

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE

ROSENEIA DO ROCIO PRESTES HAUER

A VISIBILIDADE DA MULHER SUBALTERNA.
ANAHY DE LAS MISIONES: A MONARCA DAS COXILHAS

PONTA GROSSA

2016

ROSENEIA DO ROCIO PRESTES HAUER

A VISIBILIDADE DA MULHER SUBALTERNA
ANAHY DE LAS MISIONES: A MONARCA DAS COXILHAS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós Graduação Strictu Senso em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly Catarina Soares

PONTA GROSSA

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

H368 Hauer, Roseneia do Rocio Prestes
A visibilidade da mulher subalterna
Anahy de las Misiones: a monarca das
coxilhas/ Roseneia do Rocio Prestes Hauer.
Ponta Grossa, 2016.
102f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly Catarina
Soares.

1.Mulher. 2.Subalternidade. 3.Cinema.
4.Gênero e Identidade. I.Soares, Marly
Catarina. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: 410

ROSENEIA DO ROCIO PRESTES HAUER

A VISIBILIDADE DA MULHER SUBALTERNA. ANAHY DE LAS MISIONES: A
MONARCA DAS COXILHAS

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós Graduação Strictu Senso em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 29 de Março de 2016

Professora Doutora Marly Catarina Soares
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Professora Doutora Keli Cristina Pacheco
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Professora Doutora Suely Leite
Doutora em Letras
Universidade Estadual de Londrina

*“Que nada nos limite, que nada nos defina,
que nada nos sujeite.*

*Que a liberdade seja nossa própria substância,
já que viver é ser livre.*

*Porque alguém disse e eu concordo que o tempo cura,
que a mágoa passa, que decepção não mata.*

E que a vida sempre, sempre continua.”

(Simone de Beauvoir)

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais pela ajuda, às vezes simples e singela, mas sempre na hora certa.

Ao meu marido Vendelino Hauer pelo apoio, carinho, companheirismo e paciência nas ausências.

À minha filha Helena, tão pequena e tão grandiosa, ao compreender o quão importante eram o silêncio e o tempo para mim.

Ao professor e escritor Miguel Sanches Neto pelo incentivo e pelas aulas tão esclarecedoras sobre personagens marginais e subalternos.

À Professora Dr^a Keli Pacheco por fazer parte da banca examinadora e ministrar uma das disciplinas mais importantes para a construção desse trabalho. E à Professora Doutora Suely Leite por também contribuir, tão gentilmente, para o meu crescimento enquanto pesquisadora.

À orientadora Prof^a D^a Marly Catarina Soares pelo companheirismo; por me nortear nas leituras e na construção desse trabalho; pela paciência e prontidão em sempre responder as minhas dúvidas. E, principalmente, por entender a minha paixão pela cultura gaúcha e abraçar comigo este tema.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

A CAPES pelo financiamento que me proporcionou tranquilidade e disponibilidade de tempo para a elaboração dessa pesquisa.

A vocês, Hauer e Helena, por todo amor que recebo.

RESUMO

Nas narrativas clássicas oitocentistas, as quais representam a Guerra dos Farrapos, o protagonismo fica por conta do discurso falocêntrico. De uma maneira muito sensível e profunda, o filme *Anahy de Las Misiones* (1997), ao contrário dos clássicos, aborda a questão da mulher subalterna e marginalizada dando a ela o centro e a voz da narrativa. O diretor Sérgio Silva, o diretor/autor, lança outro olhar sobre a Revolução Farroupilha e pretende-se, neste trabalho, discutir quais foram essas estratégias que modificaram esse discurso e trouxeram como destaque, na obra, uma mulher marginalizada, subalterna, entendendo os objetivos do cinema autoral e do cinema de Retomada. Também, pretende levantar os efeitos que essa guerra trouxe para estas mulheres e as consequências desses efeitos sobre ela e os seus. Para Weinhardt (2004), não se consegue passar dez anos de guerra somente com grandes feitos. Esse trabalho justifica-se perante o fato de que a mulher subalterna necessita de intervenção de um poder maior para falar e ser ouvida. Justifica-se também pelo fato da necessidade de discutir sobre as questões de Gênero, o que já se constitui como urgência social; e pelo auxílio da compreensão da nossa intrincada e diversa sociedade brasileira. Para seguirmos com os objetivos extraímos diálogos e cenas de *Anahy* e articulamos com os estudos de historiadores, sociólogos, filósofos, além das teorias sobre Gênero – Butler, Scott, Lamas – e das teorias literária e cinematográfica, além de entrevistas com o diretor Sérgio Silva. Além disso, abordaremos as questões derridianas sobre a Desconstrução, pois, “descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição”. (DERRIDA, 2001, p.48) O filme, lançado em 1997, faz parte da década do cinema de Retomada, onde o objetivo maior é alavancar as questões da identidade nacional e a sua complexa formação.

Palavras-chave: Mulher, Subalternidade, Cinema, Gênero e Identidade

ABSTRACT

In the classic eighteenth-century narratives, which ones represent Farrapos' War, the protagonism stands for phallogocentric discourse. In a very sensitive and deeply way, the movie *Anahy de las misiones* (1997), unlike the classics, addresses the marginalized and subaltern woman issues, giving her the center and the voice of narrative. The director Sérgio Silva, director/actor, launches another look about Farroupilha Revollution and in this essay we intend to discuss what were these strategies which modified the discourse and brought as featured, in the work, the marginalized woman, subaltern, understanding the objectives of authorial and resumption films. It also intends to set up the effects this war brought for those women and the consequences for them and also for their people. Because for Weinhardt (2004), it is impossible to pass ten years of war only with great deeds. This essay justifies itself towards the fact that subaltern woman needs a higher power intervention to speak and to be heard. It also justifies itself because of the necessity of discussing about Gender issues, which is already constitute as a social emergency; and also for the help in comprehension of our diverse and intricate Brazilian society. To follow with the objectives we extract dialogues and scenes of *Anahy* and articulate it with historians, sociologists and philosophers studies, besides the Gender Theory – Butler, Scott, Lamas – literary and cinematographic. Furthermore, we will approach Derridean questions about deconstruction, for, “neglecting this inversion phase means forgetting the conflictual and subordinating structure of opposition.” (DERRIDA, 2001, p.48). The movie, released in 1997, it is part of the Resumption's cinema decade, in which the greatest objective is to leverage national identity's questions and its complex formation.

Keywords: Woman; Subalternity; Cinema; Gender; Identity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Teixeira	17
Imagem 2 – Teobaldo	21
Imagem 3 – Pietá	21
Imagem 4 – Bergman	23
Imagem 5 – Sérgio Silva	23
Imagem 6 – Anahy e a solidão no pampa	38
Imagem 7 – Seival e Anahy	41
Imagem 8 – Seival e Garibaldi	41
Imagem 9 – Acampamento	44
Imagem 10 – Tertúlia	47
Imagem 11 – Anahy e a carroça	49
Imagem 12 – Luna protegida	54
Imagem 13 – Estátua de Anitta	58
Imagem 14 – Casa de Anitta	58
Imagem 15 – Luto de Anahy	65
Imagem 16 – Anahy se entrega ao choro	65
Imagem 17 – Solano I	69
Imagem 18 – Solano II	69
Imagem 19 – Solano III	69
Imagem 20 – Anahy e o farrapo	74
Imagem 21 – Anahy e o Seival	83
Imagem 22 – Final I	90
Imagem 23 – Final II	90

Imagem 24 – Capa/ Divulgação Anahy	94
Imagem 25 – Divulgação “Os Serranos”	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – SÉRGIO SILVA E O CINEMA A SEU MODO. DE NOUVELLE VAGUE AO CINEMA DE RETOMADA	15
1.1 A saga do cinema gauchesco	17
1.2 A influência do Nouvelle Vague/ França, anos 50	24
1.3 Novamente ao Brasil: ao cinema de Retomada, anos 90	26
CAPÍTULO 2 – COMO ENTENDER ANAHY	30
2.1 Alencar e o mito gauchesco	30
2.2 O exílio do peão de saias	34
2.3 O imaginário social como fator marginalizador	50
2.4 A mãe coragem	52
2.4.1 Proteção	53
2.4.2 E Ana Maria Ribeiro?	56
2.4.3 Os estigmas da experiência	59
2.4.4 Somente mãe	64
CAPÍTULO 3 - A MONARCA DAS COXILHAS	73
3.1 Pode a subalterna falar	76
3.2 A desconstrução	80
3.3 Anahy como atriz de sua própria história	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
FICHA TÉCNICA	97
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve início durante os estudos da disciplina “Estudos sobre cultura e linguagem”, ministrada pela Professora Doutora Marly Catarina Soares, no Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa. O contato com o filme *Anahy de Las Misiones*(1997) ocorreu durante a realização da disciplina. E o fato de uma mulher surgir como protagonista, mesmo sendo subalterna, suscitou além de surpresa e encantamento, curiosidade: quem era aquela mulher? De onde veio? O que fazia no centro de uma revolução com objetivos políticos? Por que usava roupas e acessórios masculinos? Por que falava como “homem” do pampa? Onde estavam Bento Gonçalves, Giuseppe e Anitta Garibaldi, David Canabarro, se era o ápice da Guerra dos Farrapos? Quais as justificativas para as suas atitudes tão subversivas à época?

O tema da cultura regional gaúcha foi amplamente discutido em artigos, seminários, palestras e sessões de exibições de filmes que abordassem o tema, no projeto de extensão “Cinemas e Temas”, na mesma instituição. A participação no projeto de extensão foi finalizada com a monografia de conclusão de curso intitulada: “A Califórnia da Canção Nativa canta *O gaúcho* de José de Alencar”. Sendo assim, a experiência da graduação ajustou-se com a curiosidade em saber mais sobre o filme e o engendramento do perfil de uma personagem tão distante daqueles que figuraram nas narrativas positivistas lidas e trabalhadas anteriormente.

De acordo com Rachel Soihet (1997), como se sabe, a história positivista privilegia as fontes administrativas, militares e diplomáticas, nas quais mulheres pouco aparecem. Diante disso, crescem os estudos que cercam a história dessas mulheres, os quais revelam a participação não somente no trabalho, na educação e na política, mas, sobre a sexualidade, corpo e sentimentos.

Alguns trabalhos publicados dentro dessa temática merecem atenção, de acordo com Soihet. A autora cita: “Condição feminina e formas de violência. Mulheres pobres e ordem urbana – Rio de Janeiro (1890-1920)”, de sua própria autoria; “Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX – urbanização do período”, de Silvia Dias. Esses trabalhos retratam as estratégias de sobrevivência dessas mulheres, a conservação das suas culturas e abrangem a história da mulher de uma maneira geral e coletiva.

De uma forma mais pontual e direcionada, Hilda Hübner Flores (2013) e Fernando Osório (1935) realizam um estudo documentado sobre as mulheres farroupilhas e elencam vários nomes, entre elas: Nísia Floresta, escritora; Ana Eurídice de Barandas, também

escritora, e Anitta Garibaldi, a mais conhecida das guerreiras. Destacam-se essas três mulheres porque elas já esboçavam as questões de Gênero e as reivindicações por liberdade e independência no universo feminino, no século XIX.

Apesar de esses trabalhos serem direcionados a perfis femininos, há uma dificuldade em rastrear vestígios dessas e de outras mulheres na História. Suas biografias e feitos encontram-se apenas em arquivos de repartições públicas. Porém, as mulheres com histórias e discursos determinados pelos padrões sociais são encontradas com muita facilidade. Diante dessa dificuldade, afirma Soihet, tudo se torna pista para descobrir mais sobre essas mulheres: uma guerra, relatório funerário, um relato médico. Com o passar dos anos a tecnologia contribuiu para que as buscas se tornassem mais refinadas e possibilitou maior intimidade com esse passado (Soihet, 1997). Por mais esse motivo o filme de Sérgio Silva foi escolhido como objeto de análise, pois, nele, a mulher subalterna está no protagonismo, promovendo uma discussão sobre o trajeto histórico e implícito do papel da mulher na sociedade.

Diante disso, torna-se objetivo geral desse trabalho: contribuir com os estudos feministas e de Gênero – tão atuais na sociedade – analisando a representação de uma mulher subalterna, desconstruindo parâmetros hegemônicos do patriarcado e falocentrismo, herdados da História. No entanto, não se pretende partir das teorias feministas para o cinema, mas, mostrar o quanto o filme, nas suas especificidades, fala sobre teorias feministas e de Gênero, usando a História como marcador de um passado que não deu voz às mulheres marginalizadas.

Como objetivo mais específico, este trabalho busca evidenciar a importância do cinema como recurso cognitivo e, incorporando a estética, tecer reflexões sobre a importância do cinema autoral e o cinema de Retomada para falar sobre questões de identidade, principalmente, a identidade feminina. Esses movimentos cinematográficos – autoral e Retomada – estão ligados, intrinsecamente, nas características do diretor.

Para discutir e esclarecer questões pertinentes ao cinema, três entrevistas foram elencadas como critério de análise, com ênfase na verossimilhança. Estas entrevistas também nortearão as discussões sobre autoria. Sobre a importância desse material em um trabalho sobre cinema autoral, Nagib diz:

A entrevista, como se sabe, é o instrumento por excelência da crítica autorista. Truffaut, na época da Cahiers, fascinado com a nova invenção que era o gravador de fita magnética, fez da entrevista e do seu conhecimento pessoal de seus diretores prediletos seu maior trunfo. Na ocasião Truffaut entrevistava Hitchcock. (NAGIB, 2002, p. 23).

Sobre as entrevistas citadas nesse trabalho: uma é em vídeo e publicada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; a segunda está desgravada e publicada pela Universidade Federal de Pelotas; a terceira é uma entrevista publicada postumamente pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Todas estão devidamente referenciadas. O diretor Sérgio Silva faleceu em agosto de 2012.

O primeiro capítulo é a contextualização do filme de Sérgio Silva e da própria biografia do autor. Faz-se uma abordagem crítica e teórica sobre o *Nouvelle Vague*, o Cinema de Retomada e a importância desses dois movimentos para o autor e o cinema nacional.

O segundo capítulo consta de uma abordagem sobre os caminhos históricos/culturais que a Guerra dos Farrapos tomou e suas consequências para mulheres como Anahy, as quais não se ajustavam nas concepções sociedade conservadora. Abordam-se, ainda, os fatores que a levaram ao exílio. É uma reflexão sobre a desestabilização da identidade da protagonista e o quanto a sua experiência vivida foi relevante sobre o seu posicionamento diante do comando familiar, implicando na redefinição da identidade. Será discutido, também, como alguns temas estão presentes no filme, porém, fora dos padrões clássicos das outras narrativas e qual a relevância dessas subversões para o entendimento do todo da obra.

