

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES- ESPECIALIZAÇÃO EM PATRIMÔNIO
CULTURAL - CONSERVAÇÃO DE ARTEFATOS



Monografia

**Patrimônio Imaterial no Cinema: Um Estudo de Anahy de Las
Misiones e Netto Perde sua Alma**

Karine Ferreira Sanchez

Pelotas, 2010

KARINE FERREIRA SANCHEZ

**Patrimônio Imaterial no Cinema: Um Estudo de Anahy de Las
Misiones e Netto Perde sua Alma**

Trabalho acadêmico apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof. Ms. Liângela Carret Xavier

Pelotas, 2010.

Banca examinadora:

Resumo

SANCHEZ, Karine Ferreira. **Patrimônio Imaterial no Cinema: Um Estudo de Anahy de Las Misiones e Netto Perde sua Alma**. 2010. 120f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

A proposta desta monografia é verificar o valor patrimonial de duas obras audiovisuais do Rio Grande do Sul que retratam a Revolução Farroupilha: “Anahy de Las Misiones” e “Netto Perde sua Alma”, refletindo e verificando a coerência de encontrar nesses filmes referenciais simbólicos dentro da idéia de Patrimônio Imaterial. Para tanto, foi desenvolvida uma fundamentação teórica que apresenta isoladamente as três áreas do tema: Revolução Farroupilha dentro da História do Rio Grande do Sul da época, Patrimônio Imaterial incluindo suas leis, e Cinema, conferindo nele características da linguagem cinematográfica como a narratividade e aspectos referentes ao conteúdo dos filmes. A partir daí, desenvolveu-se o cruzamento dos dados que incluem análises fílmicas e entrevistas com cineastas. A relevância do trabalho está em contribuir com outros estudos da área, suscitando novas questões acerca do Patrimônio Cultural Imaterial.

Palavras-chave: Cinema, Revolução Farroupilha, Patrimônio Imaterial

Abstract

SANCHEZ, Karine Ferreira. **Patrimônio Imaterial no Cinema: Um Estudo de Anahy de Las Misiones e Netto Perde sua Alma**. 2010. 120f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

The purpose of this monograph is to verify the heritage value of two audio-visual works of the State of Rio Grande do Sul that portray the Revolução Farroupilha: “Anahy de Las Misiones” and “Netto Perde sua Alma”, reflecting and checking the coherence of finding symbolic references in these movies within the idea of Immaterial Heritage. For so a theoretical reason was developed that singly presents the three areas of the theme: Revolução Farroupilha in the History of Rio Grande do Sul of that time, Immaterial Heritage including its laws, and Cinema, conferring on it the features of film language as concerning narrativity and aspects of the content of the movies. Thereafter the cross-reference data was developed which includes film analyzes and filmmakers interviews. The relevance of this work is to contribute with others studies of the area, rising new questions about the Cultural Immaterial Heritage.

Keywords: Cinema, Revolução Farroupilha, Imaterial Heritage

1. Percursos Metodológicos	10
1.1 Análises dos filmes	14
1.1.1 Aspectos a serem observados	17
1.2 Utilização das entrevistas	19
2.1 Análises Fílmicas.....	21
2.1.1 Apresentação geral do filme Anahy de las Misiones	21
2.1.2 Apresentação geral do Filme “Netto Perde sua Alma”	24
2.2 Entrevistas	35
3. Breve História da Província do Rio Grande	42
3.1 A origem do Rio Grande do Sul como parte do Brasil	42
3.2 A origem da Ideologia Farrapa e as Causas Principais da Guerra, Segundo Sandra Pesavento	46
3.3 A Revolução Farroupilha, fundamentada em Walter Spalding.....	50
3.4 O negro na Revolução Farroupilha	52
4. Patrimônio Imaterial.....	56
5. Cinema, Instrumento Registrador.....	73
5.1 O Cinema como forma de arte e o filme de ficção.....	74
5.2 Linguagem Realística e Encantamento do Espectador.....	76
5.2.1 Aspectos da Linguagem Cinematográfica.....	76
5.2.2 A Emoção e a Identificação do Espectador	80
5.3.3 Realismo	84
Apêndice A - Entrevista com Sérgio Silva em 20 de dezembro de 2009	97
APÊNDICE B - Anahy de Las Misiones.....	98
APÊNDICE C – ENTREVISTA CONCEDIDA POR TABAJARA RUAS	126
ANEXO A - Proclamação da República Rio-Grandense.....	129
ANEXO C - BANDEIRA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL	132
ANEXO D – CAPA DO FILME ANAHY DE LAS MISIONES.....	133
ANEXO E – CAPA DO FILME NETTO PERDE SUA ALMA.....	134

INTRODUÇÃO

A idéia inicial deste trabalho foi aliar o cinema com a questão patrimonial, tendo em vista que o cinema enquanto arte pode ilustrar questões acerca do patrimônio de modo a difundir-lo através desta representação. O patrimônio cultural considerado neste diálogo é o patrimônio intangível, ou imaterial. Isto é, um patrimônio das coisas não-palpáveis, que traz à tona os bens simbólicos. Os objetos de estudo que corporificam a pesquisa são duas obras audiovisuais gaúchas “Anahy de Las Misiones”, de Sérgio Silva, datada de 1997 e “Netto Perde Sua Alma”, de Tabajara Ruas e Beto Souza, datada de 2001, portanto estuda-se aqui uma possível presença da valorização patrimonial nessas obras, cujo objeto central são os dois filmes referidos.

A presente pesquisa foi desenvolvida a partir de uma hipótese que investiga a seguinte questão central: Pode o cinema de ficção, representado nestas duas obras, ser considerado um mecanismo registrador de Patrimônio Cultural a partir da idéia de bens simbólicos?

A relevância deste estudo está na investigação da hipótese que, supostamente, ampliaria a noção de patrimônio intangível. Tornar estas obras referenciais artísticas da história poderia também contribuir para uma difusão do conhecimento da sociedade gaúcha diante da sua própria história. Não se espera que sejam vistos como documentos históricos, mas como referências suscitadoras da história local, instigando a curiosidade e repassando informações relevantes para a memória coletiva deste povo específico, e por que não, do povo brasileiro integralmente.

Prova de que esta memória está viva na sociedade rio-grandense é a comemoração do vinte de setembro, dada através de desfiles pelas ruas principais das cidades. Outras manifestações artísticas poderiam servir de exemplos da manutenção da cultura gaúcha, como a saga da música tradicionalista, ainda produzida na contemporaneidade e as atividades dos CTG's (Centros de Tradições Gaúchas).

Nota-se que o gaúcho brasileiro é profundamente marcado pela Revolução Farroupilha, já que ela se deu num período no qual as demarcações de terras e as delimitações das fronteiras estavam recentemente definidas. Além disso, mudanças constantes aconteciam por causa de disputas entre os brasileiros e platinos. Isso acabou causando danos e desequilíbrio na organização da vida das pessoas que residiam neste local. O Centro Imperial, como irá se conferir, não mostrava nenhum interesse na região sul deste país que não fosse estritamente lucrativo e possessivo (referente a terras ainda na Argentina e Uruguai). Talvez por esses motivos, a identificação dos gaúchos até hoje com a Guerra dos Farrapos é, muitas vezes, motivo de orgulho e exaltação. Ela foi a manifestação que prometia fazer justiça e mudar a situação hostil a que os rio-grandenses se encontravam, num ato de grande ousadia, tendo em vista que foi uma guerra civil de um povo contra sua própria pátria, o que significava na prática um possível esmagamento dos exércitos praticamente improvisados e um perigo numa futura derrota que deixaria ainda pior a condição desses gaúchos. A Guerra dos farrapos, segundo historiadores como Sandra Pesavento, ainda é uma das guerras internas brasileiras mais lembradas e estudadas no país inteiro.

Sob esse ponto de vista, buscou-se estudar se essas obras artísticas que apresentam um referencial histórico, seja ele mais ou menos romantizado, poderiam ser investigadas e averiguadas numa categoria patrimonial. E este é o objetivo principal desta pesquisa: buscar subsídios para investigar se esses dois filmes poderiam ser considerados bens simbólicos dentro da categoria do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Os dois filmes foram selecionados já que representam o mesmo fato: a Revolução Farroupilha. A diferença crucial entre as duas obras, e que enriquece a pesquisa, é a presença e ausência de um herói, do ponto de vista da Guerra, encontrado em “Netto perde sua alma” e ausente em “Anahy de las misiones”. Esse herói significa a visualização clara de uma preferência, uma parcialidade, um ponto de vista focado nas necessidades, heroísmos, ideologias dos Farroupilhas, em detrimento dos Imperiais. Outra grande diferença é a atenção que cada filme dá ao evento farroupilha: Em “Netto”, o próprio desenrolar do filme retrata a guerra o tempo todo, ela está presente na memória, na ideologia e na prática presencial dos personagens (alguns deles também personagens reais da Revolução Farroupilha). Já em “Anahy”, a Guerra se coloca como um pano de fundo para o acontecimento

de primeira ordem. Este se refere ao drama de uma família fictícia que, mantendo sempre a imparcialidade diante dos lados da guerra, está, no entanto, imersa em uma condição inevitável causada pelo fato bélico. Ou seja, focaliza o aspecto mais social do evento, suas conseqüências nos “vivos” desta terra, sendo a guerra uma fornecedora de subsídios para que o drama ocorra.

Acredita-se que ambas as obras permitem a exploração de elementos mais amplos, e possibilitam a análise mais atenta ao tema do presente estudo. A seguir, apresentam-se os métodos utilizados e o cruzamento dos dados, e em seguida, o trabalho apresenta um aparato individual de cada uma das áreas necessárias à investigação: a História, o Patrimônio Imaterial e o Cinema.

1. PERCURSOS METODOLÓGICOS

A presente pesquisa optou pela seguinte metodologia. Em primeiro lugar, foi empreendida a revisão teórica referente ao assunto. Para tanto, foram utilizados três capítulos, encontrados na segunda metade deste trabalho. O primeiro, fazendo um relato sobre a história do Rio Grande do Sul, na Revolução Farroupilha; o segundo, traçando as diretrizes principais do que vem a ser o Patrimônio Cultural Imaterial; e um terceiro, apresentando um aparato sobre as principais teorias do cinema e seu conteúdo narrativo. Esse método possibilitou estudar cada assunto no seu próprio contexto, tornando possível um melhor entendimento de cada área distinta e o posterior entrelaçamento dos dados, como se verá adiante. O segundo método utilizado refere-se às análises fílmicas. Neste ponto, as duas obras audiovisuais em questão são submetidas a uma breve interpretação, análise técnica dos seus conteúdos práticos e narrativos. Isto permitiu conhecer mais aprofundadamente os detalhes selecionados das obras e compara-los a outros aspectos da pesquisa. Juntamente com essas análises, serão observadas as entrevistas com os diretores, nas quais eles responderam a perguntas que colaboram para o questionamento principal deste percurso.

O estudo de caso é, de fato, o processo metodológico cabível neste trabalho, pois, segundo Menga Lüdke (1986, p. 21), este estudo é aplicado nos casos onde há uma “instância singular”, ou seja, casos em que o importante é o caráter ímpar, particular, que assegure o aspecto de objeto único deste assunto. Ele precisa ser um assunto que se constitua de um certo ineditismo, e isso não impede, que ele se assemelhe com outros estudos, e outros casos. Também podem se encontrar pelo caminho da pesquisa, nesse caso, aspectos imprevistos que venham a ser considerados no trabalho. Além disso, há também uma questão de generalização dos resultados que não precisará considerar uma verdade absoluta, mas passível de outras interpretações. Também é característica do método o uso distinto em outras áreas do conhecimento, e em trabalhos com propostas diferentes.

Outras características essenciais deste tipo de método estão previstas aqui. Elas justificam também a escolha deste estudo porque, segundo Lüdke, os estudos de caso: 1) “visam à descoberta”; 2) “ enfatizam a ‘interpretação em contexto’”; 3) “buscam retratar a realidade de forma completa e profunda”; 4) “usam uma variedade de fontes de informação”; 5) “revelam experiência vicária e permitem generalizações naturalísticas”; 6) “procuram representar os diferentes e às vezes conflitantes pontos de vista presentes numa situação social”; 7) “utilizam uma linguagem e uma forma mais acessível do que os outros relatórios de pesquisa”.

A seguir transcreve-se a ficha técnica e sinopse das obras, tal como se apresenta na contracapa do DVD:

“ANAHY DE LAS MISIONES é a saga de uma mulher e seus filhos lutando pela sobrevivência durante a Revolução Farroupilha. Juntos, arrastando um velho carroção, enfrentam a guerra, a morte, e o medo. Mulher corajosa, Anahy só tem um objetivo: manter unida sua família a qualquer custo. Para sobreviver, perambulam pelo Rio Grande do Sul recolhendo os pertences dos combatentes mortos e negociando-os com os soldados de ambas as facções. Evitando comprometer-se com qualquer um dos lados, acredita que assim a tragédia da guerra não vai envolvê-la. Inevitavelmente, porém, o conflito se infiltrará em suas vidas e Anahy vai, sem saber, ao encontro de um obstáculo além de sua determinação.”

Ficha técnica:

Filme: Sérgio Silva

Produção Executiva: Monica Schmiedt

Direção: Sérgio Silva

Direção de fotografia: Adrian Cooper

Montagem: Juan Carlos Macias

Roteiro: Sérgio Silva, Gustavo Fernandez, colaboração de Tabajara Ruas

Direção de produção: Gisele Hiltl

Música: Celso Loureiro Chaves

Direção de arte: Luis Fernando Pereira

Edição de som: Luiz Adelmo, Ana Chiarini e José Luis Sasso

Produtores associados: Monica Schmiedt, Sérgio Silva e Gisele Hiltl

Duração: 115 minutos

Ano: 1997

Europa Filmes

NETTO PERDE SUA ALMA

“Os personagens da minissérie A Casa das Sete Mulheres estão de volta nessa história de heroísmo e paixão.

Ferido durante a Guerra do Paraguai (1861-1866), o general brasileiro Antônio de Souza Netto é recolhido ao hospital. Ali percebe coisas estranhas acontecendo com outros pacientes ao seu redor. Numa noite, recebe a visita de um antigo companheiro, Sargento Caldeira, ex-escravo. Juntos rememoram o passado comum durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845). São muitas histórias, encontros trágicos, amigos e inimigos, amores e desafetos. Netto recorda o exílio em Piedra Sola, Uruguai, depois da derrota dos farroupilhas; o convívio com os fantasmas do passado; a descoberta do amor com Maria Escayola e a Guerra do Paraguai. Naquela noite, unidos por duras lembranças, revelações surpreendentes e um terrível segredo, os dois veteranos enfrentam o derradeiro desafio.”

Ficha Técnica:

Filme: Beto Souza e Tabajara Ruas

Produção Executiva: Beto Souza, Tabajara Ruas e Marcelo Bacchin

Direção de Produção: Marcelo Bacchin, Leandro Klee, Tito Mateo

Roteiro: Tabajara Ruas, Beto Souza, Ligia Walper, Fernando Mares de Souza e Geraldo Borowski

Direção: Beto Souza e Tabajara Ruas

Direção de Fotografia: Roberto Henkin

Música: Celau Moreira

Produção de Animais: Marcelo Gomes

Direção de Arte: Adriana Nascimento Borba

Montagem: Ligia Walper

Produtores: Tabajara Ruas, Beto Souza e Esdras Rubim

Duração: 103 minutos

Ano: 2001

Europa Filmes

Ciente de conter todos os elementos que caracterizam o estudo de caso, e de ter apresentado satisfatoriamente a ficha técnica das duas obras, a pesquisa apresenta as etapas de análises que desencadearão no entrelaçamento final de informações.

1.1 ANÁLISES DOS FILMES

Tendo em vista que se analisará um cinema narrativo, utiliza-se neste ponto da pesquisa uma definição de Vernet:

[...] A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. (VERNET, 2006, p.106)

Conforme Vernet, para estudar o cinema narrativo deve-se dividi-lo em duas particularidades: modo narrativo-processo, comum à estrutura de qualquer romance (na literatura, no teatro, etc) e modo cinematográfico, características que são somente encontradas no cinema. Este segundo, refere-se à maneira como o cinema trata especificamente a narrativa da história que conta. São duas áreas distintas que estão necessariamente vinculadas no cinema narrativo, o que possibilita uma junção que é a própria arte do cinema.

Diz ele:

[...] A representação social – trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. (VERNET, 2006, p.98)

Também a “ideologia”, (2006, p.99) deve ser observada. Ela se configura em examinar e estabelecer relações entre a possível ideologia apresentada e a estrutura fílmica¹. É essa mistura de elementos que tornam possível um entendimento narrativo. Além disso, são principalmente os meios cinematográficos dispostos ao gosto do diretor que garantem a singularidade compositiva da ficção. A

¹ No livro o autor (Vernet) cita o filme “A mocidade de Lincoln” de John Ford, onde a divisão de trabalhos para análise se daria em “uma figura histórica (Lincoln), uma ideologia (o liberalismo americano) e uma escrita fílmica (a ficção montada por John Ford)”.

respeito das análises, ele argumenta que descrever a construção da narrativa é um primeiro passo, já que somente a ordem dessa narrativa é que revela a ficção (2006, p. 108).

Vernet utiliza as categorias de significante e significado, lembrando que um referente funciona como um símbolo, por exemplo. Um objeto pode representar o grupo inteiro de objetos a que pertence, valendo-se assim o cinema de uma rede de significações que inclui o espectador com todo seu repertório mental, emocional e intelectual, todas as suas redes de entendimentos individualmente predeterminadas. Ele também observa que é comum a existência de um herói que ocupa maior parte do tempo e da imagem do filme, e dos personagens secundários. Como já dito, no filme muitos fatos podem acontecer ao mesmo tempo e, quando vemos o herói em um determinado lugar, outros acontecimentos podem estar acontecendo longe de sua vista em paralelo à sua ação, o que poderá surpreender o espectador. (2006, p.119).

Já Goliót-Leté entende que a utilidade da análise está na desconstrução do filme, no sentido de entendê-lo no seu cerne. Esta desconstrução colabora para um afastamento da obra, que já terá sido apreciada e compreendida na sua “totalidade” pronta, nos primeiros contatos com o filme, ao assisti-lo sem nenhum compromisso formal de observação. Segundo Goliot-Leté “A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re) constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação” (2006, p.12). Um primeiro motivo para analisar um filme, é, segundo a autora, movimentá-lo, mexer com suas significações. Já um segundo motivo, refere-se ao trabalho do próprio analista quando coloca em questão “suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (2006, p.13). Portanto, vê-se que a atividade da análise se configura tendo em vista o sujeito que está envolvido nessa ação, e é por isso que este segundo olhar, condicionado agora não pela passividade de um espectador, mas pela série de critérios escolhidos em busca da produção de um texto formal, é o que torna possível uma análise fílmica. Um primeiro contato do espectador com o filme traz um peso de impressões e sensações que ficam previamente estagnadas. A análise vai além, ela faz duvidar do que se sentiu *a priori*. Porém, esse sentimento preliminar, essa sensibilização diante do ineditismo de assistir a determinado filme, essa primeira impressão da obra não é, em momento algum, negativa. Mesmo sendo

abandonada no momento da análise, foi esse evento que suscitou a necessidade analítica, e, como será citado em capítulo posterior, o encantamento do espectador é sempre um argumento que eleva o cinema.

[...] De fato impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas podem, evidentemente, dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apóiam, (GOLIÓT-LETÉ, 2006, p.13).

Goliót-Leté sustenta que dentro das primeiras atividades da análise está a desconstrução, que corresponde à descrição, seguida da reconstrução, que corresponde à interpretação. Interessante salientar: “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”, (2006, p.15). O analista diante do filme, segundo esta autora é um sujeito:

[...] Conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada; Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios; Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses; [...] Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual (GOLIÓT LETÉ, 2006, p.18).

Ele, o analista, tem que ser livre de seus próprios pré julgamentos, deixar que o filme “fale” por si, para só depois submetê-lo aos seus instrumentos de análise. E não pode haver nesse momento nenhuma preocupação, nenhum envolvimento pessoal e particular. “O analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas. Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração, que evitam a saturação, a estagnação”, (GOLIÓT-LETÉ, 2006, p.20).

Do ponto de vista do diretor-criador também se observa aspectos de gosto, de identificação, de distorção, de impressão, e significações com as quais ele deseja trabalhar livremente em sua obra. Cabe aqui uma citação que ilustra bem esse tema, e que pode ser encontrado nos dois filmes selecionados (como logo se verá nas sinopses e análises das cenas):

[...] Os cineastas que se voltam para a ficção tampouco se contentarão em contar histórias: vão querer sublinhar as

significações históricas dos acontecimentos, tornar patéticas as lutas de classe e os combates, exaltar as forças revolucionárias em movimento. No plano dos conteúdos, disso resultam histórias sem herói individual ou personagem principal (GOLIÓT-LETÉ, 2006, p.19).

O filme também carrega em si significações implícitas à obra. Ele foi feito em um determinado espaço geográfico, em um determinado espaço de tempo, em determinada época histórica e essas informações são intrínsecas a ele, mesmo que a representação remeta exatamente a outro lugar, outro tempo, outra situação.

[...] Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição. Ainda é preciso ser capaz de descobrir as figuras de conteúdo ou de expressão que permitem definir o papel e o lugar da obra nesse movimento ou nessa tradição (GOLIÓT-LETÉ, 2006, p.24).

Feita uma introdução quanto à justificativa, a relevância e aplicação das análises, apresentam-se aqui os critérios que serão utilizados na análise das obras selecionadas para esta pesquisa, “Anahy se Las Misiones”, de Sérgio Silva e “Netto Perde sua Alma” de Tabajara Ruas e Beto Souza. Estes critérios são baseados nas obras de autores de teoria do cinema apresentados aqui e as possíveis vertentes para aproximar as regras estabelecidas com o tema da pesquisa.

1.1.1 Aspectos a serem observados

Esses tópicos de análise foram baseados no “Ensaio sobre Análise Fílmica”, de Goliót Leté e Francis Vanoye:

1) Homogeneização do significante visual (cenários, iluminação), do significante narrativo (unidade do roteiro, atores) e do significante audiovisual (sincronismo de imagem e som). Além disso, linearização (como se vincula um plano ao plano seguinte a partir de gestos e olhares dos personagens), materiais sonoros (expressos em três tipos: ruído, diálogos, música) e as possíveis relações entre eles, como o efeito “som in”: a fonte do som está exposta na cena e o “som fora” de campo, quando a origem do som não é visível.

2) Narratividade (se é clássica terá clareza, homogeneidade, linearidade, coerência de narrativa e impacto dramático (Goliót-Leté, p.27). Neste tipo de narrativa, o filme costuma responder às próprias questões, satisfazendo o espectador.).

3) Comparação com fontes Históricas (determinado evento, episódio ou situação retratada no filme, possivelmente comprovada por historiadores que nortearam o trabalho);

4) Capacidade de identificação com os bens imateriais já definidos no Brasil, e as leis já citadas sobre o assunto (medição sobre as possibilidades desse cinema compor alguma categoria dos Livros de Registro, ser tombado, inventariado, e através de que Instituição isso se daria).

O critério de fragmentação das partes dos filmes foi decidido em função dos trechos considerados mais importantes em vista do tema da pesquisa. As cenas selecionadas identificam-se diretamente com os fatos vinculados à Revolução Farroupilha.

Como já foi dito as análises se darão a partir de partes de cada filme, para isso foram desenvolvidas as seguintes categorias que intitulam o fragmento selecionado:

Em "Anahy de Las Misiones":

- 1) O CONTEXTO: 00:03:03 A 04:00:00
- 2) CONSEQUÊNCIAS: 01:30:25 A 01:31:26
- 3) OS SOLDADOS: 00:27:12 A 00:27:52
- 4) A MORTE: 01:36:15 A 01:38:00

Em "Netto Perde Sua Alma":

- 1) CONTEXTO (NA LEGENDA) - 00:01:10 - 00:01:44
- 2) "GUERRA POR IDEAIS"/A CARTA DE GARIBALDI - 00:21:00 - 00:24:35
- 3) A INSATISFAÇÃO - 00:39:09 - 00:40:33
- 4) A REPÚBLICA 3 fragmentos:
 - 4a) Batalha do Seival/queima da bandeira brasileira - 00:45:25 - 00:47:40
 - 4b) Conversa no acampamento - 00:54:00 - 00:55:45
 - 4c) Proclamação da República 00:58:27 - 01:01:15
- 5) A SITUAÇÃO DOS NEGROS APÓS O ACORDO: - 01:01:18 - 01:06:04

6) A DERROTA, 2 fragmentos:

6a) Netto assume a derrota - 01:08:10 - 01:10:49

6b) Netto conta a Caldeira seu encontro com o Imperador: - 01:28:23 - 01:29:17

1.2 UTILIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS

As entrevistas com os cineastas são colocadas simultaneamente com as análises fílmicas buscando solidificar as questões propostas e estudadas, uma a uma, com as suas diversas fontes de informação. Para tanto são selecionadas partes das perguntas e respostas, ou comentários principais do processo que sejam pertinentes para o entendimento do tópico em questão, sendo que a degravação encontra-se na íntegra, nos apêndices.

Para respaldar esta etapa, Maria Cecília Minayo (2008, p. 84) em seu “A Pesquisa Social” guia o processo de análise das entrevistas, acreditando que se deve dar principal atenção às partes onde se focaliza com mais ênfase o tema, e que se pode utilizar uma palavra como unidade, destacando algumas palavras, ou partes que venham a ter maior vínculo com o tema, desde que elas estejam previamente compreendidas do contexto de onde saíram.

Minayo (2008) ainda permeia as instâncias de análise catalogando pontos principais a serem observados. Em primeiro lugar, consta a descrição (p. 80) que se compõe das palavras tal como estão colocadas, em ordem e momento, da maneira mais fiel ao relato do informante e a interpretação (processo exposto no próximo capítulo), onde é buscado o sentido principal do conjunto das falas desse informante, objetivando o já citado entrelaçamento das informações (previamente averiguadas) e um resultado geral. Para ela: “[...] através da análise de conteúdo, podemos caminhar na descoberta do que está por trás dos conteúdos manifestos, indo além das aparências do que está sendo comunicado”. (2008, p.84).

Coloca-se aqui também a sugestão de Minayo quanto à trajetória metodológica das entrevistas:

[...] a) decompor o material a ser analisado em partes; b) distribuir as partes em categorias; c) fazer uma descrição do resultado da

categorização; d) fazer inferências dos resultados; e) interpretar os resultados obtidos com auxílio da fundamentação teórica adotada, (MINAYO, 2008, p.88)

Apresentado o percurso metodológico, com as devidas fundamentações, parte-se para a próxima etapa.

2. Cruzamento dos Dados a partir de análises e entrevistas

Neste capítulo são colocadas as questões principais da pesquisa com os resultados e o entrelaçamento das questões entre filme e história.

2.1 ANÁLISES FÍLMICAS

2.1.1 Apresentação geral do filme Anahy de las Misiones

“Anahy de las Misiones” conta a história de uma família que está à margem da Guerra dos Farrapos, por causa dela e de outros fatores, à margem de qualquer sociedade organizada.

O filme não retrata nenhum detalhamento sobre a Guerra. Não está comprometido em demonstrar todas as razões e insatisfações dos liberais, ou a indignação dos imperiais. A obra mostra uma família nômade, muito pobre, sobrevivendo nas suas andanças através de negociações de objetos, furtando-os dos corpos de soldados mortos e vendendo-os para as tropas nos acampamentos. Porém, aquilo que lhes dá algum sustento também lhes amedronta, por isso Anahy, personagem principal, jamais toma partido pretendendo com isso manter a guerra longe de sua família.

Anahy é uma matriarca de passado muito sofrido que comanda os rumos e as principais ações da família. É uma mulher corajosa, dotada de um certo amargor por causa das desventuras de sua vida. Apesar disso, sustenta suas convicções, seus anseios, e seus desejos.

A carga de dramaticidade do filme é toda voltada para um dilema particular da família, ficando em segundo plano, mas não ausente, toda a questão ideológica e política da guerra em si. Pode-se imaginar que tenham existido de fato, famílias como a de Anahy, sobrevivendo com certa dificuldade em meio a essa guerra sem perspectiva de fim.

Interessa nesse trabalho esse contexto geral da Guerra e algumas conseqüências dela apresentadas pelo filme que podem ser conferidas na historiografia presente em capítulo posterior.

Os fragmentos para análise dessa obra foram selecionados sob as seguintes categorias: (cada trecho já contendo sua devida análise fílmica)

1) O CONTEXTO: 00:03:03 A 04:00:00

Passa-se no primeiro quadro do filme, junto com a legenda que, de fato localiza o tempo e espaço. A família está chegando ao local onde ocorreu uma batalha e começa o trabalho de saqueio dos mortos. Bandeiras farroupilhas jazem no barro (a cena se passa em 1839, há registro presente nos anexos: bandeira do Rio Grande do Sul, de que tenha sido criada em 1836. Sendo assim, a data condiz com a presença desse objeto na cena referida).

Neste trecho percebem-se diversos fatores conferidos pela história. O fato de a família ser miserável, a ponto de saquear os mortos para sua própria sobrevivência, representa a pobreza das pessoas naquela condição, e a confirmação da guerra como componente desestruturador da sociedade. A imagem também é a de uma terra coberta por destroços e cadáveres evidenciando uma batalha, recém acontecida no local.

Narrativa: Clássica, não há narrador, nem variação temporal ou cenográfica.

Homogeneização: Há uma legenda sobre a cena inicial do filme, servindo para contextualizar o espectador, por meio de palavras, previamente. Os significantes visuais e audíveis satisfazem o espectador. Há bandeiras farroupilhas rasgadas espalhadas pelo local. O som fora de campo é a música de fundo da cena, utilizada para aumentar o peso dramático, enquanto os personagens realizam suas ações. O som in se dá somente nos ruídos naturais das cenas, barulhos provocados por gestos dos personagens. Não há diálogos no fragmento.

2) CONSEQUÊNCIAS: 01:30:25 A 01:31:26

Ocorre num acampamento farrapo, onde os bois de Anahy, que há pouco ela tinha conseguido encontrar, são requisitados para a fome dos soldados. Anahy não cede e o capitão-tenente defende a causa da guerra dizendo crer que “os grandes generais só estão guerreando pelo bem dos pequenos” (colocação que confirma a “ideologia farrapa”), e acaba ordenando que desatrelem os bois do carroção de Anahy. Esse fragmento, também ilustra a questão da fome das tropas

durante a guerra (dependência do gado platino por falta de comida para sustentar a guerra). A “ideologia farrapa” é percebida no diálogo da cena, entre Anahy e o capitão-tenente do acampamento que visita, transcrito abaixo:

Capitão-tenente: Não que seja do meu agrado o que lhe vou dizer, mas devo lhe falar. Os meus homens estão passando fome. E em nome da causa farroupilha requisito seu gado pro abate.

Anahy: Vancê o que? Vancê não tem esse direito! Os meus pertence são meu, pra fome dos seus farrapo, capitão-tenente! Faça a carneação daqueles dois que estão no pasto, e que lhe pertencem.

Capitão-tenente: Mas deles preciso para carregar nossas coisas.

Anahy: Se vancê quer apartá o continente de São Pedro do resto da Nação que lo faça. Pegue dum galope largo e vá defender a sua crença.

Capitão-tenente: É de minha crença, senhora Anahy, que os grandes generais só estão guerreando pelo bem dos pequenos que povoam a Província. Se não le convenço por bem, le lastimo. Adelante vancês! Desatrelem a parelha!

Narrativa: Clássica, sem narrador e sem variação temporal ou cenográfica.

A cena se dá essencialmente no diálogo entre essas duas pessoas. As câmeras estão concentradas nos seus rostos. O som in, por sua vez, é somente o de suas palavras e o do ambiente, visto que não há som fora de campo. Todo o significante visual é básico e convencional.

3) OS SOLDADOS: 00:27:12 A 00:27:52

Presença de Garibaldi e Canabarro. Luna, a filha de Anahy, se aproxima de uma barraca onde alguns homens conversam sobre estratégias e precauções necessárias para se defender dos imperiais. Os homens conversando são os personagens citados acima.

A narrativa é clássica, sem narrador e sem variação temporal ou cenográfica.

Homogeneização: O diálogo, som in, acontece enquanto o olho da câmera percorre a lona da barraca e vagorosamente, localiza os homens conversando. Há aí uma legenda visto que Garibaldi se comunica com influência da língua italiana. Não há som fora de campo. O som que se percebe além do diálogo é o do ambiente ao ar livre, diurno e campeiro (pássaros...). O significante audiovisual, portanto é

convencional e ilustrativo. Todos os objetos e fatores presentes nos quadros referem-se diretamente ao conteúdo da cena.

