneladas e o *Seival* doze, armados um e outro de quatro canhões de bronze, com setenta homens de tripulação de combate³³³ (...) Várias vezes malogrados os esforços, outras tantas houveram os trabalhos de ser retomados, até que conseguiu colocar o lanchão maior, o *Farroupilha*, sobre os três pares de rodas. Em seguida foram ajustados sob as quilhas, de três a três, os grossos eixos da carreta, cuja construção se terminava assim debaixo d'água. E, depois amarrou-se a essas vigas com grossos cabos, o casco do navio.³³⁴ (COLLOR, 2016, pp.240-241).

Ainda de acordo com Collor, eram mais de cinquenta milhas entre a saída dos navios e seu destino, sendo a planície uniforme e coberta com uma relva rasa, sendo o terreno baixo e alagadiço.³³⁵ De acordo com Moacyr Flores (1996) os lanchões *Seival* e *Farroupilha* subiram o Rio Capivari, mas apenas o primeiro navio citado chegou sem problemas a Araranguá, seu destino, O *Farroupilha*, onde estava Garibaldi soçobrou com o vento, salvando-se apenas o corsário e alguns companheiros.³³⁶

Ao contrário de Lindolfo Collor, Moacyr Flores é crítico ao episódio que chama de “aventura romanesca”, não trazendo nenhuma vantagem aos Farrapos. Ainda segundo Flores

³³¹ MAESTRI, Mario. Breve história do Rio Grande do Sul. Da pré-história aos dias atuais. Passo Fundo. Editora da Universidade de Passo Fundo, 2010, p.170.

³³² COLLOR, Lindolfo. Garibaldi e a Guerra dos Farrapos. Em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/530470>. Acessado em 23 de Jan.2020.

³³³ Ibid., p.239

³³⁴ Ibid, pp. 240-241.

³³⁵ Ibid, p.238.

³³⁶ FLORES, Moacyr. Modelo Político dos Farrapos: as ideias políticas da Revolução Farroupilha / por Moacyr Flores. 4ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

(1996), os Imperiais contra-atacaram com vinte e duas embarcações, restando apenas uma armada, constituída de quatro barcos.

Por fim vale recordar as memórias do próprio Garibaldi a Alexandre Dumas para descrever a reação de quem acompanhava essa travessia:

Os habitantes gozaram então de um espetáculo curioso e desusado, isto é, verem dois navios em cima de duas carretas, e puxados por duzentos bois, atravessarem cinquenta e quatro milhas, isto é, dezoito léguas, sem a menor dificuldade, sem o mais pequeno acidente.³³⁷ (GARIBALDI, 1907, p.83).

Assim, podemos recordar Pierre Nora (1993) quando fala dos grandes acontecimentos e dos ínfimos. Tentando entender esse episódio como ínfimo, porém considerado heroico, Nora indica como lembrado no momento, mas retrospectivamente o futuro conferiu uma grandiosidade e o outro os acontecimentos onde nada acontece, mas carregados de sentido simbólico.³³⁸ Por isso, podemos entender a escolha da cena do navio de Garibaldi como uma forma de dar sentido a algo talvez não tão importante para a República Rio-Grandense, ainda mais se pensarmos que embora Laguna tenha sido tomada, não resistiu muito tempo em mãos republicanas, mas, hoje, o fato é lembrado como heroico, ainda mais quando se mostra esse périplo às telas de cinema³³⁹.

Nora ainda nos lembra que a memória só conhece duas formas de legitimação, sendo elas a histórica e literária, até certo tempo exercidas paralelamente. Atualmente, andam juntas, pois, como defendemos em nossa tese, não há uma preponderância do texto histórico ao literário para acesso ao conhecimento histórico. No nosso caso de estudo, o cinema seria a junção desses dois gêneros com auxílio de todas as formas de contar uma estória contida nos documentos históricos em mídias audiovisuais.³⁴⁰

³³⁷ GARIBALDI, Giuseppe, 1807-1882. Memórias De José Garibaldi. Cidade do Rio Grande: Oficinas a vapor do Intransigente, 1907, p.83.

³³⁸ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.25.

³³⁹ Há uma música de Vitor Ramil citando esse episódio.
Garibaldi delira
Puxa no campo um provável navio
Grita no mar farroupilha
Fica na tua
Loucos de cara. In RAMIL, Vitor. Tango. 1987.

³⁴⁰ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.28.

Assim, no capítulo seguinte, analisaremos a iconografia presente nos três filmes, objetos do nosso trabalho, e sua importância na produção do conhecimento histórico.

7 A ICONOGRAFIA DA REVOLUÇÃO NA COSTRUÇÃO FÍLMICA

O filme histórico, na grande maioria das vezes, pretende recriar momentos ou ressaltar passagens de personagens históricos. No intuito de se aproximar ao máximo da verossimilhança de ambos, utiliza a pictografia disponível sobre o tema abordado como parâmetro ou modelo para criação de cenas ou caracterização de atores. Como pictografia entendemos: pinturas, estátuas, gravuras e fotografias, seguindo o pensamento de Peter Burke³⁴¹. São pensamentos não-verbais importantes para conseguirmos construir uma imaginação histórica, a partir da leitura de historiadores.³⁴²

A pictografia é tão importante para um entendimento do passado, que Burke (2004) considera pintores de diferentes épocas da história como historiadores sociais.³⁴³ Ao concordar com esse pensamento, mais uma vez, afirmamos nossa visão de entender não ser o documento escrito a única forma de acesso ao conhecimento histórico e uma interpretação do passado. A análise de determinadas imagens, assim como de um determinado texto escrito, são escolhas humanas, visando se municiar de elementos materiais para o desenvolvimento de um discurso inteligível sobre o passado.

No caso da Revolução Farroupilha, evento da primeira metade do século XIX, anterior a disseminação da fotografia, os quadros pintados a respeito do evento e de seus personagens são registros acessíveis de leitura para se pensar como batalhas e pessoas participantes naquele evento eram percebidas e representadas pelos seus contemporâneos ou até por gerações futuras.

O papel das imagens como agentes é ainda mais óbvio no caso das revoluções. Revoluções sempre foram celebradas por meio de imagens, desde que obtivesse sucesso, como as de 1688, 1776, 1789, 1830, 1848 e assim por diante.³⁴⁴ (BURKE, 2004, p.182).