No último capítulo, é realizada uma discussão sobre as questões de Gênero e suas implicações no perfil de representação da personagem. Também, sobre o agenciamento da mulher subalterna e, por fim, a Desconstrução; conceito que baliza a estratégia do autor e que retira Anahy de um ambiente que fixa conceitos sobre o papel da mulher na sociedade.

Além das entrevistas com o diretor, outras leituras nortearam a pesquisa e vieram das mais distintas áreas: da História com Hilda Hübner Flores (2003), (2013), Moacyr Flores (2003) e Pesavento (1995); da teoria literária com Weinhardt (2004), Zilberman (1985), Culler (1999) e da cinematográfica com Aumont (2006), Aumont, Marie (2000) e Stam (2000). No decorrer do estudo, será possível perceber que a perspectiva da versão da História sobre o papel da mulher será questionada e rediscutida com embasamento nas teorias de Butler (2014), Scott (1998), (1999) e Lamas (1995). Mas, como se trata de uma mulher subalterna, numa posição de protagonista, Spivak(2010) nos aportará com sua teoria sobre a voz da subalternidade. E, por fim, mas não menos importante, Jacques Derrida (2001), com a teoria do Desconstrucionismo, ratifica todo o processo de elaboração da personagem.

Em Considerações Finais, são apresentados os resultados das discussões abordadas em cada capítulo e a relevância dessa discussão para as pesquisas feministas e de Gênero. E, também, mostrar qual caminho poderá tomar essa pesquisa, em sua continuidade.

CAPÍTULO I

SÉRGIO SILVA E O CINEMA GAÚCHO A SEU MODO: DE NOUVELLE VAGUE AO CINEMA DE RETOMADA

O filme *Anahy de las Misiones* promove consistente relação entre forma e conteúdo, além do enredo apresentar uma história singular – uma ficção. E foi a partir do filme de ficção que surgiram todas as correntes teóricas sobre cinema. Sobre a definição de filme, Aumont diz que:

um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente, passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá a origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela – começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro* (AUMONT, 2009, p. 19 – grifos do autor).

Esta é a definição técnica de filme. É possível acrescentar a essa definição o fato do filme ser um texto. Não reportamos, aqui, ao texto material que pode surgir dentro do plano, mas ao texto relacionado ao significado do que é apresentado na tela. Dentro do universo de gêneros textuais, assim como o romance está para a literatura, o filme está para o cinema; e a linguagem está para ambos. Na literatura, a expressão linguística se dá pela escrita. No cinema, a expressão linguística se dá pelos materiais no interior do plano. São eles: fotografia, enquadramentos, som, créditos. É isso que permite a interpretação e compreensão. Aumont diz:

Ainda que a linguagem cinematográfica não possua léxico ou sintaxe, a priori, é, porém, uma linguagem. Pode-se denominar linguagem, afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de seu material de expressão – um conceito Helmslev que designa o material por meio do qual se manifesta a significação. (AUMONT, 2009, p. 132)

Essa linguagem pode estar relacionada com o enquadramento, com os gestos das personagens, enfim, com todos os elementos cinematográficos que se encontram dentro do plano. Além de produzir um filme que possibilita análise por meio da linguagem cinematográfica, o diretor reelaborou e reapropriou um patrimônio cultural. Segundo o próprio diretor, a intenção é apresentar um drama familiar em um enredo ficcional, com um pano de fundo histórico e real. Isso torna possível reconhecer elementos que possibilitam uma

análise consistente e que levantam discussões sobre a história do Rio Grande do Sul, o papel da mulher na sociedade oitocentista e a própria história do cinema, através da linguagem cinematográfica. Em entrevista, Sérgio Silva explica sobre enredo e ficção em *Anahy*:

Não...ninguém pode estudar a Revolução Farroupilha pelo *Anahy*. Tá? Não pode, não pode. Agora do ponto de vista 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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p. 120).

A partir dessa recriação, o filme direciona o espectador para os temas que serão discutidos mais adiante. O filme apresenta elementos com padrões narrativos, dentro da linguagem do cinema, que permitem que a crítica estabeleça um critério de análise com conceitos e teorias que podem ser trazidos, inclusive, da teoria literária. Porém, uma construção fílmica autoral requer, por parte do diretor, conhecimento e pesquisa. Sobre o cineasta Sérgio Silva, Merten, em seu livro “A aventura do cinema gaúcho”, diz:

O mais culto dos diretores gaúchos nasceu em Porto Alegre em 1945 e fez o curso de Letras, então vinculado à Faculdade de Filosofia da UFRGS. É professor de teoria do teatro e dramaturgia no Departamento de Arte Dramática, o DAD, da UFRGS. Vem da consistência do seu conhecimento teórico a força dramática de um filme como *Anahy de las Misiones*, que foi seu primeiro longa (MERTEN, 2002, p. 111).

Apesar desse potencial – tanto do filme quanto do diretor – *Anahy de las Misiones* não ganhou projeção nacional em grande escala. Foi exibido em festivais de alguns Estados, mas não alcançou a aceitação do público como outros filmes alcançaram, a exemplo de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; filme que levou mais de um milhão de espectadores às salas de cinema. Uma das hipóteses levantadas pelo diretor como fator complicador da aceitação é a linguagem: a utilizada no filme é um hibridismo do português arcaico e castelhano, reproduzida de maneira fiel. Um exemplo de hibridismo é o uso do vocábulo “feredimento” em vez de ferimento. Sobre essa dificuldade na linguagem empregada no filme, Silva conta sobre a sua decisão ao receber o pedido de determinado Estado do Centro-Oeste brasileiro para que a equipe de edição legendasse o seu filme.

[...] Mas gaúcho parece que chega lá e que tem que virar estrangeiro pra poder fazer o seu trabalho. [...] 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 (SILVA, apud, SANCHEZ, 2010, p. 103).

Essa mesma resistência de Sérgio Silva – de manter o audiovisual como representação e registro de uma cultura que ele considera como bem histórico – é vista em *Coração de Luto* (1970), *O gaúcho de Passo fundo* (1978), entre outros filmes de Teixeira.

1.1 A SAGA DO CINEMA GAUCHESCO

O filme do cantor também sofreu críticas negativas: foi considerado um filme ruim, além disso, *Coração de Luto* teve uma bilheteria que não se pagou. O mesmo ocorreu com o outro filme do cantor, de 1972, *Ela tornou-se freira*. Embora tenha alcançado sucesso popular regional, a falta de projeção nacional desses filmes encerrou a carreira cinematográfica de Teixeira. Ele chegou a fundar a sua própria produtora, “Teixeirinha Produções Artísticas”, e lançou filmes por dez anos ininterruptos.



Imagem 1 - Teixeira¹

Após os filmes de Teixeira e de outros com temática rural, surgiu no âmbito do cinema gaúcho as filmagens em super-8. Merten diz:

A degradação do cinema de Teixeira não foi a degradação do cinema gaúcho. Dos seus escombros surgiu ainda nos anos 1970, só que na segunda metade daquela

¹ Publicada originalmente no site www.cineplayers.com.br. Acessado em: de janeiro de 2015.

década, a explosão do super-8. [...] Foi curiosa a evolução do super-8 no Rio Grande. Os primeiros curtas na bitola eram documentários, pequenos ensaios poéticos. Foram ficando cada vez mais ficcionais e até longos (MERTEN, 2002, p. 15).

Nessa categoria, Sérgio Silva possui dez produções. Entre elas o premiado “Adiós, América do Sul” (1982). Mas, seja um curta em super-8 ou um longa em 35mm, a exemplo de *Anahy*, é grande a dificuldade do cinema gaúcho regional em atravessar fronteiras e alcançar o restante do país. O cinema gaúcho continuará sendo regional enquanto buscar nas raízes da história do Rio Grande do Sul a sua fonte para os enredos e tramas. E dadas às devidas dificuldades, podemos considerar o filme de Sérgio Silva um destaque entre os festivais.

A originalidade em *Anahy de las Misiones*, rodado em 35mm, trouxe para a equipe os seguintes prêmios: 1º Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro Ministério da Cultura, 1994; Melhor Filme, Roteiro, Atriz, Ator, Atriz Coadjuvante e Direção de Arte pelo júri oficial, Melhor Filme pelo júri popular, Melhor Filme Prêmio Unesco, Melhor Atriz, pela crítica, no 30º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1997; Melhor Roteiro e Atriz, no II Festival de Cinema do Recife/BR/98; Melhor Fotografia, no II Brazilian Film Festival of Miami/USA/98; Melhor Atriz, no Festival de Triste de cinema latino/ ITÁLIA/98; Melhor Maquiagem em Cinema no IV Prêmio Avon; Melhor Atriz Coadjuvante para Dira Paes pela Associação dos Críticos de São Paulo, 1998².

O baixo orçamento não foi obstáculo para o sucesso do filme em festivais. Sérgio Silva contou com o valor de dois milhões e oitocentos mil dólares – e relata:

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 (SILVA apud SANCHEZ, 2000, p.99).

Um valor considerável por ser um prêmio de concurso, mas um baixo orçamento se comparado a outros longas metragens nacionais do mesmo ano; ou do ano seguinte. *Coração Iluminado* (1996), de Hector Babenco, foi orçado em nove milhões de reais; *Guerra de*

² Informações extraídas do site “Adoro Cinema”. Acessado em: dezembro de 2015.

Canudos (1997), de Sérgio Rezende, teve um orçamento de seis milhões de dólares. No mesmo ano, no cinema internacional, foi lançado o *blockbuster*³ *Titanic* (1997), de James Cameron, com o orçamento de duzentos milhões de dólares.

O orçamento para o *Anahy de las Misiones* foi adquirido através de concurso de roteiros, no qual também participou Fábio Barreto com *O quatrilha*. No total, foram dezenove roteiros premiados.

A resistência de Sérgio Silva não sucumbiu como a de Teixeira. O enredo de *Anahy* é fiel à linguagem, ao figurino, ao espaço, e o que se vê no filme é um retrato dos pampas missioneiros e dos campos de cima da serra, no século XIX. O filme é totalmente dublado, pois não era possível captar o som direto, nas locações. As roupas eram enterradas, desenterradas e batidas em paredões para ficarem com aspecto de envelhecidas. O ator Marcos Palmeira mergulhava seus dedos na lama para que parecessem verdadeiramente sujos e há um dente podre no sorriso de Anahy, interpretada por Aracy Esteves. Não há fios elétricos por onde sua carroça passa, eles foram escondidos em aterramentos para que não aparecessem. São detalhes que, se percebidos pelo espectador, farão diferença no momento da leitura.

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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.114 – grifo meu).

A densidade dramática do filme em estudo se deve, em partes, a essa preocupação do diretor com a verossimilhança. Além disso, para construir um enredo que diverge dos tradicionais que abordam a Revolução Farroupilha, ocorre uma quebra de elementos básicos que geralmente se encontram em um enredo oitocentista: o patriarcado, a masculinidade do homem do pampa, o cavalo, a terra e a coragem do monarca das coxilhas.

O roteiro de Sérgio Silva não é composto de grandes personalidades, grandes cenários em estúdios, luzes, nem variações temporais e nem cinematográficas. Não há cenas de batalhas, pois, segundo o diretor:

³ Entende-se por *blockbuster* o filme produzido com elevado valor financeiro, com perfeição em detalhes e com intenso sucesso popular. Diante disso, a renda de um *blockbuster* também alcança um alto valor monetário.

[...] o que eu acho é o seguinte, hoje o cinema tá 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. [...] 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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.118).

Alguns aspectos relevantes contribuíram para que a obra tivesse a força semântica e narrativa que tem: o silêncio em determinadas cenas; a ênfase na oralidade de Anahy; a autenticidade de ambientes e cenários, às vezes, contando com os fenômenos naturais. Se a intenção do diretor era contar um drama familiar ficcional, “a diferença se fez no tratamento e no papel atribuído ao espectador” (MERTEN, 2002, p. 82). Isto é, para se tornar completo, o filme precisa da sensibilidade e conhecimento de quem assiste. Isso gerou críticas negativas quanto ao trabalho do diretor. Para Bilharinho:

Não se trabalha a imagem (forma), mas, apenas o tema (conteúdo) e, assim mesmo, naturalisticamente. [...] o filme revela um diretor convencionalmente seguro, mas, apenas preocupado em conseguir receptividade popular, o que restringe o alcance e o significado de sua obra (BILHARINHO, 2000, p.112).

A crítica negativa pode ser considerada pelo fato do filme exigir experiência linguística, artística e literária. Os temas como sexualidade, homossexualidade, releituras de cenas de outros clássicos do cinema e da literatura estão lá. Mas, não na forma de manifesto aberto e, sim, nas implicitudes da narrativa. A própria Guerra dos Farrapos está no filme como pano de fundo, mas não é discutida com notoriedade. A guerra está mais atrás da narrativa, dando tempo e lugar ao drama de Anahy. Portanto, o filme expressa na tela, por vias tortas – com relação ao positivismo e a ideologia do gaúcho herói romantizado por Alencar – o que foi a Revolução Farroupilha, o chamado ideário republicano. Para o diretor:

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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.104).

O enredo de *Anahy* está abraçado por outros clássicos cinematográficos e artísticos. A quebra de concepções coletivas e hegemônicas permeia a narrativa e está em cenas como a do filho Teobaldo no momento em que é encontrado morto junto com o companheiro, numa *Pietá*.

Sabemos que a *Pietá* é uma cena bíblica a qual representa Maria chorando a morte do seu filho Jesus. A escultura mais conhecida é a de Michelangelo (imagem 3) e encontra-se na Basílica do Vaticano.