4) A MORTE: 01:36:15 A 01:38:00

A família está mais uma vez saqueando os corpos em um local onde houve uma batalha quando Anahy encontra seu filho Téo morto nos braços do companheiro. Sob a profunda tristeza de todos, a personagem ordena ao outro filho que cave um túmulo para o irmão.

Essa cena é, entre as selecionadas, a de maior apelo dramático. Anahy em meio à sua cotidiana busca por pertences de soldados mortos, escuta o grito de Luna que acaba de encontrar o irmão morto. Historicamente, esta cena representa a proximidade e a inevitabilidade da morte para os envolvidos na guerra (desestrutura geral da sociedade). Dramaticamente, a seqüência representa o fracasso de Anahy em manter sua família unida e protegida.

Narrativa: Clássica, sem narrador e sem variação temporal.

Homogeneização: som in: gritos de Luna. O primeiro grito de Luna é ouvido quando a câmera ainda está em outro cenário, logo em seguida. Anahy visualiza o filho e a câmera se volta para o quadro que é a “pietá”, segundo o próprio autor Sérgio Silva, onde jaz o corpo de Téo. Neste momento, começam os ruídos musicais tensos. A seguir, o som in é o monólogo de Anahy dirigido ao filho morto e o choro compulsivo e incessante de Luna que assiste a cena ao lado do outro irmão, Solano, a quem em seguida Anahy dirige a palavra. Os significantes audiovisuais estão dispostos de acordo com a carga emocional da cena, sendo a trilha sonora tensa e melancólica. Dessa forma, absolutamente condizente com o quadro.

2.1.2 Apresentação geral do Filme “Netto Perde sua Alma”

O filme na íntegra se baseia no herói Netto que se encontra no Hospital de Corrientes, Argentina, ferido na guerra do Paraguai. Lá, em uma noite, ele recebe a visita do Sargento Caldeira, seu companheiro na Revolução Farroupilha. Ali, juntos eles relembram os grandes momentos vividos na Guerra de 35, as vitórias, os impasses e a derrota rio-grandense.

Pode-se dizer que o filme retrata grande parte da Guerra dos Farrapos, sob as memórias do General Antônio Netto. A questão do escravo no filme é notadamente enfatizada pelo enredo. A grande quantidade de personagens negros e a distribuição equilibrada das questões entre República e Abolição deixam clara a intenção do diretor em explorar a questão do negro na Revolução Farroupilha.

O filme é marcado também por outras questões secundárias, como as injustiças cometidas pelo médico local e uma antiga mágoa do Sgt. Caldeira pelo companheiro de quarto do Netto. Além disso, são contempladas também as saudades que Antônio sente de Maria, sua esposa.

Cabe também ressaltar que são visíveis e usuais as referências à história documentada durante o filme. Para catalogá-las, a divisão foi feita a partir dos seguintes tópicos abaixo. Cada trecho contém sua respectiva análise fílmica:

1) CONTEXTO (NA LEGENDA) 00:01:10 A 00:01:44

Apresentação com legenda do acontecimento, o texto é colocado sobre uma pintura². Neste fragmento inicial do filme, as palavras são usadas para contextualizar seu espectador. A cena se passa durante a Guerra do Paraguai, e se ocupa de apresentar o General Netto como personagem principal e herói da história.

A narrativa, portanto é escrita e clássica. Não há som in. O som fora de campo é musical. A música emite a sensação melancólica e heróica. A homogeneização se basta na escrita sobre pintura com música ao fundo. Nesse sentido, o caráter cinematográfico é limitado, pois a imagem em movimento é a que a câmera faz percorrendo a pintura que, por sua vez, é uma imagem estática.

2) "GUERRA DE IDEAIS" / A CARTA DE GARIBALDI 00:21:00 A 00:24:35

No hospital de Corrientes, Argentina, Netto, ferido na Guerra do Paraguai, repousa em seu leito quando Sgt. Caldeira, seu companheiro em guerras aparece. Após o encontro, os dois conversam. Dizem que na guerra de 35 eles lutavam por idéias (novamente associação com a “ideologia farrapa”), enquanto na do Paraguai se lutava por ouro. Esta cena se baseia num diálogo de rememoração do passado, na qual Caldeira lê partes da Carta (através de uma carta de Domingos de Almeida, Caldeira tem acesso à carta de Garibaldi, personagem verídico, conforme já

² Declaração da República Rio-Grandense”, óleo do acervo do Governo do RS. Autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.popa.com.br/docs/cronicas/farrapos>> Acesso em: 13 jul. 2010.

mencionado), que teria voltado para Itália, mas jamais esquecerá seus companheiros farrapos. Neste fragmento encontra-se uma ênfase na frase “Nós lutávamos por idéias” (que encontraria forte polêmica entre os historiadores) dita por Netto a Caldeira. Há também, a menção que Caldeira faz ao tal “fato político”, que pode retratar a questão tão reafirmada do tópico político que influenciou o início e o fim da guerra.

Narrativa: clássica, porém a relação temporal e espacial é movimentada. O conteúdo “presencial” é o diálogo e a leitura de carta.

Homogeneização: condizente com o conteúdo da cena. Em um dado momento, durante a leitura de partes da carta de Garibaldi, a câmera (o pensamento dos personagens) vagueia pelos campos e pelos grupos a que a epístola se refere. Tal procedimento, mantém a linearização da temática, desviando-se do quarto do hospital para remeter diretamente às cenas da memória instigada pelo momento.

Materiais sonoros: Som in: palavras, diálogos; som fora de campo: grilos, complementando a idéia do silêncio e do horário do momento, a madrugada.

Em seguida, com o passar da leitura relata os heroísmos dos farroupilhas, nas palavras saudosas de Garibaldi, começa uma música, inicialmente marcada por um som só, de um instrumento de sopro. Depois, quando a imagem muda para os campos e os cavaleiros (ainda na leitura da carta), os ruídos são do pisar dos cavalos e do relinchar. A cena fica indo e voltando, do quarto do hospital para os campos enquanto a música se intensifica. Quando a leitura da carta se encerra, a música para e voltam os ruídos de grilo, e um silêncio profundo emoldura o diálogo entre os dois personagens.

3) A INSATISFAÇÃO 00:39:09 A 00:40:33

Este trecho do filme é narrado por Netto e as imagens ilustram o contexto do evento, quando mostra o percurso percorrido pelos militares e mulheres que os acompanhavam nos acampamentos. Nesta narração, Netto traz más notícias do Império, ou seja, de que este não atenderá as requisições dos rebeldes, travando a continuação da Guerra (verificaram-se exemplos da desistência de acordos nos primeiros anos e a continuação da guerra). Além disso, o protagonista lembra que as tropas farroupilhas não são formadas por senhores de armas, mas por estancieiros

artesãos, agricultores, e trabalhadores no geral, o que indica a existência de uma tropa formada também por não-militares.

Narrativa: Clássica, porém variável no aspecto narração-imagem.

Homogeneização: A cena é a de uma fila de cavaleiros, mulheres em charretes e a pé, e lanceiros negros. A narração se dá de forma onipresente³, som fora de campo. É a voz de Netto no discurso das más notícias que chegam do Império. Enquanto se dá a narração, o que se pode ver é a trajetória das pessoas citadas. A cena é diurna. Em seguida, a imagem muda para o acampamento e o horário passa a ser noturno. Nesta parte aparecem homens ouvindo o discurso de Netto (que continua sendo onipresente). O próprio Netto (no momento em que diz “Bravos Camaradas”) discursa no primeiro “som in” do fragmento enquanto Milonga, o negro que protagoniza a questão do escravo na Guerra, com ares de esperança e felicidade, olha à sua volta, convicto de que seus sonhos se realizariam.

Som fora de campo: A música é leve, porém heróica, há uma melodia de baixa intensidade (volume de som), promovida por violinos e violoncelos, embasando a cena desde o início. O som de tambores é pontual nesta trilha.

O discurso que dá vida à cena é o seguinte:

“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 desta Província. Bravos camaradas, da 1ª Brigada de Cavalaria, se for a vontade de Deus amanhã vamos combater o Império que nos oprime, e vocês podem dormir com as consciências tranqüilas que vamos lutar por algo sagrado. Nós vamos lutar pela liberdade.

³ Relativo a uma presença que está “em toda parte”. Nesse sentido, o que diz a voz é ouvido ou subentendido em todos os ambientes que apareceram. Funciona como uma narração em terceira pessoa, e também em primeira pessoa.

4) A REPÚBLICA 3 fragmentos:

4a) Batalha do Seival/queima da bandeira brasileira 00:45:25 A 00:47:40

Esta parte selecionada se refere ao momento que precede a Batalha do Seival, evento que contou com a vitória dos rio-grandenses. Como será explicitado em capítulo posterior deste trabalho, foi essa batalha que levantou os ânimos das tropas e levou a convencer os líderes de que a Proclamação da República era possível. Nesta cena também acontece a queima da bandeira.

Palavras de Netto na cena: "... depois de tantas guerras para garantir a fronteira sul do país, homens brancos e negros cavalgavam lado a lado para enfrentar o império...".

Narrativa: Clássica, porém variável no aspecto narração-imagem.

Inicialmente: Som fora de campo: música, a narração de Netto, enquanto a cena mostra a cavalaria chegando a um campo e tomando as posições.

Som in: o andar dos cavalos.

Homogeneização: com o discurso ao fundo, e a música no áudio. A cena se passa em um campo onde a cavalaria de Netto chega aos poucos. O discurso é uma carta para Maria, sua esposa, e a cena apresentada é uma lembrança de Netto que supostamente escreve a carta no hospital. A cena se intensifica quando os farroupilhas estão frente a frente com os imperiais. Acontece a queima da bandeira do Brasil, os imperiais se entreolham e seu comandante ordena que preparem a carga. Após isso, um dos soldados legalistas toca a corneta como sinal de preparo para o início da batalha. Caldeira olha confiante para Milonga encorajando-o. O som in é o da corneta, o som fora de campo, por seu turno, continua sendo o da música intensificada pela dramaticidade gradativamente.

4b) Conversa no acampamento 00:54:00 A 00:55:45

A cena demonstra a pressão sentida por Netto, de quem depende a decisão pela Proclamação da República (observa-se que Bento Gonçalves encontrava-se preso na época e que cabia a Netto não só uma autonomia para as decisões como também a função de estimular as tropas). Os homens que se encontram com Netto no momento listam outros colegas militares, além de estancieiros e comerciantes que são a favor da causa republicana. Conforme aponta a historiografia, era o

Coronel (na época) Netto que estava à frente da tropa. Nessa cena os homens dizem que a república é o próximo passo decisivo, por isso devem aproveitar o momento da vitória no Seival em prol da sociedade justa que buscam. No mesmo fragmento há também o reconhecimento de 180 mortos na batalha.

Narrativa: Clássica, porém variável no aspecto narração-imagem.

Trata-se de uma reunião entre os líderes da tropa.

Som in: Música: uma milonga tocada por violão que aparece na cena. Diálogos. Esta música (milonga) produzida ali no acampamento, funciona também como trilha para a reunião dos combatentes de postos maiores que se encontram dentro da barraca, conversando.

Teixeira está fazendo um curativo em Netto, enquanto tenta lhe convencer que precisa dar respostas, resolver uma questão. A cena é noturna, na mesma barraca outros militares fumam e assistem ao diálogo, dando também o seu parecer.

Homogeneização geral: condizente com o conteúdo da cena.

4c) Proclamação da República 00:58:27 A 01:01:15

Leitura da proclamação da República. A leitura é, como poderá se observar a seguir, muito similar a do documento existente sobre o evento (inserido nos anexos). Ela acontece em 11 de setembro de 1836, conforme comprovado pela historiografia. No filme, chega ainda a bandeira da República Rio-Grandense (fato que possivelmente esteja brevemente adiantado aqui), ainda sem o brasão, mas com a disposição estética tal qual ainda hoje. É “Gavião” que traz essa bandeira, orgulhoso. É visível o levante de alegria que o grito revolucionário suscita nas tropas. É Netto o principal personagem da cena (pode-se confirmar a participação de Netto na Proclamação da República Rio-Grandense). Porém conforme historiografia colocada por Spencer Leitman, ao que tudo indica o negro não esteve presente na proclamação da República, foi sim requisitado pela própria república, depois de fundada, portanto esse fator no filme encontra-se provavelmente equivocado, porém inevitável ao romance essencial da trama.

Narrativa: Clássica, sem variação temporal nem espacial.

Som fora de campo: música(cornetas, tambores, cordas)

Som in: Netto ordena que Pedro Soares leia a “ordem do dia”. A cena é a tropa reunida, em cavalaria para ouvir seu General.

Homogeneização: cena diurna, todos os aspectos condizem perfeitamente com o conteúdo da cena. A imagem preocupa-se em mostrar as diversas pessoas que ouvem o tal discurso, seus rostos, sua disposição. O discurso é o seguinte:

“Bravos companheiros da 1ª 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 1ª brigada do exército liberal, devemos ser os primeiros a proclamar a independência desta província, a qual fica desligada das demais províncias do império, e forma um Estado livre e independente, com o título de República Rio-grandense.

Campo dos Menezes, 11 de setembro de 1836. Assina Coronel Antônio de Souza Netto, comandante da 1ª Brigada de Cavalaria.”

E Netto: “Bravos camaradas, da 1ª Brigada de Cavalaria, gritemos pela primeira vez: Viva a República Rio-grandense! Viva a República Rio-grandense! Viva a República Rio-grandense!”

O som in agora é o do grito republicano entre todos os presentes no evento. Até que chega Gavião com a nova bandeira que os farroupilhas hão de carregar (como já colocado há uma possibilidade de a bandeira do Rio Grande do Sul ter sido criada em seguida da Proclamação da República)

Som fora de campo: Aos poucos o ápice a que a música chegou transforma-se no hino rio-grandense (01:00:41) instrumental, junto com a chegada da bandeira.

A cena continua, sem interrupções com a imagem da tropa comemorando a República a bandeira passando por três pessoas, entre elas Milonga e Netto.

5) A SITUAÇÃO DOS NEGROS APÓS O ACORDO: 01:01:18 A 01:06:04

Caldeira visita acampamento de ex-soldados negros e familiares. Lá ele é requisitado a guiar aquela família para a Serra, para fugirem de uma suposta transferência para o Rio de Janeiro. Esses ex-soldados estão indignados com o acordo assinado pelos farroupilhas, convencidos de que só eles perderam e continuavam escravos. A importância do negro na Revolução⁴ dialoga com a injustiça com que ele foi tratado ao fim da Guerra, e é possível assimilar a insatisfação e a mágoa dos escravos no filme com o acordo de paz assinado em 1845, e com o próprio Massacre de Porongos, ocorrido em 1844.

Narrativa: Clássica, sem variação temporal, nem espacial.

O fragmento se dá como uma continuação da cena anterior (também selecionada). A imagem é a da bandeira do Rio Grande do Sul, uma após a outra, são mostradas três bandeiras sendo que a próxima está sempre mais deteriorada que a anterior. Essa demonstração funciona como um símbolo do fracasso e do tempo passado. A cena das bandeiras faz a transição do ano de 1836 até a data que procede o acordo de paz, em 1845, nove anos depois, portanto. E o que se verá a seguir são partes das consequências desse acordo, (pode-se conferir que os negros da Província, que não serviram na guerra continuaram escravos). Nessa cena confere-se outra informação presente na história, a pretensão dos líderes, por ocasião do acordo de mandarem os negros para o Rio de Janeiro, no filme essa questão é um fator que amedronta um negro no acampamento.

Som fora de campo: música.

Som in: Milonga, com a perna esquerda amputada anda, apoiado em muletas por um campo. O som é de seu andar e de ruídos naturais do ambiente.

Homogeneização: Condizente com o conteúdo. A legenda anuncia: "AS ENCANTADAS"

⁴ Sabe-se que os historiadores tradicionais não trabalham com essa proposta por não verem indícios reais de que tenha havido para os negros a promessa da Abolição. Compreende-se, no entanto, que a questão da liberdade prometida aos negros ou mesmo consideradas pelos líderes farroupilhas não é um assunto encerrado. A questão é aberta a investigações e estudos. Compreende-se também que essa questão colocada na narrativa de romances desse gênero ilustram a ficção tornando-a mais sedutora ao espectador, pelo que se pode averiguar a partir de reflexões sobre a linguagem cinematográfica, trazendo do evento real suposições além da História e fazendo dessa fusão uma narrativa verdadeiramente artística.

Milonga está visivelmente mais velho, vestindo o que parece ser um casaco do uniforme farroupilha e outras roupas velhas. Na cintura carrega uma arma, sua expressão é de decepção e insatisfação.

A câmera passeia pela imagem de capivaras e é entre elas que a câmera avista o Sgt Caldeira e logo em seguida uma família de negros. Caldeira, quando chega pode perceber que um negro está gravemente ferido. O som(in) é dos diálogos e do ambiente externo, diurno(dos animais, andar do cavalo de Caldeira, mugido dos bois, canto dos pássaros), além dos ruídos causados na própria cena.

A câmera transita pelos personagens, nervosamente. O diálogo é sobre a fuga, cuja ajuda necessária eles pedem para Caldeira. Este tenta convencê-los de que ainda são soldados. É notável a fome dos personagens e o medo que têm de serem mandados para o Rio de Janeiro. Parte do diálogo é o seguinte:

Um deles diz: “Lutamos pela República durante dez anos, isso não nos dá algum direito?”

E Milonga: “Os republicanos mentiram pra nós [...] enquanto precisavam da gente pra guerra falavam em liberdade, em igualdade, e fraternidade. Quando a guerra terminou, nos entregaram para os imperiais.”

Caldeira: “os republicanos não tinham força política para exigir mais.”

Outro: “eles nos abandonaram, Sargento. Essa é a verdade.”

Caldeira ainda diz: “a escravidão acabou no mundo inteiro e vai acabar aqui também”, essa colocação ilustra bem que a promessa de liberdade não foi cumprida.

Também diz: “Milonga, a guerra é cruel, ainda mais para quem perde”.

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

As reclamações dos negros desta cena não encontram conforto nas palavras de Caldeira que insiste em dizer que o melhor é que os negros continuem ao lado dos republicanos.

As imagens do trecho também incluem crianças e mulher que se encontram no local. O fragmento encerra com Caldeira deixando os negros sem entrar em um acordo e decepcionando-os.

6) A DERROTA, 2 fragmentos:

6a) Netto assume a derrota 01:08:10 A 01:10:49

Netto, chateado conta para um amigo na igreja que está determinado a ir morar no Uruguai e diante de Milonga assume a derrota da Revolução. O sentimento de Netto presente na narrativa tem origem no trágico final dos negros no acordo de paz.

Narrativa :Clássica, porém com variação espacial.

Homogeneização: todos os significantes visuais condizem com o diálogo e o conteúdo geral da cena. Em todo o fragmento não há nenhum indício musical.

Cena: Cidade de Triunfo. Milonga subindo uma lomba a cavalo, som in: passos de cavalo, ambiente externo, diurno: pássaros. Todos os outros sons da cena são resultado dos ruídos naturais ocasionados pelos próprios gestos dos personagens.

Dentro da igreja Netto cumprimenta um amigo que lhe pede para que não vá embora. Netto diz que está resolvido, vai embora para o Uruguai. Os personagens centralizam a cena, ao seu redor, os bancos vazios da igreja, o ambiente portanto, é interno. O diálogo refere-se ao acordo de paz, e a insatisfação de Netto.

Netto: “Nas conversas pelo acordo de paz todos os meus pontos de vista foram vencidos.”

Aos poucos os dois homens se encaminham para a porta do local, a conversa continua.

Netto: “O que me corrói é o destino dos que lutaram ao lado dos republicanos, só eles perderam.” No decorrer desta frase a imagem é a de um negro, muito magro, preso pelas mãos e pés, à porta de uma casa. Senhoritas brancas passeiam pelo local, seus passos também fazem a trilha da cena, não há música, apenas som ambiente, in e também fora de campo. Cruza pelas moças Milonga em seu cavalo, procura alguém, o som é dos cascos do cavalo no chão da cidade. Ele encontra Netto e vai em sua direção. O diálogo é sobre a derrota, a escravidão continua, e não existe mais República Rio-grandense. Ao interpelado por Milonga sob acusação de ter mentido, Netto diz:

“Eu não menti. Eu perdi a Guerra.” (a derrota). A inércia sentida pelo personagem de Netto é confirmada na historiografia.

6b) Netto conta a Caldeira seu encontro com o Imperador: 01:28:23 A 01:29:17

Netto no quarto do hospital conta a Caldeira como foi seu encontro com o Imperador. A escolha desse fragmento se dá mais por uma questão simbólica do que historiográfica, questão essa que não deixa de se enquadrar nas reflexões da “ideologia farrapa”, porém as palavras ditas na cena não são confirmadas pela história apresentada aqui, e nem necessita ser. O monólogo de Netto, que encaminha o encerramento do filme se coloca como uma característica poética que se dá em todo o decorrer da obra e que é resultado da concepção histórica e da criatividade do diretor, ratificando a questão do herói. Netto coloca nesse momento o rio-grandense como um brasileiro heróico, que precisa lutar e que tem vigor para tanto. Historicamente a questão se refere às tantas guerras de fronteiras para defender o território brasileiro que atingiram e prejudicaram sempre os gaúchos rio-grandenses (fato citado em todo o decorrer do aporte histórico do Rio Grande do Sul).

Narrativa: Clássica, sem variação temporal, nem espacial.

A narração é direta, trata-se de uma fala única de Netto, onde ele conta ao amigo o encontro com o Imperador, a câmera é estática, enquadrando o rosto do personagem em primeiro plano. Portanto a homogeneização é inevitável.

A cena se passa dentro do hospital, em tempo “real”(não mais nas lembranças do general), ele está contando a Caldeira sobre o encontro com o imperador, enquanto ajeita sua farda. O som é somente o ambiente e o de sua voz, o que diz é o seguinte: “...O Imperador também disse que admirava nossa bela Província, mas que padecia muito com o ânimo belicoso dos rio-grandenses. Eu respondi que os rio-grandenses também amam as belas artes e a democracia, também admiram essa vida tão lírica da Corte, essa Atenas tropical onde ele tão graciosamente governa. Mas temos sustentado duzentos anos de guerras de fronteiras, e sabemos que mais guerras ainda virão. Não somos belicosos, como ele disse, porque assim o desejamos, mas porque, se a uns coube o destino de Atenas, a outros cabe o destino de Esparta”.

2.2 ENTREVISTAS

Nesta fase do trabalho apresentam-se as entrevistas com os dois cineastas, responsáveis pelas obras estudadas. Sérgio Silva, diretor e escritor de *Anahy de las Misiones* aceitou a entrevista presencial e a concedeu em vinte de dezembro de 2009, em sua residência, na cidade de Porto Alegre. A entrevista foi degravada, e encontra-se nos apêndices deste trabalho. Já Tabajara Ruas, diretor e escritor de *Netto Perde sua Alma*, concedeu a entrevista por e-mail. Ela se encontra também nos anexos deste trabalho. Houve uma dificuldade para encontrar este cineasta, devido à distância geográfica e renovação de números de telefones e e-mails. Quando o contato finalmente aconteceu contavam-se poucas semanas para a entrega deste trabalho. Dessa forma, esse fator influenciou a opção pela entrevista on-line, que aconteceria mais rapidamente e de maneira mais prática. Notou-se, claro, que a entrevista presencial é positiva e mais completa no sentido de suscitar novas questões e de gerar explicações mais explícitas, mais livres e mais imediatas. Entretanto rapara-se que a entrevista on-line não perdeu em autonomia e satisfação concernente às questões, devido ao claro entendimento do autor diante das perguntas e sua objetividade ao respondê-las.

Para fazer o entrecruzamento das questões deste trabalho com as seleções a partir de análises das entrevistas foram divididas categorias que privilegiam os seguintes tópicos:

1) Identificação pessoal; 2) Caráter realístico; e 3) Opinião sobre patrimônio.

A primeira entrevista estudada e colocada aqui é a de Sérgio Silva (*Anahy de las Misiones*), seguindo a cronologia desenvolvida anteriormente neste trabalho.

1) Identificação pessoal:

O autor justifica a escolha do contexto histórico e geográfico para sua obra a partir de sua identificação pessoal (nascimento e vivência) com este estado. Porém, acrescenta que sempre teve uma vida urbana, sem visitar fazendas, ou seja, sem aproximar-se dos aspectos “gaudérios” os quais sustentam a cultura regional. Isso

não impediu, porém que ele procurasse uma temática cultural histórica de sua própria terra, quando diz:

[...] Bom, então o filme era assim era um drama familiar, essa família andava pelo meio do Rio Grande durante uma guerra. Bom, se eu não fosse um cineasta brasileiro, gaúcho, eu podia filmar a guerra da Bósnia, podia filmar...a Segunda Guerra Mundial... (Informação obtida através de relato oral, presente integralmente no apêndice B deste trabalho, p.96)

O autor lembra também que a literatura gaúcha, por exemplo, não costuma, no geral, sair muito do Rio Grande do Sul, ou seja, ser aceita facilmente em grandes cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro. Diante dessa defasagem parece ser necessário uma reafirmação por parte do artista gaúcho em mostrar sua cultura, sua arte, demonstrar um certo apego regional, uma certa necessidade de mostrar a identidade gaúcha, devido a um “atavismo”, freqüente nos gaúchos. O diretor lembra também que no Rio de Janeiro o filme precisou ser legendado⁵.

Ele afirma que o estado do Rio Grande do Sul é marcado por uma tradição de convicção, e ele queria essa convicção em seu filme. O autor ainda argumenta que, à parte o raciocínio dos historiadores sobre ser boa ou má, a Revolução Farroupilha foi uma guerra marcada pela convicção, quando reflete: “...tu há de convir que é a única guerra civil que durou dez anos[...]Por que? Porque tinham convicção”(Apêndice B, p.99)

A respeito do caráter imparcial da personagem principal, Anahy, que se reflete nos outros personagens, seus filhos, diante da Guerra, não tomando partido, tal postura deve-se ao fato de não haver um herói nesse filme e esse fator do heroísmo ausente vincula-se a uma característica desse autor de colocar sempre em seus filmes a amoralidade. Sem valor moral não se julga ninguém, o saqueio dos corpos, presente em várias cenas no filme, exemplifica isso, a necessidade naquele momento é maior do que a moral.

2)Caráter realístico:

O autor salienta que se preocupou com a História só até o ponto que ela lhe serviria de contexto para sua ficção, ou seja, “para situar essas pessoas em algum lugar”, (apêndice B, p.103). Para ele a ficção vem sempre em primeiro lugar, pois é a própria história que deseja contar, sem preocupações com uma dita verdade

⁵ Lembrando que o dialeto do filme é um castelhano, normalmente compreendido pelos gaúchos e decorrente da proximidade social dos rio-grandenses com o Prata no século XIX.

histórica. A ficção, segundo ele, não tem compromisso com a história. O filme não é um documento, uma certidão. Um fator disso, nesse caso, refere-se ao fato de qualquer história ser sempre a visão de alguém sobre algo ocorrido. De qualquer maneira, é uma característica do cinema não poder fugir da realidade crua, porque a câmera apresenta inevitavelmente a cena que está diante dela. Portanto, é preciso planejar essa imagem. Nesse aspecto, ela sempre tem uma característica verossímil, o que não significa que está tratando de uma realidade acontecida no mundo real.

A questão do preparo dessa imagem, porém foi muito bem planejada. Todo o cuidado existiu para os cenários, o contexto histórico, geográfico, o figurino (roupas, dentes, unhas), caracteres que revelam uma verossimilhança com o que se acredita que aconteceu na época. Além disso, há também a lenda da boitatá, funcionando como uma fantasia que pertence à cultura local, tudo isso a serviço de sua ficção. “Tu te informa da história para teu proveito que é a ficção”, (Silva, apêndice B, p.104), diz o autor deixando claro que não considera sua obra como um filme histórico, e sim um filme de época, preferência assumida pelo autor que gosta da segurança de poder datar o filme, após pesquisa e estudo sobre um determinado local, e tempo da História. Também pertence a um caráter realista questões como a noção de que morreram soldados dos dois lados na Guerra. Esse realismo, entendido e explicado pelo cineasta nessa entrevista, relaciona-se mais aos aspectos práticos, técnicos do filme, àquilo que normalmente “convence” o espectador. Mais do que isso, o autor afirma que seu filme não é um referencial absoluto sobre o dado acontecimento, mas que:

Ninguém pode estudar a Revolução Farroupilha pelo Anahy. Não pode. Agora...do ponto de vista ficcional o Anahy não trai a história da Revolução Farroupilha. Ele não trai [...] Tu recria o fato histórico, sem trair o fato histórico, (SILVA, 2009 apêndice B, p.115/116)

3) Opinião sobre Patrimônio

Ao perguntado sobre a existência da história, no âmbito do patrimônio diz: “Acho que existe (a possibilidade da questão patrimonial em audiovisuais) à medida que a gente se apropria dos bens de uma comunidade”, (Silva, 2009 p.105/106). Considera, portanto, possível sim o audiovisual contribuir no patrimônio imaterial,

pois o registro sempre será de grande valia para a informação, e a arte é uma facilitadora da difusão do conhecimento:

[...] As 'gauchice' da vida...é patrimônio sim. É uma coisa que está introjetada na nossa cultura e que tu não tem como desintrojetar [...] pode ser assim, ter mais ou menor presença em determinado momento histórico, em determinado contexto histórico, mas ela é, ela é a descrição da nossa cultura.[...] talvez a arte registre isso de uma forma muito mais livre do que o pensamento histórico que está muito fixado em dados, assim, documentos. (SILVA, 2009,apêndice B, p.120).

Por fim, apesar de não considerar seu filme histórico ou documental, o cineasta reconhece um caráter patrimonial no filme, à medida que se apropria de um patrimônio cultural, que no caso é a história e a cultura regional. Duas curiosidades interessantes sobre o filme relatadas pelo autor são colocadas aqui. O cineasta contou que, numa ida ao Projac, na época em que a Rede Globo gravava a minissérie "A Casa das Sete Mulheres", ele reparou que em todos os setores da gravação da minissérie havia um aparelho de televisão, onde passava continuamente o DVD de "Anahy de las Misiones". Outra informação adicional, diz respeito ao número de espectadores que o filme teve no Rio Grande do Sul: cento e dez mil. O diretor acredita que esse número deveu-se também às visitas de muitas escolas às salas de cinema, por causa justamente das questões trabalhadas.

A seguir, é transcrita a análise da entrevista com Tabajara Ruas, sobre sua obra cinematográfica: Netto Perde sua Alma. Como já se disse, esta etapa do trabalho foi desenvolvida à distância e o conteúdo que se retira dela é bem mais sucinto, porém não menos importante do que o anterior:

1) Identificação pessoal:

"Os personagens da Revolução Farroupilha povoaram minha infância e conseqüentemente minha imaginação." - informação concedida através de resposta escrita à entrevista (RUAS, 2010, apêndice C, p.122). É com essa frase objetiva que o autor explica sua experiência pessoal e artística com o evento da Revolução. Ele diz que o livro "Netto Perde sua Alma" proveio da necessidade de responder uma pergunta que lhe faziam, sobre para onde teriam ido os "Varões Assinalados", depois da Revolução Farroupilha. "Netto" teria funcionado como um "epílogo", (apêndice C, p.122,) da obra "Varões Assinalados".

2) Caráter realístico:

O cineasta diz que o filme tem sim um caráter histórico, mesmo sendo uma ficção onde o que se sobressai, segundo ele, é o caráter fantástico. Além disso, afirma que o filme tem História, realismo e ficção fantástica. A pesquisa para o tema veio da bibliografia, visitas a museus no Brasil, Uruguay e Argentina, além de consultas a especialistas sobre filmes de época.

3) Opinião sobre patrimônio:

Apesar de não opinar pessoalmente a respeito de sua obra poder ser considerada um documento patrimonial gaúcho, ele responde:

[...] É tão escassa a produção de filmes gaúchos voltados para seu passado histórico, que qualquer filme com essa visão, com alguma qualidade artística e técnica, pode ser considerado um documento patrimonial. Tenho recebido essa consideração de professores de História e de antropólogos de várias universidades. (RUAS, 2010, apêndice C, p.122).

Sobre essa escassez de filmes dessa ordem cabe citar aqui Moacir Flores ⁶

[...] Nas últimas décadas o filme nacional melhorou muito, principalmente no gênero de comédias urbanas, mas ainda faltam os filmes que explorem com seriedade os temas da formação do povo brasileiro, quer como nação, quer como grupo político. (FLORES, 2002, p.9)

A respeito das vertentes possíveis do cinema (o audiovisual como contribuidor ilustrativo do patrimônio cultural) o roteirista e diretor coloca que essa não é só uma possibilidade, é sim uma realidade, embora raros no Rio Grande do Sul existem filmes históricos no Brasil e no exterior que foram formadores da identidade nacional.