Isso não significa não haver fotografias disponíveis para entendermos o século XIX e como pessoas comuns se comportavam em seu cotidiano, construindo uma história social da época, como nos indica Peter Burke. Ainda pensando na imagem como representação da realidade, recuperamos os apontamentos de Louis Marin (2009). Ele nos indica representar

³⁴¹ BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004, p.16.

³⁴² Ibid., pp.16 e 44.

³⁴³ Ibid., p.127

³⁴⁴ Ibid., p.182

como apresentar novamente³⁴⁵, ou seja, trazer à tona algo ausente em determinado tempo e espaço, uma substituição. No caso do cinema e de nossa análise, os filmes apresentariam novamente algo já impresso em outras fontes imagéticas, como quadros. Porém, as telas de cinema seria essa moldura e as imagens, em sequência, ganhariam movimento.

Marin segue nos indicando serem as representações resultados de uma briga pelo poder, sendo a representação sobrevivente como uma visão vitoriosa sobre algo, tornando-as o “real”³⁴⁶. O poder dessa imagem estaria no fato de ser potente como um texto escrito e criadora de sentido para uma determinada visão de mundo.

Podemos entender essa afirmação no caso da Revolução Farroupilha ao verificarmos a existência das pinturas a respeito da Revolta, trazendo uma ideia imagética ativa de seus combatentes, como no quadro abaixo. Sobrevive, assim, a versão de guerreiros sempre prontos a lutar e não a visão historiográfica sobre o assunto, já discutida no capítulo 1 remetendo a momentos de dificuldade observados durante os 10 anos da contenda (1835-1845).

Figura 13 - Carga de cavalaria Farroupilha



Fonte: Guilherme Litran – Museu Julio de Castilhos

³⁴⁵ Marin, Louis. Poder, representacion e imagen. *Prismas*, Revista de historia intelectual, Nº 13, 2009, pp.136-138.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.138.

7.1 Entendendo a imagem como fonte histórica

Peter Burke, em *Testemunha ocular. História e imagem* (2004).³⁴⁷ nos serve como referência para entendermos a importância das imagens na construção do discurso histórico ou evidência histórica, como o próprio autor se refere ³⁴⁸. Inicialmente, Burke já marca sua posição ao afirmar as imagens como tendo um lugar ao lado dos textos literários e testemunhos orais.³⁴⁹ Também nos lembra que as imagens nos comunicam de forma rápida e clara o que um texto leva mais tempo, e de forma mais vaga.³⁵⁰ Contudo, o próprio Burke nos alerta para a questão da idealização das imagens produzidas, algo não muito diferente de textos sobre a Revolução Farroupilha escritos por admiradores da revolta.

Ulpiano de Menezes (2003), no texto *Fontes Visuais, cultura visual. História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*³⁵¹, entende a atividade de ler uma determinada imagem como sendo uma antropologia social ou sociologia visual, precisando para isso inferir o não-visível, construindo uma interação entre observador e observado.³⁵² Ou seja, o realizador da obra fílmica precisa na sua interpretação de determinada pictografia levar em conta o período histórico na qual a obra foi produzida e também qual retrata, reciclando-a e ressemantizando-a para reproduzi-la como cenas no filme, como o próprio Ulpiano indica:

Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, integrar, três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado.³⁵³ (MENESES, 2003, p.17).

Relacionando o pensamento acima com outras afirmativas de Ulpiano, concordamos quando afirma que as imagens não têm sentido em si, mas apenas quando há interação social

³⁴⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.11.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p.101.

³⁵¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

³⁵² *Ibid.*, p.16.

³⁵³ *Ibid.*, p.17.

através do “tempo, espaço, circunstâncias sociais e nos agentes que intervêm”³⁵⁴, dando existência social àquele material produzido, criando sentido e valor ao mesmo. Nesse momento, Ulpiano expõe um ponto crucial em nosso trabalho, já que tratamos de obras fílmicas sobre um evento regional, cuja leitura está inserida em visões ideológicas, como explicado no capítulo 2. O autor nos indica a ideologia como ‘prática na qual se estuda na interação social afetiva’³⁵⁵. Essa afirmativa é verificada nos filmes estudados, pois a mobilização dos realizadores das três obras analisadas tem a nítida intenção de apresentar sua visão acerca dessa revolta, embora pretendam discutir alguns temas já abordados nessa tese, como a questão da escravidão e a participação de indígenas, negros e mulheres na contenda.

Sobre as mulheres, é interessante notar a tipificação das mulheres alijadas da sociedade gaúcha no século XIX, como o caso de Anahy. Nesse caso, percebemos a utilização de uma roupa muito diferente das usadas de acordo com registros pictográficos, das mulheres da alta sociedade gaúcha e presente no filme *Netto e o domador de cavalos* (figuras 14 e 15). Ainda podemos entender Anahy com bombacha, facão e um casaco militar, significando a figura de uma lutadora, embora não estando nem nas fileiras Farrapas nem Imperiais. Sua principal batalha é pela sobrevivência, muito distante do mundo das mulheres da outra figura, representantes das classes abastadas do Rio Grande do Sul.

Figura 14 - Vestimentas de Anahy



Fonte: Imagens Youtube

³⁵⁴ Ibid., p.28

³⁵⁵ Ibid., p.29

Figura 15 - Vestimentas das filhas do Barão em *Netto e o domador de cavalos*



Fonte: Imagens *Youtube*.

Uma comparação entre as duas imagens acima, exemplifica a estereotipificação do outro fato descrito por Burke como exagero de alguns traços culturais e omissão em outros.³⁵⁶ A distinção social entre mulheres está contida na vestimenta e na passagem do filme quando as jovens moças se preocupam com suas vestes, em *Netto e o domador de cavalos*, enquanto Anahy luta pela sobrevivência no meio de uma Guerra, ao relento e refém do clima do Rio Grande do Sul, sem se importar com qual vestimenta estaria utilizando para isso. As sutilezas da moda do século XIX não está acessível a Anahy e, tampouco, faziam parte de suas prioridades.

Retornemos a analisar *Netto perde sua alma*, agora em uma cena quando o general Netto está em uma cama do hospital. Olhando cuidadosamente, notamos que ela nos remete a uma imagem de Cristo ao ser retirado da cruz (figura 16). De acordo com Burke, é preciso ter certos conhecimentos como pré-condições para a compreensão de significados religiosos. Ele ainda segue afirmando que algumas pinturas foram feitas para despertar emoções, inclusive servindo para a historicização dessas, desde a idade média.