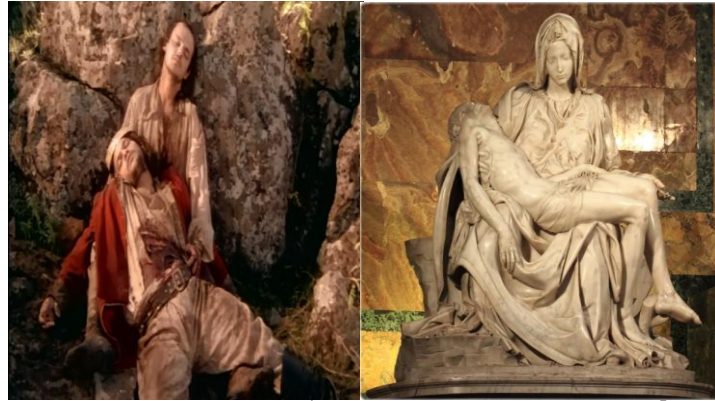


Imagem 2 - Teobaldo⁴

Imagem 3 - Pietá⁵

A imagem foi reproduzida por inúmeros artistas em esculturas, pinturas em telas e no próprio cinema. Em *Gritos e Sussurros* (1973), de Ingmar Bergman, há uma *Pietá* que levaria quase trinta anos para ser exibida. Assim como outras *Pietá*'s, a de Bergman e de Sérgio Silva representam a impotência diante da morte. Na de Bergman, vemos Agnes, com câncer em fase terminal, agonizando no colo da aia que “desnuda o seio e acolhe a descarnada Agnes, [...] que morreu, mas não encontra descanso. No seio da aia, Agnes vai, enfim, depositar sua dor” (MERTEN, 2002, p.79). Abaixo, a *Pietá* de Bergman:



Imagem 4 – Bergman⁶

A *Pietá* representada por Teobaldo com o farrapo deixa ainda mais evidente o sentimento de amor que existia entre os dois, a impotência diante da morte e, nas linhas

⁴ As imagens deste trabalho que não contém fonte foram criptografadas pela por mim, no momento de exibição do filme

⁵ Publicada originalmente no site www.guiageo-europa.com.br. Acessado em: janeiro de 2016.

⁶ Publicada originalmente em www.papodecinema.com.br. Acessado em: janeiro de 2016

subliminares, o julgamento da sociedade. Assim como Cristo foi julgado e condenado pela sociedade, Teobaldo e o farrapo também sofreriam julgamento. Isso ficou subentendido, pois o expectador não presencia a cena da morte dos dois. A cena de Teobaldo quebra a concepção da heteronormatividade, tão defendida no tradicionalismo gaúcho. Outra obra do cineasta (direção e roteiro) que remete ao tema da homoafetividade é o curta em super-8 *Zeppelin passou por aqui* (1993), quando dois gaúchos, tipicamente pilchados, se beijam. Merten diz:

Sérgio Silva também fez a sua Pietá, mas a construiu sobre circunstâncias singulares no filme *Anahy de las Misiones*. Dois homens morrem nos braços um do outro no filme de Sérgio, reproduzindo a expressão clássica da piedade. Há um componente homossexual na cena, até porque os dois homens afirmam “gostar-se mais do que irmãos”. [...] É uma das sutilezas do seu belo filme.[...] O amor que não ousa dizer seu nome é um tabu machista na cultura gaúcha. Sérgio Silva não teme enfrentá-lo mas o faz sem alarde. É que o tema de *Anahy* não é esse (MERTEN, 2002, p. 79,80 – grifos do autor).

O contexto histórico/cinematográfico qual Sérgio Silva fez parte produzia filmes que buscavam refletir sobre tragédias e comédias humanas, trazendo uma verdade sobre a vida pessoal e social. Esses filmes buscam o olhar do sujeito e a sua interioridade. O amor representado com Teobaldo e o farrapo tem uma nuance rude como o personagem. Enquanto que a paixão de Luna pelo médico argentino já toma uma direção mais doce e poética. Cada personagem tem a sua individualidade destacada.

Nessa associação de narrativas⁷, a história de *Anahy de las Misiones*, além das raízes profundas na cultura gaúcha, traz, também, representações do teatro. O texto de Bertold Brecht, *Mãe Coragem*, peça teatral que Sérgio Silva – professor de teatro e diretor de cinema – conhecia com profundidade, está representado em *Anahy* (Merten, 2002). A peça conta a história de Anna Fierling, uma vendedora ambulante que durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) segue as tropas com a sua carroça, mas, teve seus três filhos mortos pela guerra. Assim como em *Anahy*, em Brecht, a guerra também não é vista de frente. Mas do ponto de vista daqueles que sofrem as consequências de uma guerra. “Há a mãe e a carroça, como em Brecht e os filhos ficam reduzidos a três, também como em Brecht” (MERTEN, 2002, p. 81). Nas duas obras a família é desintegrada e condenada a sobreviver.

Embora haja proximidade entre os nomes das protagonistas da peça teatral e do filme, o nome *Anahy* tem sua origem numa lenda cisplatina: Sobre a lenda: *Anahy* era uma índia que andarilhava pela região do Prata, durante a Guerra Cisplatina (1825-1828),

⁷ Por questão de recorte, não abordaremos com profundidade as obras mencionadas nas associações de narrativas. Para saber mais sobre essas obras e seus respectivos autores, recomenda-se a leitura de textos de Jacques Aumont, Ismail Xavier e Luiz Carlos Merten – críticos e teóricos cinematográficos.

saqueando os mortos, e acabou tombada num confronto entre tribos. Dessa lenda, o que restou no filme foram o nome e o ato de saquear os mortos. John Ford também é referência para Sérgio Silva: “Anahy é fordiano por descrever uma odisseia e os grupos nômades sempre foram essência do cinema de Ford”, diz Merten (2002). As cenas da carroça na imensidão do pampa e a cena final do filme são fordianas.

As referências à literatura se fazem presentes, igualmente. Joca Ramires, o antigo namorado de Anahy, é o típico gaúcho “apeado e desgarrado”. Deixou suas origens para tentar vida melhor e tornou-se um solitário, como tradicionalmente encontramos nas obras de Cyro Martins⁸. A força, a coragem e a determinação em sobreviver de Anahy lembram Ana Terra, “embora suas origens estejam numa lenda, Anahy possui as mesmas raízes da lendária Ana Terra, de Érico. Ambas são fortes, destemidas. Compartilham uma forte ligação com a terra” (MERTEN, 2002, p. 81). As narrativas orais também fazem parte dessas associações: as lendas “Boi Tatá” e “A índia que canta com a voz do vento” são contadas por Anahy; ora de forma diegética, quando o personagem ouve; ora de forma não-diegética, quando apenas o espectador ouve.

Abaixo, a imagem do diretor Sérgio Silva ao receber um de seus prêmios pelo filme *Anahy de las Misiones*. Nota-se, na foto, o lenço no pescoço. Peça importante na indumentária gaúcha.



Imagem 5 - Sérgio Silva⁹

É evidente que essas releituras no longa metragem vem de uma concepção de cinema muito própria do diretor. Em outra entrevista, esta para a TV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ele diz o que pensa sobre essa concepção:

⁸ Sobre Cyro Martins, ver em: ZILBERMANN, Regina. **Literatura Gaúcha, Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

⁹ Publicado originalmente no site <http://ultimosegundo.ig.com.br>. Acessado em: janeiro de 2016

Tudo influencia. Hoje, a TV influencia o cinema, o teatro, as artes visuais, a música...tudo. Não existe mais aquela coisa dissocializada. O cinema influencia muito as artes visuais. Primeiro, veio a fotografia. Depois, para o cinema existir, ele foi olhar a fotografia. Hoje em dia a fotografia tá tentando olhar o cinema pra se recriar. Hoje em dia é tudo muito junto. O presente é resultado de todo um passado. Certamente, se eu não tivesse frequentado a faculdade de filosofia, nos anos 60, não seria o homem que sou hoje, do ponto de vista intelectual. Se eu não tivesse visto determinado filme, eu não teria feito o filme que fiz hoje (UFGRS, s.d, s.p).

Apesar de não assumir publicamente, o cineasta faz parte do grupo que diz: “filmarei a meu modo, definirei minha poética” (XAVIER, 2001, p. 59). Seu estilo entrou em forte conflito com as concepções de cinema de outros e recebeu críticas como a de Bilharinho. O que ele fez era diferente do que estava acontecendo no cinema gaúcho. Enquanto outros cineastas produziam filmes com narrativas que abordavam o separatismo, Sérgio Silva se volta para aqueles que sobrevivem à margem do embate. A postura adotada pelo diretor, diante da sua criação mais a sua força de criação dentro do filme é conhecida como cinema de autor ou cinema autoral.

1.2 A INFLUÊNCIA DO NOUVELLE VAGUE/FRANÇA, ANOS 50

Ismail Xavier explica que “o filme de autor trabalha, sobretudo, a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira – o cineasta assume de bom grado o novo status de sua atividade no contexto nacional – do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa” (XAVIER, 2001, p. 66). O cinema autoral, na prática, funciona da seguinte forma:

é um estilo de produção cinematográfica que destaca o diretor como principal foco e força criativa na realização de um filme. O fundamento principal dessa teoria é que o diretor, por ter uma visão global da produção (áudio e imagens do filme) deve ser considerado mais o autor da película do que o roteirista, pois são as tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, colocando o roteiro abaixo dessa hierarquia. Dessa forma, o filme acaba se configurando no diretor, fazendo possível uma liberdade maior de criação e até mesmo com baixo orçamento (COELHO, s.d, s.p).

A tendência em valorizar o cinema de autor teve início com o movimento *Nouvelle Vague*, na França, entre os anos 50 e 60. Os teóricos que participaram desse movimento publicavam em revista de nome *Cahiers Du Cinéma* seus artigos críticos, os quais teorizavam a sétima arte. A partir de então:

Depois que os críticos da Cahiers du Cinéma - Truffaut, Godard, Rivette, Molinaro, Chabrol - passaram à realização cinematográfica adotou-se um novo conceito: o cinema também tem o responsável estético que coordena e dá uma marca muito pessoal ao filme. Daí começou a mudar (SILVA apud BARROS, 2014, p.2).

O foco principal do cinema *Nouvelle Vague* é transgredir aquilo que é convencional, comercial e frágil. Mudar a concepção de que o filme conte apenas uma história com começo, meio e fim e passe a ter maior força artística, estética e de conteúdo, privilegiando o uso de câmeras portáteis, equipe técnica reduzida e filmagens externas. Na maioria das vezes, com o foco narrativo em um personagem (Barros, 2014).

Sérgio Silva, apesar da admiração pelo cinema italiano, compôs seu perfil de autoria cinematográfico sob a luz da estética francesa do *Nouvelle Vague*, dentro de um molde teatral. A começar pela escolha dos atores, o cineasta diz: “Eu trabalho só com gente que tem formação teatral. Não gosto de ator-teatral, mas com formação. [...] Para mim, a importância é a seguinte: tem que passar pelo teatro, por que eles tem outra maneira de trabalhar” (BARROS, 2014, p. 10). Por desejar um filme com maior força semântica a partir dos atores e do texto, trabalhar com atores formados em teatro foi uma exigência recorrente nas obras do diretor.

O filme *Anahy* tem, além da criatividade para compensar o baixo orçamento, toda uma arquitetura dramática que funciona de acordo com o estilo do diretor – locações, figurinos e atores – e estes fazem parte de um tema regional, e são ativados conforme a expressão pessoal do cineasta que se traduz nas recorrentes formas de tomadas, imagens, enquadramentos, cores.

O tratamento dado ao filme pelo diretor é equivalente ao do romancista com sua obra literária. Sérgio Silva afirma que, “há um vínculo muito grande entre o cinema da *Nouvelle Vague* e a literatura. É trabalhar como o romancista, só que outra linguagem, a linguagem do cinema” (SILVA apud SANCHEZ, 2014, p. 11). O roteiro tem a sua grande importância, mas vem depois, na hierarquia do cinema. E o polo de expressão de um filme com direção autoral não é o que ele diz, mas como ele diz. É o cinema descomportamentado e provocativo: aquele que causa curiosidade, não segue nenhum padrão clichê e, geralmente, faz com que o espectador, depois de assistir, leia sobre a direção, roteiro, foco narrativo, enredo etc.

Anahy de las Misiones traz o olhar do diretor sobre aqueles que estão desapoiados e que não tiveram voz durante a Revolução. São personagens que não sonham, pois a vida torna-se impraticável para a realização de qualquer desejo. Até mesmo a personagem Luna,

apesar de desejar um teto, sabe e tem consciência da sua condição. Essas e outras características também são encontradas em outro filme de Silva, *Noite de São João* (2003), que segue os mesmos moldes do regionalismo gaúcho do século XIX, vistos em *Anahy*. As características de autoria podem ser reconhecidas em ambas as obras.

Com a fotografia em *Anahy*, por exemplo, eu dizia que só queria duas cores no filme: “O verde do campo ou o azul no céu”. Então, não me adiantava colocarem uma personagem de verde no meio do campo, senão ficaria verde sobre verde, tom sobre tom. Então, eu ia fazendo esse tratamento, cuidando de várias partes. Não há esse sentido de imprimir uma marca pessoal minha registrada nos filmes, mas é claro que eu tenho meu estilo (SILVA apud BARROS, 2014, p. 7 – grifos do autor).

Quando indagado por Eduardo Portanova Barros, se o expectador irá reconhecê-lo como autor de *Noite de São João*, após assistir *Anahy de las Misiones*, ele responde: “Ah, vai! A não ser que não dê nada certo no filme”.

1.3 NOVAMENTE AO BRASIL: AO CINEMA DE RETOMADA, ANOS 90

É com o estilo do diretor que *Anahy*, lançado na década de 90 – mais precisamente na segunda metade da década – está dentro do contexto nacional que os críticos chamam de cinema de Retomada¹⁰. Nesse contexto, os filmes voltaram a ser produzidos com certa regularidade, após o fechamento da Embrafilme, do Concine e da fundação do Cinema Brasileiro, no governo Collor. Toda produção cinematográfica, anterior aos anos 90, estava com o orçamento alicerçado nessas instituições que estiveram fechadas por longo período após anos de traumas políticos – desde a ditadura até o impeachment de Fernando Collor. A Retomada cinematográfica teve seu início a partir da “Lei do Audiovisual, Lei nº 8.685, promulgada em 1995, acentuando o fenômeno” (NAGIB, 2002, p.13). Fenômeno considerado o “boom” cinematográfico brasileiro, pois foi a partir dessa lei que as produções passaram de três para treze filmes por ano, lançados em salas brasileiras. Para Nagib:

¹⁰ O cinema de Retomada é um momento. Como o próprio o nome diz, é justamente a retomada de produção do cinema brasileiro, após a liberação de financiamentos e políticas públicas em prol da sétima arte; foram criados prêmios, revistas, financiamentos e festivais. É a retomada do cinema narrativo e época de surgimento de novos diretores, inclusive, diretoras. Foi uma época que o cinema brasileiro reencontrou o modo de contar histórias, focando nas temáticas sociais, alcançando diversas propostas de temas sociais: fome, multiculturalismo, História do Brasil, Mulher etc Teve início em meados da década de 90, com o auge entre 1996/1998. Há controversas a respeito de datas. Para alguns críticos, o cinema de Retomada não teve seu fim, pois as normas para financiamentos são as mesmas até a atualidade. A lista de filmes produzidos na Retomada é extensa e intensa no que se refere às propostas temáticas e estéticas. Portanto, este trabalho não abrange todo o contexto nacional da Retomada, focando apenas no filme em estudo.

Mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a despertar a atenção do público e da imprensa. Além dos filmes de Xuxa e dos Trapalhões, sempre prestigiados pelas massas, outros filmes brasileiros começaram a ultrapassar a marca de um milhão de espectadores, como *Carlota Joaquina*, *O quatrilho*, *Central do Brasil* [...] Como costuma enfatizar o Secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, 55 novos cineastas surgiram no país. Número tão expressivo como aquele que deu origem ao *Nouvelle Vague*, na França, nos anos 50. Inúmeros diretores que no início dos anos 90, estavam confinados ao curta-metragem, a partir de 1994 puderam se lançar no longa, com obras que já se tornaram marco em nossa cinematografia (NAGIB, 2002, p.14 – grifos da autora).

“E Sérgio Silva, com o seu *Anahy*, é referência daquela época” (BARROS, 2014, p.1). No cinema de Retomada, as características da autoria empregadas no *Nouvelle Vague* sofrem uma curvatura quando empregadas no cinema nacional. Alguns diretores não somente produzem filmes autorais e de arte num contexto mais hermético, quer dizer, com público mais direcionado, mas também buscavam o público convencional e salas comerciais. Podemos afirmar sobre isso quando Sérgio Silva fala da dificuldade de avançar no território nacional, com um enredo tipicamente gauchesco.

O filme que marca o início do cinema de Retomada é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati. Destacamos ainda, *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles, este também responsável por dar espaço ao cinema de autor. Com esse enaltecimento cinematográfico mais a situação política nacional estabilizada, algumas obras chegaram ao estrangeiro e foram indicadas ao Oscar: *O quatrilho*, indicado em 1996 *O que é isso companheiro*, indicado em 1998; e *Central do Brasil*, indicado em 1999.

O termo “Retomada” dividiu opiniões até mesmo entre os cineastas, pois alguns acreditavam ser apenas uma estratégia de mercado. Por não haver um critério na distribuição dessa verba, na tentativa de ser democrática, Carlos Reincheinbach – um nome bem expressivo do cinema autoral – diz que: “ela (a lei do audiovisual) suscita o aparecimento de picaretas, de cara que nunca fez filme na vida, mas tem grana, tem crédito e que disputa, na cara dura, o mesmo espaço com o profissional que milita há muito tempo” (REICHEINBACH apud NAGIB, 2002, p.18).

Mas, apesar disso, as mulheres tiveram espaço e a participação feminina na direção do cinema de Retomada é bem expressiva. Embora ainda seja a minoria, a participação das mulheres como produtoras e diretoras foi surpreendente. Entre elas, estão: Eliane Café; Carla Camurati, Rosane Svartman, Bia Lessa, Mirella Martinelli, Monique Gardenberg. Além da participação feminina na direção, o cinema de Retomada possibilita a discussão sobre o social, sobre a representação do sujeito, mas sem configurar-se em novo projeto

político/partidário, mas político/social. *Anahy* é um exemplo quando traz no seu enredo um drama familiar e pessoal, apesar do contexto histórico/social no qual se encontra a protagonista. Se o movimento de retomada fosse de sugestão política partidária e separatista, o foco seria a Revolução Farroupilha.

Percebemos, então, a importância da proposta pessoal de origem francesa, no campo estético, conhecida aqui no Brasil como cinema autoral, pois a diversidade de temas e propostas exige criatividade do diretor dentro dos aspectos tradicionais, naturalistas e estruturalistas do cinema de Retomada. Para que seu filme tenha destaque, o diretor deve sair do coletivo e direcionar o enredo no individual, deixando o filme mais hermético. Isto é, o filme de Sérgio Silva sai do ambiente nacional - onde os filmes reproduzidos geralmente falavam sobre mulheres do sertão nordestino ou algo do ambiente televisivo como Xuxa ou Os trapalhões - e foca em um enredo que conta a história de uma mulher do sul, subalterna, marginalizada e exilada. O que torna o enredo mais complexo no momento da leitura por tratar-se, também, de cinema narrativo.

Por definição o cinema narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, quanto ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filme possam ser analisadas com instrumentos forjados para a literatura [...] Esses sistemas de narração operam com outros filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica (AUMONT, 2009, p.96).

As referências que o filme faz às outras narrativas reforçam a ideia de que o cinema de autor é, além de tudo, uma arte de postura, tanto por parte do diretor quanto do espectador. O diretor/autor é aquele que sabe fazer dessa combinação de elementos algo novo, sem deixá-los desarticulados. Cabe ao espectador fazer a sua análise e perceber em que medida Sérgio Silva ocultou ou sublinhou esses elementos; escolhendo o quê, quando e como mostrar, e optar por este ou aquele caminho de análise. “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 2006, p.12).

Ressaltamos que um texto narrativo – literário ou cinematográfico – não emana um sentido único, mas é um espaço de múltiplas dimensões interpretativas – algumas se complementam, outras se contestam. Os personagens representam o período social, bem como seus problemas, suas articulações e intrigas. Em *Anahy*, há uma mulher como protagonista e este é o eixo fundamental que questiona o estereótipo do patriarcado, o do gaúcho de bombacha, guaiaca e faca na bota, postulado no cinema de Teixeira. Não é uma mulher na

direção, mas uma mulher na protagonização de uma história em que apenas homens figuravam com destaque.

Esse renascimento do cinema nacional, autoral e narrativo, trouxe consigo a redescoberta do Brasil real, um olhar antropológico e filtrado sobre sujeito nacional, sobre as classes pobres, a cultura popular, e sobre a participação da mulher na sociedade – no caso de *Anahy*, a mulher subalterna, marginalizada e exilada, no século XIX. É importante finalizar esse capítulo destacando que nem todo filme de Retomada é autoral como o *Anahy de las Misiones*.

Como já esclarecido, para ser considerado autoral, o filme deve ter, sobretudo, o diretor como principal foco de produção estética e narrativa. Além dos aspectos estéticos, a força criativa de direção em um filme autoral é reconhecida logo na capa de divulgação. Em seguida do título, é apresentado o nome do diretor. No caso do filme *Anahy*, vem com a entrada “um filme de Sérgio Silva”. Outro exemplo, o filme *A história de Àdele H.*, na divulgação aparece a entrada: um filme de François Truffaut. Essa prática é chamada pelos críticos de *mise-en-scène*. Portanto, é sabido que nem todo filme que foi produzido após o lançamento da Lei do Audiovisual – (Lei nº 8.685), momento intitulado de Retomada – é autoral. Isso se justifica pela numerosa quantidade de filmes produzidos, pois não houve um filtro no estilo de produção e, também, porque nem sempre era intenção da direção tornar a sua produção como autoral. Para reconhecer um filme de Retomada, é necessário contextualizar historicamente dentro do cenário nacional; na prática, olhar o ano de produção e o tema tratado. Além disso, temas como cultura, identidade e representações são recorrentes. E, para reconhecer um filme autoral, é necessário contextualizar esteticamente. Obviamente, ambos podem trabalhar os mesmos temas. A diferença vai se dar no tratamento do filme.

CAPÍTULO 2

COMO ENTENDER ANAHY

*“Sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra.
(Hino do Rio Grande do Sul)”*

*“Se você quer apartar o continente de São Pedro do resto da nação, que lo faça.
Pegue de um galope largo e vá defendê sua crença.
(Anahy de las Misiones)”*

O que uma guerra que perdurou uma década pode deixar de rastro? Quando o assunto é Revolução Farroupilha, sobra conteúdo a ser discutido. A revolução deixou sua marca na literatura, na História, no cinema. Cada uma a seu modo e com suas características peculiares retrata os fatos e personagens que fizeram parte da guerrilha. Essa marca foi o fio condutor de uma ideologia que enaltece o passado guerreiro e engendra um tipo que passou a ser o símbolo das vitórias e das batalhas: o centauro dos pampas; uma figura altaneira, viril e destemida. “Esse mito engendrou um tipo, uma personalidade, que passou a identificar idealmente o gaúcho e a impor-se como padrão de comportamento” (JACKS, p.17, 2003).

2.1 ALENCAR E O MITO GAUCHESCO

A obra literária que primeiro aproveitou ficcionalmente a guerra e o tipo humano do campo foi *O gaúcho*, de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1870. A seguir, um trecho da obra a qual coloca Bento Gonçalves, líder da Revolução Farroupilha como modelo de valentia e, com o passar do tempo, tornou-se uma referência para a literatura e o cinema regionalista do Rio Grande do Sul, que aborde o tema da Guerra dos Farrapos ou as suas consequências:

O coronel Bento Gonçalves da Silva, veterano da guerra da Cisplatina e comandante da fronteira de Jaguarão e Bagé, era então o homem mais respeitado em toda a campanha do Rio Grande do Sul. Franco e generoso, bravo com as armas, vazado na mesma têmpera de Osório, e Andrade Neves, montando a cavalo como o Cid campeador, era Bento Gonçalves, o ídolo da campanha (ALENCAR, 1978, p.19).

Uma vez realizada essa representação, impôs-se o tipo gaúcho. Isso causou repercussão entre os escritores do Rio Grande do Sul. Mas “apesar da produção local, foi José de Alencar quem conferiu ao gaúcho a condição de herói inteiriço ao escrever *O gaúcho* (1870)” (OLIVEIRA, 2002, p. 247).

De acordo com Zilberman (1985), Apolinário Porto Alegre descobre um tema poderoso em Alencar e, com outros escritores, funda o “Partenon Literário”. O objetivo era fortalecer a literatura local que nos idos 1870 parecia se perder. Publicaram as seguintes obras: *O Vaqueano* (1872) que seria uma correção do que faltava no livro de Alencar, como o escravo das charqueadas e o índio; João Cezimbra Jaques segue os moldes de Alencar e publica *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul* (1882) e *Assuntos do Rio Grande do Sul* (1912).

Após a Segunda Guerra, o país sofre o que se pode chamar de americanização e, conforme Fagundes: “agora sim, o gaúcho e seus usos e costumes estão ameaçados” (FAGUNDES, 2011, p. 8). Havia uma distancia temporal entre a publicação de Alencar e o processo de americanização. Isso originou questionamento entre os gaúchos: o que havia acontecido com as tradições e o estilo gauchesco lido em Alencar e depois nos escritores do Rio Grande do Sul?

Para que fosse reacendido o mito gauchesco postulado em Alencar e depois nos escritores locais, João Carlos D’ávila Paixão Cortes, Luis Carlos Barbosa Lessa e Glaucus Saraiva formaram:

(...) a chamada de Santíssima Trindade do tradicionalismo. Foram eles que em 1947 no colégio Júlio de Castilhos em Porto Alegre, organizaram a primeira Ronda Crioula do Tradicionalismo Gaúcho a qual durou 12 dias e foi até 20 de setembro, o Dia do Gaúcho (FAGUNDES, 2011, p. 7).

Com o objetivo de que as tradições gaúchas permanecessem vivas, os gaúchos fundaram o CTG 35. Esse nome homenageia o ano em que iniciou a Revolução Farroupilha. Com o lema “Em qualquer chão – sempre gaúcho”, trinta e cinco jovens fundam o primeiro Centro de Tradições Gaúchas do Rio Grande do Sul. E todo aquele que fosse fundado depois, obrigatoriamente, seguiria as mesmas concepções, princípios e ações, de acordo com os aspectos cívicos, filosóficos, éticos, associativos e recreativos. Com isso, o tradicionalismo e o regionalismo na cultura gaúcha estavam enraizados. Peões e prendas tomaram seus postos e o padrão de comportamento, para ambos, dentro do tradicionalismo e do regionalismo, havia sido normatizado.

Essa concepção de cultura tradicionalista que nasceu com a Revolução Farroupilha e que antes foi romantizada por Alencar está impregnada no imaginário social. Os outros a reproduziram assim como receberam. Para Pesavento (1995), não é possível entender uma história cultural desconectada de uma história social, pois as representações são produzidas a partir de uma história social. São obras ficcionais, mas tem o seu pano de fundo alicerçado na História. Sendo assim, toda obra alcança dimensões artísticas, históricas e sociais.

A dinâmica cultural desse imaginário coletivo constituiu seu simbolismo marcado pelo heroísmo e valentia. Após Alencar, surgiram romances, filmes, letras musicais, além de sociedades como os Centros de Tradições Gaúchas que já chegam como uma representação desse efeito. O núcleo gerador na grande maioria dessas artes e movimentos foi o passado de guerra e o surgimento romantizado do herói dos pampas – o gaúcho valente e livre. Una-se a isso a fidelidade com a raça hípica. Representamos esse último elemento também com um trecho da obra de Alencar e, posteriormente, com a letra da canção de Luis Marengo, do ano de 2002, para que seja possível uma visualização diacrônica desse tópico cultural:

Em Alencar, 1870:

-Oh! Que lindo animal trazes tu, Manuel! Exclamou Bento Gonçalves com satisfação de picador. É para negócio? Abre preço, rapaz!
 -Não, senhor, esta não se vende.
 O gaúcho hesitou balbuciando:
 -Mas se meu padrinho...
 -Nada, Manuel; sei o amor que a gente toma a estes brutos. Aposto que lhe queres tanto bem como a sua namorada. (ALENCAR, 1978, p.72)

A canção, 2002:

*Batendo água*¹¹

*Meu poncho emponcha lonjuras batendo água
 E as águas que eu trago nele eram pra mim
 Asas de noite em meus ombros sobrando casa
 Longe das casa ombreada a barro e capim*

*Faz tempo que eu não emalo meu poncho inteiro
 Nem abro as asas da noite pra um sol de abril
 Faz muitos dias que eu venho bancando o tino
 Das quatro patas do zaino, pechando o frio*

*Troca um compasso de orelha a cada pisada
 No mesmo tranco da várzea que se encharcou
 Topa nas abas sombreras, que em outros ventos
 Güentaram as chuvas de agosto que Deus mandou*

*Meu zaino garrou da noite o céu escuro
 E tudo o que a noite escuta é seu clarim*

¹¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-marengo/1309838/>. Acessado em: dezembro de 2015.