Mesmo acreditando nisso, Ruas sustenta que o criador não deve ter outra preocupação que não a própria criação. Sendo assim, a questão da valorização patrimonial no cinema torna-se um fator que só o tempo poderá construir. Para constar vale dizer que o filme ficou vinte e duas semanas em cartaz em Porto Alegre e foi bem aceito e premiado em festivais brasileiros e estrangeiros.

⁶ Neste trabalho o autor é organizador da obra, que é uma coletânea de textos que “propõe o debate de imagens de filmes de época, mesmo que seu diretor não tenha o propósito de fazer história...”, (FLORES, 2002, p.7)

Como se pôde perceber a partir das entrevistas, a questão da ficção não atrapalha os caracteres realísticos da obra, desde que haja uma pesquisa valiosa do assunto, que envolve desde exigências técnicas para representar uma época específica, até o ponto de não trair a realidade, mesmo não se comprometendo com ela. A ficção é ferramenta fundamental da arte cinematográfica, colaborando, entre outros sentidos, para a sedução do espectador. Ela teve, nas obras-corpus dessa pesquisa um notável aproveitamento, sem ferir aquilo que se remete ao realismo proposto.

Do que se estudou sobre o Patrimônio Imaterial neste trabalho conclui-se que o fator principal para a consideração e conseqüente valorização de um bem simbólico é sua identificação, sua proximidade e, portanto sua importância para um grupo ou uma sociedade. A partir das afirmações dos cineastas pode-se afirmar que a recepção do público foi grande (consultando a gravação de Sérgio Silva encontramos a surpreendente recepção de “Anahy de las misiones” em Belo Horizonte também) e que, portanto os temas trabalhados suscitam uma importância, uma memória para o povo. Seu espectador, que recebe as questões culturais presentes nos filmes num ciclo contínuo de identificação e difusão, apreende sua cultura através de gerações, recebendo o produto artístico que a retrata, identificando-se com ela e divulgando-a novamente. Por esse ponto de vista, o cinema se coloca como um difusor do conhecimento, da cultura e do patrimônio, porém não é possível afirmar que determinado tipo de cinema ou determinada obra audiovisual seja imediatamente considerada patrimônio cultural, pois esta consideração deve provir de Instituições legalizadas e estudos devidamente voltados à questão, feitos pelo IPHAN. Além do mais, não existe ainda um livro de registro onde esse tipo de bem poderia ser encaixado. Mas, o importante neste capítulo foi perceber que a questão principal da pesquisa não é inédita e o cinema é uma arte que tem ainda muito a oferecer, além do que já ofereceu, devido às suas possibilidades únicas de representação. Nas entrevistas pôde-se observar o não-ineditismo dessa questão e as reflexões que geram acerca dela.

Conforme Minayo, sobre o método de entrevistas, foi feito nesta etapa uma divisão de categorias, salientando os aspectos mais relevantes, elegendo algumas descrições diretas a partir das palavras dos entrevistados e interpretando esses resultados no entrecruzamento deles com o tema de pesquisa. Acredita-se até agora que o cinema é sim um poderoso instrumento de representação e que a criatividade

dos artistas, somada às influências culturais de uma sociedade, podem criar obras ilustrativas, ainda que não documentais, de uma realidade específica.

3. BREVE HISTÓRIA DA PROVÍNCIA DO RIO GRANDE

Este trabalho apresenta a essência da história do Rio Grande do Sul no objetivo de contextualizar os tratados entre esta região e a política vigente do Império, localizada, naquele momento, no Rio de Janeiro. Assim, é possível traçar uma pequena trajetória que pode vir a explicar a origem do gaúcho brasileiro, sua postura, seus feitos, suas ambições e aflições, e chegar à parte mais importante referente ao desencadeamento da Revolução Farroupilha. Este acontecimento, representado ficcionalmente nas duas obras audiovisuais (“Anahy de las Misiones” e “Netto Perde Sua Alma”) que compõe o objeto de estudo desse trabalho, faz parte da história do Brasil, mesmo que seja mais lembrado e rememorado na região Sul até hoje. A seguir, é apresentada parte dessa história baseada em Sandra Jatahy Pesavento e Walter Spalding.

3.1 A ORIGEM DO RIO GRANDE DO SUL COMO PARTE DO BRASIL

A pecuária no Rio Grande do Sul surgiu por volta de 1626 com os jesuítas que fugiram do Paraguai ao terem suas reduções atacadas por paulistas. Estes buscavam o aprisionamento de indígenas para escravizá-los por causa da pouca mão de obra negra presente na região de São Paulo, devido aos holandeses que se concentraram no Nordeste do Brasil, onde detinham a maior parte dos escravos do país e África, de onde controlavam o tráfico de negros.

Para Pesavento (1985, p. 15), esses padres jesuítas trouxeram gado da província de Corrientes, na Argentina, e aqui mantinham o negócio, juntamente com a agricultura e contavam com a mão de obra dos índios, já “aldeados pelos padres e adestrados para o trabalho e a obediência”. Logo, os paulistas invadiram também o território das Missões brasileiras e em 1640 o combate final acabou com aprisionamento de muitos índios e mais uma vez o abandono jesuíta da área com os índios restantes, rumo à outra margem do Uruguai, porém desta vez deixando ali o

gado. Os rebanhos abandonados e livres reproduziram-se à solta e acabaram formando uma grande reserva de gado selvagem, que ficou conhecida como “Vacaria Del Mar”. Neste momento o fundamento econômico da região riograndense tornou-se a “preia” do gado xucro.

Ao fim do Domínio Espanhol, os portugueses expulsaram os holandeses da África e normalizaram o tráfico negreiro para o Brasil, à vontade da Coroa Portuguesa. Nesse momento, a caça aos índios teve fim. Também com o término do Domínio Espanhol, os portugueses voltaram suas atenções para o Brasil, que era a base de sustento de seu reino. Devido às perdas por causa das concessões a holandeses e ingleses e visando mais lucro, os portugueses resolveram observar a zona Sul do Brasil. A área da Prata apresentava-se muito atrativa e a Coroa Portuguesa já tinha mesmo lançado suas bases em Buenos Aires no início do Domínio Espanhol. Entretanto, no fim deste os portenhos passaram a hostilizar os portugueses que tinham como ideal perfurar o monopólio espanhol local. A princípio isso se deu no oferecimento por parte dos portugueses de açúcar e escravos em troca de outra mercadoria castelhana, a prata de Potosi. A presença britânica também se fazia, buscando mercados. Economicamente além do comércio ilícito foi implicado o conhecimento, por parte dos portugueses, das reservas de gado da “Vacaria Del Mar” e, a partir de então, o negócio com o gado foi alvo de muitos interesses. Países e grupos, entre eles portugueses (localizados em Sacramento, fronteira com Buenos Aires, conquistados por eles após o período de hostilidade argentino), índios que vaqueavam para os padres, acioneiros de Santa Fé, Corrientes e Buenos Aires e os indivíduos independentes que viam na atividade uma opção de sustento, vaqueando por conta própria. Por sua vez, os ingleses também, estavam interessados no couro. Com a novidade lucrativa do gado o território riograndense se tornou espaço de disputas e visitas de estrangeiros, como acima referido sinalizando um interesse em grande escala neste local com intuídos absolutamente lucrativos e políticos.

Porém, o grande interesse da Coroa no sul ainda era a de possuir uma âncora para seu domínio luso no Prata. E foi na área platina que esse interesse se estendeu. Com armas em punho, para enfrentar os catelhanos, brasileiros trouxeram criação de mulas do território argentino. Os “tropeiros” nesse sentido foram chefes de bandos armados. Por causa desse vínculo que o Império queria manter e alargar com a região platina, devido a buscas por mais território e outros interesses

financeiros, o Rio Grande do Sul foi palco de muitas guerras fronteiriças o que desestabilizava a sociedade.

O charque, oferecendo muita riqueza, acabou por requisitar, como nunca, o trabalho escravo no Rio Grande do Sul. E foi aí que essa mão de obra tornou-se comum aos senhorios gaúchos. Enquanto isso, as charqueadas do Prata utilizavam mão de obra livre e tinham apoio do governo quando se tratava de tributos, impostos, e facilidades para a importação. Todavia, em 1810 crises causadas por guerras de independência na região do Prata desestruturaram o negócio do gado que foi encaminhado para o Rio Grande do Sul. Devido a isso, senhores de terras enriqueciam abundantemente na Província, podendo agora contar com o gado platino.

Os conflitos entre as monarquias ibéricas em torno do Sul da América marcaram a época sendo acontecimentos constantes e contínuos, e, como já se disse, prejudicando a formação da sociedade gaúcha por ocasião das lutas armadas nesta região. Em 1750 o Tratado de Madrid definiu que Sacramento seria finalmente cedido pelos portugueses em troca das Missões, isso marcou uma desistência lusa no Prata, onde, segundo os portugueses, eram os ingleses quem lucravam mais na atividade de contrabando de gado. Esse Tratado deu origem à guerra guaranítica (1754 a 1756) porque os índios resistiram e negaram a entrega de suas terras. As tropas lusas venceram, mas reconheceram a necessidade de fornecer autoridade aos senhores locais. A medição de forças entre estancieiros e a Coroa resultou algumas vezes em conflitos, mas foi com a relevância do estancieiro que a Coroa se manteve ativa na administração da região Sul. E essa importância militar elevou a região que passou a ser chamada de “Capitania do Rio Grande de São Pedro”, com sede em Rio Grande (outrora a sede fora em Santa Catarina) e subordinada ao Rio de Janeiro.

O Tratado de Madrid foi anulado em 1761 e os Sete Povos, abandonados pelos jesuítas que, na presença de espanhóis leigos, entraram em decadência e dirigiram-se às estâncias, onde foram trabalhar como peões. Enquanto isso, as demais disputas não cessaram. O governador de Buenos Aires, D. Pedro Cevallos, invadiu a capitania de São Pedro e conquistou Rio Grande que permaneceu em seu domínio entre 1763 e 1776. Invasões como essas alertavam a sociedade gaúcha e criavam o conceito de que “todo homem válido era um soldado em potencial” conforme alega Pesavento (1985, p. 14), e somava os números de forças militares

locais em relação às tropas do Reino presentes na região. Um ano depois, em 1777 após mais duas ofensivas castelhanas teve lugar o Tratado de Ildefonso e definiu-se finalmente que Portugal perderia Sacramento e as Missões e recuperaria totalmente Santa Catarina. A partir dessa trégua, o desenvolvimento e enriquecimento do charque cresceram continuamente, o que colaborou para que a camada senhorial local agisse muito mais por conta própria do que na satisfação do governo central e de seus interesses coloniais. Em 1801 Manuel dos Santos Pedroso conquistou as Missões que ainda se encontrava em decadência, sob apropriação espanhola.

Em 1807 a área sulina continha uma importância e independência de tal magnitude que foi promovida à “Capitania Geral”, subordinada diretamente ao Vice-Rei do Brasil e desvinculada do Rio de Janeiro. Esse fortalecimento, que começou com as charqueadas, já atingia nessa altura interferência nas camadas políticas, e foi nesse plano que surgia o aumento de atritos entre os senhores sulinos e a Coroa.

A Guerra Cisplatina, declarada à Argentina pelo Brasil, ocorreu quando os castelhanos, buscando independência e a reincorporação da Banda Oriental às Províncias Unidas do Rio da Prata uniram forças contra o Império Brasileiro. Essa guerra afetou o Rio Grande do Sul e a derrota dos brasileiros causou grandes perdas para os charqueadores, que não podiam mais contar com o gado uruguaio. Nesse período, muitos conflitos locais aconteciam, como rebeliões conseqüentes do surgimento de novas idéias políticas, e de insatisfações provinciais causando alvoroço e manifestações em várias regiões do país.

Nesse capítulo, fundamentado integralmente pela obra “História do Rio Grande do Sul”, de 1985 escrito pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento, na sua quarta edição, podemos observar quantos fatores políticos, interesseiros, e de disputas bem marcadas se compôs este Estado até poucos anos antes do início da Guerra dos Farrapos. Diante de tudo isso, é notável a maneira imparcial, submetida puramente a interesses de conquista do Prata e de crescimento financeiro com que a Coroa do Brasil, na época, tratou esta região e o quanto demorou, desde as primeiras manifestações de colonização, para serem traçadas as devidas fronteiras derivando no mapa do Brasil que se vê hoje. Considero todas essas questões, colocadas por Pesavento (1985), relevantes para demarcar os primórdios de uma cultura que em determinado momento revoltou-se contra sua própria nação.

3.2 A ORIGEM DA IDEOLOGIA FARRAPA E AS CAUSAS PRINCIPAIS DA GUERRA, SEGUNDO SANDRA PESAVENTO

A Guerra dos Farrapos, como também é conhecida a Revolução Farroupilha, foi uma luta armada ocorrida no estado do Rio Grande do Sul entre 1835 e 1845. Seu principal objetivo, inicialmente, era reivindicar e conquistar, junto ao Governo Central, localizado no Rio de Janeiro, melhores condições para a Província de São Pedro, como era chamada esta região na época. Ao decorrer do movimento enfatizou-se sua tendência separatista, que pretendia desvincular a província do Império em meio à Guerra. Isso simbolicamente chegou a acontecer quando o General Netto participou da Proclamação da República Rio-grandense. Mas, segundo Spalding (1982, p. 220), os farrapos tinham sim o espírito de brasilidade, e estavam dispostos a unirem-se com as demais províncias. A Guerra acabou com a derrota dos gaúchos em 25 de fevereiro de 1845 apaziguada pela Paz do Ponche Verde, proposta por Duque de Caxias e aceita por Bento Gonçalves (que ainda coronel foi membro da Assembléia Provincial em 20 de abril de 1835), líder da Revolução desde seu início. Este, na ocasião do tratado de paz, ausentou-se por motivo de doença e enviou uma carta ao General Canabarro dando seu voto a favor da paz (SPALDING, 1982, p.220).

A Guerra dos Farrapos ficou sendo uma das rebeliões mais conhecidas, nacionalmente a acontecer dentro do país e é, até hoje, explorada e investigada por muitos historiadores. É necessário que se ressaltem algumas questões sobre a ideologia, o começo e o desenrolar desta Guerra:

No livro de José Hildebrando Dacanal, intitulado “A Revolução Farroupilha: história e interpretação” confere-se o artigo “Farrapos, Liberalismo e Ideologia, de Sandra Jatahy Pesavento. Nele podemos perceber aspectos citados que colaboram na compreensão das causas farroupilhas.

Como a maior parte dos teóricos do assunto, a autora também afirma que a Revolução Farroupilha foi o maior conflito interno contra o Império Brasileiro no século XIX. E afirma que a construção de uma história pode sempre estar em modificação e que a Revolução de 1835, embora tão discutida, ainda permite espaço para novas reflexões.

Pesavento argumenta em seu texto “Farrapos, Liberalismo e Ideologia”⁷, que a ideologia é formada por um grupo pequeno, fechado e dominante, que compartilha da mesma classe e comportamento. Esse grupo é capaz de influenciar um grupo muito maior, que forma a própria massa do povo que, por sua vez, é levado a adotar os ideais, sob pretexto de também reconhecer nesses ideais suas próprias necessidades, fortalecendo assim a existência da ideologia. Com a Revolução Farroupilha não foi diferente, e não deve ter sido tarefa difícil convencer o povo local a aderir a uma nova ideologia já que, pelo que se sabe, o Governo Central na época pré guerra não procurava conquistar os sulinos ou ajudar no que quer que fosse, além de não ter nenhuma atitude positiva no Sul que não revertisse diretamente ao próprio Centro.

A idéia de Liberalismo chegou ao Brasil trazida principalmente pela elite brasileira que voltou dos estudos na Europa. A vinda da maçonaria à América também deve ser considerada como veículo para tanto, já que contemplava um grupo descontente com o colonialismo. A formação da ideologia também se baseia na realidade local e momentânea do grupo que a cria, ou adapta. E essa adaptação provém do entendimento da importação cultural da Europa, passível de assimilação no período de colonização ou mesmo posterior a ele. O liberalismo que se vê aqui, concordando com as premissas tradicionais de que deve ser um movimento social que visa o equilíbrio na distribuição de renda e o bem comum, também representa um comportamento de prática política a partir de idéias. De qualquer maneira, há dois lados: o dominante, que lança a idéia, e o dominado que a absorve, aceita e adota. Sendo assim, é essa força conjunta que faz das ações antes pretendidas, agora realmente efetivas. Portanto, a autora desses conceitos sustenta que o povo era a “legítima fonte” (PESAVENTO, 1997, p. 21) de onde devia vir o poder, para dar estruturação às razões de insatisfação, à própria rebelião. Além de representar uma força massiva, no que diz respeito aos soldados, volume de adeptos, e formação de maioria, o que reforça a moral da ideologia que, na verdade enraizada, tinha razões capitalistas de uma minoria.

A importação do liberalismo da Europa não foi, nesse sentido, puramente ou irrelevantemente adotado. Ele foi trazido e adaptado a uma determinada realidade aproveitando concepções e novas possibilidades de vida e de política adequadas

⁷ DACANAL, José. A Revolução Farroupilha-História e Interpretação, 1997.

aos problemas singulares de uma determinada região em determinado período do tempo. A participação de estrangeiros, como o italiano Giuseppe Garibaldi, pode estar vinculada e favorecida por essa ideologia.

Sandra também argumenta que as idéias de Rosseau, de que o homem é bom e a sociedade o corrompe, estavam implícitas na ideologia farrapa. Isso justificava que seria direito humano reagir contra o que viesse discordar de sua liberdade individual.

As ações da Coroa continuavam sendo, como mencionado acima, egocêntricas. Firmou-se uma relação de solidariedade entre os senhores e o Governo Central que forjava uma aproximação, uma cumplicidade política ou social, que na verdade não queria outra coisa senão garantir a ocupação da área, com ideais e fins puramente lucrativos e possessivos. Isso confirma o fato de que mesmo com o charque platino entrando facilmente no Brasil, a Coroa não estava livre da necessidade deste produto provindo dos riograndenses. O Centro ainda precisava do charque gaúcho para, principalmente, alimentar seus escravos.

Os motivos centrais para a indignação dos rio-grandenses e início da idealização e posterior rebelião eram as baixas taxas para entrada de produto estrangeiro e também as altas taxas de importação do sal para a fabricação do charque. De qualquer forma o centro do país precisava do apoio gaúcho-brasileiro para garantir a fronteira, e os rio-grandenses por outro lado beneficiavam-se, por exemplo, da conquista da Banda Oriental, terra até então uruguaia, e que as próprias “forças irregulares” (PESAVENTO, 1997, p.21) tinham ajudado a dominar. Esse aglomerado de situações tencionava a relação do centro com o sul cada vez mais.

O charque platino entrava no país com baixo custo e era preferencial para o centro e o norte do país que precisavam alimentar seus escravos e procuravam preços baixos. O charque rio-grandense, em contrapartida, encontrava altos custos devido às taxas de importação e por isso o negócio sofria dificuldade. Sendo assim, as queixas gaúchas tinham, pelo menos, quatro fundamentos: imposto elevado do charque nacional; retorno parcial, supostamente insuficiente, da renda para os gaúchos, pois era o Centro que dividia os lucros; presidentes estrangeiros à província e alheios aos problemas das mesmas; e comandantes militares principais também estrangeiros à província, apesar do sacrifício e dedicação gaúcha às guerras para defender o território brasileiro, o que seguidamente prejudicava a

organização da sociedade neste local. Também era considerada a necessidade de uma forte representação local no poder legislativo, pois isso diminuiria a subordinação política a que estavam condenados.

Em 29 de agosto de 1838, o presidente da República Rio-grandense Bento Gonçalves proclama que o ato de separação foi devidamente uma atitude medida e refletida para o bem comum, além de um dever por parte das autoridades para que não houvesse mais a submissão da região às injustiças fortemente impostas. Os rio-grandenses, porém, para manter a guerra, contrabandeavam o charque pelo porto de Montevideú, para dentro do Brasil, como se ele fosse de procedência platina, o que testemunha a dependência dos gaúchos brasileiros pelo Prata na época, visto que o abastecimento de comida no Rio Grande do Sul não era suficiente nos tempos da guerra.

Os senhores rio-grandenses, cada vez mais insatisfeitos, percebiam o governo central como negligente diante da administração do dinheiro público, além de acusar uma injustiça em relação ao Sul, que tanto sofrera interferências e que estava sendo explorado com impostos e dificuldades promovidas por esse Centro. Acontecia que, segundo a Carta de 24, o centro determinava quanto dinheiro arrecadado pela província voltava para a mesma, fazendo com que a maior parte ficasse no Centro e fosse investido no negócio do café e na própria corte. Enquanto que, no Sul, havia ainda um povo miserável, e nenhum apoio do Império para qualquer camada social da província.

As interferências acima relacionadas referem-se às guerras fronteiriças ocorridas aqui e ao fato de que era o Rio Grande que as sustentava fornecendo alimento, soldados, cavalos, submetendo-se à desorganização que esse tipo de conflito causa na sociedade, sem jamais ter qualquer benefício de ressarcimento ou alguma espécie de indenização. O Rio Grande também não tinha representatividade considerável no legislativo central perdendo oportunidades de resolução dos problemas regionais junto ao centro. Estava claro que o Império posicionava-se parcialmente, em detrimento da região Sul.

A rebelião então foi liderada por estancieiros e o corpo de soldados eram os seus próprios peões. Após reivindicações nunca aceitas, os revolucionários clamavam pela República, pela independência financeira. O que queriam era manter o fornecimento do charque ao mercado interno e federar-se às demais províncias que compartilhassem de seus ideais republicanos.

A cidade de Rio Grande esteve fechada aos farrapos, pois se encontrava sob controle dos legalistas, por isso a revolução interessava-se pela aquisição de Laguna também cidade portuária, que possibilitaria as relações exteriores para seu comércio. Foi por causa das ligações com o Prata que os gaúchos conseguiram manter a Guerra por dez anos.

3.3 A REVOLUÇÃO FARROUPILHA, FUNDAMENTADA EM WALTER SPALDING

Aconteceu, resumidamente, que por volta de agosto do ano de 1835, depois de pelo menos treze trocas de presidentes da Província, grandes discussões na Assembléia Legislativa e de falsas promessas do Governo Central, os ânimos se exaltaram e criou-se uma atmosfera de desconfiança e receio por parte dos imperialistas que temiam uma rebelião sulina. Tal revolta realmente aconteceu, mas o plano permanecia em segredo. Segundo Spalding (1982, p. 220), em 18 de setembro as forças farroupilhas já estavam concentradas e ao comando de Gomes Jardim e Onofre Pires atravessavam o Guaíba iniciando as “hostilidades” na ponte de Azenha. Em 20 de setembro, entram na cidade e no dia 21 Bento Gonçalves concede a posse da vice-presidência ao Dr. Marciano Pereira Ribeiro. Passado aproximadamente um mês e, não havendo mais tantos legalistas por perto, os farrapos comunicam à Regência do acontecido e lhe pedem um novo presidente. Ela, porém, nega o pedido e declara Guerra.

A batalha nos campos do Seival, uma das mais representativas aconteceu em 10 de setembro de 1836 quando Silva Tavares, legalista que havia conseguido cerca de 600 homens para suas forças, levantava acampamento neste local e foi surpreendido por Antônio de Souza Netto, com sua tropa farroupilha em número muito inferior a do inimigo. Segundo Spalding (1982), foi essa vitória, principalmente, que depois de tantas perdas, abriu caminhos e reergueu os revolucionários.

Em 11 de setembro de 1836, dia posterior à batalha do Seival, Netto, que era republicano, participou da Proclamação da República Rio-grandense (em anexo). Walter Spalding (1982) afirma que B. Gonçalves era, na verdade monarquista, mas que diante do fato de estar preso na ocasião da Proclamação e não tendo recebido nenhum recado de onde estava, abandonou suas antigas convicções e num ato de camaradagem e por bem da Revolução aderiu também à

República, mas conhecendo o sistema político sabia que somente isso não representava a independência. Ele queria a Federação, como pode ser observado em documento público (manifesto de 29 de agosto de 1838), dois anos após a proclamação:

[...] Perdidas as esperanças de concluírem com o governo de S.M. Imperial uma conciliação fundada nos princípios da justiça universal, os rio-grandenses, reunidas as suas municipalidades, solenemente proclamaram e juraram a sua independência política debaixo dos auspícios do sistema republicano, dispostos todavia a federar-se, quando nisso se acorde às províncias irmãs. (SPALDING, 1982, p.43)⁸

Voltando à ocasião da Proclamação, lida por Netto à sua Brigada de Cavalaria. Bento Gonçalves estava ausente, como já se disse, mas isso não impediu que o acontecimento fosse amplamente difundido nas cidades da Província, e a maior parte do povo aprovou e aderiu à República. Em 6 de novembro deste ano, Bento Gonçalves é eleito presidente da nova República por unanimidade. Porém, o novo governante encontra-se ainda preso e alheio aos acontecimentos. Então, fora substituído provisoriamente por Gomes Jardim, já idoso, estimado em toda a Província (ele que também desempenhou mais uma vez o papel na presidência no fim da República, por ocasião da renúncia de Bento Gonçalves). Nesse período, estão presos ainda, além de Bento, Onofre Pires e Corte Real, e Netto estava à frente, como encorajador, pois permanecia disposto e crente no movimento. Todavia, sabia que as coisas não iam muito bem e fez a segunda tentativa de pacificação que é recusada por Bento Manuel, sob pretexto de que as reivindicações de Netto eram exorbitantes. A ocasião era 31 de dezembro de 1836. A guerra se estenderia por mais nove anos.

Já em 1843 declinava a revolução e em 1845 Caxias, em nome do Império, ofereceu aos gaúchos a “paz honrosa”, que determinava a assinatura da “Paz do Ponche Verde”. O fim da guerra representava um acordo de trégua perpétua entre os rebeldes riograndenses e o Império, mas representava também para os separatistas, para os negros e para outros cidadãos idealistas, a derrota. No acordo, não estava aceita a abolição.

⁸ Bento Gonçalves em 29 de agosto de 1838.

Os benefícios que o governo oferecia com o acordo de paz contava com 25% de aumento da taxa alfandegária do gado importado, a livre escolha dos estancieiros para um novo presidente para a província (que acabou sendo Caxias) o pagamento das dívidas pelo governo central e a permissão para todos os farrapos filiarem-se ao exército brasileiro ocupando os mesmos postos que ocuparam na Revolução. E dentro da própria suposta vantagem oferecida pelo Império é reconhecível o aproveitamento do governo central sobre o Rio Grande do Sul. Sandra Pesavento conclui as consequências negativas do acordo de paz, levando a confirmar a derrota dos revolucionários, quando diz:

[...] Iniciou-se após a revolução, um período de apogeu da dominação regional dos pecuaristas sulinos embora se confirmasse, a nível nacional, a submissão da província periférica aos interesses do centro do país. (PESAVENTO, 1985, p.40)

Conforme Spalding (1982, p. 80) passada a solenidade do acordo de paz, Canabarro declara que seus soldados podem voltar para suas casas, pois a segurança e propriedade individual estariam garantidas pela “palavra sagrada do monarca”.

Foram levantados os principais aspectos para realizar a introdução dessa grande história tendo por objetivo ilustrar o início e alguns fatos importantes da Revolução Farroupilha. Tentou-se mostrar que o fator político foi determinante em todo seu decorrer, apresentar os ânimos populares e militares, com intuito de retratar parte da essência desta Guerra, possibilitando o diálogo entre a história com os conteúdos dos filmes, objetos desta pesquisa.

3.4 O NEGRO NA REVOLUÇÃO FARROUPILHA

Sandra P. acredita que a presença do negro na guerra significou uma necessidade dos senhores, e não proveio, muito menos procedeu da liberdade, ou da pretensão de abolição quando diz:

[...] Eventuais emancipações de negros durante o conflito devem ser entendidas à luz das necessidades da guerra – era preciso libertar o

escravo para armá-lo e torná-lo um soldado da causa rebelde – e não de uma tendência emancipacionista. (PESAVENTO, 1997, p. 25)⁹

Não é tão simples encontrar na historiografia tradicional a importância que o escravo representou nessa guerra e as variadas versões e a ambigüidade que o massacre dos porongos¹⁰ gera não nos permite consenso. Há, por exemplo, a dúvida se David Canabarro traiu o grupo de Lanceiros, ao lado de Duque de Caxias, fazendo com que parecesse um evento realmente inesperado ou se ele também foi surpreendido pelos imperiais neste evento. Spencer Leitman (1997)¹¹ acredita que Canabarro de fato fizera acordo com Caxias, o que desencadeou na “Surpresa de Porongos”.

De qualquer maneira é inegável que a figura do negro não só complementou a revolução de 35 logo no princípio como foi de importância inestimável, sendo entendida essa participação como uma das principais para que o evento referido se tornasse possível.

Spencer Leitman (1997), historiador reconhecido ilustra de forma mais direta a presença do negro na Revolução Farroupilha. Segundo ele, esse fato ocorreu por causa de uma necessidade posterior dos líderes farrapos, que inicialmente relutaram em incorporar às tropas escravos armados. Isso aconteceu com o prolongamento da guerra, quando os farrapos teriam percebido que precisariam de maior número de homens em seus grupos, mais precisamente, o Corpo de Lanceiros Negros foi criado pela República Rio-Grandense (isso significa que o negro não estava presente na ocasião da Proclamação). O personagem influenciador dessa decisão tão marcante foi João Manuel, que mandou a Domingos José de Almeida uma carta incentivando que aumentassem ao máximo possível o número de soldados, pois acreditava que o Rio de Janeiro logo mandaria reforços. Essa carta data de oito de fevereiro de 1836 (LEITMAN, 1997, p.64).

⁹ DACANAL, José. A Revolução Farroupilha-História e Interpretação, 1997.

¹⁰ Ocorrido em 14 de novembro de 1844, esse evento foi uma batalha, na qual o grupo de lanceiros negros foi pego de surpresa por tropas imperiais, neste momento morreram grande número de negros. Até hoje se investiga uma possível traição de David Canabarro, acordada com Duque de Caxias, facilitando o massacre, o qual contribuiria a aceitação da negociação de paz, evitando assim rebeliões nas senzalas já que não constava no acordo de paz a prometida libertação dos escravos. Outra possibilidade é que também Canabarro tivesse sido pego de surpresa e um documento existente sobre o suposto acordo fosse, na verdade, falsificado pelos imperiais para acusar Canabarro e aumentar a tensão entre as tropas republicanas.

¹¹ Leitman, Spencer L. Negros Farrapos: Hipocrisia Racial no Sul do Brasil no século XIX. Publicado em 1977 em “Américas”. In DACANAL, José. A Revolução Farroupilha-História e Interpretação, 1997.

A respeito da promessa de liberdade ela pode ser confirmada somente como dada aos negros que lutaram ao lado dos rebeldes:

[...] Já praticamente derrotados, os rebeldes continuavam recusando entrar em acordo com o governo imperial do Rio de Janeiro. E um dos pontos fundamentais que impediam a paz era a exigência dos Farrapos no sentido de que seus combatentes negros fossem libertados. Temendo as conseqüências da continuação do conflito, que estava se transformando em uma guerra de guerrilha, o governo imperial aceitou a exigência. Incluído no Tratado de Paz de Ponche Verde, assinado em 1º de março de 1845, o artigo 4º libertava os escravos que haviam servido nas fileiras rebeldes. Em resumo, o governo escravocrata brasileiro aparentemente premiava os escravos que haviam lutado contra ele. (LEITMAN, 1997, p. 62).

Mesmo assim esse acordo nada teve de heróico, romântico, ou idealista, mas uma relação inevitável de poder presente durante toda a Revolução, quando, segundo o autor:

[...] O artigo emancipatório da Paz do Ponche Verde não foi o resultado do republicanismo rio-grandense reforçado por elementos fronteiriços míticos, nem tampouco, foi um reflexo de uma visão arguta por parte do governo central. Foi antes, uma traição aos negros farrapos, assinada por temor, incerteza e desejo de preservar e perpetuar o poder branco. (LEITMAN 1997, p. 62).

Houve consideráveis tentativas de paz e a grande causa que impedia tal acordo era a questão “o que fazer com os negros farrapos?” (LEITMAN, 1997, p.71), pois o Governo Central não aprovava a idéia de libertá-los sob receio de que isso prejudicaria o ideal de propriedade privada. Esse fator parece ter adiado a pacificação, podendo-se dizer que foi um motivo responsável por dobrar o tempo de duração da guerra já que em 1840 rebeldes e legalistas quase chegaram a um acordo (LEITMAN, 1997, p. 74).