Imagens parecem ter desempenhado um papel cada vez mais importante a partir da Alta Idade Média. Uma série de pinturas ilustrando histórias da Bíblia circulou impressa a partir da década de 1460, ao passo que devoções particulares eram cada vez mais acompanhadas – por aqueles que podiam pagar – por pinturas diferiam tanto na forma quanto na função dos ícones descritos-acima. Eles focalizam o que tem sido chamado “cena dramática”, destacando um momento numa história sagrada.³⁵⁷ (BURKE, 2004, p.64).

³⁵⁶ Ibid., p.155.

³⁵⁷ BURKE, Peter. Testemunha ocular. História e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004, p.64.

Sobre as imagens religiosas cristãs, Belting (2010) ressalta uma grande mudança de paradigma quando a imagem do Cristo substitui a do Imperador na face das moedas, já no fim do século VII³⁵⁸. Tal novidade no campo imagético realizaria uma transformação na hierarquia representativa: se antes os guerreiros deveriam jurar fidelidade ao imperador no campo de batalha, agora era à figura de um Cristo crucificado a quem os juramentos de lealdade eram feitos.

Assim, nos parece ser proposital a iconografia utilizada ligando Netto ao Cristo crucificado, pois faria o espectador realizar uma ligação imediata entre dois salvadores, sacrificados por lutarem por justiça sendo Jesus o salvador da humanidade e Netto um herói da história do Brasil.

Figura 16 - Imagem de Netto ferido em *Netto perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

³⁵⁸ BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, Arsurbé, 2010. p. 8

Figura 17 - Quadro de Jesus Cristo após crucificação



Fonte: Whilhem Trübner – 1874.

7.2 Batalhas e combatentes Farroupilhas nos quadros e nas telas

Algo muito importante para a reconstituição das batalhas da Revolução Farroupilha são os quadros pintados retratando momentos importantes do conflito. Chamado de quadro-batalha por Burke (2004), essas iconografias, de acordo com o autor, são produzidas desde o século VII Antes da Era Comum (AEC), tendo seu ápice de 1494 e 1914.³⁵⁹ Não por acaso, no momento compreendido entre a expansão do domínio europeu sobre a América e a primeira Guerra Mundial, momento onde as conquistas territoriais seriam fatores preponderantes para potências marítimas, em um primeiro momento (Espanha e Portugal) e, depois, com as Revoluções Industriais, para a Inglaterra, principalmente, adquirir matéria-prima e, também, um local para vendas de seus produtos industrializados.

Tratando da Revolução Farroupilha, as imagens seriam utilizadas para criar um imaginário grandiloquente dos fatos daqueles estancieiros postados contra o Império do Brasil. Nas imagens abaixo, observamos como os lanceiros negros eram retratados, já no século XX. Percebemos haver uma diferença entre ambas, pois na primeira o lanceiro usa uma proteção de ferro no seu dorso, enquanto na segunda esse colete não está representado. Comparando essas imagens com a cena do filme do momento no qual a independência do Rio Grande do Sul é

³⁵⁹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004, p.183.

proclamada, podemos entender a escolha pela segunda imagem pelos realizadores do filme para representar esse corpo de guerreiros Farroupilhas (figuras 20 e 21).

Figura 18 - Retrato de um Lanceiro Negro



Fonte: Juan Manuel Blanes.

Figura 19 - Cabeça de Lanceiro Negro



Fonte: Vasco Machado

Figura 20 - Lanceiros Negros 1 - Filme *Netto perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

Figura 21 - Lanceiros Negros 2 - Filme *Netto perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

Ao tratar da Proclamação da República Rio-grandense, podemos comparar as duas imagens abaixo (figuras 22 e 23). Notamos uma separação física entre os lanceiros e os demais combatentes, estando os negros à direita com suas tradicionais vestimentas vermelhas, mais simples, e os demais à esquerda, vestidos à semelhança de Netto, como uniformes militares. Essa distinção pode ser proposital, justamente para fazer um contraponto entre esses dois tipos de combatentes Farroupilhas. Imagetivamente, faz sentido a separação, pois somos obrigados a relembrar o objetivo da obra fílmica como propagadora de conhecimento histórico a um público não especializado, algo que faria das vestimentas utilizadas um importante marcador social, entendendo-se roupas mais simples para os escravizados e uniformes pomposos para os estancieiros.

Figura 22 - Netto desfralda a bandeira Farroupilha 1 - Filme *Netto perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

Figura 23 Netto desfralda a bandeira Farroupilha 2 - Filme *Netto perde sua alma*



Fonte: Imagens Youtube.

Quando analisamos apenas da figura de Netto, observamos o General desfilando pelo campo com a bandeira do Rio Grande do Sul, momentos após a declaração de cisão da província em relação ao Império do Brasil. Em ambas, temos Netto em um cavalo branco, ostentando o símbolo máximo do novo estado independente, sendo observado pela tropa, legitimadora de sua ação. Seria muito difícil imaginar a Proclamação da Independência do Brasil (figura 24)³⁶⁰, da República Rio-grandense ou de qualquer outro ato político importante sem a presença de pares do líder político e do povo.

³⁶⁰ “O mais famoso quadro sobre a Independência do Brasil foi concluído apenas nos anos de Pedro II, no ocaso Império Brasileiro, em 1888. Vivendo um momento de crise, o monarca buscou recuperar a magnitude do ato de emancipação e a figura do pai, Pedro I, encomendando a Pedro Américo (1934-1905) – um dos seus artistas protegidos e financiados pelo Estado – uma cena engrandecedora. Nada corresponde à realidade: as vestes de D. Pedro I e da corte, a quantidade de gente, o riacho do Ipiranga (devidamente aproximado), e até a colina mais elevada, cuja inspiração veio de um quadro de Ernest Meissonier, *Batalha de Friedlans*, em homenagem a Napoleão Bonaparte e seu exército. Em nome da pátria assassinou a geografia.” SCHHWARCZ, Lilian Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015., Caderno 2 (entre as pp, 256-57).

Figura 24 - Independência ou morte (Pedro Américo – 1888)



Fonte: Pedro Américo – 1888.

Contudo, há algumas diferenças inerentes a representação de um quadro e uma cena de um produto audiovisual. No filme, Netto está vestido de forma muito parecida a dos outros combatentes, ostentando, inclusive um chapéu. No caso do quadro (figura 25), sua figura lembra muito a dos libertadores do século XIX, como Simon Bolívar (figura 26), acrescido de uma imagem celestial acima dele abençoando a Revolução (figura 25). Nos parece duas formas de observar o mesmo tipo de personagem histórico, sendo uma a visão contemporânea e outra tendo como referência o entendido como um líder político estaria vestido no século XIX.