*De patas batendo n'água depois da várzea
Freio e rosetas de esporas no mesmo trim*

*Falta distância de pago e sobra cavalo
Na mesma ronda de campo que o céu deságua
Que tem um rumo de rancho pras quatro patas
Bota seu mundo na estrada batendo água!*

*Porque se a estrada me cobra, pago seu preço
E desabrigo o caminho pra o meu sustento
Mesmo que o mundo desabe num tempo feio
Sei o que as asas do poncho trazem por dentro*

As duas citações possuem a mesma projeção no que se refere ao tema da raça hípica. Essa projeção é resultado da representação cultural da lida no campo, das batalhas, do viver livremente, da valentia; e de uma simbolização construída pelo hibridismo entre o homem-gaúcho e o cavalo, resultando no legado “Centauro dos Pampas”, como confirma Zilberman:

Para a configuração de uma certa imagem do gaúcho como expoente representativo do Rio Grande do Sul contribuíram vários elementos, alguns de procedência popular, como a indumentária, hábitos e modo de falar, outros de natureza erudita, como a usual associação com a figura mítica do centauro (ZILBERMAN, 1985, p. 41).

Em nenhuma das artes mencionadas acima, contamos com uma personagem feminina como protagonista. Em *A casa das sete mulheres* (2003), de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, a adaptação da obra literária de Letícia Wierzchowski é contada por Manoela, sobrinha de Cayetana e Bento Gonçalves. Durante a guerra, elas ficaram protegidas em uma estância nas proximidades do Rio Camaquã e a história é contada do ponto de vista de uma personagem feminina, porém, Bento Gonçalves, David Canabarro, Teixeira Nunes, Giuseppe Garibaldi e General Netto são sempre destacados nos episódios: um protagonismo indireto. Importante destacar que o texto da série televisiva tem uma nuance mais romantizada que o texto da obra literária. No livro, ficam mais evidentes as atitudes arbitrárias de Bento Gonçalves, deixando mais explícitos os efeitos do patriarcado sobre o universo feminino.

Em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, com fortes personagens femininas, “esse tempo histórico fica restrito à morte de capitão Rodrigo, relatada no primeiro tomo de *O continente* (1949), mas a personagem como a história da Revolução se transforma em arquétipo e paira sobre as gerações seguintes” (WEINHARDT, 2004, p.92).

Faz-se necessária essa breve digressão na história literária e cultural do Rio Grande do Sul, para compreender de onde partem os questionamentos possíveis em *Anahy de las Misiones*, pois, nesse filme, há uma mulher como protagonista.

2.2 O EXÍLIO DO PEÃO DE SAIAS

Ao interpretar uma obra, o leitor pode e deve questionar o que ela cria, reproduz ou subverte. Nesse caso, as experiências com outras obras literárias e principalmente o conhecimento sobre os momentos históricos/culturais, descritas no tópico anterior, valeram como ponto de partida para uma leitura crítica e reflexiva sobre o filme em estudo. *Anahy de Las Misiones* tem um roteiro focado em uma personagem feminina. O fato de ser uma mulher como protagonista em um filme sobre a Revolução Farroupilha, suscita o questionamento quanto à formação cultural, histórica e social do passado, principalmente sobre os perfis femininos, já que estes raramente protagonizam um enredo desse porte.

Por terem um lugar pré-estabelecido na sociedade oitocentista, raramente as mulheres surgem nas narrativas de forma que não estejam de acordo com os ajustes sociais, elencados na citação abaixo. Se isso ocorre, ou seja, se as mulheres escapam ao regimento das normas sociais, são punidas. Um exemplo é a personagem Clara Vitória, no romance *Concerto Campestre* (1997), de Luiz Antônio de Assis Brasil: ao envolver-se com um músico forasteiro e engravidar antes do casamento, a jovem é exilada em um boqueirão a mando de seu pai, o Major Eleutério – um conhecido fazendeiro de charqueada. Sobre os deveres do comportamento feminino, Hilda Flores relata:

A determinação pombalina de meado do século XVIII proibia a criação de conventos. A mulher deveria ser encaminhada para o casamento e gerar prole numerosa a garantir soldados para a defesa e expansão das fronteiras. A igreja em seu conservadorismo reforçou essa função de geratriz, centrando o papel da mulher na anônima administração do cotidiano, zelando pelo bem estar do marido e educando os filhos – encaminhando desde tenra idade os meninos para as tarefas externas e a defesa da pátria, e as meninas para as prendas domésticas (FLORES, 2013, p.7).

A inquestionável domesticidade feminina, principiada no século XVIII, determinava que os objetivos maiores do viver mulheril seriam os cuidados domésticos, a fidelidade ao marido e a obediência à igreja. A religiosidade era uma forma de confirmação do bom comportamento da mulher. Também deveria sempre consentir a conduta do marido por pior

que fosse. Não seguir estas regras era decretar o seu exílio social. Para Richard (2002), a representação das mulheres já teria um referente constituído como se o feminino já tivesse suas características pré-fixadas. No entanto, existiram mulheres que movidas pela necessidade administravam suas vidas e suas propriedades, apesar disso, sem perder a domesticidade. Não tiveram o mesmo reconhecimento de figuras masculinas reais e heroicas que foram e são retratadas exaustivamente em livros, filmes e músicas, desde os tempos de Alencar.

Hilda Flores (2013) fez um levantamento realista dos perfis femininos. De acordo com a pesquisadora, forjou-se uma sociedade guerreira com menosprezo à mulher. Fala-se, inclusive no enaltecimento da raça hípica, mas a mulher se torna invisível. Entre costureiras, imigrantes, estancieiras, esposas, professoras, intelectuais e guerreiras, as mulheres lutaram pela sobrevivência, o que “resultou numa nova identidade que capacitou, ou não, a mulher de gerir recursos e se inserir na reconstrução da sociedade” (FLORES, 2013, p. 130).

Apesar de existirem pesquisas como esta de Hilda Flores, que identificam as figuras femininas e que reafirmam a importância dessas mulheres no desenvolvimento da coletividade, na grande maioria das obras artísticas, ainda permanece o discurso ideológico que mantém a figura do homem como heroica, central, controladora; antes, durante e depois da Guerra dos Farrapos.

Houve uma naturalização sobre a (não) representação da mulher sulina em época de guerra, nas produções artísticas, isto é, da não protagonização. Além de dar voz e representatividade às mulheres, Sérgio Silva escreveu um roteiro com uma mulher que é mãe de quatro filhos de pais diferentes. Isso era o suficiente para tornar-se uma ameaça aos bons costumes e uma afronta a moral cristã. Vale a pena ressaltar o seguinte: em um enredo romantizado, que corra no século XIX, sempre se tem um padre e uma igreja simbolizando o poder que ela – a Igreja – exercia sobre o sujeito. Na época, uma mulher que vivia nas condições e com as características físicas de Anahy era chamada de “china”: mulher de descendência indígena, com traços indígenas.

Com as transformações diacrônicas da linguagem, hoje, china é um adjetivo carinhoso. Mas, no século XIX e na semântica da linguagem do filme, o vocábulo, segundo o dicionário, é sinônimo de “concubina”: aquela que “é amante de um homem” (FERREIRA, 1975, p. 360). Anahy utiliza esse termo para se reportar ao seu passado no momento do diálogo com Joca Ramires. Portanto, dar a voz à mulher, nesse contexto de guerra, não foi suficiente para o diretor, então, ele reconfigura o discurso e retrata uma mulher singular da classe subalterna – aquela que era excluída e marginalizada.

Para Pesavento (1995, p. 19), “se atentarmos, como diz Bakhtin, para o fato de que o passado já nos chega como texto e como leitura já feita, a decifração desse discurso se dará pelo esforço de ler um texto sobre outro texto”. Então, podemos dizer que o filme é uma sobreposição de representações, pois, “o cinema explora e reapropria os signos da realidade” (STAM, 2000, p.133). É uma sobreposição porque o diretor não descarta os fatos reais e não os trai. Esses fatos estão lá como pano de fundo, porém, a representação de primeiro plano é outra.

Seria uma leitura individual do diretor sobre a construção de um imaginário coletivo. Desse modo, a obra apresenta uma ressignificação desse imaginário, com elementos que dão sentido e desenvolvem uma reapresentação ficcional com as características do universo feminino, em um contexto hegemonicamente masculino.

Uma mulher intensa, astuta e que tenta a qualquer custo resguardar sua família daquela guerra que não era sua. Anahy diz: “Pra viver nesse mundão é preciso ser ruim que nem ele (SILVA, 1997)”. O contexto social em que ela vive a absorve, deixando-a numa situação marginal, a qual caracteriza o exílio:

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não tem exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado (SAID, 2003, p.50).

O exilado tenta reconstituir sua vida, mas dentro daquele mundo ao qual ele está fazendo parte. O exílio em Anahy está justamente no fato de ela estar distante do Estado e de suas raízes, e fazer do seu grupo familiar algo triunfal. Portanto, entendemos que o diretor partiu da perspectiva de se contar a história a partir de baixo, ou seja, a partir da classe subalterna e marginalizada, representando uma mulher que é banida do contexto social e separada de suas raízes. Há um forte ímpeto de mostrar o quanto a força sócio/cultural pode se tornar impositiva na formação de um povo, principalmente no que diz respeito à mulher. A seguir, a fala de Anahy sobre a sua condição de china, transcrita de acordo com a linguagem apresentada no filme:

ANAHY: China sofre, mas não morre así no mas. Se morresse não tava aqui de prosa. Hoje me defendo. [...] China não pode ter uma querência, por pequena que seja. Nessa terra o mando e a posse são dos home.
JOCA RAMIRES: Mas conheço mulheres que se casaram por bem e vivem na proteção das estâncias.

ANAHY: Ora, cuê! Só se o pai da desposada tem riqueza. O home ajunta as posse com a dela, botam família pra despues as cria terem cria. E assim as herdade vão aumentando, passando de um pros otros (SILVA,1997 – transcrição minha).

Nesse diálogo entre Anahy e Joca Ramires há pontos rizomáticos¹² que indicam alguns dos fatores do exílio de Anahy: mulher, mãe de filhos de pais diferentes, mestiça, pobre e sem uma morada fixa. Chama-se de rizomático porque nenhum desses pontos é centralizador, mas, estão interligados um ao outro, numa relação de interdependência. De acordo com Spivak (2010), se o sujeito subalterno não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. A protagonista está distante dos estereótipos comportamentais e sociais e, ainda, nesse código moral, para ser um sujeito inserido, precisa passar pela aprovação do Outro.

Ainda na última citação, se torna explícito o quanto a situação econômica de Anahy foi fundamental para que ela se distanciasse cada vez mais do convívio social, pois a economia da região foi arruinada pela guerra. Foram poucas as mulheres que conseguiram ajuda financeira para continuar sobrevivendo, depois de perderem seus familiares. Atribuídas unicamente ao serviço doméstico, das mulheres sobreviventes no pós-guerra apenas três receberam indenizações mais expressivas por perderem seus entes e ficarem desprovidas de recursos. De acordo com Hilda Flores:

O número de homens indenizados, 281, é 5,6 vezes maior do que o número de mulheres, 50, indicando um maior envolvimento do homem com a guerra e o predomínio econômico masculino. [...] reafirmando a primazia masculina na área econômica, em oposição à dependência feminina própria da estrutura patriarcal, que atribuía a mulher como única competência os afazeres domésticos (FLORES, 2013, p. 53).

A maioria dessas mulheres indenizadas eram estancieiras. E, se as famílias abastadas foram atingidas, as pobres e marginalizadas foram massacradas. Mesmo aquelas mulheres que apresentavam certa cultura, adquirida em viagens à Europa e em algumas leituras, se viram enredadas por exercer um papel para o qual não estavam preparadas: o de administradora. Muitas receberam suas indenizações através de terceiros sendo subtraídas de parte do valor indenizatório. Porém, se essas mulheres que viviam no centro do contexto, no alto da

¹² Rizoma é o termo utilizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guatarri para definir multiplicidades. [...] Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. (DELEUZE & GUATARRI, 2000, p.16) Nesse sentido, nenhuma conexão é mais importante que a outra. O rizoma leva ao outro lado da obra, no seu espaço de devir, dando noção de inacabamento. “Um rizoma não começa e não conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. (DELEUZE & GUATARRI, 2000, p. 16). Portanto, não há algo totalizante, conclusivo, nos elementos que fazem de Anahy uma exilada.

pirâmide social, tiveram dificuldades, as mulheres como Anahy não eram nem vistas pelo poder público. Para Alain Touraine, “nada faz mais sucesso do que a dominação masculina, sobretudo quando ela reduz as mulheres a simples efeitos dessa dominação, o que as priva de qualquer meio de emancipar-se dessa dominação” (2011, p.45). Touraine fala sobre a representação dessa dominação no contexto social. E sua citação reflete o quanto essas mulheres foram privadas de seus próprios recursos e o quanto isso é representado na sociedade, literatura e no cinema.

Anahy não correspondia às características femininas normatizadas pela sociedade, o que a distanciou de maneira violenta dos recursos sociais – de indenizações, por exemplo. Essas características normatizadas podem ser conhecidas através dos escritos de um noticiário da época, onde diz que as mulheres devem viver com o intuito de, apenas, casar-se:

A mulher não aspira outra coisa senão a casar, e logo que consegue não deve cuidar de outra coisa senão fazer a felicidade do marido, cuidando no arranjo de sua casa e na boa educação dos filhos. Sair dessa regra é não ser boa esposa, nem boa mãe de família e querer que se suponha mal dela (O ARTILHEIRO, 1837 apud FLORES 2013, p. 10).

Para representar esse distanciamento entre Anahy e o contexto social, o diretor faz uso do “ponto de vista”: “um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela” (AUMONT, 2009, p.33). A representação entre a distância focal, entre o olhar do espectador e a personagem, sem zoom – porque isso diminuiria a profundidade do campo – nos auxilia na compreensão de como Anahy é negada socialmente. E o plano mais aberto funciona como um código de linguagem, o qual representa a solidão da família de Anahy.

Na imagem abaixo, vemos a carroça, a família de Anahy e a solidão no pampa em estilo fordiano, uma das referências de direção de Sérgio Silva.



Imagem 6 - Anahy e a solidão no pampa

Sobre a itinerância de Anahy, é pertinente a citação de Edward Said:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência (SAID, 2003, p.58).

O fato de não estabelecer morada fixa e andarilhar pelos pampas, puxando sua própria carroça acompanhada dos quatro filhos, torna o exílio, além de social, geográfico. Ela foi se afastando das suas raízes. As suas condições não conferiam com as da sociedade e isso a colocava em risco. “O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54).

A intenção do diretor foi contextualizar o conjunto situacional da personagem. Uma vez que, circulando pelos acampamentos de Caramurus e Farrapos, ela tem o contato com o Outro – o dominador. Essa fronteira simbólica faz com que o exílio geográfico se torne a engrenagem fundamental da obra. No sentido metafórico, a obra caminha, tem movimento. Com essa circulação, a história tem um desenvolvimento organizado. Desse modo, “o representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação” (AUMONT, 2009, p. 90).