Na colocação a seguir percebe-se a complicada situação a que se encontravam os dois exércitos:

[...] Tanto os generais do Rio de Janeiro como os Farrapos estavam em constrangimento semelhante, dando-se conta de suas posições caso fosse permitido que os negros farrapos tivessem ações independentes. Eles concordavam que a liberdade para os negros farrapos era aceitável desde que pudessem ser controlados de

alguma forma, como no exército, por exemplo. Qualquer acordo de paz teria que levar em conta a presença dessa força móvel e bem organizada. (LEITMAN, 1997, p.75).

Leitman (1997, p. 75) acredita que para o Império os negros representariam um perigo nas relações entre o Brasil e os platinos (Uruguai e Argentina). Para a elite dos farrapos politizar os negros seria um perigo em potencial para o poder branco. Vê-se aí que a liberdade sempre se coloca como uma questão muito condicionada, tratada com cautela, e que amedrontava ambos os poderes na Revolução Farroupilha.

Caxias que teria tramado com Canabarro o Massacre de Porongos desconfiava de Bento Gonçalves, (LEITMAN, 1997, p. 76) temendo que ele prejudicasse seu plano de acabar ou conter os escravos para que o acordo de paz se desse de forma tranqüila, e tomou providência:

[...] Foi necessário amarrar os negros e transportá-los para um lugar onde, presos, pudessem ser despachados imediatamente a fim de evitar o pânico entre eles. A corte ordenou que todos fossem levados para o Rio de Janeiro e formalmente aceitou a exigência de emancipação feita pelos Farrapos. Mas estes não tiveram condições de influir no destino futuro de seus antigos camaradas. Aliás a nova política imperial de conciliação ajustava-se bem com uma deliberada autocontenção dos farrapos, (LEITMAN, 1997, p. 76-77)

Por fim, “ao final da guerra os escravos constituíam a espinha dorsal das forças rebeldes” (LEITMAN, 1997, p. 61), o que significa aproximadamente mil homens, um terço das forças farrapas.

A paz do ponche verde averiguava que os soldados negros fossem libertos, mas jamais incluiu os demais negros da Província, que continuaram escravos até a chegada da Abolição. Tantos fatores apresentados em relação às situações inertes e presas aos receios de que as classes baixas pudessem organizar alguma vingança, um levante, provam que a Revolução Farroupilha foi uma guerra de extensivos e fundamentais interesses políticos, sem os quais ela não teria iniciado, ou terminado da maneira ocorrida.

4. PATRIMÔNIO IMATERIAL

O conceito de Patrimônio Imaterial está presente nesta pesquisa em decorrência do objetivo principal, que visa investigar se as duas obras cinematográficas estudadas poderiam vir a serem consideradas registradores do patrimônio cultural, já que contemplam uma parte da história deste estado, e deste país. História essa que definiu a região politicamente, socialmente e que contribuiu determinantemente para o entendimento da contemporaneidade. Esse “registrador” cultural significaria uma obra fictícia, no âmbito artístico, que representa, à maneira do autor, determinados episódios reais da história.

São inúmeros os projetos, instituições, recomendações, planos, órgãos, cartas, seminários e autoridades envolvidos no processo de reconhecimento do Patrimônio Imaterial Brasileiro ao longo do tempo. Basta-nos ter uma idéia de sua origem, de parte dessa trajetória e dos resultados que vieram a fazer a diferença registrados pelo IPHAN. Além disso, cabe aqui neste trabalho colocar os pontos mais afins do objeto dessa pesquisa. Para estudar as possibilidades desta questão faço aqui um capítulo que define, explica e exemplifica os conceitos centrais do que vem a ser essa nova forma de patrimônio.

Na obra “Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial, dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial”, de 2006, possibilitado pelos diversos órgãos, profissionais e autoridades no assunto pode-se conferir um trajeto bastante claro dos trabalhos e leis que dão luz à questão.

Os primeiros vestígios de novas considerações patrimoniais no Brasil pode-se observar já em Mário de Andrade, na primeira metade do século XX. Segundo o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, o GTPI¹² (p.109), ele chegou a coletar dados sobre usos, costumes, festas, folguedos, música, dança, e receitas culinárias,

¹² Proveio de uma requisição para que fosse criado um grupo de trabalho sob a coordenação do Iphan que desenvolvesse estudos “para propor a edição de instrumento legal” voltado para a preservação dos bens imateriais. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/8574/1/Consideracoes-Sobre-A-Protecao-Ao-Patrimonio-Historico-No-Brasil/pagina1.html#ixzz0rR5W0200>> Acesso em: 20 mai. 2010.

e registrou algumas dessas informações com fotografias, gravações e anotações. O objetivo de Mário de Andrade, conforme o grupo citado, não era o de preservar no sentido de proteção e salvaguarda, mas na sua conhecida busca pela formação da cultura brasileira, de reconhecer a cultura intangível como cultura nacional. Para tanto, o autor via necessidade do acesso e registro desses bens (p.110). Nos anos setenta a questão foi levantada novamente pelo Centro Nacional de Referência Cultural, mas só na década de oitenta se efetivou a existência e valorização dos bens imateriais do Brasil, com os artigos 215 e 216 da Constituição Federal. A partir daí, novos estudos e esforços vêm sendo feitos, continuamente, procurando cada vez mais solidificar e ampliar a noção do Patrimônio Imaterial Brasileiro. Pode-se dizer que um agente que colaborou para essa efetivação e continuou fomentando a questão foram as manifestações da Bolívia e de outros países de terceiro mundo, liderados por ela, que solicitaram à Unesco que se estudasse as possibilidades de proteção às manifestações culturais populares, como formas de Patrimônio Cultural. Como resultado dessa solicitação obteve-se a “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, que datou de 1989, a partir da qual essa forma de bem passou a ter ainda mais lugar no discurso do Patrimônio Imaterial na América Latina. Vale lembrar que no Oriente, as expressões de que estamos tratando já eram protegidas desde a década de cinquenta (2006, p.15).

Quanto à nomenclatura, a expressão para definir esses bens foi amplamente discutida e de difícil acordo porque, conceitualmente, os chamados “patrimônio intangível”, “patrimônio imaterial”, “cultura tradicional ou popular” e “patrimônio oral” apresentam algum tipo de simplificação ou de limitação que supõe impedir o entendimento íntegro e geral sobre quais são as possibilidades desses bens. Diante da discussão que parecia não trazer resultado satisfatório O GTPI se baseou no artigo 216 da Constituição Federal (presente logo em seguida e íntegro nos anexos), que referia o Patrimônio Imaterial como aquilo que diz respeito à ação, memória e identidade de uma sociedade. O GTPI também fez uma reflexão conceitual que separou quatro categorias de patrimônio imaterial: 1º saberes, conhecimentos, e modos de fazer tradicionais; 2º festas e celebrações; 3º formas de expressão literária, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas; 4º lugares ou espaços de concentração de práticas culturais coletivas. (2006, p.19).

Na obra “Patrimônio Cultural Imaterial, Para Saber Mais” publicada pelo IPHAN em 2007, pode-se conferir uma clara definição da origem da necessidade

dos registros de um patrimônio imaterial e sua importância no campo da memória e identidade, em uma determinada sociedade:

[...] as pessoas estão ligadas por um passado comum e por uma mesma língua, por costumes, crenças e saberes comuns, coletivamente partilhados. A cultura e a memória são os elementos que fazem com que as pessoas se identifiquem umas com as outras. Por isso se diz que a cultura e a memória são os elementos que formam a identidade cultural de um povo. (IPHAN, 2007, p.7)

Esta mesma fonte data a noção de patrimônio, no sentido de coletividade e de direitos de um povo no século XVIII, no período da Revolução Francesa, quando havia uma revolta e uma tendência a destruição e, alguns intelectuais argumentaram contra essas atitudes enfatizando a importância daqueles objetos, prédios e monumentos não só como objetos de valor econômico, mas também como peças que contavam a história de seu país. A palavra “patrimônio” proveio do latim “pater” (pai), e foi usada inicialmente para referenciar os bens que um pai deixa para um filho, para designar herança de uma fortuna, de uma empresa, de uma família, (p.12). Ainda na mesma obra, há a conceituação do patrimônio como conhecemos hoje:

[...] O patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. A preservação do patrimônio cultural significa, principalmente, cuidar dos bens aos quais esses valores são associados, ou seja, cuidar de bens representativos da história e da cultura de um lugar. (IPHAN, 2007, p.12)

Portanto percebe-se que não só os objetos, monumentos e obras arquitetônicas palpáveis podem contar a história de um povo, acender sua memória ou determinar sua identidade. Há uma série de referenciais dentro de uma sociedade que a tornam única, sejam eles eventos, lugares, rituais, culinária e outros desde que tenham um valor na história e cultura locais. Isso significa que o que será eleito patrimônio dentro de uma determinada sociedade não necessariamente se tornará, deste modo, sagrado para outro grupo social. Nem mesmo precisa ter qualquer tipo de valor econômico, pois as atividades, os costumes, os objetos de arte, assim como as construções de uma determinada região estabelecem e

glorificam essencialmente essa própria região, fazendo-a distinta de todas as outras. É isso que forma sua identidade singular. Nesse sentido, é necessário lembrar que o objeto não tem valor por si próprio, é o sujeito que o valora.

A respeito de como é escolhido o que será considerado patrimônio o IPHAN diz: “[...] são os valores, os significados atribuídos pelas pessoas a objetos, lugares ou práticas culturais que os tornam patrimônios.”(p.13) E ainda:

[...] Independentemente dos mais diversos significados que possam ser atribuídos a uma manifestação ou bem cultural, considera-se patrimônio aquele que é reconhecido pelo grupo social como referência de sua cultura, de sua história, algo que está presente na memória das pessoas do lugar e que faz parte do seu cotidiano. (IPHAN, 2007, p.14)

Na Constituição Federal há desde 1988 a lei que prevê a existência e a importância do patrimônio cultural imaterial contemplada nos artigos 215 e 216. Assim, se estabelecem o registro e o inventário como formas de preservação desses bens. Já em 4 de agosto de 2000 o IPHAN também contava com o Inventário Nacional de Referências Culturais e da mesma data resultou o decreto nº 3.551 que consolidou o Registro de bens Culturais de natureza Imaterial. (IPHAN, 2007, p.16)

No artigo 215, terceiro parágrafo conta-se cinco ordens que se referem à defesa do patrimônio. Delas é interessante aqui citar:

[...] II – produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Institucional nº48, de 2005)
 IV – democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Institucional nº 48, de 2005) ,e
 V – valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Institucional nº 48, de 2005)¹³

Foram eleitos esses três pontos para efetivar uma relação direta com o presente trabalho de pesquisa, já que esses pontos se aproximam do que supostamente as obras audiovisuais estudadas venham a contribuir no patrimônio intangível gaúcho e brasileiro. Ou seja, essa parte do artigo da lei colabora para a averiguação da pertinência dos filmes referidos fazerem parte deste patrimônio que se está tratando.

¹³ Disponível em: <<http://www.nuer.ufsc.br/documentos/artigo215.htm>> Acesso em: 20 jun. 2010.

Cabe aqui também a citação do Artigo 216, nas primeiras linhas nas quais se pode obter oficialmente a definição dos patrimônios imateriais:

Art.216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- [...] I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Ainda no livro “Patrimônio Cultural Imaterial, Para Saber Mais” é extraído do Inventário Nacional de Referências Culturais, Manual de Aplicação, do IPHAN também, datando de fevereiro de 2000 o seguinte trecho:

[...] Referências são as edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (IPHAN, 2007, p.18)

Acredito que, apesar de repetitivas, as passagens colocadas aqui ilustram e explicam do que se trata o patrimônio imaterial, ou intangível além de explicitar a importância de reconhecê-lo e preservá-lo.

Mais uma vez, é fundamental a transcrição de um parágrafo que continua apresentando as formas de expressão do patrimônio, identificando-se assim, com a busca desta pesquisa:

[...] Assim, ter uma manifestação cultural documentada (por meio de descrições textuais, fotos, vídeos, desenhos, entre outros) pode servir a diversos fins: como fonte de pesquisa, como referências do

passado para que possamos entender quem somos hoje, como memória de uma manifestação cultural que não mais ocorre, mas que permanece viva na memória das pessoas e que pode vir a ser reorganizada.(IPHAN, 2007, p.18)

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI foi fundado pelo Decreto nº 3.551/2000 e seu objetivo é ser uma forma de apoio e fomento do governo federal, que poderá agir criando parcerias, projetos e promoção para esse patrimônio. Assim, esse programa objetiva consolidar uma política nacional de inventário, registro, salvaguarda e divulgação dos bens culturais imateriais, além de pretender a preservação da diversidade cultural brasileira.

Márcia Sant’Anna, coordenadora do GTPI coloca, do já citado “O Registro do Patrimônio Imaterial”, que existem dois princípios fundamentais no que tange à preservação deste patrimônio, quando identifica suas distinções do patrimônio material. O primeiro alega que ao contrário dos patrimônios palpáveis e deterioráveis o imaterial necessitaria de outros tipos de suportes como: identificação, reconhecimento, registro etnográfico, acompanhamento periódico, divulgação e apoio, “enfim mais documentação e acompanhamento e menos intervenção”, p.19, (2006). O outro conceito refere-se à substituição da idéia de autenticidade pela de continuidade histórica, que engloba estudos históricos, etnográficos, características essenciais, permanência pelo tempo, e a tradição à qual está vinculado o bem. Por isso, a instituição de registro funciona como ferramenta de reconhecimento e valorização. A mesma autora vendo o registro como meio essencial para a preservação, coloca:

[...] o registro corresponderá à identificação e produção de conhecimento sobre o bem cultural. Equivalerá a documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente da manifestação e suas diferentes versões, tornando essas informações amplamente acessíveis ao público, mediante à utilização dos recursos proporcionados pela novas tecnologias de informação. O objetivo é manter o registro da memória desses bens culturais, pois essa é a única maneira de preservá-los. (SANT’ANNA, 2006, p.19-20)

As quatro categorias instituídas pertencem cada uma, respectivamente, a Livros de Registro, documentos aprovados pelo Presidente Fernando Henrique e que visa a oferecer base de preservação. Importante ressaltar que o Livro de

Registro como um meio de guardar o conteúdo não pretende, entretanto limitar o mesmo, e sim estimular o contínuo crescimento da noção de patrimônio imaterial dentro dos parâmetros da Constituição. Isso demonstra que novas propostas devem ser recebidas de portas abertas, pois, desde que seguindo a Constituição, novos patrimônios imateriais podem ser descobertos, identificados e registrados com o passar do tempo (2006, p.20-21). A principal divergência encontrada para realizar essa obra (Dossiê das Atividades da Comissão e do GTPI) foi justamente uma questão determinante para que se entenda como se registra um patrimônio imaterial, de quem isso deve partir para que seja um pedido efetivo? Ficou acertado que, para não esgotar o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural com uma quantidade exorbitante de pedidos que nem sempre carregará seriamente uma visão da importância ou irrelevância nacional, o processo deve proceder, para responder a pergunta, da seguinte forma:

[...] O pedido de abertura do processo de registro deverá ser sempre coletivo, sendo partes legítimas para propor sua instauração as instituições governamentais de cultura, estaduais e municipais, as sociedades e as associações civis. (SANT'ANNA, 2006, p. 21)

No último parágrafo deste Relatório Final das Atividades da Comissão e do GTPI, a coordenadora do grupo recém referida sustenta mais uma vez sua posição de que esta noção está em construção e receptiva às novidades que dizem respeito a novas considerações dentro do Patrimônio Imaterial, quando diz:

[...] Espera-se que a prática (desse trabalho) aperfeiçoe o instituto do registro e que este abra caminho para a criação de outras formas e estratégias de preservação do patrimônio cultural brasileiro, cada vez mais integradas aos anseios e expectativas da sociedade e com a participação cada vez mais efetiva de outros setores governamentais. (SANT'ANNA, 2006, p. 21)

E formalizando tal conclusão cito aqui a terceira alínea do artigo 1º do Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, conferido pelo Presidente da República Fernando Henrique Cardoso: "Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial, que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro desse artigo", (p.29).

Devido ao fato de tratarmos aqui o patrimônio em uma dimensão nacional e federal cabem questões de como o patrimônio regional se insere nesse contexto, como se dará esse reconhecimento, pois já foi dito que um patrimônio não precisa ter importância de identidade ou afetiva com nenhuma outra sociedade a não ser aquela em que está inserido. Para tentar resolver isso, Francisco Weffort, Ministro do Estado da Cultura, em “Mensagem do Senhor Ministro de Estado da Cultura ao Conselho Consultivo do Iphan” (documento também presente na obra citada anteriormente), em Brasília a 2 de dezembro de 1997: “É preciso que todos os que compõem a nação brasileira possam se identificar com suas representações”, (p.55). Também para a Comissão do Patrimônio Imaterial Brasileiro que, na ocasião da produção dessa obra (Dossiê) contava com Marcos Vilaça, Eduardo Portela, Joaquim Falcão e Thomas Farcas, é fundamental que o bem seja de relevância nacional.

Nesse sentido, o tema abordado nesta pesquisa que é a possível valorização patrimonial a duas obras audiovisuais gaúchas, por um lado, já se distancia da noção de patrimônio cultural brasileiro já que representa uma identidade que se basta na região sul do Brasil, limitando-se ainda mais ao Estado do Rio Grande do Sul. Mesmo que o acontecimento histórico abordado aqui tenha envolvido em parte também o estado de Santa Catarina, não necessariamente é um evento comemorado no Brasil inteiro na contemporaneidade, e isto seria um tema para uma outra pesquisa. O fato é que se o fator que gerou as duas obras em questão tem uma importância somente regional também a têm alguns patrimônios já reconhecidos, que surgiram de uma determinada região e foram registrados como patrimônio brasileiro, mesmo que nem todas as direções dessa mesma nação tivessem podido conviver com ele e participar dinamicamente de sua existência enquanto fato.

Por esse ponto de vista, e visto também que o Brasil é um país multicultural, rico justamente na sua diversidade ele agrega diferentes características de um estado para outro. E, lembrando também, que a Revolução Farroupilha (acontecimento real) presente nesses filmes, foi um evento que envolveu a política vigente desta nação por um período de dez anos, as obras aqui citadas não pecariam na sua identidade nacional. O que não significa ainda que, dos outros pontos de vista patrimoniais, elas teriam agora algum espaço no critério desse título. Sob essas perspectivas, e reconhecendo que, mesmo que a investigação desse

trabalho traga à luz possibilidades de um novo patrimônio, não há um Livro de Registro específico para o item presente aqui, ainda assim, as possibilidades de vermos na Cultura regional uma importância nacional são maiores. O que torna plausível a sondagem de ver no Patrimônio Intangível, dentro das normas da lei previstas, um espaço para a proposta que esse trabalho questiona: o cinema de ficção como mecanismo de registro do patrimônio imaterial.

Voltando ao cerne da construção do Patrimônio Imaterial, cabe dizer que a Comissão do Patrimônio Cultural Brasileiro, em carta para o Ministro da Cultura Francisco Weffort, coloca sobre a proposta de regulamentação do registro do patrimônio cultural, sugerindo a publicação do pedido e pronunciamento técnico no Diário Oficial. Pretendia com isso que se praticasse a “transparência da informação”, e ainda alegou que “pretende-se assim estimular a participação popular, através de suas entidades de caráter nacional, sendo ambas, transparência e participação atributos indispensáveis à democracia”, (2006, p.74). Aqui é possível perceber a seriedade do trabalho da Comissão em dar conta do tema no âmbito nacional da mesma forma que deveriam ser a decisão de todas as leis e decretos instituídos pela política. Essa transparência e possibilidade de participação é que deve permitir o desenvolvimento dos patrimônios, que dependem da manifestação e valorização antes do próprio povo que de qualquer outro órgão. Esta carta também enumera as quatro diretrizes orientadoras do trabalho no Patrimônio Imaterial. A primeira, diz respeito ao registro. A segunda apresenta a decisão tomada por optar pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural como órgão responsável pela decisão de registrar. A terceira expõe a estratégia para conceituar o bem. A quarta, por sua vez, remete-se à opção pela “relevância nacional do bem”, já citada, e sua “continuidade histórica”, (p.74)¹⁴.

Uma última e sobressalente diretriz apontada diz respeito às conseqüências práticas do registro:

[...] São múltiplas. A primeira é instituir a obrigação pública, governamental sobretudo, de inventariar, documentar, acompanhar e apoiar a dinâmica das manifestações culturais registradas, mecanismo fundamental de preservar sua memória . A segunda é o reconhecimento e valorização desses bens mediante à concessão do direito de utilizar o título de “Patrimônio Cultura do Brasil”, a terceira é a promoção, pelo Ministro da Cultura, com o apoio de órgãos

¹⁴ Comissão Patrimônio Imaterial Brasileiro.

públicos , entidades privadas e dos cidadãos de ampla divulgação do bem. A quarta é o apoio do Governo Federal, com incentivos fiscais e financeiros de que ficará credor o bem registrado. Propomos inclusive, e desde logo, que o Ministério da Cultura crie um Programa Nacional de Patrimônio Imaterial objetivando a implementação de política específica de referenciamento e valorização deste novo patrimônio. E assim exercer licença a dar exemplo nacional (2006, p. 74)

Na mesma obra (Dossiê Final) há um texto intitulado “Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: O Novo Decreto para a Proteção dos Bens Imateriais”, do qual é possível extrair:

[...], os elementos do patrimônio físico (cultural e natural) aparecem juntamente com seu ambiente, sempre como suporte de saberes, de práticas e de crenças, eles organizam uma “paisagem” vivida pela comunidade e participam de sua identidade” (DOSSIÊ FINAL, 2006, p.79-80).

E em contínuas justificativas sobre a relevância incalculável que esse patrimônio pode ter na vida de um povo, acrescenta:

[...] A literatura oral, os saberes, os sistemas de valores, as artes de representar e as línguas constituem estas diversas formas de expressão que são as fontes fundamentais da identidade cultural dos povos. Preservá-las constitui um dos meios susceptíveis de conter o risco crescente de empobrecimento cultural decorrente da revolução tecnológica nas áreas da informação e da comunicação (2006, p. 80-1)

O conhecimento de outros tempos, outros povos, e outros lugares possibilitam uma determinada ampliação no olhar do indivíduo que poderá assim praticar o auto-conhecimento e a absorção consciente de sua própria cultura. A isso se deve somar a ingestão e mistura exagerada de culturas importadas e que inconscientemente se encarregam de apagar a cultura local de cada lugar. Não se pode deixar de trazer aqui mais uma vez os filmes referidos como agentes de rememoração e que se apresentam acessíveis ao público, tanto do modo prático, por estar à disposição em comércio específico, ou mesmo eventualmente na TV aberta, como do modo de entretenimento. Principalmente devido ao fato de serem ficções, ou seja, histórias romanceadas, e não reportagens ou documentários, que teriam, em primeiro lugar, o compromisso de documentar e relatar com maior veracidade possível, fatos necessários e suficientes para a compreensão do

espectador diante do tema. O cinema de ficção se apresenta aqui com um caráter artístico, que não é o fazer cinema em si, mas o rememorar um aspecto da história através da arte do cinema.

No que tange ainda os processos úteis e necessários para que a preservação se faça, Cecília Londres, ainda na mesma obra, diz que a referência cultural existe quando é considerada e valorizada, enquanto sinal diferencial por determinados sujeitos. Para ela: “o ato de apreender ‘referências culturais’ pressupõe não apenas a captação de determinadas representações simbólicas como também a elaboração de relações entre elas, e a construção de sistemas que ‘façam’ daquele contexto cultural, no sentido de representá-lo”, (p.89).

A autora diz que ao contrário de toda essa preservação, existe o movimento oposto que ocorre quando uma cultura, para submeter outra, destrói os vestígios patrimoniais daquela que quer submeter. Portanto, esta falta gravíssima, comprometendo a continuidade de existência do bem, impede que este seja conhecido pelas futuras gerações. E mais do que está sugerido na “Carta de Mar Del Plata”, na sua segunda recomendação, na qual diz que se deve:

[...] criar um banco de dados com todas as publicações da região que se refiram ao patrimônio intangível e com informações sobre as manifestações culturais próprias de nossos respectivos países, com a conseqüente publicação de Cadernos sobre as distintas expressões culturais¹⁵

Londres também insiste que

[...] a referência cultural não significa simplesmente, um banco de dados mas a produção de informação e a busca por suporte material para documentá-la. A informação compreendida estrutura que um grupo social possa construir um ‘sistema referencial’ da cultura daquele contexto específico. (2006, p.94)

Assim entre pesquisador e povo cria-se um diálogo que beneficia todas as partes. Promove-se desta forma o conhecimento e ampliação de visão de patrimônios desconhecidos para quem está de fora, e para os pertencentes ao grupo fica a valorização e recuperação de seus bens além da constante incorporação

¹⁵ Carta de Mar Del Plata, 1997.

destes o que objetiva o desenvolvimento da própria comunidade. (LONDRES, 2006, p.94)

E conclui:

[...] acredito que pensar a preservação dos bens culturais a partir da identificação de referências culturais [...] significa adotar uma postura antes preventiva que “curativa”. Pois trata-se de identificar, na dinâmica social em que se inserem bens e práticas culturais, sentidos e valores vivos, marcos de vivências e experiências que conformam uma cultura para os sujeitos que com ela se identificam. Valores e sentidos esses que estão sendo constantemente produzidos e reelaborados e que evidenciam a inserção da atividade de preservação de bens culturais no campo das práticas simbólicas”, Cecília Londres. (DOSSIÊ, 2006, p.95)

O texto “A Preservação dos Processos Culturais Significativos para a Sociedade Brasileira”, possibilitado pela Coordenadoria de Identificação do Departamento de Identificação e Documentação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural explicita as etapas do procedimento de preservação dos bens. No item “Inventários de Conhecimento” pode-se conferir o seguinte parágrafo:

[...] Consistirão em atividades pontuais e sistemáticas, executadas regionalmente sob a coordenação técnica central, implicando num arrolamento de processos culturais de significação e representação local, arrolamento este acompanhado de registro documental adequado (fotográfico, audiovisual, descrições sumárias etc.) para a sua caracterização formal (SOLIS, SILVA, 2006, p.101).

Outro texto utilizado neste trabalho, proveniente do mesmo livro que estrutura esse capítulo, é o “Propostas, Experiências, e Regulamentos Internacionais sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Imaterial” realizado pelo GTPI (Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial), que coloca a Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, aprovada em Paris, 1989 e de acordo com ela conclui que:

[...] A difusão da cultura tradicional e popular deve visar à sensibilização das populações para sua importância como elemento formador de identidades. Recomenda-se aqui o uso das mais variadas formas de comunicação social, como organização de eventos, material educativo, material para veiculação na mídia, museus, publicações, intercâmbios, etc.(GTPI, 2006, p.122-3)

Ou seja, é uma recomendação que vai além do documento e registro habitual. Quer significar uma necessidade de difusão, promovendo uma comunicação aberta, o que também pode ser levado a um suposto levantamento da questão dos filmes, já que o cinema também é uma mídia difusora de informação.

Outra recomendação importante, expressa pelo GTPI, refere-se à cautela que se deve ter com os possíveis maus usos da difusão dos bens. Para que o seu compartilhamento popular, turístico e/ou submetido às mídias não venha a defasar, marginalizar, deteriorar enfim, a imagem do bem. Esse cuidado deve ser tomado principalmente pelas organizações intelectuais, responsáveis pelo registro do determinado patrimônio. Outro ponto, ainda colocado pelo mesmo grupo, refere-se às dificuldades encontradas para a proteção de bens imateriais por causa de uma legislação pautada no direito autoral. Os bens de natureza coletiva, portanto, não se enquadram aí por não terem autoria individual. A solução para o problema parece ser até então a legislação que se refere ao domínio público, considerando aí política adequada para tanto, e também a autoria coletiva.

No último uso do Dossiê Final das Atividades da Comissão e do GTPI, no texto “ Encaminhamentos Recentes da Proteção ao Patrimônio Imaterial no Plano Internacional” o Grupo fala sobre uma correspondência que o Diretor Geral da Unesco enviou aos Estados Membros, onde apresentou o projeto “Tesouros Humanos Vivos”. Dela o Grupo concluiu que

[...] em linhas gerais o sistema propõe aos estados que, através da indicação de uma Comissão Especial, confirmem o título de ‘Tesouro Humano Vivo’ a indivíduos ou grupos que detenham o saber sobre significativas expressões da cultura tradicional e sejam importantes para sua reprodução e transmissão a novas gerações”, (GTPI, 2006, p.125).

A obra que é o “Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial” encerra refletindo sobre a dicotomia patrimônio material e patrimônio imaterial sabendo que os dois pertencem à instância maior que é o próprio Patrimônio Cultural, e que engloba todas as questões investigadas nesse âmbito.

Outro documento importante é a Carta de Fortaleza, 1997, que contém doze recomendações ao IPHAN, ao Ministério e ao Grupo de Trabalho, em prol de uma melhor organização e maior valorização do Patrimônio Imaterial. O texto contém

também moções pelos repúdios a qualquer medida que dificulte o trabalho do IPHAN e do Ministério da Cultura. Esta Carta resultou do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, de 14 de novembro de 1997”. Nela é interessante observar uma questão ainda não abordada nesta pesquisa que está na décima recomendação e indica que deve ser desenvolvido um projeto educativo, sendo que o primeiro passo para aproximar a população ou uma sociedade de sua própria riqueza patrimonial é o testemunho presencial e o convívio dentro desse pertencimento, o próximo deve ser o da educação, que saudavelmente, e sem propagandeamto difunde o patrimônio, ampliando a visão das pessoas, em idade escolar ou não e que com isso, contribui para um desenvolvimento mais digno e civilizatório de uma sociedade, que conhece sua tradição, seu passado e sua cultura. A “Carta de Mar Del Plata” também demonstra essa preocupação com a educação patrimonial quando, na sua quinta recomendação, propõe a elaboração de uma cartilha informativa que deveria atingir o público geral, por meio de atividade docente, visando a educação formal e a não formal, e indo mais longe, na sua nona recomendação, propõe que a disciplina em questão entre no currículo escolar.

Porém é a oitava recomendação da Carta de amar Del Plata que mais interessa aqui: “recomendar aos meios de comunicação de massa ligados ao Estado que ofereçam espaços para a difusão das expressões culturais dos subsistemas regionais e étnicos dos respectivos países”, (1997). Voltando à importância de difusão dos bens, fica provado que o que mantém uma cultura viva na continuidade histórica é a informação. Essa pode ser recolhida e gerada por um grupo, e precisa ser levada adiante pelos espaços de uma nação, região ou município. Mas, ainda mais necessário é carregá-la para as futuras gerações, por isso a informação seguida do registro é o meio ideal para manter a cultura de um povo, no desdobramento dos tempos, apesar das mudanças e progressos tecnológicos, e quem sabe até, aproveitando-se deles.

Gonçalves (2005, p.17) considera o patrimônio intangível, da forma como o entendemos, de recente formulação, e que esse caráter de intangibilidade proveio das novas noções antropológicas de cultura, (2005, p.21). Fica claro nas colocações desse autor que o patrimônio cultural refere-se aos dois tipos de patrimônio comumente distintos: o material e o imaterial, e dentro desta categoria eles estão juntos e significam uma só idéia. A respeito dos bens imateriais diz Gonçalves:

[...] Esses bens, por sua vez, nem sempre possuem atributos estritamente utilitários. Em muitos casos servem evidentemente a propósitos práticos, mas possuem ao mesmo tempo, significados mágico-religiosos e sociais, constituindo-se em verdadeiras entidades, dotadas de espírito, personalidade, vontade, etc. Não são desse modo meros objetos. Se por um lado são classificados como partes inseparáveis de totalidades cósmicas e sociais, por outro lado afirmam-se como extensões morais e simbólicas de seus proprietários, são extensões destes, sejam indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social. (GONÇALVES, 2005, p.18)

O patrimônio, segundo esse autor é construído no presente e transmitido através da memória e da identidade. Portanto:

[...] os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar 'ressonância' junto ao seu público [...] Se por um lado construímos intencionalmente o passado, este, por sua vez, incontrolavelmente se insinua à nossa inteira revelia, em nossas práticas e representações. (GONÇALVES, 2005, p.19-20)

Conforme Gonçalves (2005), os objetos de que se fala são patrimônios quando encontram ressonância no povo e quando são capazes de mediar passado e presente. Fica comprovado que a grande importância de um objeto, de um fato, de uma obra, enfim, de qualquer coisa ou ocasião encontra-se na identificação e na acessibilidade com o público que lhe dá vida. Só assim ele terá um valor patrimonial, dentro de uma sociedade específica, sobre algo em comum no seu passado. O patrimônio cultural deve suscitar a coletividade da memória, mais que a individualidade, pois para ser um bem simbólico, material ou não, deve haver a receptividade de um grupo, ainda que pequeno de herdeiros culturais, dispostos a valorizar os artefatos, os costumes ou a história que lhe é repassada. Gonçalves apresenta duas noções de cultura: a de conhecimento e aperfeiçoamento, e a de expressão da alma coletiva, quando diz:

[...] Os patrimônios podem assim exercer uma mediação entre os aspectos da cultura classificados como 'herdados' por uma determinada coletividade humana e aqueles considerados como 'adquiridos' ou 'reconstruídos', resultantes do permanente esforço no sentido do auto-aperfeiçoamento individual ou coletivo (GONÇALVES, 2005, p.28).