Figura 25 - Netto com a bandeira Farroupilha



Fonte: Acervo Museu Histórico Farroupilha

Figura 26 - El Libertador em traje de Camapaña



Fonte: Arturo Michelena – 1895.

Para entender melhor essa pictografia representando Netto e Proclamação da República Rio-Grandense, devemos voltar à Marin (2009) e utilizar seus apontamentos sobre os poderes reais, através das pinturas. Segundo ele, o retrato de um rei nos remete a um monarca absoluto,³⁶¹. Assim nos diz:

³⁶¹ Não tratamos aqui da definição clássica de monarca absoluto, mas consideramos Netto o mandatário mais respeitado da Revolução Farroupilha, na ausência de Bento Gonçalves, preso no momento da Proclamação da República Rio-grandense.

Éstas son su *presencia real*: una creencia en la eficacia y la operatividad de *sus* signos icónicos es obligatoria, porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación y de él no queda sino el simulacro; pero, a la inversa, porque *sus* signos *son* la *realidad* regia, el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia; su falta es a la vez herejía y sacrilegio, error y crimen³⁶². (MARÍN, 2009, p.139).

Complementando ainda essa visão, Marin trata das pinturas representando os monarcas como resultado de uma narrativa histórica. Seria uma simbiose entre texto e imagem, comum na linguagem cinematográfica, objetivando a perpetuação de monarcas ou heróis, como no caso de Netto nos dois filmes analisados. Seus discursos e sua imagem sempre como um líder inabalável, até na hora de sua morte em Corrientes, pretendem construir um registro a ser utilizado por gerações futuras para se referirem ao estancieiro.

Outro exemplo importante sobre o uso da iconografia como criadora de uma ideia visual a ser utilizada para legitimar uma ideia ou a ação de pessoa diz respeito a como a figura de Tiradentes foi utilizada pela República, após sua proclamação em 15 de novembro de 1889. Apesar de ser utilizada bem antes desse evento, como nos apontam Carvalho (1990)³⁶³ e Schwarcz (1998) esse culto à imagem do revoltoso mineiro se iniciou em 1872, época da publicação de *História da conjuração mineira*, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva³⁶⁴. Em 1890, 21 de abril, data da morte de Tiradentes se torna feriado nacional.

Além disso, foi também na década de 90 que a figura de Tiradentes, até pouco retratada, passou a se associar à imagem de Cristo. Décio Vilares distribuiu para o desfile de 1890 uma litografia em que aparecia o busto de Tiradentes, cuja placidez era a própria representação de Jesus Cristo. Em 1892, o mesmo artista voltou a retratar o inconfidente, dessa feita em uma pintura a óleo. Outro artista, ainda – Aurélio de Figueiredo – terminaria uma nova tela de título significativo: *O martírio de Tiradentes*. Isso, sem falar da representação realista de Pedro Américo, de 1893, que mostra Tiradentes esquartejado sobre o cadafalso.³⁶⁵ (SCHWARCZ, 1998, p.472)

³⁶² “Estas são a sua presença real: é obrigatória a crença na eficácia e operabilidade dos seus signos icônicos, porque, caso contrário, o monarca esvazia-se de toda sua substância por falta de transubstanciação e dele não resta senão o simulacro; mas inversamente, porque seus signos são a realidade real, o ser e a substância do príncipe, os próprios signos exigem necessariamente essa crença; sua culpa é heresia e sacrilégio, erro e crime.” Marin, Louis. *Poder, representacion e imagen*. *Prismas*, Revista de história intelectual, Nº 13, 2009, p.139.)

³⁶³ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

³⁶⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.472.

³⁶⁵ Ibid.

Figura 27 - O Martírio de Tiradentes



Fonte: Aurélio de Figueiredo – 1892

Esse fato nos relembra algo exposto anteriormente quando no filme *Netto perde sua alma* há a ligação da figura do gaúcho ao do maior símbolo da Igreja Católica. Tanto Netto quanto Tiradentes são conclamados a serem líderes de revoltosos contra um poder central e, conseqüentemente, sacrificados por se oporem a forças mais poderosas em relação ao grupo representado pelas duas figuras, uma tentativa de usar o poder da imagem para igualar em sacrifícios e heroísmo Tiradentes e Netto a Jesus Cristo, uma imagem universal que dispensa textos escritos e fala à maioria das pessoas no ocidente, influenciado pela cultura judaico-cristã. Assim, Carvalho (1990), nos lembra como os heróis devem parecer com os de seu povo:

Herói que se preze tem de ter, de algum modo, a cara da nação. Tem de responder a algumas necessidades ou aspiração coletiva, refletir algum tipo de personalidade ou de comportamento que corresponda a um modelo coletivamente valorizado.³⁶⁶ (CARVALHO, 1990, p.55)

Finalizamos lembrando ser o cinema imagens em movimento, ou seja, sequência de retratos capturado em um dado momento. Partindo do princípio de as ideias materializadas em filmes como cenas partem de modelos já estabelecidos, a pictografia se torna um item importante para a reprodução de momentos e figuras históricas. No campo das representações,

³⁶⁶ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.55.

a maneira como se expõe um episódio, um personagem ou tema histórico faz da obra fílmica um documento a ser apresentada ao grande público, mesmo sem esse ter uma consciência a respeito disso. Mais uma vez, notamos como escolhas construtivas de narrativas, tanto textuais como imagéticas e concluímos ser o filme a execução final de ideias de seus realizadores, a partir de sua visão de mundo e posicionamentos a respeito de um determinado assunto, no caso a Revolução Farroupilha.

CONCLUSÃO

A escolha de analisar os filmes *Anahy de las Misiones*, *Netto perde sua alma*, e *Netto e o domador de cavalos* nos leva a entender algumas dinâmicas inerentes a produção desse tipo de documento audiovisual. Escolho a palavra documento, pois entendo ser uma película um importante material importante para a produção de um conhecimento histórico como textos escritos e testemunhos orais.