Esses encontros com o Outro permitem um processo dialógico entre dominador e dominado que, na versão da História, seriam os grandes generais e o povo. Num cenário de silêncio e resistência, também é possível perceber como a identidade de Anahy se constrói ou se redefine conforme o seu posicionamento e o posicionamento do Outro. As reações da personagem permitem questionar e refletir sobre a incompletude da identidade do sujeito, mais especificamente, sobre a identidade feminina. Com um viés humanista, o filme não trata apenas das questões sociais no âmbito nacional, mas questões individuais; e é pontual no caso de Anahy. Sobre construção de identidade, Hall diz:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2005, p.38).

A identidade está em constante formação e transformação. A partir dos escritos do teórico, é possível operar o encontro entre a personagem e a definição de identidade. É importante entender a construção da personalidade da personagem como algo flutuante e com fissurações: vê-la como mulher pobre, itinerante, exilada, marginalizada e compreendê-la enquanto sujeito; estabelecer sentido a essência, a experiência e ao significado do sujeito-mulher em Anahy. Em trajeto ficcional, o diretor retirou a definição de mulher de uma normatização fixada pela sociedade oitocentista e redefiniu várias vezes a identidade da personagem, com uma proposta que vai além do objetivo de reverter o patriarcado e falocentrismo. Sobre a identidade da personagem, haverá uma discussão com mais profundidade, em páginas seguintes.

Há uma corrente na historiografia a qual diz que a guerra foi um dos momentos mais enaltecidos do povo gaúcho embutindo o sentimento farroupilha nos sujeitos, de maneira generalizada. Apesar disso, talvez justamente por isso, famílias como a de Anahy e mulheres como Anahy foram inseridas sem questionamento nesse pensamento ideológico, mas, em contrapartida, esquecidas quando o assunto é representação. Na atualidade, quase tudo que envolve a Revolução Farroupilha se presta a discussão e ao questionamento; não há uma unanimidade sobre o assunto. Sobre questionar fatos passados, Said nos ensina que:

A evocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 1999, p. 33).

Para compreender a citação de Said e esse questionamento por parte da direção do filme, analisamos a imagem que vem a seguir. Na cena em questão, a família de Anahy, durante sua caminhada pelos pampas, encontra e observa o Seival, barco de Garibaldi; personagem real conhecido como “herói de dois mundos”. Este é um exemplo de encontro com o Outro e o dominador e o exílio geográfico funcionando como engrenagem do filme.

O barco é levado por terra até Laguna, terra de Anitta, para ser usado em batalhas. Em seguida, o mesmo momento histórico, representado em *A casa das sete mulheres*



Imagem 7 - Seival e Anahy

É uma cena que se repete em diversas narrativas pela importância da batalha que veio logo em seguida e por ser um feito idealizado e comandado por Garibaldi. Evocar o passado, de acordo com a teoria de Said, representa o deslocamento do discurso que constitui a História e, para representar esse deslocamento é utilizado mais uma vez o “ponto de vista”. O diretor colocou a família de Anahy em primeiro plano e o barco ao fundo do campo de visão do leitor. Primeiramente, o olhar de Anahy sobre a guerra e depois o olhar do leitor sobre o olhar de Anahy. A imagem do filme mostra outra verdade, representando os efeitos da força cultural sobre o imaginário coletivo, ou seja, a marginalização de famílias pobres e mulheres como Anahy. Essa imagem de Anahy e o Seival pode ser um exemplo de questionamento sobre a visão enaltecida desse passado.

Para uma melhor compreensão dessa força cultural, na imagem abaixo, da série televisiva *A casa das sete mulheres*, essa cena também é vista de dentro. Nela, Giuseppe Garibaldi tem uma participação com grande destaque, o que denota uma representação idealizada da mesma cena em *Anahy*.



Imagem 8 - Seival e Garibaldi¹³

Tomar os fatos históricos como objeto de investigação sugere, necessariamente, ponderar sobre o posicionamento dos sujeitos – o autor, leitor ou personagem. Ao olhar a imagem como uma tela, é possível compreender esse posicionamento metaforizado. Na última

¹³ Publicada originalmente em <<http://memoriaglobo.globo.com>> Acessado em: dezembro 2015.

imagem, o espectador está praticamente ao lado do Seival. Na anterior, Anahy está mais próxima do leitor do que do barco de Garibaldi; e o espectador mais próximo de Anahy. É a relação imediata entre personagem e leitor; entre Anahy e o espectador. E não entre a guerra política e o espectador.

Visto que, o cinema de Retomada é um movimento cinematográfico onde surgem propostas de narrativas que envolvem questões sociais, Sérgio Silva, ao colocar a família de Anahy e os olhos do espectador afastados do barco do italiano, sugere a recriação e questionamento sobre a Revolução. Para isso, é preciso decifrar, sair desse código do imaginário social. Esse imaginário enaltece o passado sobre a Guerra dos Farrapos, pois é uma das “forças reguladoras da vida coletiva” (PESAVENTO, 1995, p. 22). É necessário buscar uma compreensão para, então, “desfazer a representação do ser e parecer” (PESAVENTO, 1995, p. 22). Isto é, que se tenha acesso a outras possibilidades de leitura e interpretação e não somente aquelas que nos sugerem um passado guerreiro e valente, que deixa de lado mulheres como Anahy. A intenção do diretor é contar sobre aqueles que viveram o dia a dia da guerra e não tiveram sua representatividade no cinema, na música e na literatura.

Mas, “se o sentido de uma obra é a experiência do leitor, que diferença faz se o leitor é uma mulher?” (CULLER, 1997, p.51). Uma mulher lendo como mulher ou um homem lendo como mulher torna possível o deslocamento do sistema de conceitos pré-estabelecidos, através do discurso falocêntrico, onde o patriarcado impunha a homilia que impregnava a mulher de desmerecimentos. É o visível sobre o invisível e, ainda, aponta “as máscaras com que o sistema falocêntrico esconde suas ficções” (CULLER, 1997, p.22).

São nessas quebras do discurso falocêntrico, capturados durante o processo de leitura e advindos de experiências de leituras anteriores, que escapam os conceitos e regras patriarcais que foram agregados ao papel da mulher tornando-os, nesse filme, visíveis e destacados, porém, de uma forma subversiva. É necessário, portanto, a participação atenta do leitor para que essa subversão faça sentido e não se torne apenas preenchimento de roteiro.

Sendo assim, o leitor torna-se também um produtor e não apenas consumidor do texto, ao preencher os pontos de indeterminação. Diante disso, não é necessário oferecer qualquer prova do que se retrata e a implicitude é uma característica autoral da direção. O filme conta com a experiência do leitor para que este estabeleça significados, dê credibilidade e tome posição diante do texto, o que os críticos literários chamam de pacto ficcional. Sobre isso, Eco ensina que: “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...]”

Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 2006, p. 81).

A imagem de Anahy e sua família, ao observar o barco de Garibaldi, não apenas estabelece esses posicionamentos ficcionais como também sublinha que o sujeito subalterno e marginalizado é resultado do discurso dominante. Na definição de Spivak (2010), o sujeito subalterno é aquele que pertence às camadas mais baixas da sociedade. Sem a mínima possibilidade de se tornarem membro pleno no estado social dominante. Anahy é uma mulher dominada pela marginalidade e subalternidade. Apesar de se reconhecer como tal, usa dos próprios elementos que a marginalizam para se posicionar diante do Outro, como podemos ver na imagem que vem a seguir. Sobre esse movimento de reivindicação de identidade e posicionamento, Bhabha ressalta que:

Cada vez mais o tema da diferença cultural emerge nos momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz a tona são agonísticas; a identidade é reinvidicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntrica (BHABHA, 2013, p.284).

Primeiramente, Anahy opta por não tomar parte de nenhum dos lados da guerra. Ela diz: “Fiz cruz no lombo pra não me apartilhá nem com caramuru nem com farrapo. Assim, vendo a tarecama de modo melhor. Sem estorvo nem trompasso” (Silva, 1997). Em seguida, usa o despatriamento a seu favor, focando os seus atos apenas nas questões de sobrevivência e cuidado com os filhos. Na visão do diretor, Anahy é uma personagem amoral. Ela é neutra com relação à guerra. Sérgio Silva explica: “É que eu acho que todos os meus personagens são de uma amoralidade enorme. Eles não têm regras morais impostas” (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p. 36). Ainda, segundo Silva, a intenção era representar um drama familiar e, diante disso, a emissão de julgamentos para esta ou aquela facção que participava da guerra denotava outro direcionamento para a sua obra.

A sua posição é de marginalidade, mas, o fato de se despatriar e não atribuir valor moral a nenhuma das ideologias, a coloca no centro das suas escolhas. Para Said (2003, p.57), “o exilado pode fazer do exílio um fetiche, uma prática que o distancie de quaisquer conexões e compromissos”. No diálogo que segue, é possível alcançar a dimensão do resultado dessa estratégia de Anahy. Antes, a imagem da cena que se refere ao diálogo:



Acampamento

SOLDADO: Buenas, Anahy. Le vejo com bons olhos. Sempre de negociação por esse mundo.

ANAHY: Venham farrapos abusados. Abram suas guaiacas.

SOLDADO: Entonces, Anahy, bricarama de valor e bom preço.

ANAHY: Pues, veja por vancê mesmo.

SOLDADO: Dessa vez traz uma china jeitosa pro uso.

ANAHY: Não! Não! Pinguancha não tenho. Não por minha vontade. Que no caso de vocês, ela me valeria muitos bolivianos de prata. (SILVA, 1997 – transcrição minha)

Ambos – imagem e diálogo – representam a construção que Anahy faz sobre si mesma. Usa daquilo que a marginaliza para se constituir. Além de se posicionar no campo social onde se faz presente, ela não ignora o fato de ser mulher e já ter sido violentada, e menciona sobre negociar uma “pinguancha” com o soldado. Era prática constante, durante a guerra, os mascates - todos homens - levarem mulheres até os acampamentos, como se fosse um comércio comum, de qualquer objeto. Na série, *A casa das sete mulheres*, o ator João Victor Castiel era Chico Mascate; o carroceiro que, além de mensageiro, também levava as mulheres para os acampamentos. Em *Anahy*, há uma mulher com uma função predominantemente masculina.

Mas, o fato de ela mencionar a negociação de uma mulher com os soldados sem questionar, em certa medida, não significa um apagamento do seu passado, mas um efeito do seu exílio e marginalidade. Ela precisa agir no ambiente que se encontra, mesmo que para isso ela tenha que se redefinir diante da situação, mas isso não a faz perder seus valores. É o efeito contrapontístico do exílio, ou seja, “os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória. Ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto” (SAID, 2003, p. 59).

As práticas sociais são marcadas por esses posicionamentos de efeitos: o que se é, o que se foi e para onde se vai. É necessário considerar os aspectos conceituais desses posicionamentos. Para Tomaz Tadeu da Silva (2000), nossa identidade é construída, também,

nesses escapes, nesses contrapontos e nesses posicionamentos, o que torna a fixação da identidade uma impossibilidade. Além disso, “a identidade é construída dentro do discurso, em contextos específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (SILVA, 2000, p. 109). Essas identidades, de natureza provisória, jamais cessam. Num movimento centrífugo, partimos do centro para fora. Isto é, não se seguimos em busca de um produto final, mas, lançamos em direção do Outro aquela que mais nos parecer pertinente e, assim, o sujeito nos constituímos enquanto essência e existência.

Ainda sobre a imagem de Anahy no acampamento, segundo a teoria de Aumont (2009), a câmera está posicionada de maneira objetiva¹⁴. Não destaca nenhum dos personagens. Na literatura, essa câmera objetiva seria o narrador neutro, onisciente, em terceira pessoa. Aquele que apenas apresenta os fatos, sem emitir opinião ou julgamento. Vemos, portanto, nessa cena a qual pertence o diálogo, que Anahy está no mesmo ponto de vista que os soldados com relação ao olhar do leitor, e no centro com relação ao olhar dos soldados. Essa triangulação no posicionamento dos personagens é uma das características de enquadramento em obras de Sérgio Silva. E a produção de sentido nessa imagem e no diálogo mostra que a subordinação feminina não é natural, mas provocada por um elemento dominador dentro das concepções de comportamento feminino impostas pela sociedade, pois, nessa cena, o posicionamento dos personagens indica que não há dominador, nem dominado. Anahy consegue se posicionar diante dos farrapos; e se posicionar como mulher. Portanto, não está dominada por eles, apesar da situação marginalizada a qual se encontra.

Para Anahy, o futuro é algo completamente desconjuntado e incerto. O passado é algo que não lhe assombra mais. A amoralidade da personagem sugere que seu pensamento está apenas no presente e respondendo o que vem de fora. A identidade é edificada com fissuras e deslizamentos temporais do pensamento e nenhum sujeito é seu próprio ponto de partida. Num processo responsivo, o sujeito age, pensa e fala de acordo com o que vem do Outro. Se o que se expõe está em um movimento centrífugo, o que se recebe está em um movimento centrípeto. E o eixo de rotação- o efeito sintático dessa analogia - seria a nossa identidade. Para teorizar essa relação, apresenta-se o conceito de “exotopia”, de Bakhtin:

¹⁴ “Câmera objetiva simplesmente mostra o que acontece na sua frente, sem identificar-se com qualquer personagem em particular. É, a grosso modo, o equivalente a você escrever em “terceira pessoa”. Disponível em <<http://www.primeirofilme.com.br>>. Acessado em: abril de 2015.

Não posso viver do meu próprio acabamento e do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim – ao menos em todos os momentos essenciais – preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente (BAKHTIN, 2011, p. 11).

O que o Outro vê é inacessível e não será, nunca, condizente com a visão que alguém tenha de si mesmo. Isto, pois, essa visão é apenas exterior. Ao se portar como na cena em discussão, ela emprega a exotopia como arma de defesa e deixa que os soldados vejam o que eles querem ver. O sujeito vive num processo dialógico e só é possível olhar o seu interior e compreendê-lo, conhecendo o mundo exterior. É essa sistemática que estabelece limites na formação da nossa identidade, a qual é construída social e culturalmente.