Os patrimônios por si conservam uma característica, não estão localizados prontos na sociedade ou natureza, “[...] eles próprios é que, na verdade, constituem um centro que é histórica e culturalmente constituído, podendo assumir múltiplas formas no tempo e no espaço – formas institucionais, rituais, textuais” (GONÇALVES, 2005, p.29).

O autor aí prevê que não podem ser delimitadas atemporalmente as categorias, onde se enquadrariam o patrimônio. Pois ele vai sendo construído pelas culturas, não de forma a encaixar-se nas formas estabelecidas, mas na medida em que sustentam uma importância e uma memória ímpares, e qualquer forma material ou imaterial pode ser suporte para que isso ocorra, e servir de registro para tanto. Ele afirma também que quando a cultura é autêntica, sua imposição se dá sempre de dentro para fora (p.31). Se não fosse assim sempre pareceria um caso de importação cultural, fenômeno também comum e que oferece riscos para o estudo de autenticidade original das culturas de um povo.

Beatriz Freire, em artigo publicado em caderno do LEPAARQ, coloca questões fundamentais sobre inventário e tombamento. A diferença dos dois processos se dá no fato de o tombamento constar no “ato institucional, baseado em lei federal, que protege um bem cultural da destruição e da descaracterização. Um instrumento atual, aplicado a bens imóveis, lugares e bens móveis”. (2005, p.12)

Já o inventário consiste em três etapas fundamentais: o levantamento preliminar, a identificação e a documentação. Realizado o Inventário, as instituições do Ministério da Cultura, Secretarias Estaduais e Municipais, sociedades e associações civis podem solicitar o registro, sendo que deve haver uma concordância no grupo a que o bem tem importância. Até hoje existem quatro bens registrados (O Ofício das Paneleiras de Goibeiras, a Arte Kusiwa, Pintura Corporal e Arte Gráfica do povo Wajãpi do Amapá, o Samba de Roda no Recôncavo Baiano, e o Círio de Nazaré) (p. 17). Para esta autora o Patrimônio Imaterial consiste em

[...] criações de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos como expressão de sua identidade cultural e social. TRADIÇÃO tem aqui o sentido etimológico de ‘dizer através do tempo’(FREIRE, 2005, p.16)

Os dois instrumentos de preservação são o Registro de Bens de Natureza Imaterial e o Inventário de Referências Culturais, o INRC, ambos criados pelo IPHAN, a partir do Decreto 3.551, de 2000.

Registrar, portanto é identificar e produzir conhecimento sobre o bem cultural. O tombamento então não é um processo facilmente aplicável na consideração dos bens simbólicos, pois visa uma certa imobilidade impraticável a este tipo de patrimônio.

Antonio Arantes, ao escrever sobre cultura popular coloca que equivocadamente teóricos podem atribuir ao popular um “fazer” sem o “saber”, e aí se encontra um paradoxo:

[...] Pois é justamente manipulando repertórios de fragmentos de ‘coisas populares’ que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior. (ARANTES, 1981, p.15)

Entende-se assim que aquilo que fica como símbolo cultural de uma nação ou sociedade não está livre de ter sido mascarado, deformado, modificado, causando discrepâncias pelo fazer da História, e da difusão de conhecimento que pode estar, e muitas vezes está, condicionada a uma minoria poderosa que governa o processo de divulgação dos saberes. Para as gerações continuamente renovadas, a origem sobre um determinado fato ou símbolo não é acessível. Dessa forma, é de grande responsabilidade e fidelidade a uma determinada cultura ou acontecimento que o patrimônio, os processos de registro, de documentação, e até os processos artísticos estejam de acordo o máximo possível com o que se acredita ser genuíno da cultura que se quer manter e reafirmar.

De acordo com Arantes:

[...] fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com as suas roupagens identificadoras particulares, e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização que é condição e modo de sua participação na produção da sociedade. Esse é, a meu ver, o sentido mais profundo da cultura, ‘popular’, ou outra. (ARANTES, 1981, p.78)

Conclui-se neste capítulo que a primeira forma de preservação ao bem imaterial é a sua identificação, seguida do conseqüente reconhecimento. E isso, como já foi dito é provindo da relevância que um povo dá ao determinado bem, a partir de sua singularidade, sua colaboração para a história e manutenção e atualidade da identificação coletiva ou individual que promove. Suas diversas formas de ser e de registrar, previsíveis ou imprevisíveis, serão sempre redescobertas, não se tratando de um assunto de conclusão fechada e de entendimento limitado. O caráter recente do patrimônio intangível, portanto, logo poderá se achar completamente unificado, sem distinções das outras formas de patrimônios, como o dos artefatos palpáveis, e estará cada vez mais submerso na constante diversidade e nas conseqüentes múltiplas considerações que poderão surgir a respeito do patrimônio artístico e cultural da humanidade.

5. CINEMA¹⁶, INSTRUMENTO REGISTRADOR

O cinema, no ponto de vista dessa pesquisa, poderia representar um mecanismo capaz de documentar através de sua arte, e justamente por causa dela, um acontecimento histórico. Serviria assim como um meio registrador de um fato que tem uma determinada importância para uma sociedade específica. Essa “serventia”, não quer de forma alguma aprisionar a arte cinematográfica na velha concepção de utilidade e, portanto, valia. Longe disso, quer ir além do cinema fictício seja ele comercial, alternativo ou de entretenimento, aproveitando-se dele, e sem lhe desprover das características que lhe são específicas, para acrescer, num panorama maior, um processo de identificação local, digno de ser um referente patrimonial intangível, pois é o conteúdo do filme, seu conceito, sua semântica¹⁷, que faria a diferença na percepção do espectador e não nenhum processo técnico específico ou renovador de enquadramento, jogo de câmera ou coisa que o valha. É a investigação dessa hipótese e o estudo das relatividades que envolvem tal

¹⁶ Cinema nesta pesquisa se refere à arte cinematográfica, ao filme em si, apresentado em qualquer lugar. Em nenhum momento neste trabalho refere-se a essa palavra exclusivamente para designar a sala escura de projeção.

¹⁷ Semântica neste contexto quer dizer “significado”.

pressuposição, fundadas em teóricos do cinema, que se segue nesse capítulo, no qual é estudado não a história do cinema, suas origens, seus grandes marcos, ou grandes nomes, mas as relações possíveis com a história e o patrimônio. Um afinamento com o tema para o interesse da pesquisa apresenta a defesa do filme como obra de arte, um breve aparato das linguagens cinematográficas e suas funções, as emoções e as sensações de realidade que o cinema, enquanto arte é capaz de transmitir ao espectador, colaborando para o entendimento de um envolvimento íntimo entre o filme e a platéia, que pode ser visto do ponto de vista individual ou social. Entendendo por social qualquer grupo identificado em si por uma associação (regional, nacional, de classe, da faixa etária, de gosto, de escolaridade, de história)

5.1 O CINEMA COMO FORMA DE ARTE E O FILME DE FICÇÃO

É necessário para esta fase estabelecer conceitos que justifiquem o cinema como forma de arte que transmite idéias e, que envolva instantaneamente o sentimento e as percepções do espectador.

Marcel Martin (2007, p. 15) em seu “A Linguagem Cinematográfica”, afirma:

[...] a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes[...]para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia. (Marcel Martin, 2007, p. 15)

E confirmando a relevância dessas alternativas que foram ditas acima, continua:

[...] Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (Marcel Martin, 2007, p. 16)

Merleau Ponty (1983, p. 115) diz que o filme só quer expressar a ele mesmo e que as idéias e histórias não têm objetivo de nos dar a conhecer algo além do filme, mas oferece ao artista subsídio e estrutura para que este crie sua obra. Essa consideração enfatiza o cinema enquanto uma arte livre. Isso significa dizer que um filme não tem nenhum compromisso que não seja provindo de seu próprio autor, retira qualquer estigma de serventia do cinema, revendo o cineasta como um produtor de obras que simplesmente se utiliza de uma linguagem e de idéias para criar seu produto artístico.

Já o nascimento da narratividade no cinema é um fenômeno que comprova, segundo Vernet (2006, p.91) o empenho do cinema em adquirir um reconhecimento artístico, uma vez que na época de sua eclosão, em períodos de experimentação, ele não era visto como uma arte, e sim como um reproduzidor de imagens. Essa era a novidade do cinema. Com isso, ele não poderia ser comparado a outros romances, obras literárias, óperas ou outra manifestação, porque contar histórias não era sua função. Portanto, no princípio, a narração propiciou que ele entrasse no mesmo nível das outras artes.

Vernet justifica o estudo do cinema e as relevâncias desse estudo na sociedade quando reflete:

[...] O interesse do estudo do cinema narrativo reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história (VERNET, 2006, p.97).

Quando se anunciou essa pesquisa, se quis dizer com a expressão “filme de ficção”, aquele cinema criado sem qualquer compromisso com a realidade. É um cinema que inicialmente não pretende prestar nada além da representação e dramaticidade. Tendo em conta que todo o filme, mesmo o documentário, sempre será uma ficção, pois é uma ou algumas visões acerca de algo, não existiria na arte, um substituto efetivo e irrefutável da realidade. Sobre isso Vernet é objetivo quando coloca: “Todo filme é um filme de ficção [...] O filme de ficção é, portanto duas vezes irreal: irreal pelo que representa (ficção), e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)”, (2006, p.100). Para este autor a história é o próprio conteúdo narrativo (p.113).

[...] A noção de história não pressupõe portanto a agitação, implica que se lide com elementos fictícios, dependentes do imaginário, que se organizam uns em relação aos outros por meio de um desenvolvimento, de uma expansão e de uma solução final, para acabar formando um todo coerente, e na maior parte do tempo, fechado.[...] É essa completude, essa coerência(mesmo relativa) da história que parecem torná-la autônoma, independente da narrativa que a constrói. Ela aparece assim, dotada de uma existência própria, que a constitui em simulacro do mundo real (VERNET, 2006, p.114).

Conforme esse autor o filme de ficção quase sempre mostra uma história que se apresenta sozinha,

[...] e que com isso adquire um valor essencial: ser como a realidade, imprevisível e surpreendente. Ela parece, de fato, ser apenas a soletração de um surgimento factual que não será guiado por ninguém”. (VERNET, 2006, p.121)

Nesse parágrafo concorda-se que a história do filme, por ocasião da apresentação do mesmo, convida o espectador a participar de uma determinada trajetória, ainda que sem a sua interação, onde “ninguém” sabe o que vai acontecer porque não há certeza do provir, nem um guia para esclarecer essa trajetória, para preparar o espectador. Desse ponto de vista, somado ao marketing sufocante do cinema comercial com uma espécie de aviso, de demonstração ao espectador funciona a sinopse que, claro, não contém nunca o final da história, mas prepara o espectador sobre o que é o conteúdo principal do filme. Além disso, devido à classificação indicativa presume-se de que forma é abordado esse conteúdo. Entretanto, a questão das linguagens cinematográficas, colocadas à par da criatividade do diretor, ou de forma menos artística às exigências de uma produção essencialmente lucrativa são sempre descobertas no ato de assistir.

5.2 LINGUAGEM REALÍSTICA E ENCANTAMENTO DO ESPECTADOR

5.2.1 Aspectos da Linguagem Cinematográfica

Para explicitar alguns aspectos técnicos que são particularidades do cinema utiliza-se Munsterberg (1983, p. 37)¹⁸ que coloca que essas particularidades em

¹⁸ MUNSTERBERG, Hugo, em XAVIER, Ismail (org). Introdução de “A Experiência do Cinema”.

contrapartida com as do teatro por possuírem mais recursos de representação, mais possibilidades, enriquecendo os artifícios que dão significação a uma obra. Explica principalmente, na primeira parte do seu texto, o papel do close-up que atinge diretamente e sem distrações as atenções do espectador focando o objeto, ou parte dele, de maneira muito próxima. Isso causa um efeito que facilita o acompanhamento e entendimento da trama já que é um artifício que mostra essencialmente e de modo explícito o detalhe exato que quer mostrar, manipulando um “ato mental” no espectador. Outros desses efeitos são o cut-back que instiga o ato de lembrar, pode ser um corte que remete imediatamente a um momento diferente do filme, onde o espectador é levado a buscar um esclarecimento ou um mistério que colabora com o enredo, e o cut-off, que representa um corte de cena com o objetivo de sugerir algo, uma nova sensação, uma informação oculta, que não será explicitada claramente cuja sugestão ocorre pela associação (p.43).

Essas formas de recursos justificam o que já dizia Carrière (2006) no seu “A Linguagem Secreta do Cinema”, no qual enfatiza e valoriza a linguagem cinematográfica nas suas especificidades. O caráter da “sugestão” trabalha exatamente com isso, uma linguagem que é própria dessa forma de arte que não precisa mostrar tudo para levar ao entendimento integral do drama, da cena, do enredo, ou do roteiro.

Voltando a Munsterberg sobre essa “sugestão” diz:

[...] As lembranças e as fantasias são portanto vivenciadas como suplementos subjetivos: não acreditamos na realidade objetiva. A sugestão, por outro lado, nos é imposta. A percepção externa não é apenas um ponto de partida, mas uma influência controladora. A idéia associada não é sentida como criação nossa, mas como algo a que temos de nos submeter (MUNSTERBERG, 1983, p. 43).

Essas distinções é que tornam o cinema um possibilitador de “pontes” (MUNSTERBERG, 1983, p.37) para o futuro, e pode-se perceber o que se passa, mais introspectivamente na vida do personagem. A dramaticidade é enfatizada por essas estratégias que se dão através da atenção, estratégias que fazem com que no cinema os acontecimentos sejam vivos, mesmo quando é apresentado aos olhos do espectador um passado remoto. Ali, ele está revivenciando imediatamente, impondo à imaginação um fato, uma situação, uma idéia que se apresenta, na prática,

momentaneamente e com esse frescor próprio dessa arte. A esse respeito coloca ainda:

[...] A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares.[...] o elemento temporal deixou de existir, a ação única irradia em todas as direções (MUNSTERBERG, 1983, p.41-42).

A respeito dos efeitos acerca de realismos volta-se a Merleau Ponty (1983, p. 117), que vai contra determinados jogos de câmera que pretendem imitar a sensação real, transmitindo imagens para que o espectador vivencie tal sensação (é o caso da câmera instável para transmitir a vertigem do personagem, e inúmeras outras possibilidades). Para ele, a atuação pura para representar está acima desse tipo de demonstração, é melhor visualizar o comportamento do outro para entender seu sentimento do que testemunhar artifícios do cinema como os efeitos de câmera que tentam passar ao espectador o que o personagem está sentindo.

Parece, nesse sentido, que dentro de tantas possibilidades e particularidades oferecidas pela arte cinematográfica as decisões quanto ao uso, a abstenção deles e os métodos escolhidos cabe ao diretor, artista maior da grande produção que torna o cinema possível. Isso identifica-o na sua forma de trabalho, na sua forma de arte, a partir de um gosto e de suas preferências.

Já para Michel Marie¹⁹, a linguagem cinematográfica trata especialmente e resumidamente da imagem em movimento e diferencia-se de qualquer linguagem verbal articulada por isso tem por si um aspecto próprio e único.

[...] O material de expressão próprio do cinema é a imagem mecânica que se move, múltipla e colocada em sequência. À medida que se avança nos traços particulares dessa linguagem acentua-se o grau de especificidade do código. (MARIE, 2006, p.197).

Mais profundamente, ultrapassando questões técnicas, recursos e artifícios, verifica-se que o cinema possui um diferencial saliente no seu todo, que é o fato de

¹⁹Marie, Michel. A Estética do Filme. Jacques Aumont e outros.

estar, muito facilmente ao alcance das pessoas no que diz respeito aos sentidos (salvo exceções dos casos de limitação visual ou auditiva). A respeito dessa facilidade de veiculação, entendimento e absorção de informação, que pertence também à própria linguagem visual e sonora do cinema desde as primeiras décadas do século XX:

[...] A linguagem era manipulada de maneiras diferentes, conforme se quisesse sugerir um sonho (neste caso, em primeiro lugar, os olhos do personagem se fechavam), uma lembrança ou o ímpeto de agir. O rosto e, particularmente, os olhos do ator projetavam e recebiam sinais que organizavam a narrativa e criavam sentimentos. As imagens falavam através do olhar. E falavam para todos. Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho. (CARRIÈRE, 2006, p.20)

A linguagem cinematográfica permite o que poucas vezes outras artes permitiram, ou seja, fazer entender aquilo que não está explícito, aquele significante determinante que é invisível, todavia está no conteúdo da transmissão da mensagem muito claro ao espectador. Acima, esse processo foi mencionado como “sugestão”:

[...] interessante relembrar hoje, tempo de carne desnuda por toda parte, como naquela época²⁰ de censura severa o cinema ludibriou e inventou para poder dizer tudo sem mostrar nada. Em outras palavras, como uma cena decididamente não-realista podia adquirir força verdadeira. (CARRIÈRE, 2006, p.81).

Nesse sentido, Carrière conclui que o cinema pela sua representação dentro das formalidades e linguagens já citadas, dentro da sua lógica de imagem em movimento, dessa imagem viva, imediata, transeunte é sempre uma continuidade, uma extensão. Ele afirma: “... seja luz ou neblina, a imagem filmada constitui de longe, a única vitória que temos sobre a morte. O cinema é a continuação da vida, com a aparência da vida prevalecendo sobre a morte”. (1994, p.197).

²⁰ A data é 1929, e o autor refere-se ao filme “Mulher de Brio”, de Clarence Brown.

5.2.2 A Emoção e a Identificação do Espectador

Também dentro da linguagem cinematográfica percebemos as utilizações sentimentais com que o cinema se apropria das atenções e do encantamento do espectador. “O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções” (1983, p.46) é com esta frase que Munsterberg inicia seu último subcapítulo na obra do organizador Ismail Xavier. Neste subcapítulo apresenta-se um aparato de opiniões acerca do tema da emoção promovida pelo cinema, à luz dos autores utilizados para realização deste capítulo.

Conforme Munsterberg (1983, p.46) o cinema não perde a essencialidade das expressões representadas, mesmo quando não usa a palavra falada, pois os gestos, os olhares, os movimentos do rosto, a postura, as ações, uma noção subentendida acerca do comportamento de um personagem, pode dizer sem deixar dúvidas tudo o que se passa na trama naquele momento.

Quanto aos reflexos emanados do filme para o espectador, o mesmo autor diz:

[...] O horror que vemos nos dá realmente arrepios, a felicidade que presenciamos nos acalma, a dor que observamos nos provoca contrações musculares; todas as sensações resultantes – dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração – dão o sabor da experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente, (MUNSTERBERG, 1983, p.52)

De acordo com essa colocação é encontrado raciocínio semelhante em Jean Claude Carrière²¹:

[...] o que é invisível é a própria irrealidade, o que a platéia não vê é o próprio subterfúgio. A ficção, a própria natureza do filme as técnicas de filmagem e da projeção - tudo é esquecido, afastado pelo poder físico da imagem falada, aquela máscara barulhenta colocada sobre o semblante da realidade. Certas mulheres pulam, gritam, escondem o rosto quando uma cobra, de repente, percorre a tela [...]os vampiros aterrorizam, as alturas provocam vertigens.[...] O cinema explora essa força peculiar, mais ou menos calculadamente, desde o começo de sua história.(2006, p.50)

²¹ CARRIÉRE, Jean Claude. A Linguagem Secreta do Cinema, 1994.

Jacques Aumont²² por sua vez menciona uma “modelagem do espectador” (p.228), onde se observaria uma influência do cinema no seu público, através de cenas que lhe causasse sensação de semelhança com sua própria psicologia. A repetição de fatores, de artifícios que cativam o público torna-se formadora deste e é isso que ajudará a construir no entendimento do espectador o referido repertório pessoal, que ainda se verá outra vez nesse capítulo.

Aumont diz que o cinema é a arte da atenção, da memória, da imaginação e das emoções, (2006, p.225)

[...] da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como a atenção ou a memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe, nem na película, nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade. (AUMONT, 2006, p.225)

O raciocínio de Vernet é o seguinte: “[...] o filme de ficção tem um ritual: deve levar o espectador a desvelar uma verdade ou uma solução através de um certo número de etapas obrigatórias, de desvios necessários” (2006, p.125). Situando-se nessa frase, percebe-se que esse tipo de filme apresenta um código freqüente de apresentação dos acontecimentos que funciona não só para contar algo ao espectador, mas também para esperar algo dele, platonicamente. O espectador está condicionado não só à história contada, mas à sua própria imaginação afetada principalmente pelo repertório que traz, formado, é claro por outros filmes assistidos, e que influencia o desenvolvimento da forma como ele percebe a obra inédita que está assistindo.

A respeito da identificação com o outro trabalhada pela arte cinematográfica, Alain Bergala utiliza as teorias de Freud para principiar as questões da identificação do espectador. De acordo com as idéias previamente selecionadas para este trabalho vale citar, o que Freud, segundo Bergala consideraria uma fase de um processo de identificação, aquela que se refere ao processo do espelho:

[...] Esse componente narcísico da identificação, essa inclinação à solidão, a retirar-se do mundo(nem que apenas por uma hora e meia)

²²AUMONT, Jacques. A Estética do filme.

entra muito em jogo no desejo de ir ao cinema e no prazer do espectador. Por isso, seria possível dizer que o cinema, e principalmente o cinema de ficção, tal como se constituiu institucionalmente para funcionar para a identificação, sempre implica, além de todas as negações culturais ou ideológicas, um espectador em estado de regressão narcísica, isto é, retirado do mundo como espectador. (BERGALA, 2006, p.254).

Para Bergala, após embasamento na psicanálise para entender a identificação, o espectador, sua função introspectiva, sua vontade

[...] consiste em compartilhar, durante a projeção, as esperanças, os desejos, as angústias, em suma, os sentimentos deste ou daquele personagem, de colocar-se em seu lugar, ou de 'tomar-se momentaneamente por ele', de amar ou de sofrer com ele, de certo modo, por procuração, experiência que está no fundo do prazer do espectador e que, em grande parte, até o condiciona. Ainda hoje, não é raro, após a projeção de um filme que a discussão leve ao ponto de saber com quem cada um se identificou mais ou menos, ou que um crítico de cinema leve em consideração essa identificação com o personagem para explicar um filme, (BERGALA, 2006, p.257-8).

Ele defende ainda diversos motivos que arquitetam essas identificações. Acima, foi citada a identificação de uma posição interna no filme, uma apropriação que, imaginariamente, o espectador faria de um personagem, sentindo-se como ele, pensando como ele, associação esta que durante toda a projeção mantém o espectador numa determinada ansiedade. Um outro ponto de vista, referente ao olhar externo, porém não menos ansioso, do espectador identificado, pode ser conferido em Bergala:

[...] No cinema o que fundamenta a possibilidade da identificação[...]no caso de um filme de ficção é, em primeiro lugar, a capacidade do espectador identificar-se com o sujeito da visão, com o olho da câmera que viu antes dele, capacidade de identificação sem a qual o filme nada seria senão uma sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente 'não-identificáveis' em uma tela. (BERGALA, 2006, p.259)

Bergala defende que o espectador sabe claramente que aquilo que vê não é verdade, que não é seu olho que define a cena assistida, mas uma câmera, e que todos os planos já estão estabelecidos, num processo que é mediado por uma máquina e manipulado ao gosto de um ou mais artistas. Mesmo assim e só assim,

somado à atenção primordial do espectador com foco no filme, na narrativa, na totalidade da obra, o espectador realmente perceberá essa obra e será um “sujeito transcendental da visão”. (2006, p.260)

Outro aspecto da identificação é a questão do próprio gosto do espectador, seu encantamento pela narrativa, a história aí torna-se seu objeto de desejo. Esse desejo não deixa de ser também o de “entrar em uma narrativa” (BERGALA, 2006, p.262) e não só de apreciá-la. Esta é uma das identificações que certamente leva muitos espectadores ao cinema, o apego às narrações, às histórias, o modo como elas prendem a atenção e entretêm a imaginação humana. Um próximo elemento para entender a identificação é uma determinada carência. A busca por uma satisfação, que não deixa de assemelhar-se com o aspecto anterior. A narrativa é apaixonante, envolvente e provoca os mais diversos sentimentos, como já foi dito, além da própria fuga da realidade. Outra sensação comum do espectador é a relação íntima e platônica com o personagem, é aquela vontade avisar o personagem que o mal se aproxima. Acontece em cenas onde fica claro que o espectador sabe algo muito importante da trama que o personagem não sabe, quando o espectador viu o que o personagem não viu e aquele prevê o que vai acontecer e sente um secreto desejo de evitar, ou promover determinada ação.

Visto o filme, estabelecem-se relações de simpatia ou o contrário, e acontece cotidianamente a distorção do filme (BERGALA, 2006, p.265). Quem assistiu vai contar para o outro se colocando, inevitavelmente, nesse contar da história, o “contador” vai emitir seu ponto de vista. Por isso, a experiência do cinema é tão pessoal, mesmo que ele seja um cinema de importância social, histórica, artística, compreendida como comum ou valorosa dentro de um grupo específico, ainda assim o caráter formador da opinião acerca do filme é sempre individual, então antes dele a experiência e os sentidos apurados também o foram.

Por esse prisma percebemos tratar-se da identificação primária, muito lógica a priori, mas que precisa de um determinado conhecimento específico para que ocorra. Sobre este aspecto Carrière (2006) observou dificuldades nesse tipo de ação quando descreveu situações em que povos com outros costumes prestaram-se a assistir um filme e de certa forma não assistiram. “Estavam lá e não estavam. Faziam-se presentes e nada viam, (2006, p.12)”. Mas existe ainda uma outra forma de não-identificação que não é causada pela cultura diferente, é a da limitação do espectador comum por conta de seus preconceitos ou da pura desatenção. Ver um

filme hoje, quando se pode decidir entre ver uma parte apenas, ou achar que viu, mas não entendeu é de certo modo, uma injustiça à determinada obra de arte. Carrière (2006, p. 13) afirma que assistir um filme é estar num trem, ou seja, não há possibilidade de ver mais rápido ou mais devagar, é algo inteiro que só precisará fazer sentido, (se for o caso), quando devidamente assistido e preferencialmente do início ao fim, com a presença da atenção do espectador, sob pena de nem mesmo a identificação primária acontecer.

5.3.3 Realismo

O realismo que se coloca aqui se refere à instância da verossimilhança do cinema, da sua sintaxe realista, da sua metodologia, em síntese, da sua forma e não do seu conteúdo. Vernet já aponta para a cautela com essa distinção, existe um realismo dos materiais de expressão e um realismo dos temas dos filmes. Sobre o primeiro coloca este autor:

[...] Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar (2006, p. 134).

Salienta, porém, que essa realidade a que se refere o cinema é comparada a que os outros meios de representação podem emitir, e não à realidade propriamente dita. E ainda enfatiza que essa concepção de proximidade com a realidade vem se modernizando com o passar dos anos, das modas, e das novas tecnologias. Mesmo assim, sempre em seu tempo, em cada período o cinema foi sim, a forma de representação mais realística entre as outras formas de representação.

O segundo realismo ao qual ele se referiu trata de uma cópia da realidade, tal como a conhecemos, das estratégias de sua representação e, dela mesma enquanto conteúdo, enquanto fato, que é o caso da presente pesquisa, pois se trata de um estudo da representação audiovisual de um evento real. Ainda que como contexto em favor do drama, e ainda que um tanto romanceada, pois não se está

avaliando, nesse parágrafo, a fidelidade dos fatos representados, mas o modo convincente como são colocados. Sobre esse modo de “realismo” diz:

“O verossímil diz respeito, simultaneamente, à relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”. (VERNET, 2006, p.141).

Entenda-se como verossímil, neste contexto, aquilo que é previsível, aquilo em que se pode facilmente crer e aceitar. Refere-se ao que é esperado de acordo com a própria história e de acordo com a percepção comum do público.

Por outro lado, o autor também leva em consideração o repertório do público, pois também diz que o verossímil pode ser aquilo que já foi visto em outros filmes (p.143). Sendo assim, não se estabelece nenhum compromisso com a realidade e sim com o que já não se apresenta como novidade, ainda que seja um acontecimento extraordinário, fora do padrão das possibilidades reais do mundo externo ao cinema. Explica isso quando escreve:

“[...] pode-se dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um efeito de corpus”, (VERNET, 2006, p.144).

Por isso, as reflexões acerca da palavra “verossímil” são expostas neste trabalho por vários pontos de vista, pois não pode bastar-se em uma definição sob o risco de engano e confusão provinda de múltiplas compreensões.

A impressão do realismo causada pelo cinema se dá, segundo Vernet nos aspectos fílmicos: imagem (fotográfica) aliada ao som. Também se compõe da própria postura psicológica do espectador, que se presta a receber aquela informação, a assistir aquele espetáculo, doando sua atenção e desviando qualquer comunicação, ainda que referente ao mundo real externo. Certamente este último elemento enfatiza a sensação de realismo causada pelo cinema.

A respeito desta característica é interessante salientar Merleau Ponty, quando diz, na obra já citada “A Experiência do Cinema”:

[...] existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades [...] As idéias e os fatos são apenas os materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o que se cala, dentro da seleção de perspectivas [...] e do tempo variável da narrativa. (MERLEAU PONTY, 1983, p.114-5)

Martin também defende que o cinema, em sua rede de complexidades, pode externar sensações e pensamentos quando diz:

[...] vemos claramente que o cinema dispõe de uma linguagem ao mesmo tempo sutil e complexa, capaz de transcrever com agilidade e precisão não só os acontecimentos e os comportamentos, mas também os sentimentos e as idéias. (2007, p.238)

Além disso, o autor diz que ao contrário do livro, onde há liberdade, espaço e tempo para descrever as mais profundas e minuciosas sensações dos personagens, o cinema:

[...] condenado a uma estética fenomenológica, obrigado a descrever de fora os efeitos objetivos dos comportamentos subjetivos, deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis. (MARTIN, 2007, p.238).

As características ímpares do cinema aproximam-no mais do que nenhuma outra arte da realidade visual. Isso fortalece a relação de proximidade com o público, através de, entre outras coisas, a assimilação imediata das cenas. O cinema, mesmo com suas múltiplas possibilidades de corte, passagem de tempo e espaço e tantas outras singularidades, está de certa forma nu. Ele é o que se apresenta ali imediatamente. Ainda que seja possibilitada a diversidade e pessoalidade de interpretações, ele está instantaneamente e propositalmente mostrando algo que será incorrigível e inegável, até porque não é uma arte “ao vivo”. A obra está ali desprovida de mudanças, mas isto porque todas elas já foram feitas na ocasião da gravação e edição. Nesse sentido, um filme no geral, isto é, nele mesmo, está pronto. A respeito dessa realidade coloca ainda:

[...] como toda arte e por ser uma arte, sobre uma *escolha* e uma *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de adensamento do real, que constitui, sem dúvida, sua força específica e o segredo da fascinação que exerce. (MARTIN 2007, p.25).

É essa fascinação raciocinada pelo autor que traz à tona a estreita relação entre obra e espectador e, conseqüentemente, o efeito múltiplo e até ideológico que pode provir da força dessa sensibilidade desperta.

O cinema de que tratamos aqui é entendido por Martin como suscetível à visão e influência do diretor, e é nesse aspecto que ele materializa-se em obra de arte. Por isso que o papel da câmera é essencial, (p.24), porque é ali que está o próprio feito do artista. A respeito disso e ratificando novamente concepções refletidas acima o mesmo autor:

[...] A imagem fílmica proporciona portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e portanto passional da realidade: no cinema o público verte lágrimas diante de cenas que ao vivo, não o tocariam senão mediocramente, (MARTIN, 2007, p.25)

Essas conceituações acerca do resultado de um real dramatizado explicam a força do cinema como um meio apresentador e representador na mesma medida, não passível de múltiplas significações por causa de seu caráter transparente. Apesar disso, ou até por causa disso, pode manifestar-se de maneira tão sensibilizadora. Baseado em Eisenstein, e a respeito da “atitude estética”, Martin coloca: “A imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente *afetar* nossos sentimentos, e por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral” (2007, p.28).

Cita-se aqui uma nota de rodapé da obra “A Linguagem Cinematográfica” que explicita ainda mais o fascínio e a sutileza que torna especial a sensação trazida pela experiência de assistir a um filme:

[...] Precisamos sublinhar que no cinema não estamos mais no mundo, obrigados a nos proteger de seus ataques e armadilhas, mas diante dele, protegidos, anônimos e disponíveis: diante da tela estamos absolutamente livres para uma total participação (MARTIN, 2007, p.29).