Ao se ter contato com a história da Revolução Farroupilha (1835-1845), percebemos haver diversas narrativas possíveis acerca do embate. A depender da visão de quem escolhe abordar o assunto, essa Revolta pode tomar contornos nacionalistas ou separatistas. A guerra de narrativas, iniciada no século XIX, chega aos nossos dias sem uma definição a respeito de temas importantes abordados nos filmes, tais como: se Netto só decidiu proclamar a República após esgotar todas as tentativas de acordo ou como nos diz o Índio Torres em *Netto e o domador de cavalos*, o gaúcho ter “metido na cabeça a ideia de criar um país” antes mesmo do início do embate. Ideias divergentes, mas complementares quando pensamos na construção de uma narrativa heroica de Netto.

O mesmo militar também se mostra um defensor da abolição da escravatura e do fim dos tempos dos caudilhos, como se ele mesmo não fizesse parte desse grupo de mandatários do sul do nosso continente. Contudo, o negro Milonga, ainda no filme *Netto perde sua alma*, nos lembra como a escravidão não só não foi abolida, mas como os negros foram traídos nas suas reivindicações de liberdade. Esse personagem funciona como um contestador a respeito da imagem construída de Netto como um ferrenho abolicionista, assim como a maioria dos Farrapos. Se realmente havia a vontade de libertar os escravos por que isso não foi feito?

De forma menos sutil, essa temática é discutida em *Netto e o domador de cavalos* onde a lenda do Negrinho do Pastoreio é apresentada ou rememorada para ressaltar a condição do negro como uma mercadoria com dono e sujeito a todos os tipos de castigos quando não executava as ordens de seu senhor. A visão dos brancos fazendeiros entra em conflito com os ideais de Netto e do Índio Torres, personagens levados ao *status* de justiceiros, ao vingarem a morte do Negrinho.

Se a questão dos negros é abordada nos filmes em que Antonio de Sousa Netto é protagonista, a participação das mulheres na Revolução Farroupilha é ponto de discussão em *Anahy de las Misiones*. A chefe de família é colocada a reboque das situações causadas pela Revolução, mesmo sem escolher um dos lados, e não se entende como Farroupilha ou Imperial. Apesar dessa postura imparcial, é atravessada pelo combate, principalmente quando perde dois

de seus três filhos, assassinados durante os conflitos. A percepção de não poder controlar seu futuro a leva a um desespero momentâneo, mas logo ela recupera a razão e entende ser dependente dos despojos de guerra de um mundo onde os habitantes do sul do Brasil vivem para defender as fronteiras, como o gaucho Martin Fierro, no caso argentino.

Na contramão de Anahy, temos Anita Garibaldi e as esposas dos estancieiros, personagens ativas da Revolta. A esposa do italiano Giuseppe Garibaldi tomou a frente em diversos momentos importantes da Guerra e as companheiras dos soldados foram obrigadas a administrar os negócios da família e até a exercer a função de espiãs, sendo peças importantes nesse tabuleiro de xadrez.

Voltando a tratar da produção dos filmes cujo tema são eventos do século XIX, fica evidente como a pictografia foi algo primordial para a reconstrução de momentos históricos, como batalhas, principalmente. Em um mundo onde a fotografia ainda não era usual, embora naquele mesmo século D. Pedro II já seria um entusiasta dessa nova forma de se registrar o cotidiano, quadros com batalhas seriam fontes primárias, funcionando como parâmetros para cineastas. Assim a construção da figura de heróis e das narrativas ganham consistência, pois, como abordamos em nosso trabalho, imagens conseguem transmitir emoções diferentes de textos escritos ou testemunhos orais.

Como dito anteriormente, um material escrito tem características próprias e se comparados aos filmes estes têm algumas limitações, como não conseguir reproduzir imagens e áudio (não levamos em consideração textos multimídias da internet). Da mesma forma como uma produtores de obras audiovisuais precisam respeitar algumas limitações para a realização de seus trabalhos, tais como orçamento disponível, tempo limite do produto e a linguagem a ser utilizada para atingimento de uma maior audiência possível, principalmente.

Qualquer produto audiovisual se inicia com uma ideia sobre como contar uma estória e, posteriormente, o projeto deve começar a orçar o custo com atores, figurino, locações (custo de viagens, alimentação ou quaisquer outros necessários para gravação de cenas fora de um estúdio), publicidade e outras despesas referentes à produção, divulgação e distribuição da obra. Isso resulta em escolhas, assim como as de um historiador a realizar o levantamento documental e selecionar quais vestígios do passado serão utilizados para a produção final de seu texto. Seja via auxílio governamental ou com investimento da iniciativa privada, os realizadores das obras fílmicas precisam estar conscientes de contar um orçamento que não pode ultrapassar o limite estabelecido. Essa limitação pode alterar narrativas pensadas inicialmente ou até mesmo a forma de abordar um determinado assunto.

Após a gravação das cenas pensadas inicialmente, esse material sofrerá uma edição, onde trilha sonora e outros efeitos serão utilizados para tornar o enredo atraente. A atratividade também está vinculada ao tempo final da obra. Em um mundo com cada vez mais opções de acesso a materiais voltados ao entretenimento, um filme disputa com diversos outros produtos a atenção do público. Assim, é de suma importância pensar na duração total do filme, sem que o haja prejuízo no entendimento dos temas abordados. A profundidade de um texto escrito se torna quase inatingível pela obra fílmica, mas não é algo que diminua o valor desse tipo de material para a produção do conhecimento histórico. Podemos pensar como uma espécie de contato inicial ou uma outra visão sobre um período ou fato histórico, algo muito comum quando fazemos um debate historiográfico com diferentes textos a respeito de um mesmo assunto.

Por fim, mas não menos importante, a linguagem a ser utilizada no produto precisa ser definida, levando em conta qual a mensagem a ser transmitido e quem será o receptor. No caso de *Anahy de las Misiones* seus realizadores preferiram utilizar uma língua falada próxima a um gauchesco, misturado com espanhol, algo estranho quando se pensa em atingir um público não acostumado a esse tipo de diálogos. Contudo, podemos pensar se essa uma forma de caracterizar o filme como identitário de uma região, tempo e espaço. Já os outros dois que tratam da vida de Antonio de Sousa Netto os personagens falam português e tornando mais fácil o entendimento do grande público, mesmo exigindo da audiência algum conhecimento prévio sobre alguns assuntos, como a Proclamação da República Riograndense, a participação dos negros na Revolução Farroupilha ou até mesmo do que se tratava essa revolta contra o império.