A vida rude do gaúcho, a lida no campo, a necessidade de sempre estar em deslocamento fez com que surgisse um *ethos* que mais tarde se tornaria coletivo e que, após entrar para as artes, se constituiu como patrimônio popular. Sem sombras de contestação, isso se tornou uma força e o gaúcho idealizado por Alencar é despontado em quase todas as manifestações culturais, desde idos tempos. É a expressão autêntica da regionalidade e isso “tornou-se uma verdade criada pela força dos fatos” (POZENATO, 2009, p.36). No entanto, a mulher continuou com a domesticidade imposta e no cumprimento dos deveres de esposa; obediente às doutrinas da igreja, como se fosse um fato pronto e acabado. Anahy, motivada pela vontade de sobreviver e estimulada pelas circunstâncias atípicas da guerra, mostra uma identidade totalmente deslizante e distante das normatizações.

Bordo (1998, p.19) diz que: “a “dama” do século XIX era idealizada em termos de delicadeza, encanto, passividade sexual e uma emocionalidade encantadoramente estável e caprichosa”. Sérgio Silva fez com que esses conceitos desmoronassem e traz uma personagem que pela sua autenticidade se opõe frontalmente a essas características: “Mas assim fica difícil nós campia. E a prata pros vivere? Se tira donde? Do rabo?” – diz Anahy (SILVA, 1997).

A padronização e homogeneização da cultura estilhaça o sujeito na sua essência, principalmente as mulheres. A intenção do diretor não foi apenas de colocar uma frase com linguagem de baixo calão, mas romper com o pensamento da homogeneização na maneira de agir, pensar e viver femininos. Anahy não tem menor pudor, diz Sérgio Silva.

Ser humano e carregar essa totalidade de ser implica na impossibilidade de evitar cicatrizes caso a sociedade insista nesse pensamento unificador, promovendo a exclusão. Butler, em um de seus estudos diz:

Uma nação totalizadora só poderia ser alcançada ao custo de produzir novas exclusões. O termo “universalidade” teria de ficar permanentemente aberto,

permanentemente contestado, permanentemente contingente, a fim de não impedir de antemão reivindicações futuras de exclusão. (BUTLER, 1998, p.22)

A partir do momento que elegemos um elemento, automaticamente exclui-se outro.

Da mesma forma, se totalizar os conceitos existentes na sociedade e não olhar a diferença, automaticamente, exclui-se aquele que não está nos parâmetros dessa totalização. Em *Anahy*, o *ethos* coletivo funciona como o fator totalizador de um período histórico e mulheres como *Anahy* foram postas à margem. Então, faz-se necessário os constantes questionamentos, reivindicando o resgate da verdade sobre a existência histórica, humana e, principalmente, resgatar as verdades sobre a história das mulheres.

Abaixo, *Anahy* em uma cena típica de tertúlia, com fogo de chão e chimarrão, representação do viver rude e livre, aludidos aos costumes masculinos. Tertúlia sempre foi um momento de festa. Não foi possível captar, por questões lógicas, mas o áudio dessa cena é o seu filho Solano executando uma canção, na viola, do outro lado do plano.

Dois fatores importantes nessa imagem: a centralidade da personagem e a sombra que se forma na parte direita do campo de visão do leitor, a qual parece pressioná-la para baixo.



Imagem 10 – Tertúlia

O vocábulo sombra, no dicionário Aurélio (1975), em uma das suas acepções, significa isolamento e solidão. A centralidade da personagem é uma negativa diante da totalização da sociedade patriarcal, onde o homem é o centro diante dos demais. Porém, a sombra tem o peso da sociedade homogeneizadora e repressora, resultando na solidão e exílio de *Anahy*.

A imagem estática da cena é uma representação do efeito quando uma mulher, em pleno século XIX e em tempos de guerra, tenta se movimentar de forma independente na estabilidade de uma sociedade patriarcal. A mulher que atendia as imposições da dominação masculina e existia em condição de submissão vivia numa situação de adestramento.

Isso não significa que não existia a aceitação dessa situação. A representação feminina no texto de Maria Adelaide Amaral e Walter Negrão, na série televisiva, apresenta a aceitação das mulheres ao viver para os afazeres domésticos. Porém, vale a observação de que elas estão protegidas e são servidas. Cuidavam dos enxovais e de dar ordens aos empregados que, na maioria, eram escravos de “propriedade” de Bento Gonçalves. Enquanto isso, na mesma época, as que não viviam com esse aparato de proteção e em situação ilícita, segundo os conceitos oitocentistas, sofriam ainda mais com o “desbastamento da identidade feminina” (PRIORE, 2008, p.110). Principalmente, se fossem mães.

O trabalho no campo, o papel submisso da mulher e o separatismo político são temas que transitam pela maioria dos enredos farroupilhas. No entanto, o diretor subverte esses temas de forma sutil e dá essa função da subversão à protagonista. É ela que centraliza os elementos que possibilitam essa discussão. Entende-se por subversão: “insubordinação às leis ou às autoridades constituídas; revoltas contra elas” (FERREIRA, 1975, p. 1333).

É notório que “em certo sentido o que *mulheres* significa foi dado como certo durante tempo demais e o que foi determinado como referente do termo foi fixado, normalizado, imobilizado, paralisado em posições de subordinação” (BUTLER, 1998, p.37 – grifo meu). Sérgio Silva, ao constituir a protagonista, abre um vácuo entre o que se deveria ser e o que aconteceu verdadeiramente, através da linguagem fílmica.

Sendo a linguagem um elemento que constrói sentido e organiza as práticas culturais, ela também é apoio como ponto de partida para a discussão. Através da linguagem no filme, ocorre a interação com o Outro. Não somente a linguagem oral da personagem nos serve como elemento, mas a corporal, fotográfica, figurino, locação etc.

Com a personagem usando chapéu, saias, poncho e uma guaiaca onde carrega faca e facão, podemos observar que o figurino sugere mais uma fissura no que seria uma das formas estruturais de representação feminina: “o homem, de uma maneira geral, trajava com extrema modéstia, mesmo tendo posses. [...] Era notório que a mulher vestia melhor que o homem”. (FLORES, 2003, p. 79) Não trata apenas da desconstrução estética da protagonista, mas o chapéu, a bota e a guaiaca são roupas tipicamente masculinas e vestes da lida no campo. “A faca nunca faltava ao gaúcho, carregada à cintura ao longo do dia, da semana, dos meses” (FLORES, 2003, p.80). Segue a explicação do diretor sobre o cuidado com a verossimilhança a respeito das roupas de Anahy:

Aí tu tinha que fazer o que? Enterrar todo o figurino, isso eu sei que foi em Uruguiana, 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 duma 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? (SILVA apou SANCHEZ, 2010, p.113)

O comando do lar, a ordem aos escravos, a gerência da estância eram uma das funções atribuídas ao feminino na época da revolução. Não sabiam se o companheiro, pai, irmãos voltariam vivos. O trabalho feminino não era qualificado, pois já se sabe das dificuldades das mulheres em conseguir indenização, eram consideradas incapazes de administrar o recurso. O trabalho feminino era necessário, mas não valorizado. A imigração entre a década de vinte e a de oitenta, no século XIX, trouxe mão de obra feminina para as indústrias e lavouras, mas, embora a mulher cumprisse com competência a sua jornada:

O significado de “trabalhador” se estabeleceu mediante um contraste entre as supostas qualidades naturais de mulheres e homens. Se escrevemos a história do trabalho da mulher recopilando dados que descrevam as atividades, necessidades, interesses e cultura das “trabalhadoras” deixamos em seu lugar um contraste naturalizado e reificamos uma diferença categórica fixa entre as mulheres e os homens. (SCOTT, 1999, p. 221).

Para Scott, abortar a importância histórica do trabalho da mulher é fixar o binarismo masculino/feminino. Isso não significa o apagamento de um ou de outro termo, pois para que haja oposição e se discuta a diferença, o outro termo tem que existir. Não há dúvidas de que existiram mulheres que enfrentavam uma árdua rotina de trabalho e de luta por sobrevivência. Sérgio Silva propõe, nesse aspecto, dois pontos de discussão contemporânea: a inserção da mulher no mercado de trabalho em funções tipicamente masculinas, o que ainda gera preconceito; e, ainda mais evidente, a oportunidade para aquelas que estão à margem da sociedade.



Imagem 11 - Anahy e a carroça

Embora vestida para o trabalho com poncho, guaiaca e faca na cintura, para Anahy e os seus não havia trabalho que não fosse saquear os mortos e vender o que fosse recolhido, marcando de forma mais expressiva o seu exílio. Como não tinha fonte de renda para a compra de animais, ela mesma puxa a carroça que leva os objetos saqueados. E os bois que encontra por acaso são levados pelos Caramurus. O exílio, em Anahy, representa aqueles pelos quais a “guerra” não se interessava.

2.3 O IMAGINÁRIO SOCIAL COMO FATOR MARGINALIZADOR

A narrativa corre no ano 1839, como mostram os créditos no início do longa-metragem. Nessa época, de acordo com Moacyr Flores (2003), a guerra estava em franca expansão: Garibaldi já havia chegado ao Rio Grande do Sul como herói, não como um forasteiro; e tomado algumas frentes de batalha. O cenário era de extrema violência e se alastrava a outros Estados. Flores relata:

Em 9.11.1839 a população de Imarui se rebelou contra a República Catarinense. Garibaldi com seus marinheiros reprimiu cruelmente o levante, saqueando o Imaruí com seus animais selvagens. A violência foi tal, que Garibaldi, em suas memórias perde perdão a Deus dizendo que foi obrigado a obedecer ordens de Canabarro e que seus soldados eram recrutas indisciplinados, mas levou para bordo o produto da pilhagem (FLORES b, 2003, p. 69).

São fatos que desaparecem no imaginário coletivo. O cenário de destruição e violência descrito acima, apesar de ser explorado de forma suavizada em outras obras, conforme a maneira que a história é roteirizada acaba por ser ocultado ou modificado para não denegrir a imagem do herói. Uma guerra durar dez anos e retirar dela apenas feitos heroicos, é impossível. Moacyr Flores diz que:

A maior parte da história do passado foi escrita para glorificação de fatos ou heróis. Geralmente nas biografias de exaltação, o herói movimenta a história isolado do contexto histórico, como se fosse uma cobaia de laboratório. Os autores dessas biografias heroicas não se referem às circunstâncias da conjuntura social, política e econômica e nem ao imaginário da época, como se os valores morais dos heróis fossem perfeitos e imutáveis. (FLORES b, 2003, p.63)

Embora haja cenas de morte como a de Leon e Teobaldo, não há cenas de batalhas. O personagem Garibaldi limita-se a uma única cena de fala com menos de trinta segundos, junto com Canabarro. Bento Gonçalves, líder da Revolução, somente é mencionado e não

participa de forma física na obra¹⁵. O diretor limitou esses personagens históricos justamente para que não tivessem algum destaque. Conhecido como herói de dois mundos, “o que seria de José Garibaldi sem a participação de centenas de homens e mulheres que ficaram anônimos e não tiveram um romancista do porte de Alexandre Dumas para escrever suas biografias?” (FLORES b, 2003, p.64). Nem mulheres como Anahy não tiveram suas histórias contadas, nem homens como Solano não tiveram suas histórias contadas. Flores ainda ressalta a capacidade da sociedade em forjar heróis e deixá-los atrelados para sempre ao contexto sócio/histórico

No texto de Sérgio Silva, em uma das visitas aos acampamentos, um dos farrapos relata a situação em que se encontravam pela falta de proventos, dinheiro, água e comida. O farrapo diz: “Disseram que Bento Gonçalves vem vindo pra Caçapava. Mas, até agora nada. Nem soldo, nem comida, nem canha, nem Bento. Nada.” (SILVA, 1997)

O texto é realista quando se trata desses personagens idealizados pela História. Garibaldi e Bento Gonçalves se tornaram mitos da Revolução porque alguém assim contou. No filme em estudo, o mito é outro, uma mulher subalterna. Um paradoxo bastante relevante quando se trata de desconstrução do imaginário coletivo; um fato real, mas que suprime personagens reais. “Todavia, a sociedade constitui o seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade absoluta, pois ela se apoia no que já existe” (PESAVENTO, 1995, p.22). Para a teórica, a sociedade apenas recria os textos já existentes, enraizando cada vez mais o que já se faz presente.

Apesar de esse imaginário possuir raízes no sistema cultural, o diretor indica que não existe uma verdade absoluta sobre esses fatos históricos e que carregam o imaginário, principalmente com relação aos marginalizados e subalternos. Sobre isso, ele – o diretor – reflete:

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? (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.105)

¹⁵ Informação obtida através de conversa informal com o ator Roberto Birindelli, o qual interpreta Giuseppe Garibaldi, na mesma obra.

Segundo o diretor, não houve a intenção de enfatizar o propósito da Guerra dos Farrapos, mas, representar o drama daqueles que precisavam sobreviver, indo na contramão do imaginário coletivo. Para Pesavento (1995) não podemos esquecer que o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva; normatizando condutas e, portanto, perfis adequados intencionalmente ao sistema. E esse imaginário é muito bem explorado pela mídia.

Essa mesma potência reguladora foi a chave de Sérgio Silva para desconstruir a representação entre “ser e parecer”. Em um trecho do filme, em que Anahy tem seus bois tomados pelos soldados, o seu discurso representa parte da sociedade que não estava aderida aos propósitos da guerra:

SOLDADO: Não que seja do meu agrado o que 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 quê? Vancê não tem esse direito. Os meus pertence são meu. Pra fome dos seus farrapos, capitão tenente, faça carneação daqueles dois que estão no pasto e que le pertencem.

SOLDADO: Mas deles? Preciso pra carregar nossas coisas.

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

SOLDADO: É de minha crença, Senhora Anahy, que os grandes generais só estão guerreando pelo bem dos pequenos que povoam a província. Se não lhe convenço por bem, lhe lastimo. – *Adelante, vancês. Desatrelem a parelha.* – Gritou o tenente aos soldados (SILVA, 1997- transcrição minha – grifo meu).

Nesse diálogo, há o recurso mais usado pelo diretor: a ação do Estado/sociedade e a resposta de Anahy. Apresentamos trecho da obra de Alencar e uma canção de Luis Marengo, as quais definem a relação entre o gaúcho e a raça hípica como algo transcendente. O diretor coloca Anahy puxando a carroça com a ajuda dos filhos, principalmente de Solano. Mesmo enfrentando o soldado e mostrando desinteresse e revolta pelos motivos da guerra, a monarca das coxilhas, agora, está a pé.