Isso nos leva a crer que o encantamento do cinema também se deve a uma certa fuga da realidade externa, imposta inevitavelmente, pela vida. Um filme é uma outra realidade, tão fielmente apresentada através da combinação audiovisual que

permite, facilmente, um deslocamento do pensamento e do sentimento do espectador.

Dentro da mesma questão Vernet pensa a realidade no cinema assim: "Decerto a representação fílmica é mais realística pela riqueza perceptiva, pela 'fidelidade' dos detalhes do que os outros tipos de representação" (2006, p.100). É necessário fazer essa dissociação para que se compreenda o filme como um "espetáculo" (p.100), o espetáculo não é a realidade.

O audiovisual não deixa de ser um meio de registro sob o ponto de vista que, segundo Vernet, tem uma apreensão do real e a função demonstrativa espontânea do cinema. Diz ele: "qualquer objeto já é um discurso em si" (2006, p.90) e ainda sobre o mesmo tema:

[...] Meio de registro, o cinema oferece uma imagem figurativa onde graças a um certo número de convenções, os objetos fotografados são reconhecíveis. Mas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto (VERNET, 2006, p.90).

Encerrando as reflexões acerca do realismo do cinema cita-se aqui Marie:

[...] A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações permanece, ainda hoje, atual na medida em que, por um lado permite desmontar a idéia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação. (MARIE, 2006, p.152)

Sob o aspecto do patrimônio é interessante salientar que na introdução da obra "A Linguagem do Cinema" Martin afirma que algumas obras pertencem ao patrimônio artístico e cultural da humanidade, enquanto fenômeno que está além do simples divertimento ou entretenimento (2007, p.13). Com isso o autor contribui para o entendimento de que também o cinema é sim patrimônio cultural. Ele ressalta, porém que nessa afirmação está clara a referência a obras específicas, revolucionárias, que marcaram época e que são lembradas hoje através da própria

história do cinema, tornando-se referencial para estudantes e produtores da sétima arte. Mesmo assim, é uma constatação que pode nos levar, sem perder sua pertinência, a outros pontos de valorização cinematográfica, pontos que se referem não à forma, mas, como já foi dito, ao conteúdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A acessibilidade promovida pelo cinema tem o poder de ilustração e de difusão do conhecimento. Nunca se quis dizer que o filme se colocará aí como referencial histórico científico. Ele é sim um referencial artístico, que através do dado estático difunde o patrimônio cultural brasileiro, se assim o quiser seu criador, sem compromisso absoluto com a realidade, ou qualquer fator educativo, já que é mais artístico do que histórico. Sendo assim, levará aos espectadores não a verdade absoluta, mas conhecimentos, patrimônios, registros parciais da história colocados através da arte cinematográfica, da ficção e do entretenimento, fazendo assim, no caso das obras apresentadas aqui, uma releitura de um evento real acontecido neste local e que determinou a situação regional no âmbito político, econômico, social, cultural, até a contemporaneidade.

Para concluir este trabalho usarei citações de Moacyr Flores (2002, p. 7), já que o autor com muita clareza expressa o tema estudado nesta pesquisa. Ele aponta que: “Os filmes são testemunhos inigualáveis do cotidiano ou da mentalidade de uma época”. Dessa forma, Flores reflete com esta frase uma inevitabilidade da capacidade de registro do cinema, não encontrada em outra forma de representação ou documentação. Ele também diz:

[...] Repensar a história, a partir de imagens, leva à necessidade de definir estratégias alternativas para o ensino e aprendizagem da história. A aprendizagem e a incorporação de experiência através das imagens de um filme faz parte das atividades de nosso cotidiano. O filme não é unicamente um bem de consumo ou de lazer, é capaz de desvendar o futuro e de preencher as lacunas da cultura pelo conhecimento (FLORES, 2002, p.8)

Reforça-se aqui a atenção para o destino ao qual os filmes estudados se propõe e ao público a que ele corresponde. Nesse sentido, não se especula uma questão educativa no sentido curricular, mas um acultramento de uma sociedade sobre sua própria história. O filme é aí um promotor não só de uma nova idéia artística, mas de uma cultura existente, a qual é atribuído valor por aqueles que

cultivam a memória e que fazem questão de preservá-la. E sobre as facilidades que o espectador encontra para absorver informações a partir do cinema ele coloca:

[...] É muito difícil reconstruir uma época ou caracterizar uma sociedade pela simples abstração. O cinema facilita a criação de uma época passada, de costumes antigos, de reprodução de técnicas esquecidas de uma maneira rápida e econômica (FLORES, 2002, p.7)

É claro que essa facilidade e economia citadas por ele referem-se ao pólo do dado artístico responsável pela constituição última do filme: o espectador. O criador, por sua vez, tem sim, se quiser um filme de época fidedigno e coerente, através de um longo trabalho de pesquisa, gastos incontáveis. Entretanto, esses instrumentos são fundamentais para que a obra audiovisual se faça como um exaustivo trabalho coletivo carregado de estudo e dedicação para que o espectador possa usufruir da arte e da informação presente na obra. Roselaine Corrêa²³, na conclusão de seu texto sobre um determinado filme levanta a questão da importância da memória e identificação quando diz:

[...] Uma das formas de preservar o passado é conhecê-lo e fazer com que sua comunidade o conheça e valorize. A história de um povo é também a reconstrução de seu passado, carregada de atualidade, que permite a compreensão de seu presente. A rememoração é o processo no qual o passado penetra na estrutura do presente enquanto tempo reconstruído [...] (FLORES, 2002, p.85)

Este trabalho acabou por fornecer uma perspectiva distinta ao que já é entendido por patrimônio imaterial, não pretendendo afirmar direito ou dever, nem especulando a abertura de um novo Livro de Registro, mas levantando novas hipóteses e instigando novas considerações. A pesquisa entendeu o cinema, guardada a excelência em sua arte, como uma fonte de acessibilidade do conhecimento. Sendo assim, o presente trabalho compreende que obras de ficção, como as aqui tratadas, acionam mecanismos emocionais (e também ideológicos) no espectador, o que o envolve na rede de significações da obra. Nesse sentido, “Anahy de las Misiones” e “Netto perde sua Alma” possuem os caracteres de bens patrimoniais entendidos como simbólicos, já que são de representação audiovisual,

²³ CORRÊA, Roselaine Casanova. Os Abas Largas: Histórias de uma Película, in Flores, Moacyr. Cinema: Imagens da História. Porto Alegre, Evangraf, 2002.

portanto intangíveis. Além disso, ambas as obras vinculam-se ao conceito exposto visto que de fato retratam um evento real formador da sociedade rio-grandense e que influenciou toda a nação, mas acima de tudo porque a memória representada nas obras reflete a própria identificação do tema com seu criador e, claro, com o espectador que procura, assiste e, possivelmente aprecia a obra. É indiscutível, após essa pesquisa afirmar que os dois filmes referenciados representam uma importância para o povo. Isso ocorre no sentido de contribuir com o entendimento sobre sua própria História o que abarca fatos que condizem com a historiografia aceita sobre o tema. Para este público o mais interessante deve ser ainda poder buscar, à primeira vista, o aspecto fruitivo, ou seja, de entretenimento da obra e acabar, por fim, aprendendo algo com elas. Algo que lhe pode ser muito valioso, instigante ou ao menos informativo, ainda que não substitua a documentação formal, à qual foge do assunto por não se tratar de estética propriamente dita.

Portanto reconheceu-se valores patrimoniais seriamente trabalhados em “Anahy” e “Netto”. Entretanto, o ponto alto deste trabalho foi colaborar com outros estudos sobre o assunto, que não se dá por encerrado e que suscita várias outras abordagens acerca do tema. Por fim, respondendo à pergunta principal que originou o trabalho: conclui-se que não é possível afirmar que as duas obras são patrimônios culturais nacionais ou gaúchos, pelo fato de que há uma série de fatores e Órgãos responsáveis por essa avaliação (que nunca foi feita) seguida de registro e inventário, porém aspectos coerentes ao tema sim, foram encontrados. A contribuição da conclusão dessa pesquisa é um levantamento de novas hipóteses sobre as capacidades paralelas da arte cinematográfica no Rio Grande do Sul. Além da consideração da possível nova hipótese de patrimônio imaterial, onde o cinema, ou mais precisamente, as duas obras abordadas, são capazes de, através de sua ficção e sem desmerecê-la, registrar aspectos historiográficos, propondo assim uma verossimilhança parcial de fatos reais e ao mesmo tempo, cativando o público. O que de fato é sempre a proposta do cinema tradicional que une lazer, assimilação, identificação, informação e arte.

REFERÊNCIAS

Artigo 216 da Constituição Federal.

Carta de Fortaleza.

Carta de Mar Del Plata.

Criação da bandeira do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.brasilrepublica.com/bandeirariograndedosul.htm>> Acesso em: 26 jun. 2010.

Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000.

Patrimônio Cultural Imaterial Para Saber Mais, IPHAN, Brasília, 2007.

Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 4ed. 2006.

_____. Farrapos, Liberalismo e Ideologia. In: DACANAL, José Hildebrando. *A Revolução Farroupilha: história e interpretação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 2006.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DESLANDES, Suely Ferreira. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FLORES, Moacyr. *Cinema: Imagens da História*. Porto Alegre: Evangraf, 2002.

FREIRE, Beatriz Muniz. O Inventário e o Registro do Patrimônio Imaterial: Novos Instrumentos de Preservação. In: *Cadernos do LEPAARQ*. Pelotas: Editora da UFPEL, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, Materialidade e Subjetividade: As culturas como patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n.23, p.15-36, jan/jun, 2005.

LEITMAN, Spencer. Negros Farrapos: Hipocrisia Racial no Sul do Brasil no Século XIX In: DACANAL, José Hildebrando. *A Revolução Farroupilha: história e interpretação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

LÜDKE, Menga. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1985.

_____. Farrapos, Liberalismo e Ideologia. In: DACANAL, José Hildebrando. *A Revolução Farroupilha: história e interpretação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Cinema Gaúcho: construção de história e identidade*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index3164.html>> Anexo em: 10 set. 2008.

SPALDING, Walter. *A Revolução Farroupilha (História popular do grande decênio, seguida das "Efemérides", principais de 1835-1845...)*. São Paulo: Ed. Nacional, 1982.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio Sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1944.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM SÉRGIO SILVA EM 20 DE DEZEMBRO DE 2009

- 1) De onde veio a idéia para o tema do livro\filme?
- 2) Qual tua experiência pessoal e\ou artística com a história da Revolução Farroupilha?
- 3) Em algum momento o filme chegou a ser pensado para pertencer a um caráter histórico?
- 4) O filme “retrata” um evento real. Quanto foi procurada a representação realística, não-romanceada?
- 5) Tu, pessoalmente, consideraria o teu filme um documento patrimonial gaúcho, do ponto de vista da história?
- 6) Quando foi realizada a produção do filme para qual público(faixa etária, região etc) era pretendido ou esperado que ele se direcionasse? Isso mudou?
- 7) Como tu achas que ele foi recebido por esse público? Houve surpresas?
- 8) Qual a tua opinião sobre as vertentes que o cinema pode vir a criar? Por exemplo essa: o audiovisual de ficção como contribuidor ilustrativo para o patrimônio cultural imaterial? É possível?
- 9) Seria um estímulo para ti, como cineasta, que o teu filme abrangesse além do reconhecimento que já teve um novo patamar, o patamar da valorização patrimonial?
- 10) Quais foram as tuas fontes históricas para construção do filme?(fatos, indumentária, paisagem, etc)

APÊNDICE B - ANAHY DE LAS MISIONES

DEGRAVAÇÃO

1) De onde veio a idéia para o tema do filme?

Bom, primeiro assim, eu ganhei três prêmios com um curta-metragem chamado “O Zepellin passou por aqui”, em Gramado, foi em 93 se não me engano, aí eu dava aula no departamento de Artes Dramáticas da UFRGS. E eu tinha uma cedência de 8 horas semanais pra FABICO, que é a faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, aonde eu dava Cinema pro curso de Jornalismo, pra Propaganda e Publicidade e RP. Aí, eu chamei um garoto, Gustavo Fernandes, que me espantou muito, porque era um menino, tinha 19 anos, na faculdade, mas que gostava muito dos clássicos, filmes clássicos, assistia filmes mudos, assim do Carl Brayer. Enfim e eu me espantei muito, e o Gustavo morava aqui na Vila Assunção a três quadras da minha casa, aí eu disse “Gustavo, vamos escrever um roteiro pra longa-metragem, sem compromisso, sem dinheiro, eu não ganho nada, tu não ganha nada até vê o que acontece”. Aí, nessa época a gente foi escrevendo o roteiro, três vezes por semana a gente se encontrava... os outros dias a gente ficava trabalhando sozinho, eu na minha casa, ele na dele, e... eu tinha uma linha, que eu dizia “Bom, não é um filme histórico...”. Eu acho que Cinema ele nunca... ele não tem serventia pra história, mesmo o documentário, porque é sempre a visão de alguém sobre algum fato. Então, digamos assim: “ah, um documentário, do Eduardo Portinho, sobre o Cabra Marcado pra Morrer, aí é um documentário, mas era a visão do Portinho, em cima de um determinado aspecto. Que necessariamente não é a realidade concreta do fato, é a visão que ele tem sobre um determinado fato, o Instinto [...] também do Portinho que eu acho um grande documentarista é a visão que ele tem daquelas pessoas [...]. Então, assim é, entre aspas, uma verdade deformada pela cabeça do diretor. E a ficção muito mais porque a ficção não tem compromisso nenhum com a história, com a verdade. Tu pega um fato e tu pode trabalhar esse acontecimento, esse fato histórico na tua perspectiva, na tua necessidade, digamos, dramática, não como um... como se fosse uma certidão de nascimento que é um documento claro, óbvio, concreto, de uma realidade, tá? e aí nós fomos escrevendo, sem ter...eu disse olha, a linha é assim, é uma família paupérrima no meio da guerra farrapa, tá. Aí, nós fomos escrevendo, de vez em

quando a gente trancava, porque nós não tínhamos um argumento anterior, não tinha [...]ah vai ser a história duma família que vem aqui, acontece aquilo e aquele outro, aquele outro, aquele outro, termina assim. A gente escrevia um bloco e depois dizia “ta, e agora se aconteceu isso o que vai acontecer depois?”Entendeu? E assim nós fomos indo. Bom, nós levamos assim, acho que um ano e meio, mais ou menos fazendo isso, nesse meio tempo tinha terminado aquela maldita Era Collor, e....tinha o impeachment, aquela coisa, e criaram um programa chamado Resgate do Cinema Brasileiro, o primeiro Resgate do Cinema Brasileiro. Aí, eu conversei com duas produtoras que era a Gisele Hilt e a Mônica Shmidt. E disse “Olha eu tenho esse roteiro com o Gustavo e...Gustavo Fernandes, e a gente não tem uma produtora, então queria ver, se vocês toparem”. Aí, eles leram. E toparam. E botaram nesse concurso.E foi um dos ...eram...19 selecionados e foi um dos 19 no país inteiro junto com o Quatrilho. Que mais que tinha [...], tinha filme do Cacá Diegues, não me lembro mais que filmes eram, mas eram 19 filmes, tá. Daí a gente partiu então assim teve um prêmio do Resgate do Cinema Brasileiro, teve um empréstimo através do BNDR não me lembro que que era, e ainda a possibilidade de entrar na lei do audiovisual que foi o que a gente fez. E aí o custo do filme na época, pelo projeto do roteiro, projeto de produção era de dois milhões e oitocentos mil dólares, que na época ainda a gente, como tava aquela adaptação do real pro dólar, então a gente ainda pensava em dólar e tinha, claro, num filme brasileiro tu não podia botar moeda estrangeira, pensava no dólar e adaptava pro valor que tava o dólar. E o dólar na época tava assim, acho que era um ponto... cinqüenta. Era baixo, não era um por um como foi no início, e a gente captou tudo.E eu só comecei a filmar quando tinha os dois milhões e oitocentos mil dólares então assim foi um...esse digamos foi o início. O que era a idéia básica do filme? Não era contar a Revolução Farroupilha. Era usar, porque o cinema, diferente do teatro, por exemplo, o teatro tu pode botar qualquer época, qualquer situação num palco vazio, sem cenário nenhum só com os atores ou usar algum elemento, um plano, um planejamento qualquer do teatro e tal, e dizer que passa na Guerra Farroupilha. O cinema não. À medida que o cinema vai pra rua, e que tu tens que filmar o exterior, tu até pode filmar no estúdio, recriando exteriores, tu até pode fazer como aqueles dinamarqueses lá do, não me lembro o nome do..., do filme, mas que desenha o cenário no chão, não tem parede, a casa é só um risco no chão e tal, mas o cinema ele sempre é... à medida que ele é tão visual da realidade, da realidade assim física, não da realidade intelectual mas da

realidade física ele naturalmente dá um tempo e um espaço. Quer dizer, se eu botar uma câmera aqui na rua e parar um carro, eu vou saber que esse carro é da marca x do ano tal e eu localizo uma época no filme, eu vou reconstituir época, aí eu boto lá um Ford Bigode ano 29 e eu localizo uma época do filme. E todo filme é... nesse ponto o cinema é muito mais próximo, digamos assim da verossimilhança que a arte às vezes pede, em determinados casos porque tu olha um objeto, tu sabe de que época é aquele objeto, mesmo que não saiba precisar exatamente o dia, o mês e o ano que foi fabricado aquele objeto. Tu tem uma noção do que que é. Então o filme era assim era um drama familiar. Essa família andava pelo meio do Rio Grande durante uma guerra. Bom, se eu não fosse um cineasta brasileiro gaúcho, eu podia filmar a guerra da Bósnia, podia filmar... a Segunda Guerra Mundial, tava tudo certo, entendeu? O meu problema era uma família que tinha que sobreviver durante a guerra e aí... até por isso alguns me relacionaram muito com a Mãe Coragem do Brecht que também era a história de uma família sobrevivendo na Guerra, só que a do Brecht é a Guerra dos trinta anos. Então, assim, a minha idéia era essa, era um drama familiar, só que todo o indivíduo vive num tempo e num espaço definido e marcado. E o cinema não tem como esconder, pra tu esconder isso no cinema só se tu fizer um cinema muito teatral ou muito artificial, entendeu? Que não invalida a idéia de cinema só que é outra proposta. Proposta muito mais assim, sei lá, pesquisadora [...]Então, assim, era essa a idéia do Anahy, e foi isso que acabou resultando, claro, que pra essa família se deslocar do pampa de Uruguaiana, passando pela dorsal dos Encantadas em Caçapava, até chegar nos Campos de cima da Serra de Cambará eu tinha que ter um cenário. Pra isso, então, assim, os cuidados de produção, não podia ter eucalipto, não podia ter fio de luz, não podia ter... cerca de arame farpado, coisas que não existiam na época. Então foi um trabalho da produção e fazendo isso, teve coisa assim, que, por exemplo, em Uruguaiana, quando tem uma sequência que eles [...], a família encontra o Seival do Garibaldi e que era uma estância [...] era bom de filmar, porque tinha assim um platô de pedras bem alto e a estância era imensa, tinha várias invernadas e o dono da fazenda, que cedeu a fazenda disse “ah, não tem problema, vocês podem fazer [...], eu tiro o gado daqui, eu passo a outra invernada pro lado de lá”. Fazenda gigantesca, daquelas, as coisas assim, quase, latifúndio de feudo [...], muito simpática a família e... eu disse “tá gente” só que tinha uma estradinha de terra, e a estradinha de terra não tinha como maquiar que a gente chama, que era ignorar na

câmera, só que tinha um problema, até vindo lá de Uruguaiana, não sei onde é que tem a energia elétrica de Uruguaiana, até a sede da fazenda tinha poste com fio de luz. Então, nós tivemos que derrubar cinco quilômetros de poste e não podia deixar a fazenda no escuro. Então, assim, criaram um sistema que no último poste, quer dizer, digamos assim, o que entrava no quadro pra aparecer o Seival com todos os cavaleiros a distância, no último poste descia um cano de PVA com os fios por dentro, aí tinha canos de PVA indo durante cinco quilômetro até o último poste pra dar luz pra sede da fazenda, pros fazendeiro não ficar no escuro porque eu queria filmar sem poste de luz, entendeu? Então teve coisa assim que foi muito mais trabalho de produção do que propriamente de filmagem, entendeu?mas foi, foi super legal e eu acho assim que pela proposta do filme que não é uma proposta revolucionária, filme experimental, de nada, o filme conta uma história. Ponto. Início, meio e fim. **E essa idéia veio do fato de tu ser gaúcho também [...]porque a possibilidade de ser em outro lugar... Poderia porque...Porque essa vontade fazer esse filme?**

[...] É, olha... aliás, esse ano, é, foi esse ano, eu lancei um filme em Gramado, que deve entrar o ano que vem, em 2010, em cartaz que é “Quase um Tango”,que é o primeiro filme contemporâneo que eu faço na minha vida. Eu tô com 19 filmes entre curta metragem, média e longa metragem, são 19 filmes. E esse, o contemporâneo, é o vigésimo filme. E sempre foram filmes de época, porque eu acho mais fácil tu lidar com a época, onde as coisas são datadas e coisa do que o contemporâneo, porque o contemporâneo é o seguinte, hoje um filme, um carro modelo 2009, daqui um ano esse carro é um carro de época porque já saiu de circulação, entendeu? Como acontece com meu Mercedez, meu Mercedez saiu de cartaz então [...] datado, acaba ficando um filme de época. E quando a gente leva assim, dois anos pra filmar, aí leva um ano pra entre filmar e produzir, e finalizar o filme, mais o lançamento, dão um ano e meio, então sempre os filmes são meio de época [...]. E esse aí, esse “Quase um Tango” é o primeiro filme contemporâneo que eu faço. Mas, o que eu te digo, mais fácil eu saber que eu não posso ter uma cerca de arame farpado do que eu prever qual será o figurino dos que os estilistas vão criar pra daqui a dois anos. Entendeu? Então assim, a idéia do Anahy era assim um drama de uma família situada numa guerra. O que que acontece com as pessoas? E que é uma coisa assim que, tem toda uma característica gaúcha, quer dizer, tem um momento quando a Luna vê, ou imagina que viu, uma cobra grande no meio do

campo, que na realidade pode ser a fogueira ou a fantasia dela, ela não sabe se viu acordada ou se viu dormindo, que ela disse pra Anahy, a Anahy tá com um pedacinho de charque , com uma faquinha comendo enquanto caminha. E a Anahy vai comendo aquele charque seco e vai explicando pra guria que ela viu então acordada, que a cobra grande[...], aí conta a história da lenda, entendeu? Então assim, é uma coisa que assim [...], como eu te disse não é preocupação histórica, mas é tu usar o momento histórico a favor da dramaticidade do filme, eu acho que é isso que é [...] do cinema.

2)Qual a tua experiência pessoal ou artística com a história da Revolução Farroupilha?

Ó, o que eu te disse, assim ó, eu acho assim [...] eu nasci em Porto Alegre, no Hospital Moinhos de Vento na época chamava-se [...] ainda, depois passaram a chamar de Hospital Alemão por causa da guerra [...] e depois passou pra Moinhos de Vento. Nunca passei férias em alguma fazenda. Meu pai era de Santa Bárbara do Sul, que eu nunca vi na minha vida, sei que é perto de Cruz Alta, mas nunca estive em Santa Bárbara do Sul, minha vida é toda urbana, só que existe um certo atavismo aqui no Rio Grande do Sul, que aliás não é meu. É uma coisa que eu vejo em todas as manifestações. É muito difícil a literatura gaúcha passar os Kenions de Cambará, tá? É muito difícil chegar no Rio de Janeiro , em São Paulo e encontrar livros de escritores gaúchos. Excetuando o Luís Fernando Veríssimo, o Érico, Veríssimo também e um ou outro, pipocando. Tu chega numa livraria gaúcha tu encontra, ah é, o Caio Fernando Abreu também, um certo mito[...] em São Paulo, mas , tu não encontra o livro a literatura gaúcha, junto com a literatura carioca, baiana, mineira etc. A música gaúcha fica muito restrita também dentro do estado do Rio Grande do Sul. Aí tu me diz “tá, mas tem Kleiton e Kledir”, tá mas tiveram que sair e se mudar pra lá, depois que se mudaram pra lá, voltaram pra cá. Aí tu diz assim, “ah ta mas tem a Adriana Calcanhoto, aah, teve que se acariocar pra poder fazer carreira lá. A Elis Regina, aaaah também”, entendeu? Quer dizer não to falando mal do cantor, eu tô dizendo assim...que pra vencer [...]Pra vencer lá, tu tem que entrar no clima de lá. É diferente dos baianos porque Caetano, Gil, Bethania, Gal Costa, Dorival Caimmi, nunca se acariocaram e fizeram as baianada toda. Mas gaúcho parece que chega lá e que tem que virar estrangeiro pra puder fazer o seu trabalho. Na pintura é a mesma coisa. Hoje em dia nós temos nomes já clássicos das Artes Visuais, escultura, pintura, enfim... desenho, qualquer coisa...[...] Porto

Alegre, agora com essa discussão do valor da arte pública, arte em público, [...] a Romanita [...] que hoje em dia tu compra um trabalho deles por trinta, cinqüenta mil reais, aqui no Rio Grande do Sul. Lá, não. Então acho assim, se eu... o filme gaúcho a mesma coisa [...] tanto com Anahy, não foi em todo lugar não mas no Rio de Janeiro eles queriam legendar. No Rio. Aí eu consegui a legenda... porque também tinha uma coisa assim, por causa de surdo aí se bota legenda em português, era uma lei que tinha na época, eu não sei... não era uma lei, era uma coisa, tinha um consenso por causa do surdos botavam legenda, tá? Pode ser que seja isso, mas no Rio pediram legendado. Nos outros lugares não me lembro, acho que não.... porque...eu.....sempre assisti filme de cangaceiro mestiço, Glauber Rocha, com sotaque deles que às vezes é incompreensível, como dizem e...eu não me incomodei mas eles “ah” [...]coisa e tal...então existe uma coisa assim que não é implicância com o resto do Brasil mas é prática da gente, ah eu gosto de dizer “a La putcha”...eu gosto de chamar de “tchê”, entendeu? Eu gosto de tomar chimarrão. Não vou disfarçar isso porque carioca e paulista não vai gostar, o problema é deles. E o problema é assim que eu acho que o Rio Grande do Sul é um estado que tem uma tradição que hoje, lamentavelmente, se perdeu que era de um rigor de convicção, quem era maragato era maragato, quem era chimango era chimango, quem era farrapo era farrapo, quem era imperialista era imperialista [...]. Hoje, quer dizer, tu nunca sabe se o PMDB apóia o PT, se o PT apóia [...] porque hoje não existe mais uma convicção ideológica. Hoje existe uma falcatrua política que domina esse país. Então, o que eu acho que o Rio Grande do Sul teve [...] é tu há de convir que é a única guerra civil que durou dez anos, tu entendeu? Porque nem a [...] a não sei o que, a [...] nordeste [...] do estado de Santa Catarina não durou tanto tempo. Por que? Porque tinham convicção. Tu podes discutir se o Bento Gonçalves era ou não um revolucionário ou se tava lutando pelos interesses dos grandes donos das terras. Mas é uma questão lá que Walter [...] e outros historiadores aí vão explicar. Agora que era uma convicção era. Quer dizer eu... na minha vida toda, no Rio Grande do Sul, foi dividido assim: Entre getulista e os outros. E minha família toda era getulista ferrenha, ninguém questionava a respeito da ditadura do Getúlio, desconversavam, desconversavam, daí vinham... o homem que modificou o Brasil, e não sei que [...], e a pressão do Brizola[...], entendeu? Então essas... essa convicção de uma ideologia pra mim é muito típico de gaúcho e que...era uma coisa que eu queria ter no filme. Então a guerra farrapa serviu muito pra isso, pra dizer: “olha tem

essa divisão”. Bom, eu não tô dizendo quem é que tá certo, quem tá errado. Agora na realidade quem sofre não é nem o Bento Gonçalves, nem os imperialistas, quem sofre é o cara que tem que viver o dia a dia como em toda guerra. Os generais não vão pra guerra, os generais ficam...os americanos ficam em Washington, general americano, quer dizer aquele da guerra do Vietnam, que por ironia do destino se chamava West PortLand, [...]Então assim esse tipo de coisa pra mim no Rio Grande foi sempre muito intenso e o fervor que tinha nas eleições. Hoje em dia [...] mas era sempre assim. É... e no meu tempo era aquela coisa assim como o gre-nal, as pessoas passavam a noite inteira ouvindo as rádios do Rio Grande do Sul pra saber da marcha dos [...] pra saber se o Meneguetti ia ganhar ou se ganhava o Brizola, ou se ganhava [...], entendeu?Então isso foi muita coisa que me levou a fazer a história.

E tu observa em Anahy que, eu sei que a intenção primeira não era a história mas o que difere de Netto, e que difere de muitas outras obras que a gente tem, até obras literárias sobre a história do Rio Grande do Sul, o que a gente difere é que Anahy não tem um herói farrapo ou caramuru. Não apareceu farrapo sempre bonzinho e os imperialistas sempre maus, né? É, eu... eu te diria assim ó, o que eu acho...o meu cinema é um cinema assim, eu não sou um... eu gosto de tudo quanto é filme, tá? Bom, como eu dei aula na universidade [...]. É que eu acho que todos os meus personagens são de uma amoralidade enorme. Eles não têm regras morais impostas. À medida que tu não tem regra moral tu não vira maniqueísta. Pra mim a pior coisa é maniqueísta. “Ah, eu sou do PT então o Lula é a glória. Eu sou contra o PT o Lula é um horror”. Entendeu?[...] Nem todo mundo é bom nem todo mundo é mal, quer dizer... depende como as coisas vão andando. Então eu acho que uma coisa que tem no Anahy é isso, como eu te disse é um drama familiar, uma família que tem que sobreviver. Bom, se eu tenho que sobreviver eu não posso julgar que os caramurus são cruéis. Nem que os farrapos são cruéis, eu tenho que... e Anahy diz isso tudo claramente.Bom se não é pra negociar com os caramuru vamos negociar com os farrapos.[...]Mas é o tipo de coisa... não existe um, uma moral definida, entendeu? São personagens amorais. É a mesma coisa assim, que ela nunca se deu conta, enfiava os trapo na filha dela pra não ser surrada no meio do campo [...]. Então inventava umas doença lá que os cara ficavam com nojo, pra poder segurar uma virgindade, agora quando ela encontra a gurria chupando uma manta de tocinho ela começa a se dar conta “não tenho posto os olhos em você, você tá...tem tido sangramento?” Ela já percebeu que a gurria tá

grávida. Aí a guria dá explicação de como é que foi só porque quer dar porque a Anahy diz: Bom agora é o seguinte o que tá feito tá feito, não adianta desmanchar, então [...] entendeu? Não tem assim uma coisa que norteia a família, a estrutura, enfim... entendeu? Isso é uma coisa muito minha. Não existe um preconceito das coisas, só tem coisas que eu gosto e coisas que eu não gosto. Agora... porque o fulano é drogado eu... não sendo com meu dinheiro por mim tanto faz, entendeu? Ah, bom se é um problema social, ah, [...] se ele se torna um marginal e mata todo mundo... ah bom aí é um problema de polícia. Agora eu não... entendeu? Não entro nessa conversa de [...] da moral, eu acho que Anahy tem muito disso, talvez seja dos filmes que tem mais disso, né? Porque ele..., era realmente uma sociedade que não tinha muito como definir moralmente as coisas, porque é uma sociedade de campo, não é um filme de estrada, é um filme de campo. O [...] faz filme de estrada, eu faço filme de campo, no caso da Anahy, né, porque no meio do campo é aquele negócio, é aquilo que tem que fazer. Não tem.... tu tem que ir lá saber que que tu vai comer hoje, o que que tu vai caçar, se é perdiz, se é “não sei o que” pra comer, enfim... ou tu chega num campo de mortos e morto não é nada. Então tu vai sacar aquele morto porque aquilo vai render... o que que adianta aquele morto ficar com um bom paletó apodrecendo? Não então tu vai lá tira o paletó, deixa o morto apodrecer normalmente e vai lá e vende o paletó, as casacas aquelas de militar. É o princípio de Anahy, entendeu? Não tem... **Assim como os próprios guerrilheiros não apresentam uma moral um melhor que o outro.** Não... entendeu? **São personagens de pano de fundo...** Então é uma coisa assim... é um [...] de não pré julgar, digamos assim: “Ah eu vou julgar que... os garotos que consomem crack em Porto Alegre são maus”. Também não posso entrar no... [...], ou no Rosseau.... “Não... o homem é bom, a sociedade que o perverte”. [...], eu entendo isso nos enciclopedistas agora... na verdade assim... é todo um conjunto de fatores, agora eu posso lastimar [...] consumindo crack, hoje em dia, lamentar a situação do traficante que se valem da ingenuidade das pessoas em consumir o crack, entendeu? Porque os caras tem que comer, mas tem que pagar o crack que eles [...] e botam nos cachimbo, entendeu? Agora não posso julgar. Aí eu tá.... então, vamos julgar o traficante. Bom, mas se eu tiver que julgar o traficante o que que eu digo da política de Brasília, da política do Rio Grande do Sul? Quer dizer... **Não tem exemplo nenhum.** Não! Entendeu? Não tem parâmetro. Qual é a diferença que tem esses de... canalha do Arruda de Brasília pra um traficante de drogas que dá droga pros

gurizinho do colégio?[...] Uns botam dinheiro nas cueca os outros botam dinheiro num...pegam dinheiro dos gurizinho de doze anos...entendeu? É muito complicado isso. E tem um outro lado assim que hoje em dia até um... um lado negativo da gente falar, mas, enfim...a vida toda eu fui do partido Comunista, entendeu? E não tenho nada pra [...] nada.... é um pouco romântico aquela comunidade comunista[...], era antes em 64, depois em 64[...] , bem na...na época comunista agora...que é um problema social é um problema social, que é um problema da sociedade resolver. Eu acho que o Anahy, embora seja datado e eu boto uma data no início do filme, nem me lembro 39, não lembro quanto é que eu boto ele. É uma coisa assim, quer dizer, se tu transferir uma coisa pra outra, é isso.É uma coisa que é hábito moral. Não julgo ninguém. Cada um faz o seu pelo lado que quiser.