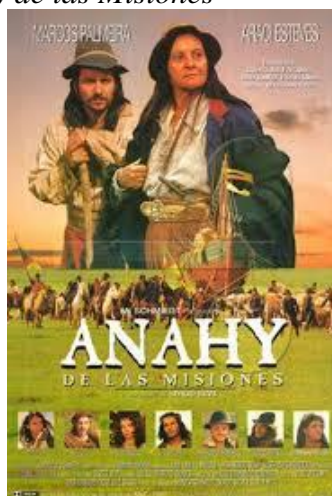
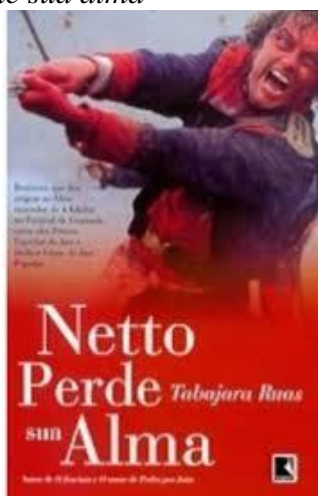
Porém, a linguagem audiovisual não se limita apenas aos diálogos, a edição de imagens é a forma que como tudo o que foi pensado anteriormente será apresentado ao público. A ordem das imagens, o enquadramento, a escolha das trilhas sonoras para cada parte do filme constituem a forma como a narrativa se apresentará. O produto final se torna um documento com uma visão própria da história abordada, cabendo críticas, observações e comentários a respeito da escolha, mas sempre com o entendimento de se tratar de algo diferente, nem melhor nem pior, em relação a um documento escrito, tradicionalmente aceito pela academia.

Assim, dessa forma, nos parece ser o cinema um meio de comunicação importante para a disseminação do conhecimento histórico, desde o início do século XX. Nos cabe pensar como poderiam ser utilizados textos escritos, testemunhos orais e obras fílmicas para produção de uma história pública alcançando cada vez mais um público mais vasto. Em um mundo voltado para a produção de conteúdos audiovisuais, com o nosso, o cinema e suas derivações, como

novelas e séries, tendem a possuir ainda mais importância como construtor de narrativas históricas.

O profissional que tem como ofício explicar a ação do homem tempo, como nos, precisa cada vez mais entender como dialogar com um novo público, sem, para isso, renunciar a seu rigor metodológico. Aqui nos colocamos como profissionais além da produção de livros ou de exposições nas salas de aula, mas como peças importantes para elaboração de discursos, através de pesquisas criteriosas e consultorias técnicas. Como novos desafios, novas responsabilidades, em um mercado cada vez mais sedento por boas narrativas históricas nas mais diversas plataformas audiovisuais existentes.

ANEXO

Figura 28 - Cartaz do filme *Anahy de las Misiones*Figura 29 Cartaz do filme *Netto perde sua alma*Figura 30 – Cartaz do filme *Netto e o domador de cavalos*

REFERÊNCIAS

- ALBECHE, Daysi Lange. *Imagens do Gaúcho. História e mitificação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*. Revista História Hoje, vol. 1, n. 2, 2012.
- ARCE, Ana Ines. *Os verendos restos da sublime geração Farroupilha, que andei a recolher de entre o pó das idades: uma história arquivística da coleção Varela*. Porto Alegre. Faculdade de Biblioteconomia e comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- BACZKO, Bronislaw. *A Imaginação social in: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019.
- BARBOSA, Luciano Rodrigues. *A cor de Porongos. Percepções raciais flutuantes no século XIX*. Monografia (Graduação em história), 2001, 57f - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro, Arsurbe, 2010.
- BENTO, Claudio Moreira. *O exército farrapo e os seus chefes*. Vol.II. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército editora. 1993.
- BENJAMIN, Walter - *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BOLUFER, MÓNICA; GOMIS, JUAN Y HERNÁNDEZ M. TELESFORO (EDS.) (2015), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- BRASIL, Assis. *História da República Rio Grandense*. Vol.1. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.

CAETANO, D. (Org.). Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio Sobre Uma Década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CAMPOS, Renato Márcio de Campos Martins de. Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro - Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição. Trabalho apresentado ao NP07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom – 2005.

CANDAU, Joel. Antropologia da memória. Paris: Armand Collin, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CARVALHO, J. M. (Coord.). História do Brasil Nação (1808-2010). v. 2. A construção nacional (1830-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. São Paulo. Paz e Terra, 1999 v.2.

CATROGA, Fernando. Memória, história e historiografia. Coimbra: Quarteto, 2001.

COLLOR, Lindolfo. Garibaldi e a Guerra dos Farrapos. Disponível em:
<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/530470>,

DA SILVA, Matheus Luis. Trajetória e atuação política de Antonio Sousa Netto (1835-1866). Dissertação mestrado: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

DA SILVA, Jaisson Oliveira. *A epopeia dos titãs do Pampa: historiografia e narrativa épica na História da Grande Revolução, de Alfredo Varela*. Porto Alegre. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

DESBOIS, Leurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras 2016.

DORATIOTO, Francisco. Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DORATIOTO, Francisco. *O Brasil no Rio da Prata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2014.

FERREIRA, Priscila. A conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira. Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

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

FLORES, Hilda Agnes Hübner. Síntese do discurso de posse no IHGRGS, ocorrida a 9 .10.2014)

FLORES, Hilda Agnes Hübner *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

FLORES, Moacyr. Modelo Político dos Farrapos: as ideias políticas da Revolução Farroupilha / por Moacyr Flores. 4ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