(3) O filme está no caráter drama/ficcional. Ele também foi pensado para pertencer a um caráter histórico?Não. Acho que já me respondeste isso. É o que eu te digo, eu acho assim que todo filme muito mais que qualquer... por exemplo assim se tu ouvires, do Tchaikovsky a 1812, a sinfonia 1812, que é a vitória da Rússia sobre Napoleão tu vai ouvir, vai ouvir os canhões, vai ouvir os[...]mas ela ela...a música é uma coisa assim caminha mais pra um lado de uma[...] matemática porque também se tu não ligar que tem uns sons “Dan Dan Dan Dan Dan”por trás ou ouvir os baum, baum, baum...entendeu? **Não dá pra saber.** Entendeu? Não conta uma história. O teatro tu pode fazer qualquer coisa num palco, pelado ou cheio de bugiganga, né? Porque o teatro também a convenção é muito clara. Eu não preciso ter uma porta, eu não preciso nem fazer aquela mímica de abrir porta é só eu sair dos bastidores e entrar no palco e dizer “Como está frio lá fora e agradável aqui.” Já tá definido, “aqui” é dentro de casa. E os bastidores é a rua, que tá caindo uma tempestade, uma neve. Entendeu? Quer dizer, a convenção é outra. O cinema não. Tu larga uma câmera em qualquer rua e tá situado um tempo e um espaço. Claro que o cinema tem uma autografia geográfica. Se eu sair de Rio Grande ali, daquela feira de peixe que tem em Rio Grande pra entrar digamos no hotel grande, aquele que era da Ipiranga, eu não preciso atravessar aquela praça, então eu posso sair, sair de dentro do Mercadinho, corta que já tá entrando no hotel, porque a geografia do cinema a gente constrói. É uma autografia do espaço. Mas no momento que eu mostrar aquelas banca de peixe, aquelas banca de peixe que tem umas coluninhas né... **sim, sim,** se eu mostrar aquilo ali e tiver um carro parado no fundo eu já sei mais ou menos que época que é, entendeu? A maneira das pessoas se vestirem eu

já sei que época que é. Pode não ta dito é 2009, 2007, 2008, mas é contemporâneo. Não é uma coisa que é de 1800. Então o cinema tem muito isso. Quer dizer tu vê a. por isso que eu te digo assim, há uma coisa que o cinema não pode ignorar que é o tempo e o espaço. É uma coisa que é muito clara dentro do cinema, salvo raras exceções experimentais. E a busca da história no Anahy, da História História com H maiúsculo mesmo, da História era pra situar essas pessoas em algum lugar. **Tá certo.** Com alguma fidelidade. Com alguma fidelidade. Agora eu não me preocupei nunca em saber se o Seival aparecia antes ou depois do tropicão que o Bento Gonçalves deu. Eu me lembro um filme do [...] [...] australiano, quando ele fez a “Queda dos Deuses” [...] [...] chamado [...] [...] [...] que era da trilogia germânica. O Visconti era um grande cineasta, um grande intelectual, a família do Visconti é dona da metade de Milão, né? O Visconti viveu a Segunda Guerra, conhecia a história, era... um intelectual e viveu aquilo. Só que ele sempre dizia: Era muito mais importante começar o filme com os [...] [...] e depois mostrar a noite dos grandes punhais. Embora ele soubesse que a história é invertida, entendeu? Porque era mais impactante tu mostrar os deuses malditos com o personagem que vem do jantar de família, que é o personagem que tá aderindo ao Hitler e colocar que os comunistas botaram fogo no [...] [...] Depois ele mostra a noite dos grandes punhais, que é quando a [...] invadem a convenção da [...] [...] diminuindo todos os grandes [...] da [...]. E dá a SS fica dona da Alemanha Nazista. Então assim o cara sabia! Só que...ele não mente nem um fato histórico, nem outro. Ele inverte porque dramaticamente é mais importante no filme dele. Entendeu? **A arte em primeiro lugar, depois a história.** É.... eu diria assim...a ficção primeiro. Não diria arte. A palavra arte hoje tá me incomodando um pouco. A ficção, primeiro. Quer dizer, eu me proponho a contar uma mentira. Mentir... ficção é a forma elegante que nós chamamos mentira, tá? Porque toda ficção é mentira. Se eu tiver que representar Hamlet, eu não tenho mais idade pra ser Hamlet, mas até podia fazer MacBeth, é uma mentira eu não...nunca fui nobre, nunca nasci na Dinamarca, nunca a minha história foi contada por um inglês da Renascença Inglesa. Então é uma mentira. Só que é uma mentira que às vezes é tão bem feita que todo mundo se emociona, chora ou ri ou...entendeu? Mas a ficção é isso. Agora, antes de tudo vem a ficção. Quer dizer eu acho que cada romance...o próprio Érico quando situa um tempo e um...quando faz o Tempo e o Vento, a trilogia, ele foi olhar o que que era a história. O que que acontecia em cada momento, quer dizer, lá pro primeiro [...] como é que

era a história dos cara que vinham de Sorocaba, não sei o que, [...], o que que foi a história dos missioneiros[...].do Pedro e tal...Tu te informa de tudo. Depois, tu diz assim: Tá, o que que eu preciso? Eu preciso que tenha um índio missioneiro, que em algum momento foi ferido em alguma guerra [...][...]a colônia missioneira e que chegou numa fazenda ferido. Na fazenda dos Terra. E aí entra a ficção. O romance dele com a Ana. Entendeu? Então assim tu te informa da história para o teu proveito que é a ficção.

(4) O filme retrata um evento real, retrata, entre aspas, quanto foi procurada a representação realística, não romaneada, por exemplo, as partes onde aparece mesmo o evento real, que foi a Revolução Farroupilha, como é que foi pra... foi só pra contextualizar mesmo?

Bom, assim, também eu já falei, quer dizer, no momento que tu abre uma câmera no espaço, ela te mostra o tempo e o espaço. Então, por exemplo, que que eu precisava? Eu precisava que de cara, no filme, de início houvesse um saqueio. Saqueio é quando saqueiam os mortos. Ou pra seu benefício ou pra vender, ou pra usar, ou pra vender. Então isso é um saqueio. É o início do filme. Então despojando os mortos. Aí ela encontra um dos meninos lá encontra um farrapo ainda moribundo. E o farrapo pede pra... que a dor tá muito grande então que ela tire a vida dele, que ela faça a eutanásia. E Anahy não tem menor pudor, volta àquela questão do amoral. Ela diz: “É, não tem mais serventia pra vida, então me dá a faca, degola, que é mais fácil pra ele, elimina a dor, que ele vai morrer mesmo.” Entendeu? Então, precisava dessas situações históricas. Bom eu tinha que botar um soldado farrapo, eu tinha que botar também uns caramurus mortos. Não morreu só farrapo, não morreu só caramuru, morreu... né? Entendeu? Não é como um seriado Combate da televisão que se tu vai contar cada episódio... tu conhece esse filme? Ah, não tu não era nascida. Era um episódio americano dos anos 70, tão repassando no canal 91. Chama “Combate”. Se tu contar o número de mortos de soldados nazistas e o número de mortos por cinco ou seis americanos por pelotão a população da Alemanha inteira, a Alemanha inteira tinha sido liquidada antes do terceiro ano da guerra. Quer dizer.... porque só morre soldado alemão...os coitados assim...são cinquenta alemães contra seis americanos, os americanos matam os cinquenta alemães, a cada episódio não tinha mais nenhum, nem mulher, nem criança a Alemanha, um dos grandes países vazios, né, [...][...][...].Então assim precisava ter soldados de um e de outro. Ta, eu já to assumindo uma posição, digamos assim

mais realista. Acho assim, ferimentos como o personagem do Matheus Naschtergale, ele aparece com uma lança cravada, tem que tirar a lança, o pedaço da lança...tem toda uma história da Anahy resolver reabilitá-lo e tal. Ele até.... tá com dois filhos da Anahy, enquanto a Anahy vai fazer negócios lá com os farrapos, e ele até diz que ele lutou pela glória de Bento Gonçalves, pelo Rio Grande do Sul , não sei que,[...]mas tem um irmão que é um enjoado , o Leon, né, que é um enjoado e tal e o outro que diz “não, o cara é bacana, o cara é legal [...] já mostra assim que, mesmo na família tem posições, entendeu? Não quer dizer que o Leon seja contra os farrapos e o outro era a favor dos farrapos. O outro acaba ficando a favor dos farrapos porque vai junto com ele pra guerra, num caso meio...homossexual dos dois, numa relação meio homossexual que vão os dois pra Guerra. Aí termina lá, aquela Pietá lá com um morto nos braço do outro [...] [...]. ã, mas....eu preciso dos dados históricos pra poder situar o drama dessa família. Ah, bom...daí claro, fiz pesquisa histórica...não sei que...enfim, qual é a pergunta que tu me fizesse?**Que o filme retrata um evento real, quanto...**Ah, sobre o realismo. É. Então assim eu acho que pra poder fazer isso eu precisava ter uma textura de imagem e de representação mais realista. Eu não podia por exemplo entrar numa coisa do[...] [...]como eu te disse alguns[...] [...]como a Mãe Coragem do [...] [...]mas eu não podia entrar no que o Brecht[...] chamava de distanciamento crítico, ou[...]o efeito de distanciamento, o efeito de alienação crítica. Ou seja, que os personagens criassem uma emoção e contivesse essa emoção, não deixasse levar adiante. Eu acho que quando Anahy encontra aquela Pietá, no final ela sofre realmente com aquilo. E que quando ela vê que na realidade só sobrou a Luna e o Solano e a Picumã... como agregada ela se atira no barro e grita de dor. Bom, aí, acho que é uma questão que eu tinha que levar pra esse lado realista.À medida que.....**que precisou pra contextualizar a tua...o teu romance.** É pra poder contar essa mentira que é a ficção.

(5) Tu, pessoalmente consideraria o teu filme um documento patrimonial gaúcho, do ponto de vista da história? Aí eu volto naquele ponto assim ó, que eu não to falando da totalidade, sim nós já conversamos, que nem o documentário, ou um documento , tão “valeroso” quanto um documento assinado, por exemplo, mas essa função de quando um espectador qualquer vê o teu filme e ali saber que aquilo existiu, saber a data daquilo, saber que possibilidades tinham aquela família de viver na...existe uma realidade no teu

filme. Acho que existe à medida que a gente se apropria dos bens duma comunidade. Entendeu? Quer dizer, eu me apropriei... partindo do princípio que não estou fazendo um filme histórico, não é um filme épico, não é uma[...][...], é um simples drama familiar. Mas eu me aproprio de bens históricos que são comuns à comunidade gaúcha. Bom, imagino... [...] da comunidade gaúcha, da comunidade brasileira, assim como um cangaceiro, que eu nunca ouvi falar de cangaceiro no Rio Grande do Sul, mas o lampião que vem do Cangaço é uma propriedade brasileira porque não existe na França, não existe na Alemanha, não existe na Suíça. Entendeu? Faz parte de uma cultura brasileira. Quer dizer o que que o lampião fez não sei, ele é um ícone. Entendeu? Se ele é Robin Hood dos nordestinos ou não é, não sei, não me interessa, mas é uma coisa assim todo mundo que usou, o Glauber Rocha, o Nelson Ferreira, todo mundo que usou, usou como uma apropriação de um patrimônio cultural. E neste ponto eu acho que o Anahy é.... **Que é uma forma de difundir o patrimônio cultural. É, é... não com o sentido de fidelidade mas é uma forma...** Aí eu vou, tu no início da nossa conversa, tu colocasse o trabalho do Monjardim. O Jayme. A Casa das Sete Mulheres. Eu olho pra Casa das Sete Mulheres e até a Aracy Estevez, que faz Anahy, na época estava na Globo, no Projac, fazendo uma novela chamada Esperança. E, todo Projac, e até quando eu fui visitar o Marquinho Palmeira que tava fazendo uma outra novela e a Aracy fazia..., não me lembro que nome que era. A Aracy fazia Esperança e o Marquinho Palmeira fazia não sei o que. Aí eu tava no Rio e fui com a Aracy até o Projac que eu tinha marcado me encontrar com Marquinho na hora do almoço numa cantina que tem lá, uma das cantinas que tem lá. E, em vários, em todo setor da Casa das Sete Mulheres tinha uma TV com DVD do Anahy que passava continuamente. Que eles não queriam fazer aquela, aquela reprodução lingüística que eu faço, com aquela pesquisa lingüística que eu faço, mas queriam olhar a postura de ator representando. Nunca falei com Monjardim, o Monjardim veio aqui fez e [...], até a cena do barco do Monjardim é parecida com meu, a maneira de enquadrar é muito ...mas assim é...nada se cria, tudo se transforma, né? A verdade é essa. Um vê uma coisa isso influencia vai lá e faz a mesma... entendeu? Agora eu acho que a Casa das Sete Mulheres tem uma coisa que a mim me incomodou... eu não vi todo, confesso. Eu não tenho muita paciência pra ficar agüentando o dia a dia. Se [...] uma vez... ver oito horas eu vejo, como teve um espetáculo da [...][...][...] que tinha oito horas de duração, eu fui das três às onze da noite, lá na Zona Norte, no bairro

Humaitá, no meio duma favela num galpão, quente que era um horror e fiquei oito horas sentado num banco de madeira assistindo o espetáculo. Agora ver assim: 45 minutos hoje, 45 minutos amanhã, tu entendeu, não. Porque daí eu vou ter que ir num boteco com uns amigos meus e não vou poder ver então não tenho paciência pra coisa longa. Mas os capítulos que eu vi uma coisa que eu achei assim... meio engraçado é que existe aquela coisa da Globo que se comporta como Hollywood. Aonde tudo é filtrado pelo olho da superprodução. Entendeu? E, a Casa das Sete Mulheres, digamos assim fala todas as tradições de Rio Grande, da Guerra, atos e costumes, etc, etc, mas com uma, com as atrizes... nem aí se tinha uma postura de uma mulher gaúcha de época. Não sei qual é a postura de uma mulher gaúcha de época, não vivi aquela época embora seja muito velho. Mas é mais ou menos como Hollywood. Porque no cinema brasileiro nós [...] certos tipos de filmes. Hollywood faz o que quiser. Eles podem fazer Cleópatra, eles não tiveram Idade Média eles podem fazer Idade Média, eles não tiveram as Missões vieram aqui e fizeram as Missões com [...], na visão deles. Eles fazem... qualquer filme! Eles fazem um filme sobre a [...] sobre a mulher do...Luís XIV, Luís XV, como é a Maria Antonieta, entendeu? Falado em inglês, bem normal porque eles não vão se dar o trabalho de dublar pros franceses. Então [...] fala inglês bem normal, toda corte francesa fala inglês bem normal, tem todos os requintes da corte francesa mas é a visão de Hollywood da corte francesa. AH, bom o filme é ruim? Não, não é ruim. É legal. Só que se eu fizer um filme sobre o Napoleão vão me trucidar aqui no Brasil, se eu fizer a vida de Jesus Cristo, posso até fazer em Aramaico [...] [...] e mais um outro lá que o Mel Gibson fez vão me trucidar. Porque Cristo não nasceu no Brasil. Tu entendeu? Hollywood pode tudo. A Globo pode tudo. E eu acho que a Casa das Mulheres é uma coisa muito assim: vitrina de Shopping Center em véspera de Natal... embora eles fizeram...tomaram chimarrão, que comiam charque, abóbora caramelada, entendeu? [...] **Mas as mulheres bonitas da época são as mulheres bonitas de hoje, né? De repente tá tudo muito puxado pro gosto contemporâneo superficial.** É, é. Sim, agora tu imagina a mulher, nem sei quem era, quer dizer tu imagina que a mulher do Canabarro e as amantes...a mulher e as várias amantes que o Canabarro tinha iam andar com as unhas polidinhas e com esmalte?.....Quando na época não tinha esmalte. Elas passavam o mesmo rouge que eles passavam aqui (tocando no rosto), elas passavam aqui (tocando nas unhas) na hora do baile... não, era tudo assim, entendeu? É uma preocupação que

não tinha. Tu olha os dedos, as unhas do Marcos Palmeira, elas são preta no filme. **São.** Entendeu? A da Anahy também. A Anahy tem um dente preto aqui na frente que a Aracy não tem. Botava maquiagem, um dente preto... caía os dente ia fazer o que, não tinha...chapa, não escovava, não...E tu acha que gaúcho tomava banho sem chuveiro elétrico, sem chuveiro a gás e esquentava [...] pra tomar banho, não. Tomava banho quando tava calor, quando tava frio tu acha que iam tomar banho?[...][...] Então assim essa coisa assim que eu acho que a Casa das Sete Mulheres deturpa...isso que eu tô te dizendo, eu sei que é ficção, eu sei que é mentira só que a Globo tem um filtro, é a mesma coisa[...] lá do Nordeste. Eles dão um show de bola quando é novela de Ipanema, entendeu? Até novelas paulistas, as que se passam em São Paulo, agora quando é no Nordeste é assim... é filtrado pela visão hipercomercial, nada contra, e superprodução. Então eu acho que assim, por exemplo, no caso da Anahy ele é mais fiel à época como proposta da gente assumir o patrimônio... Como é que é o nome? **Imaterial.** Como é? **Patrimônio Imaterial.** É, como tu chama... na medida que...é o que é. Ou é o que foi. Ou é o que continua sendo. Porque um porongo não tem a menor diferença de dez anos atrás com de hoje. Processo da erva-mate é o mesmo. Ela pode tá mais queimada que nem os argentinos mais verde... o processo é o mesmo. Então essa apropriação do patrimônio sim, se dá. Então os filmes do Taba também, entendeu, o Netto do Taba tem...essa apropriação, bom eu acho que o do Gerbase tem essa apropriação quando fala numa Porto Alegre contemporânea. **O que me faz pensar que essa tua preocupação de mostrar as unhas pretas, sabe, cada detalhe, não só as unhas pretas mas aquele todo, era assim, não podia ser enfeitado porque era assim, Sim não podia ser cabelo penteado porque era assim, ahã os farrapos eram mortos porque era assim que eles eram...então, é esta preocupação [...]**dentro do fictício, já é ... ah, é claro, **um certo registro.** Mas é o que eu te digo, acho que tu precisa de todo o apoio histórico e tu tem que ter toda a informação histórica, até pra não usá-la. Ou para reverter a teu favor. **Exatamente, é saber as regras pra burlar as regras também, né?** Exatamente.

(INTERVALO DE GRAVAÇÃO)

No Making off do Anahy, tu tem o DVD? **Tenho.** Tá. Lá no DVD tem uma coisa que eu acho que dentro dessa tua... dessa tua idéia aí até ajuda. Por exemplo, assim tem uma... porque making off é sempre uma bobagem que a gente faz, é mais um gasto no filme que na realidade só pra imprensa ficar olhando. Mas o diretor de arte,

ele fala que ele tem uma preocupação em como usar o cheripá-fralda e o cheripá-saia, ta? Que não parecesse uma fantasia. Que é uma coisa que a “Casa das Sete Mulheres” tem meio fantasiado. É tudo muito novo. E ninguém que... nenhuma Anahy, nenhum soldado que passou várias batalhas andaria com uma roupa...limpinha, entendeu? Então tu vai ver no making off que tem momentos que tão assim [...]os chapéus nós não encontrava chapéu pronto, dentro dos modelos, que nós pegamos como modelo referenciais visuais assim do [...] algum daqueles europeus que andaram aqui no Rio Grande do Sul, ta? E olhar pro formato dos chapéus. Chapéu com a aba maior, com a parte maior aqui e com a aba mais estreitinha, tá? Com um lenço embaixo. Com lenço ,claro, os cabelo vão voar pra trás porque eles não cortavam os cabelos em barbeiro, quando chegava embaixo eles cortavam aqui aí usavam umas trança aqui pra não vim os cabelo nos olhos quando eles tavam cavalgando, então a gente já teve um cuidado. Então tu vai ver o making off que a gente encontrou um... [...] eu não sei te dizer onde é que era porque a [...] era tão...mirabolante..., um cara que fazia , pegava o feltro, moldava do jeito que a gente queria e dava um chapéu novinho. Aí tu tinha que fazer o que? Enterrar todo o figurino, isso eu sei que foi em Uruguaiana, porque me lembro, cavaram uma vala do tamanho dessa peça, mais ou menos assim e o figurino ficou por três semanas enterrado ali. E regavam que nem plantinha. Depois de três semanas tiraram toda a terra aí perdemos uns lenços porque, claro, botaram tudo de qualquer jeito largaram a terra em cima na hora de tirar uns lenço ficaram misturado na terra e tal. Aí tu tinha que pegar o chapéu, botava em cima numa pedra e batia o chapéu aqui assim pra fazer o puído daquele feudo. Quer dizer, era uma preocupação, digamos assim, se tu quisesse da verdade histórica. Tu me entendeu? Mas era por essa razão que... a verossimilhança da coisa. As roupas que ficaram um trapo, era uma coisa assim, claro, sempre tem dois figurino de cinema, sempre se faz dois figurinos. Ao menos os padrões, os outros podem fazer até, se forem figurinos mais simples faz três. Por quê? O ator vai lá, usa, suja, sua durante doze horas trabalhando, né? Fica com, com cheiro... no dia seguinte ele não vai botar aquela roupa. Então tu tem que lavar pro ator tá bem... cheirosinho. Confortável. Embora o figurino deva tá podre. Então, todos os figurinos da Anahy tem duas versões porque terminava o dia de filmagem tirava a roupa da Aracy , a roupa do Marquinho, a gurua do figurino, iam pra lavanderia pra lavar...como eles eram assim manchados, com tinta e coisa, não saía então a lavanderia lavava a seco. Inclusive

era muito engraçado que eles vinham cheirosinho, só que às vezes vinham com pó, entendeu? Da véspera de quando eles tinham sido usados. Que é o tipo de coisa que é a história do que tu vai te apropriando das coisas. Não tem aquelas saias de armação gigantescas que hoje usam no CTG, aquelas de náilon, quer dizer, é umas roupas, tudo reta das mulheres, entendeu? Comprido, por causa do modelo da época. Mas retas. E a outra coisa que é uma preocupação sempre minha quando faço, tanto no Anahy, quanto no “Noite de São João”, é o seguinte: que não adianta tu fazer o figurino mais fidedigno à época que tu tá filmando. Se por baixo não tiver as roupas. Então assim, tem que botar, não é o caso da Anahy porque a Anahy jamais usaria um espartilho mas o “Noite de São João” a guria usava um espartilho daqueles de amarrar nas costas. Aparece uma vez no filme. Mas ela usava sempre. Porque claro uma mulher que ta enfaixada com aquelas coisas que, amarrava aqui, apertava o seio, subia aqui, com o decote aqui assim do vestido no início do século XX, 1917, se tu não botasse na atriz a atriz representa como qualquer vestido. Os cuecão...que não usavam cueca curta, os homens não usavam cueca ou usavam um ceroulão. Ou tu bota sem cueca ou ceroulão. Senão o espectador não sabe, mas o ator se comporta diferente, entendeu? No Anahy não é caso mas era assim, era a roupa suja, rasgada, o dente preto da Aracy, que não tem dente preto. Era as unhas encardidas. Entendeu? E eles achavam uma boa. O Marquinho se maquiava se vestia e ia pra terra fazer assim [...] aí metia a mão num balde, claro ficava as unhas todas pretas aqui assim... e claro eles não cortavam a unha toda semana, eles raspavam a unha com uma faca, né? Em vez da faca eles faziam a navalha. Aí o Marco ficava com as unha comprida e eu tava com o roteiro, o Marquinho[...] e ele pegava de propósito uma unha bem preta, (não, era essa aqui) e dizia : “ah, tá, é nessa linha que tu achas que eu tenho...” e eu dizia: “que nojo esses teus dedos sujos (risos)podre,[...]” porque realmente era uma coisa que é[...][...]se o espectador não vê, não tem importância mas se vê ta lá. **Dá toda uma sensação de expressão corporal do ator.**Exatamente.

(6) Quando foi idealizada a produção do filme pra qual público era pretendido, inclusive faixa-etária, ou esperado que ele se direcionasse? E se isso mudou? Que público tu pensou que ia gostar dele, ou pra que público tu queria que ele fosse?

Nunca pensei isso. No Brasil nunca se pensa isso. Eu até acho que hoje, por exemplo, a Globo Filmes, por exemplo, pega o Daniel, que é um cara muito

inteligente o Daniel Filho, um cara ótimo, tal, [...]ele tem todo direito de fazer aquilo[...] é importante. Ele sabe pra quem ele fez “Se eu fosse Você 1”, “Se eu fosse Você 2”. Ele sabe pra que público ele fez. Porque ele tem todo o parâmetro da TV, entendeu? Aquele... os amores da Sandra Neck ela sabia pra que público[...] Agora nenhum cineasta...eu nunca...por exemplo Nelson Pereira dos Santos, que eu me dou muito bem com ele, a gente já viajou junto, fomos pra Budapeste junto, eu tava lançando Anahy inclusive, e ele lançando....[...]fazendo uma retrospectiva dos filmes dele do Vidas Secas, do Memórias [...] não me lembro mais ... O Nelson nunca teve idéia pra quem que ele fez o “Vidas Secas”. É diferente do cinema americano que é uma indústria de fazer [...] ou de Bollywood. Os indianos precisam fazer oitocentos filmes por ano porque tem aquelas casta diferente, quer dizer, não é casta, aquelas regiões diferentes, com língua diferente, com uma cultura regional diferente. Os que uns aceitam os outros não aceitam. Então os filmes têm que se enquadrar no padrão de cada etnia que compõe a Índia. Então são oitocentos filmes por ano, filmes assim feitos com duzentos mil dólares. E tudo tem que ter, no mínimo duas horas e meia de duração.Senão eles não agüentam , porque eles não vão sair de casa pra ver um filme...de oitenta e cinco minutos. Tem que ter duas horas e meia de duração, tem que ter romance, tem que ter... e gente bonita. Tu já viu um filme de Bollywood? TV a cabo de vez em quando apresenta. Normal, aí tu vai vê Caminho das Índias, a menina usa, além duma maquiagem incrível, ela usa umas coisas aqui de ouro, até aqui de pulseiras, tudo cheio de... e tudo, sáris de seda alto luxo. Nenhum rico na Índia usa aquilo. Os rico usam... que indiano, árabe, essas coisa gostam muito de ouro. Ciganos, tudo gosta muito de ouro, tá? Então, se entope de ouro. Mas assim um anel em cada dedo, dois braceletes... e os sáris, tá....porque tu tem assim os sáris de seda puro caríssimo e os sáris de seda eu fui numa festa, o pior festival que eu fui na minha vida, festival de Nova Délhi...pior....Aquela coisa...aquela Índia horrorosa, aquelas vacas no meio da rua, aquele trânsito caótico... eu nunca cheguei...eu tô sempre pronto na hora, tu me dizer três horas é três horas, quatro horas é quatro horas. Eu tô sempre pronto. Ninguém espera por mim. Tu nunca chegava na hora no cinema. O cinema nunca começava na hora porque, os carros não conseguem andar na rua, é as vacas, é o trânsito, não tem sinaleira... Aí a mulher do ministro das relações exteriores, acho que era isso, chegou...[...]vestida de indiana e ele também, normais. Aí tu olhava (risos) na novela era uma coisa! Entendeu? Que é a visão que eu te disse igual de

Hollywood. Mas, enfim, porque que contei essa história? Índia, Caminho das Índias.... **Falando das realidades e do público.** Ah, é, do público, então. Aí assim ó, nunca me perguntei pra quem eu fiz o Anahy. Nunca me perguntei pra quem eu fiz o “Noite de São João”. Nunca me perguntei pra quem eu fiz o “Quase um Tango”. Veio a história na cabeça... escrevi... fui atrás de dinheiro, eu não, a minha produtora, fiz o filme. Bom, sujeito a tudo. Pode dar bem, pode não dar bem. Entendeu? É muito difícil no Brasil tu prever para quem...é como novela da Globo, eles prevêm umas novelas... uma novela que o Marcos trabalhou antes dessa que ele tá terminando agora. Chamada “Três Irmãs”. O elenco todo é uma simpatia, iam conquistar...é aquela novela das sete, que a das seis tem um sistema, a das sete tem outro e a das nove tem outro. A das nove que é das oito, mas que passa depois das nove por causa do jornal. Então tem aquela classificação...e a novela era para arreentar! ...Diminuiu em quase dois meses. Porque nada funcionava. E, às vezes o Marquinho me ligava, até que nós estávamos já negociando o Tango e tal e ele tava casado com a Nora, com quem ele tá casado agora, e a Julia tava pra nascer. Então toda hora ligava pra saber como é que tava... E ele dizia : Sérgio me deram um capítulo, que ele era um médico parece, e ele tinha que dar um discurso ecológico na beira duma praia. Ele disse: “Sérgio, ninguém acredita que aquilo é verdade!” Pois é uma falsidade absoluta. Mas... foi feita a “Três Irmãs”. Tinha a Claudinha [...] eram três mulheres assim bacanas, com três homens bacanas com mais um bandarêu de guri bonito, um [...] de mulher bonita. Não deu nada! Tiveram que encurtar em quase dois meses. E isso é um desastre dentro da Globo.

E assim, ainda sobre o público, não pensasse pra quem foi feito, mas [...] como ele foi recebido? É... agora, tu sabe que assim é engraçado porque ...também não se faz pesquisa, a gente tem um volume de bilheteria, e o volume financeiro do filme, que é feito entre a produção, o distribuidor e o exibidor, tá? Então tu tem assim o número de pessoas que assistiram o Anahy, que tu não vai me perguntar agora porque eu não vou me lembrar, eu me lembro aqui no Sul. Foram cento e dez mil espectadores no Rio Grande do Sul. Ele deu em Porto Alegre, a gente foi em Caxias, aqui em Porto Alegre estreou em quatro salas e ficou... depois trocava as salas. Mas ainda não era aquela época que faz assim que o filme entra com quatro sessões, por exemplo, sempre na primeira semana, depois fica em duas sessões, e [...] na época ainda era corrido. Ele ficou dezesseis semanas... Foram dezesseis semanas, e pra minha surpresa onde ele ficou mais tempo em cartaz foi

em Belo Horizonte, ele ficou dezoito semanas... É muito tempo em cartaz com quatro sessões por dia. E não era em uma sala, na Paula Amorim, era em três salas, ou quatro salas, acho que tava em três salas, e a gente inclusive fez um concurso com o interior do estado que era o seguinte, tem uma coisa aqui na Fundacine,[...]assim... como é o nome... uma coisa aqui do estado do Rio Grande do Sul. Tá? Vinculado ao estado do Rio Grande do Sul, que tem um caminhão, com uma tela e passa....um cinema ambulante, ta?[...][...]bota um cara de som... Se fez isso por várias cidades do interior que não tem sala de cinema. E havia um concurso para alunos de escola do estado[...]porque era vinculado pela secretaria do estado que as crianças escreviam uma redação sobre o filme. Aí era assim, que tem aquelas delegacias regionais de educação, e acabava vindo as melhores de cada área da criança que era assim entre dez anos, que eles não podiam permitir porque tinham umas cenas de nudez , dez anos e dezesseis. Não. E quinze. Era a faixa estipulada. Pela SEC. E aí a gente fez... me chamaram lá, eu li assim umas cinqüenta ou mais de cinqüenta que eram as melhores de cada região[...] E aí era eu e mais ...dez pessoas lá, selecionamos um menino, numa biboca assim no extremo Oeste....e o prêmio do garoto era o seguinte: no primeiro festival que o Anahy participasse depois, tinha lá uns livros, umas coisas que davam pra ele, mas o primeiro festival que o Anahy entrasse depois da escolha, iria o selecionado, o professor de português dele, seria quem o orientaria a ...redação, as diretoras da escola e a delegada da região. Pro primeiro festival. E o primeiro festival que Anahy entrou foi em Cuba. Então trouxeram um gringozinho duns catorze anos com mais o professor que era um gringozão e mais a diretora. E me apresentaram tudo em Porto Alegre. Os três tinham os olhos desse tamanho. Que saíram do Brasil pra Cuba, entendeu? E já viajaram...eu fui até Cancun e de Cancun a gente ia pra Havana. E eles foram direto do Rio pra Havana por uma empresa cubana. Junto com a Gisa, a Gisele Bilt, que é uma das produtoras do Anahy e, claro desceram em Cuba e acharam aquilo um espanto! Entendeu? Porque todo mundo dizia que os comunistas comiam criança [..] chegaram lá e é igual Bahia, não sei se tu conhece Havana. **Não.** É que eu dizia, não sei como é que o Fidel segurou quarenta anos com a Revolução Comunista. Porque cubano é igual baiano. É um violão, os neguinho tocando um violão, tomando rum, comendo pititiba, que é...é uns caramãozinhos no espetinho o dia inteiro pelas ruas. Entendeu? Como é que ele conseguiu segurar uma revolução comunista quarenta anos? Ta, mandavam pro

paredão sei lá o que que fazia[...]e claro chegaram lá e encontraram assim, que não sabiam quem era...aí saía no Jornal oficial e saía no catálogo do coisa, encontraram assim Franz Ford Coppola, encontraram os grandes diretores americanos que tudo são chegadinho num charuto com o Fidel. Aí foram almoçar a convite do presidente do país, do comandante, no Palácio Principal do governo, era só rabo de lagosta, né?...e eles assim espantadíssimo com tudo aquilo. Aí tava Tom Cruise, tava não sei que... Entendeu? Eles tavam espantadíssimos com a coisa. Então foi um público também que gerou muita...nesses cento e dez mil espectadores gerou muita gente de escola dessa faixa. Por essas questões que eram mais ou menos trabalhadas.

(7)Qual a tua concepção sobre as vertentes que o cinema pode vir a criar? Por exemplo essa vertente, essa possibilidade, o audiovisual enquanto ficção como contribuidor ilustrativo do patrimônio imaterial. É possível?

Ah, eu acho que só. Eu acho que só é possível. Eu acho que é o que tem que fazer. Não sei...se a produção de cinema...daqui pra frente vai ta pedindo tanto isso. Porque hoje existe um domínio, sempre houve um domínio das majores americanas. Das distribuidoras americanas dentro do Brasil. Que, aliás, foi a única coisa que o governo Juscelino fez... a indústria do [...] que trancou a importação de tudo menos do cinema. Foi o único produto que não foi interdito de entrar no Brasil, como produto estrangeiro. E tu sabe que um filme estrangeiro paga dezesseis, dezessete por cento de imposto pro governo brasileiro, e um filme brasileiro paga trinta e cinco por cento pro governo brasileiro, de imposto. Entendeu? Porque nós...lá nos Estados Unidos[...] problema dele. O filme estrangeiro [...] parece até [...] puro ingresso vendido. Pro filme brasileiro, trinta e cinco por cento de imposto. Agora, o que eu acho é o seguinte, hoje o cinema ta ficando uma... quase que um...um videogame. Então é o “Avatar” que tá entrando. Entendeu? É muito pouco de ator, muito pouco de texto e muita fantasia de computador. O filme europeu, que não tem essa estrutura, quase não entra no país. Então que que tá acontecendo? O país tá entrando num outro ciclo de, de cinema ainda apontando algumas realidades. Tropa de Elite e coisa que o valha. Mas já imbuído de todo um outro espírito que não existe mais fruição do plano, existe é velocidade, montagem é “corta, corta, corta”, agilidade, entendeu? É toda uma coisa muito de computador. Acho que tá chegando o momento que o cinema brasileiro, se for por esse viés que é o que o exibidor gosta. Aí tu vai perder essa tua, tua tese.[...] A tua monografia. **mas tu**

concordas que existe essa possibilidade... Ah, eu acho que sim. A gente tá falando de cinema, porque eu sempre fiz cinema em termos de sala de cinema, ficção, depois vão pra DVD... o audiovisual no geral eu acho que tem isso, entendeu? Eu acho que o audiovisual tem sim e é inevitável. A não ser que o cara seja muito pirado. E queira fazer... sei lá o Julinho Bressane fez o filme da Cleópatra. Ninguém acreditou no filme, claro, filme muito chato. O Julinho é ótimo, mas ...os filmes dele são bons mas esse filme aí...Cleópatra com a, com a Alessandra Negrini e aquele outro, o Falabella, aí tu não acredita que o Falabella seja o Marco Antônio... Mas o que eu te disse, eu acho que podia, pode fazer, mas ninguém acredita. Agora esse[...]meio complicado esse filme....não é um bom filme do Julinho. Mas eu acho que...o audiovisual, e agora tem muita escola de cinema aqui no Rio Grande do Sul, tem a Unisinos, tem a PUC, a ULBRA, não sei como é que tá as pernas da ULBRA e que tá saindo... são muito garotos mas tão saindo assim. Com... produtores de audiovisual com vinte e três anos, vinte e dois anos e que claro ainda não consegue se atirar direto pra Rio e São Paulo. Então, tão fazendo os produtos aqui. E tu começa a ver que...como eu te disse, não adianta tu abre uma câmera...aquela cadeira é aquela cadeira...entendeu? Não tem como dizer que aquela cadeira é uma geladeira. Então os caras tão fazendo filme aqui e esse lado que tu precisa nessa tua dissertação, ah, é claro, ele tá estampado. Esses dias vi um do Cláudio Moreno, que foi um dos meus assistentes de direção nesse último filme, que é filho do professor Moreno [...], um desses da RBS aí que passa sábado ao meio dia, e...ele lida toda uma coisa assim, de interior, um cara com uma viagem no litoral. É muita, muita areia, muita duna, muita coisa assim e que se tu quiser tem várias coisas pra tu olhar dessa história do material do Rio Grande do Sul. **É, eu digo assim não só do cinema ter a competência e a possibilidade de mostrar a realidade, mas se a realidade, se um pedaço da tua realidade do filme foi real no mundo, que ele poderia ser um ilustrador disso, quer dizer eu não posso conhecer a Revolução Farroupilha a partir do teu filme, mas eu posso saber que ela existiu...**Ah, sim mas ...sempre. É como eu te disse no cinema... no teatro não precisa, no teatro não precisa....**Eu digo tudo que é a partir de um evento real, sim, a câmera e a realidade pura estão interligadas mas o que mais tu pode mostrar com essa câmera? Tem gente que vai além de uma idéia que acaba aqui, então...**Tá, mas eu acho que é todo processo assim ó. É que eu te disse, eu acho que dentro dessa tua idéia é assim , eu acho que aquilo que a gente mostra,

por exemplo assim na Revolução Farroupilha, tá. Não...ninguém pode estudar a Revolução Farroupilha pelo Anahy. Tá? Não pode, não pode. Agora do ponto do ficcional o Anahy não trai a história da Revolução Farroupilha. Entendeu? Ele não trai. Como eu acho que os filme do Taba, o Netto, e o seguinte, eu não vi o último lá do Domador de Cavalos, eles não traem. Tu recria o fato histórico, sem trair o fato histórico. Em benefício da ficção. Agora...sim, eu primeiro, na realidade tinha pensado em botar na Guerra Cisplatina que eu achava mais interessante na Guerra Cisplatina com a história do português e do espanhol, quer dizer, entre Rio Grande do Sul e Uruguai, e Espanha e Portugal. Só que eu achei que a Revolução Farroupilha era mais conhecida. E me enganei. A Cisplatina ninguém conhece, e a Revolução Farroupilha ela é mais divulgada na mídia porque tem o vinte de setembro, porque[...], tem a pira gaúcha, tem o desfile, só que assim a informação da história é bem mais complicada. Quer dizer as pessoas conhecem, ela é mais divulgada pela mídia, mas ela não é tão conhecida pelas pessoas. As pessoas às vezes me dizem: Tá, mas porque que aparece um cara falando italiano? Que era o Giuseppe Garibaldi. E as pessoas na rua me diziam “ah mas ele era italiano, ah, sim, casou com a Anita” **....isso é uma informação.**Entendeu? Casou com a Anita daí foi pra Itália fazer a Guerra dos Bourbon, a unificação italiana, aí a Anita morreu na Itália, as pessoas ficavam me olhando.....com uma cara, entendeu?Agora é uma coisa engraçada, a questão da dependência cultural que nós temos. Não é do teu tempo, mas se tu perguntar pros teus pais ou teus avós eu tenho certeza que eles vão saber quem eram os apache...Quem eram os cheroqui, quem eram os índios americanos por causa dos filmes americanos. Que aparece os apache, que é a visão toda deturpada, os apache eram maus, maus, maus, maus e os branco eram bons, bons, bons, e os brancos matavam os índios porque os índios eram muito sem-vergonha, e os branco só queriam pegar um pedaço de terra e ouro dos índios e os índio tinham que dar tudo pra eles. Entendeu? Era aquela visão maniqueísta da coisa. Então, aquilo que eu digo era moralista no sentido que o branco é bom e o negro e o índio eram sem-vergonhas e safados e queriam não dar dinheiro pros brancos. Mas toda nossa geração sabia, quem tem mais de sessenta anos, sabia que os apaches eram [...]. Aí eu vou pra escola de teatro na UFRGS que eu trabalhei trinta e quatro anos, me aposentei no departamento de Arte Dramática da UFRGS e eu perguntava pra eles: quantas nações indígenas tem no Brasil?ou tiveram, houve no Brasil?...ficavam me olhando...entendeu? Com uma cara de

espanto. Eu digo: Gente, vocês falam em Tupi-Guarani, aí tem o Alencar, José de Alencar tem lá a Ceci e o Peri, tem a Iracema e eles ficavam com uma cara de espantados. Eu digo “eu moro num bairro que com exceção da minha rua, que é Pereira Passos e da outra[...] todas tem nome...é a Xavante [...] tudo é nome de índio aqui, nesse bairro, menos a minha e uma que tem aqui atrás. Vocês nunca ouviram falar? Não!” “Vocês sabem quem são os apaches?” “Sim, os índios americanos que...”, entendeu? Porque é a dependência cultural e não é a Revolução Farroupilha. Eu não sei como é que tá agora, mas no tempo que eu dei aula, num tempo de doze anos que eu dei aula, eu dava aula na Universidade. Era tarde e noite e de manhã eu dava numa escola assim, que eu sempre disse assim[...]é utopia, era uma escola que todo mundo tinha dinheiro, mandavam tudo, assim, do bom. Só que era a mesma coisa, eles...chegavam, o máximo que eles chegavam na história do Brasil era a República, a primeira República. Eles só ouviam falar do Deodoro da Fonseca. Quando chegava a primeira república, tinha uma mais avançada que ia até a Revolução de trinta. Mas isso era assim, era uma aula semanal de história do Brasil e duas de história geral. Da Revolução Francesa, a Cisplatina? “Ah, como é que vou saber?” Entendeu? Capitânicas hereditárias ainda sabiam, mais ou menos, três governos gerais sabiam. Tinham que decorar o [...]não sei pra que que servia aquilo. Como é, até hoje... até oitenta e quatro que eu trabalhei no[...]. É isso. Então é lógico, a tua irmã não vai saber nunca o que que era a Revolução Farroupilha e nem nada. Mas a Guerra[...]dos Estados Unidos ela deve saber, já deve ter ouvido falar.É brabo isso [...]

(10)E quais foram as tuas fontes históricas para construção do filme? Os fatos, a indumentária ou figurino, a paisagem, usasse livros pra isso, teu conhecimento... É , eu usei muita coisa. Agora eu conversava muito com colegas meus, por exemplo Walter Shiling...há pouco tempo deu uma crise na Zero Hora que ele escreveu mal sobre as obras de arte da cidade de Porto Alegre, teve toda uma discussão na Zero Hora que levou três semanas no fim da tal da Bienal aquela. Walter Shiling, o Elton Trindade, que é um grande especialista nas Missões, eu li um livro dum Suíço, daqueles da Brazilian [...]que é a República Comunista dos Guaranis, que é o padre...Não me lembro o nome agora, posso ir lá na biblioteca e pegar o livro, ...Muita coisa perguntei pra Nico Fagundes, tá? ... “Nico, como é que era a roupa dos homens da época?” Aí o Nico dizia: “Ah usavam isso, usavam aquilo...” O Nico sempre é bom de perguntar porque ele tem uma cultura, uma

informação imediata. Tu pergunta assim: “As três fogueiras dos Santos [...]...]como é que são?” “Ah, a do São João, ela é redonda, a do outro é quadrada, a do outro é triangular...”, entendeu? Te dá uma resposta muito...imediata, ...conversei também muito com... Guazeli, Cesar Guazeli, que é professor do Departamento de História da UFRGS, acho até que não sei se não é diretor do departamento, da faculdade de história de UFRGS, conversei com pessoas que eram muito ligadas a essa área da História do Rio Grande do Sul e li...artigos, livros, coisas assim... Agora como eu te disse, eu não podia trair a história, com H maiúsculo, mas eu também não tava preocupado com a história. A preocupação minha era o lado ficcional da coisa.

(9)E seria um estímulo pra ti, como cineasta, que o teu filme abrangesse, além do reconhecimento que já teve, um novo patamar, o patamar da valorização patrimonial? Ah, eu acho que sim. Acho que sim porque... a parte histórica, todo produto que a gente faz, eu sempre digo assim ó, não conheço ninguém, nenhum artista, pelo menos que eu me dou, aqui no Rio Grande do Sul ou no Rio ou em São Paulo e uns poucos pela Europa que eu conheço. Ninguém que diga “ah, eu quero fazer a pior arte do mundo, o pior filme do mundo, quero fazer a pior peça de teatro”. Não! Todo mundo quer fazer o melhor. Nem sempre dá. Tem vários fatores, um dia tu não tá com a cabeça bem, outro dia não tem dinheiro suficiente... Mas eu acho que sempre é importante o registro desses acontecimentos. Porque nós temos uma mania no Brasil, sobretudo a esquerda brasileira tem uma mania, eu fui do partido comunista, aí tu imagina, tem uma mania de dizer que o Brasil não tem memória. O Brasil tem. Só que a memória do Brasil é o seguinte: se não se julga a memória, como é que uma criança de dez anos vai saber da memória do país? Então o Brasil não tem memória, ah, petista então teima em dizer assim nos discursos: Porque o Brasil não tem memória, na época da ditadura...Tem! Agora o que eu digo, se eu fizer um filme sobre a ditadura, “ai, mas que saco, de novo esse assunto da ditadura...” Entendeu? Tem. Agora se não tá divulgado, se não tá registrado, ou em livro, livro de História, depoimentos, esses filmes que eu te falei, esse documentário “O Sol” do Rio de Janeiro da Pepe Moraes é o registro de uma época que tem vários filmes de arquivo da época, da repressão, da ditadura, aonde [...]chegavam no Rio de Janeiro, os tanques na Nossa Senhora, na AV.Atlântica no Rio de Janeiro, aí tu imagina eu vou chegar pro meu afilhadinho que tem agora oito anos vou dizer : “[...]tu tens que ter a memória do Brasil.” “Tá! Tá, tio me diz... Aonde é que eu procuro isso?” Bom, isso aí...pergunta pro professor. Entendeu? Eu acho assim,

tudo o que for registrado e tal seja de documento verídico, as Missões Jesuíticas, sem fazer muita parábola, sem virar o Natal Luz de Gramado, tá? Bota lá umas lampadinha pra iluminar de noite e deixa...Não deixa elas caírem, mas deixa do jeito que tá. Não chamem “Joãozinho Trinta” pra dar um espetáculo carnavalesco nas ruínas das Missões. Aquelas casas de Pelotas antigas que tinha, tá? O solar da Baronesa...a última vez que eu fui, era uma coisa. Porque botaram umas pedrinhas pintadas de branco fazendo uns caminhozinhos que eu digo: Mas a Baronesa devia ter um péssimo gosto porque isso não é possível, entendeu?Preservem! Tá? O teatro Sete de Abril... em Rio Grande tem coisas belíssimas, eu fui eu acho que umas trinta e poucas vezes a Rio Grande ao longo de um ano que eu ia filmar lá no Canal São Gonçalo, na Fazenda de Santa Isabel só que a fazenda tava sempre inundada d'água e eu não pude filmar lá tive que filmar em Viamão. E...tem coisas belíssimas. Deixa aquilo...restaura, como a Casa dos Azulejos lá em Rio Grande, que eu acho que a Ipiranga restaurou, não sei que que fizeram com ela porque...**Virou um Centro de Cultura**, Centro de Cultura é, toda Casa [...] vira Centro de Cultura, só que não tem o que botar lá dentro, porque não tem dinheiro pra botar cultura lá dentro. Isso acontece em Porto Alegre, tudo vira Casa de Cultura, mas fica vazia porque ninguém tem dinheiro pra botar a cultura lá dentro, tudo bem. Então assim, vai lá, restaura, não[...], não fica brincando com as coisas porque um dia passa uma criança e diz : Mãe, porque que essa casa é toda de azulejo, se lá em casa só tem azulejo no banheiro? Aí ela: Não...é por que isso aqui na época, era térmica, que não deixava o calor entrar, não deixa frio demais entrar [...] Ponto. A criança começa...**E daonde vieram aqueles azulejos...** Exatamente. Ah que vieram da cultura açoriana, que todos os portugueses... aí vem toda a história. E aí chegam...porque caso contrário não tem como...**São poucas obras que eu posso encontrar isso. E assim, por isso assim, ó: É pesquisa em artes, no curso de artes, então eu não posso falar só de história puramente, então eu escolhi esse assunto a partir do meu gosto por cinema. Sim. Então foi uma pesquisa acadêmica assim. É uma justificativa da minha proximidade do tema, já que eu estou trabalhando com patrimônio, uma maneira de eu ligar as duas coisas é a história real.** Não, mas eu acho que tu tá num caminho muito bom. Não sei qual é a condução da tua orientadora, mas eu acho tu num caminho muito bom. Entendeu? E eu acho que tem que ser assim uma dissertação que vá nesses aspectos. Bom, depois quando tu fores pra um doutorado, ou pra um pós-doutorado,

aí tu vai entrar num outro caminho que ...aí realmente tu vai dizer assim? Por onde, por que [...] entendeu? Porque eu acho que é isso. Existe coisas que são. Não adianta. Toda vez que alguém no meu filme tomar chimarrão, tá dentro do teu contexto. Toda vez que tiver um churrasco...ta dentro do teu... É o problema é o seguinte.....claro...Por isso é assim é...monografia, a monografia é mono, é um. Tu não pode pegar quinhentos assuntos, tem que pegar um, agora, e a tese é mais ainda, porque a tese é uma coisa minúscula e tu tem que transformar numa coisa científica. O que eu acho assim, é que realmente...Se tu olhares tudo que eu tenho na minha casa aqui?.....de gaúcho? Bom isso aqui é Mariani, isso aqui também é Romanita, lá eu tenho um Bartch. O resto são europeus[...] não tem nada de gaúcho aqui, tá tudo na outra sala. As gauchices da vida é patrimônio sim. É, é uma coisa que tá introjetada na nossa cultura e que tu não tem como desintrojetar...Entendeu? Pode ser assim, ter mais ou menos presença em determinado momento histórico, em determinado contexto histórico, mas ela é, ela é a descrição da nossa cultura. E aí tu junta assim, tu tem...que focar e tu apelou pro lado do cinema. Mas tu podes fazer com teatro, tu podes fazer isso nas artes visuais, tu podes fazer isso na própria música. Entendeu? Porque, a música pra mim é uma coisa muito complicada, mas como eu trabalhei num instituto de artes trinta e cinco anos, quer dizer no departamento de artes dramáticas, mas era ligado ao instituto de artes eu tive grandes amigos músicos. Inclusive...uns que me acompanham até hoje e ..outros foram meus alunos que enveredaram pro caminho da música que [...]que é daquele conjunto, como é o nome do conjunto dele? Papas da Língua. Que fez a música pro meu último filme [...] Daniel Wolff, professor[...] também duas vezes fez música pra filme meu. E tinha o Armando Albuquerque que era um senhor que eu tinha na época uns quarenta e cinco anos e o Albuquerque tinha setenta e poucos. Ele já tinha saído da compulsória [...] e tinha sido chamado assim, convidado, e o Albuquerque fazia música concreta...e criou um estúdio de música eletrônico[...]O Bruno Kiefer que é, era um grande professor de matemática e é apaixonado por música e acabou sendo músico e fazia um tipo de música completamente... moderna, contemporânea. E os clássicos assim, aqueles assim que ainda tentavam seguir os caminhos de Mozart, Bach e tudo o mais. Só que música pra mim é sempre muito difícil. Eu tenho que perceber a coisa. Eu não tenho sentido lógico, no sentido assim da matemática, coisa[...]da nota, do som, da melodia, da harmonia, não tenho. Eu vou por ouvido. Gostei, gostei. Não gostei, não gostei.[...]da Bela

Bartók, que eu tô na rádio Universidade, fazendo qualquer coisa, tô trabalhando nanana e ouvindo, entra um Bela Bartók, eu nem sei se é Bela Bartók eu ouço os acordes do cara eu...eu mudo. Aí outro dia eu perguntei [...] [...] Porque [...]? Ele disse : “Ah porque o Bartok trabalha assim ou assado” e [...] som e bate no ouvido. Porque como eu...não tenho ouvido musical eu...entendeu? Mas na música gaúcha tu também tem gente que trata, sem entrar no gauderismo, sem entrar, digamos pelo que...o Renatinho Borgueti faz, aquela coisa meio jazzística, entendeu? Mas tu tem toda uma música erudita que tem esses elementos que tu queres. Quer dizer talvez a arte registre isso de uma forma muito mais livre do que o pensamento histórico que ta muito fixado em dados, assim, documentos. Entendeu?

E seja assim mais ilustrativo, eu uso a palavra ilustrativo como um facilitador de entendimento, entendesse? Por isso ilustrador, não vou falar educativo. Sim. Mas, assim, é muito mais fácil a gente mostrar um filme pra uma criança...Certamente. do que mandar ela ler um livro de história. Certamente. Então...E é muito mais fácil botar um quadro pra um aluno teu, uma música... a arte como difusora dessas questões.

ENCERRADA A GRAVAÇÃO.

APÊNDICE C – ENTREVISTA CONCEDIDA POR TABAJARA RUAS

1) De onde veio a idéia para o tema do livro\filme?

O livro “Netto perde sua alma” surgiu como uma necessidade de responder a pergunta que me faziam: o que aconteceu com “os varões assinalados” após a Guerra dos Farrapos?

Ele, livro, é uma espécie de epílogo a “Os varões assinalados”.

2) Qual tua experiência pessoal e\ou artística com a história da Revolução Farroupilha?

Os personagens da revolução farroupilha povoaram minha infância e conseqüentemente minha imaginação.

3) Em algum momento o filme chegou a ser pensado para pertencer a um caráter histórico?

Naturalmente o filme e o livro têm um caráter histórico. Mas, ambos, são uma ficção histórica, e, nessa ficção, sobressai o caráter fantástico ou gótico da narrativa. Basicamente ela é uma história de fantasmas.

4) O filme “retrata” um evento real. Quanto foi procurada a representação realística, não-romanceada?

O filme é uma mistura de gêneros, e nisso segue rigorosamente o livro. Temos realismo, temos História, temos ficção fantástica.

5) Tu, pessoalmente, consideraria o teu filme um documento patrimonial gaúcho, do ponto de vista da história?

É tão escassa a produção de filmes gaúchos voltados para seu passado histórico, que qualquer filme com essa visão, com alguma qualidade artística e técnica, pode ser considerado um documento patrimonial. Tenho recebido essa consideração de professores de História e de antropólogos de várias universidades. Pessoalmente, não me sinto capaz de opinar.

6) Quando foi realizada a produção do filme para qual público(faixa etária, região etc) era pretendido ou esperado que ele se direcionasse? Isso mudou?

Naturalmente não é um filme para jovens, que têm outros interesses em cinema. Foi pensado para um público adulto, da região sul e também para o exterior, onde os preconceitos domésticos são diluídos. Sabíamos desde o princípio que o filme, no

Brasil, encontraria preconceitos muito fortes, por se tratar de temática regional, e isso de fato aconteceu.

7) Como tu achas que ele foi recebido por esse público? Houve surpresas?

O filme foi muito bem recebido, onde esperávamos que fosse. Ficou 22 semanas em cartaz em Porto Alegre e foi bem sucedido em festivais no Brasil e no exterior. Foi rejeitado onde esperávamos que fosse.

8) Qual a tua opinião sobre as vertentes que o cinema pode vir a criar? Por exemplo essa: o audiovisual de ficção como contribuidor ilustrativo para o patrimônio cultural imaterial?É possível?

Não só é possível como é uma realidade. Há uma grande tradição de filmes históricos no Brasil, embora eles sejam raros no Rio Grande do Sul. Nos Estados Unidos eles foram, no século passado, formadores da identidade do país e, mesmo, considerados assunto da defesa nacional.

9) Seria um estímulo para ti, como cineasta, que o teu filme abrangesse além do reconhecimento que já teve um novo patamar, o patamar da valorização patrimonial?

Claro que seria, mas esse patamar só o tempo pode construir. Acredito que uma pessoa que se dedica á criação não deve acalentar outros sonhos que os da própria criação.

10)Quais foram as tuas fontes históricas para construção do filme?(fatos, indumentária, paisagem, etc)

A pesquisa abrangeu a vasta bibliografia que existe sobre o tema, visitas a museus, no Brasil, no Uruguai e na Argentina e consultas a especialistas dos variados assuntos que formam o universo de filme de época.

ANEXOS

ANEXO A - PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA RIO-GRANDENSE

Bravos companheiros da 1ª Brigada de Cavalaria

Ontem obtivestes o mais completo triunfo sobre os escravos da corte do Rio de Janeiro, a qual, invejosa das vantagens locais da nossa província, faz derramar sem piedade o sangue dos nossos compatriotas para, deste modo, fazê-la presa das suas vistas ambiciosas.

Miseráveis! Todas as vezes que seus vis satélites se têm apresentado diante das forças livres, têm sucumbido, sem que este fatal desengano os faça desistir dos seus planos infernais.

São sem número as injustiças feitas pelo governo: seu depotismo é o mais atroz. E sofreremos calados tanta infâmia? – Não.

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.

Este eco majestoso, que tão constantemente repetis, como uma parte deste solo de homens livres, me faz declarar que proclamamos nossa independência provincial, para o que nos dão bastante direito os nossos trabalhos pela liberdade e o triunfo que ontem obtivemos sobre estes miseráveis escravos do poder absoluto.

Camaradas! Nós que compomos a 1ª brigada do exército liberal, devemos ser os primeiros a proclamar, como proclamamos, a independência desta província, a qual fica desligada das demais do império, e forma um Estado livre e independente, com o título de *República Rio-grandense*, e cujo manifesto às nações civilizadas se fará competentemente.

Camaradas! Gritemos pela primeira vez: Viva a República Rio-grandense! Viva a Independência! Viva o Exército republicano rio-grandense!

Campo dos Menezes, 11 de setembro de 1836. – Antônio de Souza Netto, coronel comandante da 1ª brigada. In Spalding, Walter. A Revolução Farroupilha, 1982, p.119.

ANEXO B – Artigo 215 e 216 da Constituição Federal

Artigo 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

3º - A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

II – produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV – democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

V – valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

Artigo 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas e acautelamento e preservação.

2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta e quantos dela necessitem.

3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

6º - É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

I – despesas com pessoal e encargos sociais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

II – serviço da dívida; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

III – qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

ANEXO C - BANDEIRA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

LEI Nº 5213, DE 5 DE JANEIRO DE 1966.

ILDO MENEGUETTI, Governador do Estado do Rio Grande do Sul.

Faço saber, em cumprimento ao disposto nos artigos 87, inciso II e 88, inciso I, da Constituição do estado, que a Assembléia Legislativa decretou e eu sanciono e promulgo a Lei seguinte:

Referente à Bandeira do Estado, esta é composta por três panos: verde, vermelho e amarelo, constituindo o verde e o amarelo triângulos retângulos e o vermelho um quadrilátero ascendente entre os dois triângulos. No centro da bandeira, encontra-se o brasão do Estado.

A Bandeira Rio-Grandense foi criada ao tempo da Revolução Farroupilha. Proclamada a República Rio-Grandense pelo General Antônio de Souza Neto, em 11 de Setembro de 1836, cogitaram logo os revolucionários de criar um símbolo próprio que substituísse a Bandeira Imperial.

Em 6 de Novembro de 1836, historicamente, aparece em Piratini, pela primeira vez, a Bandeira da República Rio-Grandense em um cortejo solene. Tal bandeira foi adotada, de fato, seis dias antes que fosse de direito, pelo decreto de 12 de novembro de 1836, que a denominou "Escudo D'Armas".

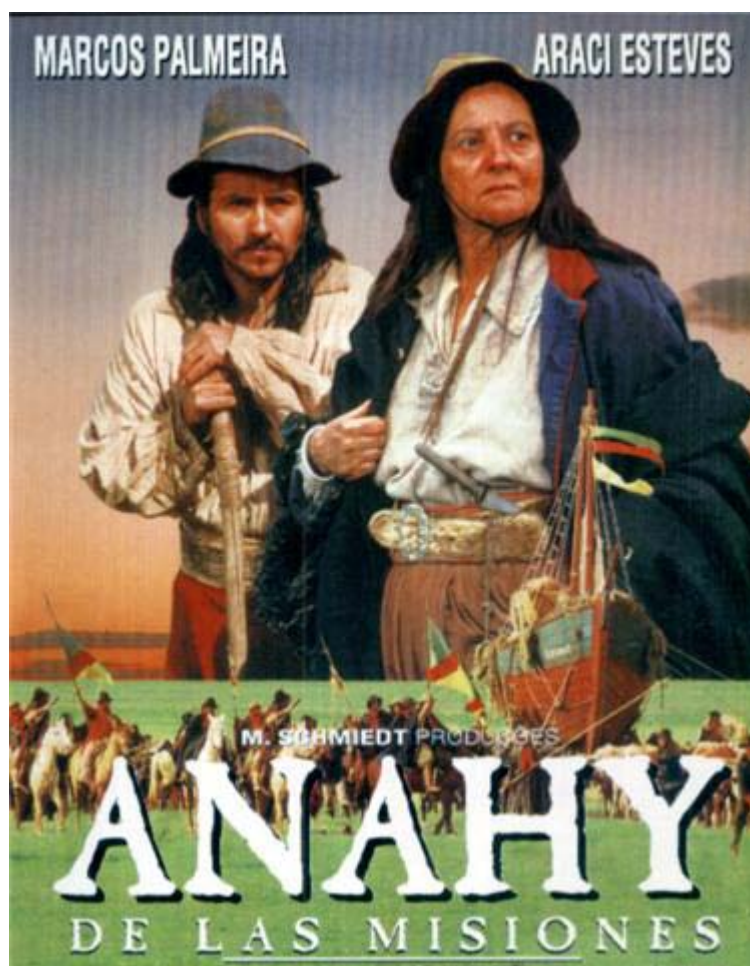
Dentre as interpretações diversas atribuídas às cores da Bandeira do Rio Grande do Sul, destacam-se as registradas por:

- Mansueto Bernardi: "... o todo da bandeira identifica-se com o verde das nossas paisagens, com o ouro do solo que calcamos, com o vermelho do pudor que nos torna honrados e sempre prontos pela defesa dos nossos brios."
- Augusto Porto Alegre: "... o verde esmeralda representando a eterna primavera brasileira e o amarelo jalde, invocando no luzimento do reflexo vivaz, a riqueza abundante do solo pátrio, encravando na apoteose dos dois lindos tons, grata aos olhos e aos corações patrióticos, a faixa vermelha do entusiasmo, dando-se-lhe, está logo a ver-se claramente, acentuada significação poética..."

Essas duas interpretações falam das três cores rio-grandenses como um ato simbólico de fidelidade à Pátria comum.

Fonte: informações gentilmente cedidas pela Divisão de Informações Turísticas e pela Biblioteca Pública do Governo do Rio Grande do Sul.

ANEXO D – CAPA DO FILME ANAHY DE LAS MISIONES



ANEXO E – CAPA DO FILME NETTO PERDE SUA ALMA