- FLORES, Moacyr. *Negros na Revolução Farroupilha: Traição em Porongos e farsa em Poncho Verde*. Porto Alegre: EST, 2004 in SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS:Evangraf: Ed.Praça da Matriz, 2011.
- FLORES, Moacyr. *Notas para a história da Revolução Farroupilha: Relatório ao cônsul da Sardenha por Antônio de Freitas Barreto Queirós*. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1973.
- FRIGERI, Rosane e RÜDIGER, Francisco Ricardo in: RETAMOZO, Aldira (et. al.) *O papel das mulheres na Revolução Farroupilha*. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 32 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARIBALDI, G. (1907). *Memórias de José Garibaldi*. Cidade do Rio Grande: Oficinas a vapor do Intransigente.
- GOLIN, Tau. Bento Gonçalves. *O herói ladrão*. LGR Artes Gráficas, 1983.
- GUAZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *A Alma perdida de Antonio de Souza Netto: um senhor da Guerra na literatura e na história (1835-1865)*. Passo Fundo, 2020. XV Encontro Estadual de História da Anpuh/RS.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A,2004.
- HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro*. Buenos Aires: Catamarca, 2009.
- KORNIS, Monica. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008 apud FERREIRA, Priscila. *A conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira*. Universidade Federal de Santa Maria, 2012.
- KORNIS, Monica Almeida. *História e cinema: um debate metodológico*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.
- JELIC, Jordan. *Sobre la identidade (Reflexiones e tesis)*. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio. MORAES, Nilson Alves de; LEIRA, Paulo André. *Memória e identidade: I Congresso Internacional de memória social e documento*. Rio de Janeiro:7 letras, 2000.
- LOCKE, Essay, II, 9 Cf.Charles Taylor, *Sources of the self. The making of the Modern Identity*. Cambridge, q989, 0. 143-76. In: ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp, 2011
- LOPES NETTO, J. Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.
- MAESTRI, Mario. *Breve história do Rio Grande do Sul. Da pré-história aos dias atuais*. Passo Fundo. Editora da Universidade de Passo Fundo, 2010.

MAESTRI FILHO, Mário José. *O escravo no Rio Grande do Sul: a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho*. Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984.

MARIN, Louis. Poder, representacion e imagen. *Prismas*, Revista de história intelectual, Nº 13, 2009.

MARQUES, Leticia Rosa. José Marianno de Mattos: conquistas e desafios de um mulato carioca na Revolução Farroupilha (1935-1945). Dissertação (Mestrado em história), 2013. 117f - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2013.

MATTOS, Ilmar Rohloff. O tempo Saquarema: a formação do estado imperial. São Paulo: HUCITEC, 1987.

MENEGAT, Carla. A invenção dos gaúchos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n 86, nov. 2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/revista/edicao/86>>. Acesso em: 29 jul. 2009.

MENEGAT, Carla. O tramado, a pena e as tropas: família, política e negócios do casal. Domingo José de Almeida e Bernardina Rodrigues Barcellos. 2009. 205 f. Dissertação (Mestrado em história) – Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003

MENZ, Maximiliano M. *Entre impérios: formação do Rio Grande na crise do sistema colonial português*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOREIRA NETTO, Carlos de Araujo. *Indígenas da Amazônia: de maioria a minoria (1750 1850)*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1988. 348p.; QUIJADA, Mónica. El paradigma de la homogeneidad. In: QUIJADA, Mónica; BERNAND, Carmen; SCHNEIDER, Arnd. Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, Siglos XIX y XX. Madrid: CSIC, 2000. p.7-57; GUIMARÃES, 1988. In: ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*. *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, 2012.

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002 (ISBN 85-7326-254-0).

NEUMAN, Eduardo Santos. *Um só não escapa de pegar em armas: As populações indígenas na Guerra dos Farrapos*. *Revista de História (Revista do Departamento de História da Universidade de São Paulo)*, São Paulo: USP n.º 171. P83-109, jul.-dez. 2014.

Nora, P. 1984. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”. In *Les lieux de mémoire*, ed Pierre Nora, XVII-XLII. Paris: Éditions Gallimard.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni e FEIGELSON, Kristian (organizadores). Cinematógrafo. Um Olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 33.

ORICCHIO, L. Z. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Editora Fontes, 2003.

PADOIN, Maria Medianeira. *O Federalismo, a Região Platina e a Revolução Farroupilha*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011

PADOIN, Maria Medianeira. *Federalismo Gaúcho. Fronteira Platina, direito e Revolução*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça. *Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n.23, p54-72, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A Revolução Farroupilha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

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

POUTIGNAT, P.; STREIFFEFENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998

PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

QUIJADA, Mónica, 2000; MALLON, Florencia. *Peasant and nation: the making of postcolonial México and Peru*. California: University of California Press, 1995. In: ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Os indígenas na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo*. *Revista História Hoje*, vol. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em película: Uma reflexão sobre a relação cinema-história e a Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

RAMOS, Eloísa Helena Capovilla da Luz “Outros Olhares sobre a Revolução Farroupilha”, ocorrido em 17/09/2008, no Palácio da Justiça, Porto Alegre/RS. Visitado em 05 de janeiro de 2021.

RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

RIBEIRO, Fernanda Aparecida. Anita Garibaldi: coberta por histórias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

RIBEIRO, Niamara Pessoa *in*: RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980.

RICCO, Flavio e VANUCCI, José Armando. *Biografia da televisão brasileira*. 1.ed. São Paulo: Matriz, 2017.

RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 4ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. *A Releitura do passado Farroupilha no IHGB (1921-1935): memória republicana e legitimidades intelectuais*. Revista Tempo, vol.19 no. 35, Niterói/jul-dez. 2013.

ROSENSTONE, Robert.A. A história nos filmes. Os filmes na história. Tradução Marcello Lino. São Paulo. Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real. 1999. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

RUAS, Tabajara. Netto e o domador de cavalos. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016

RÜSEN, J. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 163–209, 2009.

SALAINI, Cristian Jobi. “*Nossos heróis não morreram*”: um estudo antropológico sobre formas de “*ser negro*” e de “*ser gaúcho*” no estado do Rio Grande do Sul. 2006, f.143 Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SALVO, Mauro. Aspectos econômicos do impacto da Lei Estadual de Incentivo à Cultura na Indústria Cinematográfica Gaúcha. Ensaio FEE, Porto Alegre, v. 28, número especial, p. 895-916, 2008.

SANTOS, Wanderson Oliveira dos. Representação e identidade do gaúcho: “A Exposição do Centenário farroupilha”. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018, 141f.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador - D. Pedro II um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHHWARCZ, Lilian Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SELIGMAN-SILVA. “Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros”, in: GERALDO, Sheila Cabo (org.) Fronteiras: arte, imagem e história. Rio de Janeiro: Banco do Azougue, 2014.

SILVA, Juremir Machado da. *História regional da infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem imaginários)*. Porto Alegre, RS:Evagraf: Ed.Praça da Matriz, 2011.

SILVEIRA, Maria Dutra em RETAMOZO, Aldira (et. al.) O papel das mulheres na Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Tchê!: Casa Masson, 1980, p.81

SPALDING, Walter. A epopeia Farroupilha. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do exército, 1963

SPALDING, Walter. Revolução Farroupilha. Triunfo: Editora Petroquímica Triunfo S.A., 1987.

SOUZA, Carlos Roberto de. Nossa aventura na tela. São Paulo, Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, Susana Bleil. História e literatura: a Guerra na construção do Estado Republicano (pp 91-103) in: _____. (org.) História, regiões e fronteiras. Org: Ana Fraga Novaes...[et al.]. – Santa Maria: FACOS UFSM, 2012.

VELLINHO, Moysés. *Capitania d'El-Rei: Aspectos da formação Rio-Grandense*. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1963.

Sites:

www.oca.ancine.gov

https://pt.wikipedia.org/wiki/Anahy_de_las_Misiones

<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/noticia/2021/01/03/diretora-do-mtg-critica-protesto-de-bancada-negra-contrahino-riograndense.ghtml>.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2021/01/vereador-de-porto-alegre-aponta-conotacao-racista-no-hino-do-rs-mtg-reage-ckjj9axmm0077019wzt4pa4yg.html>.

Entrevista:

Entrevista publica dia 16 de agosto de 1997 e visitada em 29/12/2020 no endereço <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq160815.htm>

Conferências:

Marcia Almeida Gonçalves. “O que trazer à memória? Lembrança e Esquecimento na experiência da pandemia” (lecture), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 30 de julho de 2020

Filmes e séries:

Um certo capitão Rodrigo. Direção: Anselmo Duarte. Produção: William Khouri. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil: 1971. 113 min., son., cor.

Independência ou morte. Direção: Carlos Coimbra, Produção: Oswaldo Massaini Neto. Cinedistri. Brasil: 1972. 108 min., son. cor.

Negrinho do Pastoreio. Direção: Antonio Augusto Fagundes. Produção: Antonio Augusto Fagundes. Rancho Filmes. Brasil: 1973. 89 min., son., cor.

Ana Terra. Direção: Durval Garcia. Produção: Durval Garcia. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brasil 1971. 100 min., son., cor.

Xica da Silva. Direção: Carlos Diegues, Produção: Jarbas Barbosa. Embrafilme. Brasil: 1976. 114 min., son., cor.

O mártir da Independência – Tiradentes. Direção: Geraldo Vietri, Produção: Cassiano Esteves. Marte Art. Brasil: 1977. 104 min., son. cor.

O Tempo e o vento. Direção de Paulo José, Walter Campos, Denise Saraceni. Direção Geral de Paulo José. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 1985 1 DVD 7h30 min.

Radio Auriverde: A FEB na Itália. Direção: Sylvio Back. Produção: Sylvio Back produções cinematográficas e Usina de Kyno Ltda. Me. Embrafilme: 1991, 70 min., son., Cor. e BP.

Lamarca. Direção: Sergio Rezende, Produção: Marisa Leão e José Joffily. Rio Filme. Brasil: 1994. 130 min., son., col.

Carlota Joaquina: Princesa do Brazil. Direção Carla Camurati, Produção executiva: Carla Camurati e Bianca de Felippes. Warner Bros. Pictures. Brasil: 1995. 100 min., son., col.

O que é isso companheiro. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Rio Filme e Miramax. Brasil 1997. 110 min., son., cor. o que é

Guerra de Canudos. Direção: Sergio Rezende, Produção: Mariza Leão e José Wilker. Rio Filme. Brasil: 1997, 170 min., son., cor.

Anahy de las Misiones. Direção: Sérgio Silva, Produção: Gisele Hiltl. M.Schmiedt. Severiano Ribeiro. Brasil: 1997. 110. min, son., cor.

Tiradentes. Direção: Oswaldo Caldeira; Produção: Oswaldo Caldeira e Paula Martinez Mello. Rio Filme. Brasil: 1998, 120 min., son., cor.

Senta a pua!, Direção: Erik de Castro, Produção: Christian Castro e Erik de Castro. Rio Filme: 1999, 112 min., son. Cor e BP.

Mauá – O Imperador e o rei. Direção: Sergio Rezende; Produção: Joaquim Vaz de Carvalho. Rio Filme. Brasil: 1999, 135 min., son., cor.

Netto perde sua alma. Direção: Tabajara Ruas e Beto Souza, Produção: Beto Souza, Tabajara Rua e Esdras Rubin. Rio Filmes. Brasil: 2001. 102 min., son., cor.

Houve uma vez dois verões. Direção: Jorge Furtado. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. Sony Pictures: 2002, 75 min., son., cor.

Madame Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues; Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles, Marc Beauchamps; Donald K. Ranvaud; Vicent Maraval e Juliette Renaud. Lumière e Miramax: 2002, 105 min., son., cor.

A casa das sete mulheres. Direção: Jaime Monjardim, Criadores: Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão. TV Globo, Brasil: 2003. 51 episódios, son., cor.

O homem que copiava. Direção: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Eleonora Goulart. Casa de filmes de Porto Alegre e Globo Filmes: 2003, 123 min., son., col.,

Netto e o domador de cavalos. Direção: Tabajara Ruas, Produção: Tabajara Ruas. Walper Ruas Produções. Brasil: 2008. 95 min., son., cor.

Páginas visitadas:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Anahy_de_las_Misiones

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq160815.htm>

www.oca.ancine.gov

www.revistadehistoria.com.br/revista/edicao/86

<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/noticia/2021/01/03/diretora-do-mtg-critica-protesto-de-bancada-negra-contrahino-riograndense.ghtml>

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2021/01/vereador-de-porto-alegre-aponta-conotacao-racista-no-hino-do-rs-mtg-reage-ckjj9axmm0077019wzt4pa4yg.html>

<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/530470>

Músicas:

Loucos de cara. In RAMIL, Vitor. *Tango*, 1987

Ao ver meu rancho tapera” VARGAS, João da Cunha. Deixando o pago. In RAMIL, Vitor. *Ramilonga – A estética do frio*, 1997

Tatu Velho. Domínio Público. Nico Nicolaiewsky, 2001.

Roteiros:

RUAS, Tabajara. Netto e o domador de cavalos. Roteiro de Tabajara Ruas. Porto Alegre: Editora Martins Livreiro: 2016

Netto perde sua alma

<http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/nettopsa.txt>

Filmes no Youtube:

Anahy de las Misiones

<https://www.youtube.com/watch?v=1adIu-b01I4>

Netto e o domador de Cavalos

<https://www.youtube.com/watch?v=FqozEz9wy-A>

Netto perde sua alma

<https://www.youtube.com/watch?v=QMU0QtSrttU&t=2s>