Com isso, Silva, no seu texto, dá visibilidade mas sem idealizar àqueles que lutaram para sobreviver e para que o perfil da mulher subalterna seja conhecido e (re) conhecido como parte desse episódio histórico. Realiza um questionamento fazendo uma apropriação crítica do passado, mas sem cair no lugar-comum: o da heroização idealizada. À medida que Anahy vai se posicionando diante das adversidades e do Outro¹⁶, sua identidade é construída e seu discurso vai tomando sentido. O diálogo com os soldados mostra que Anahy não possui nenhum vínculo com a ideologia representada por eles e por outros personagens que

¹⁶ Aqui utilizamos o léxico *Outro* com conotação dialógica. Parte dos estudos de Bakhtin onde ele diz que compreende o discurso como uma ação responsiva, ou seja, “é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-las com outras posições. Por isso, cada enunciado é plena de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva.” (BAKHTIN, 2011, p.297)

representam o Estado. Quando o soldado diz: *É de minha crença, Senhora Anahy, que os grandes generais só estão guerreando pelo bem dos pequenos que povoam a província*, trata-se, portanto, da representação da totalização sobre esse imaginário coletivo a qual a minoria foi submetida durante Revolução Farroupilha, o que empurrou mulheres como Anahy para a margem, as deixando em condições de exílio.

2.4 A MÃE CORAGEM

Em “Ao sul do corpo” (2008, p. 110), Mary Del Priore, no capítulo intitulado “Matrimônio como forma de adestramento”, relata que, a partir do século XVIII, após o casamento ter se tornado um recurso de povoamento do Estado e controle social, ser mãe era sinônimo de ser boa esposa, ser casada, humilde, obediente e devotada. A mulher que se encontrava em traços ilícitos, ou seja, tinha filhos de pais ausentes e diferentes, seria moldada e transformada em mãe ideal. Teriam de viver em um comportamento engessado, numa fabricação de aparências externas. A Igreja via nessas mulheres a chance de normatizar o discurso sobre o amor conjugal e balizar as ações da população feminina.

2.4.1 Proteção

Sérgio Silva (1997), ao escrever a história de uma mãe de quatro filhos com pais ausentes, não reverbera a homilia da sociedade conservadora, patriarcal e falocêntrica. No discurso de Anahy, abaixo, há um alcance da sua história de vida. A fala é de alguém que já nasceu com a marginalidade e a subalternidade cravejada nas costas e, em consequência disso, exilada.

LUNA: Eu queria que a gente houvesse um teto, uma tapera que fosse. Barbaridade! Tchê! Viver que nem gado solto.

ANAHY: Pois le digo: desde muy guria, tenra no más. Inda lá pra banda de las misiones, eu já não tinha um chão onde é meu. Sempre andando pelo continente, dormindo enroscada no mato e dando cria no relento. E nunca me amolei.

LUNA: Pois um dia me caso e vou viver debaixo de um teto.

ANAHY: Ara cuê! Homem é coisa aragana, de alma e cabeça solta no vento. Eles tão sempre se indo e o mulherio com a cria na barriga. (SILVA, 1997 – transcrição minha).

O passado está à frente e não é possível desfazer-se dele. De fato, a partir daí que são geradas as experiências, as relações com o Outro alicerçando a essência e a existência. Os sujeitos estão em um eterno devir¹⁷ do Ser; vivendo num eterno transformar-se. (Bakhtin, 1993). Antes de ser mãe, ela foi menina sem chão e sem ninguém; exilada desde sempre. O filme tomaria outro norte se ela estivesse sozinha. Além de receber uma forma mais pura e sincera de afetividade, Anahy põe em exercício o poder e autoridade como mulher e mãe. Coisas que ela não dispunha no meio social do patriarcado devido o seu passado, seu presente e a própria organização da sociedade. Anahy se redefine a cada instante, inclusive, como mãe.

A sua história de vida fez da menina e mulher solitária uma mãe protetora e valente, mas com sequelas causadas pela dominação de Gênero. Tenta convencer a filha sobre a sua descrença no viver conjugal, numa tentativa de mantê-la sobre seus cuidados e, além disso, a cobre com faixas para que se pareça com uma leprosa e fique protegida da vulnerabilidade que a sua descendência indígena lhe conferia. Abaixo, na imagem, Luna em um acampamento farrapo.



Imagem 12 - Luna protegida

Em *Viagem ao Rio Grande do Sul*, Saint-Hilaire descreve as mulheres índias ou descendentes que acompanhavam ou visitavam os acampamentos e seu texto auxilia na compreensão do motivo que leva Anahy a proteger sua filha. Notamos que a produção de figurino, guiada pelo diretor, não deixou à mostra nenhuma parte do corpo de Luna que pudesse ser usada como fetiche sexual.

Quase todos os milicianos acantonados nesta parte da fronteira meridional são amasiados com índias. A facilidade com que essas mulheres se entregam, sua docilidade, sua bronquite mesmo, são atrativos para esses homens rudes que não visam nada além do instrumento de prazer. Mas, repito, essas misturas farão a Capitania do Rio Grande perder a sua maior vantagem – a de possuir uma população sem mescla. (SAINT- HILAIRE, 1974, p. 108-109)

¹⁷ O vocábulo “devir” juntamente com o vocábulo Ser, na definição de Bakhtin, significa um aspecto do processo de acontecer. Não apenas sugerindo que aquilo que não existia previamente aparece, mas também, aquilo que existia, previamente pode deixar de existir. (BAKHTIN, 1993, p.94)

Instrumentos de prazer! E aí está o resumo de como as mulheres mestiças eram vistas. O autor da citação defende a manutenção de uma raça pura, oferecendo às mulheres mestiças a desvalorização como seres humanos. Além dessa definição sobre as mulheres indígenas e mestiças, nesta mesma obra, ele chama atenção para aqueles que convivem com as escravas para que não adquiram seus hábitos nominados como vícios e “baixeiras”. A política postulada por Saint-Hilaire separa a sociedade por classes; afasta os pobres, mestiços, escravos, as chinas, do restante da sociedade com respaldo na ciência. Um discurso preconceituoso com consequências genocidas. Por esse e outros discursos com o mesmo tom higienista, que mulheres como Anahy e Luna foram segregadas a marginalidade sofrendo violência física e moral.

As mulheres as quais Saint-Hilaire se refere também eram conhecidas por “guerreiras”:

Por “guerreiras entende-se aqui as mulheres que em período de guerra acompanhavam as tropas em seus deslocamentos e permaneciam nos campos de combate cuidando do soldado, enquanto a mulher legítima aos olhos de Deus e da sociedade centrada na autoridade masculina, esposa ou mãe, permanecia no lar, tomando conta dos filhos e dos bens, aguardando ansiosa o desfecho da guerra e o retorno do guerreiro. Conhecidas por vivandeiras ou chinas de soldado, as guerreiras eram de variada procedência, mistura de luso com índias ou com negras, escravas ou forras” (FLORES, 2013, p. 21 – grifo da autora).

Mesmo quando encontravam um relacionamento afetivo não apenas físico, eram abandonadas pelos companheiros por estes não desejarem ou não poderem apresentá-las as suas famílias que, por sua vez, tinham o mesmo pensamento de Saint-Hilaire. Isso aconteceu com Luna: ela se apaixona pelo médico farrapo/argentino, engravida e é deixada a própria sorte. O preconceito, o comando dos homens e a superioridade masculina como ser humano – o falocentrismo – fizeram de mulheres como Luna e Anahy esconderem-se atrás de disfarces para que sua segurança não fosse posta à nua.

Primeiro é preciso entender que o falocentrismo é o termo que expressa toda a forma de pensar masculina e transforma os dois Gêneros em apenas um. Porque se entende que o masculino abraça o feminino, mas com o sentido de dominação (Butler, 2014). Sem adentrarmos nas definições da psicanálise de Freud, mas partindo do pressuposto que Sérgio Silva alerta para a marginalização feminina, as faixas na personagem não apenas a protegem de possíveis estupros como é a representação da consequência do quanto o falocentrismo eclipsou a identidade feminina. Sendo assim, “a ficção consiste, portanto, não em mostrar o

invisível, mas em mostrar a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 2000, p. 225). A voz feminina existe, mas é sobreposta pela masculina. A metáfora da faixa significa o que é mostrado, mas que não é dito: o zelo da mãe protetora e o calar das mulheres mestiças diante da barbárie causada pela guerra.

2.4.2 E Ana Maria Ribeiro?¹⁸

Conhecida como “heroína de dois mundos”, Anitta, descendente de portugueses imigrados dos açores, também viveu a opressão da moral rígida da época e foi posta à margem do contexto social por ser mulher e por tornar-se mãe em situação ilícita. Viveu a mesma situação de Anahy. Ser mãe, mas fora dos padrões que a sociedade impunha, acarretou no seu banimento da sociedade. Somente foi reconhecida como heroína após a sociedade ver Garibaldi como herói. Na citação de Osório, podemos entender o quanto a imagem de Anitta está à sombra do italiano.

A mais conhecida das guerreiras teve sua história romantizada junto ao seu companheiro Giuseppe Garibaldi. Fernando Osório, em seu livro “Mulheres Farroupilhas” (1935), escreve:

Quem foi a flor do Brasil do Brasil, a inimitável Catharineta, a companheira do sacrifício da pobreza honrada de Garibaldi, o paladino dos dois mundos e cavaleiro andante das nacionalidades oprimidas e dos povos sedentos de liberdade, que uniu a sua sorte à daquela que foi a mãe de seus filhos, o anjo consolador, a providência e o thesouro do seu magnífico amor a própria encarnação da República, serena e intrépida, febril de coragem, como uma amazona à popa de um escaler com a “face morena de brasileira e a claridade branca de seus dentes sorrindo à claridade vermelha dos canhões? Suavíssimo seu nome: ANNA DE JESUS RIBEIRO GARIBALDI. (OSÓRIO, 1935, p.41 – grifos do autor)¹⁹

O pai de Anitta faleceu e, aos quatorze anos, ela casou-se a pedido de sua mãe, que já havia percebido seu espírito revolucionário. Naquele tempo, com “casamento por vontade paterna, sem amor, a mulher ia arrastando a vida a rezar e a gerar filhos, muitos filhos, futuros candidatos á vaga deixada pelos homens tombados” (FLORES, 2013, p. 23). Anitta se negou a viver assim.

¹⁸ Ana Maria Ribeiro por batismo. Depois, Ana de Jesus Ribeiro. Mais tarde, Anitta de Jesus Ribeiro Garibaldi. Por extravio do livro de registro de Batismo, não há um consenso sobre local e data de nascimento de Anitta. Seu nome, assim como sua história, também sofreu transformações, justamente pela falta de documentos comprobatórios.

¹⁹ Por se tratar de uma edição original, escrita em 1935, a citação foi transcrita com a ortografia utilizada pelo autor.

Há diferentes interpretações sobre a vida de Anitta, uns a acolhem como exemplo de patriotismo, de coragem da mulher brasileira, revolucionária e pioneira no ato de contestar a submissão feminina; outros a veem como uma:

pobre mulher desvalida [...] casamento com Garibaldi em Montevideu, novos filhos, mais dificuldades, marido comandando esquadras e esbanjando aventuras, sentimento de inferioridade, revezes de guerra, morte do filho, viagem à Itália em companhia dos três filhos e na expectativa de posterior reencontro com o marido [...] mais uma gravidez, sentimento de insegurança, adeus aos filhos e busca do marido vencido na luta pela unificação da Itália, a febre inflexível, filho sofrendo no ventre, solidão, a morte precoce (FLORES, 2013, p.24).

Casou-se ainda adolescente com Manuel Duarte de Aguiar, um sapateiro de Laguna. E, respondendo aos seus sentimentos, anos depois, separa-se e segue com o forasteiro italiano. A sua atitude, na época, teve o preço da exclusão social. Considerada adúltera, sua escolha foi uma afronta à moralidade cristã e só lhe restou sair da comunidade e seguir Garibaldi para onde ele fosse participando das batalhas com arma em punho e, por muitas vezes, grávida. Deixou emergir seu espírito revolucionário.

Anitta, assim como Anahy, sofreu as agruras de um contexto social machista, falocêntrico e patriarcal. Anitta não aparece no filme. Isso causaria um desencontro narrativo, pois a intenção do diretor era trabalhar a ficção somente na perspectiva de Anahy. Sobre o trabalho com a ficção, o diretor diz:

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? (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.98)

É possível pensar que, ao colocar Anitta no enredo, o diretor, consequentemente, teria que ligá-la a Garibaldi, contextualizar com mais profundidade a guerra farroupilha. Seria outra história. Mesmo assim, sabemos da importância de Anitta quanto à dimensão de um novo espaço da mulher na sociedade que hoje se rende em sua homenagem. Abaixo a sua estátua e o museu “Casa de Anitta”, em Laguna. Lugar onde nasceu, viveu e vestiu-se para o primeiro casamento.²⁰

²⁰ Fotos publicadas originalmente no site www.laguna.sc.gov.br. Acessado em: fevereiro de 2016



Imagem 13
Estátua de Anitta, em Laguna-SC



Imagem 14
Casa de Anitta

Apesar do seu sofrimento, ela abriu caminho para que outras fizessem as suas próprias escolhas sobre o futuro, sobre suas experiências vividas e sabidas.

É de conhecimento dos críticos literários que o romance teve sua difusão com o advento da imprensa. Walter Benjamin (1996) entende o romance escrito e publicado como derivado da epopeia: gênero literário que possui o discurso oral e versificado. Essa mudança repentina de assunto é necessária para que o leitor desse trabalho compreenda o seguinte: sabemos das experiências de Anahy através do seu discurso oral, o qual é feito diversas vezes com acentuado lirismo, em certos momentos, de maneira versificada: *Essa boca que não sabe mais bejá, inda sabe comandá* – diz Anahy.

Quando o diretor dá à voz a personagem e ela conta sobre seu passado, ele usa do *flashback*. A narrativa do filme passa do presente na terceira para o passado em primeira pessoa. Na literatura, esse discurso chama-se de discurso indireto livre. É nesse momento que temos conhecimento das experiências da protagonista. Quando isso ocorre, a personagem passa a ser a narradora e não mais a câmera, como na imagem da negociação no acampamento, por exemplo. Mas o que isso tem a ver com a discussão? – perguntaria o leitor.

Primeiramente, é possível ver o filme como um romance ou uma novela – de acordo com o posicionamento crítico/literário –, e analisá-lo com tal, a partir da mudança de perspectiva entre a câmera e Anahy. Apesar de que isso já é possível devido o trabalho autoral do diretor com as referências, enquadramentos, cores etc. Em seguida, é possível articular essa perspectiva de ter Anahy como narradora oral das suas próprias experiências com os estudos de Walter Benjamin (1996 p.205), no qual ele diz que: “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos em que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”. Narrar, para Benjamin, é artesanal, exige sabedoria, vivência, experiência. Reproduzimos, novamente, a fala de Anahy sobre sua juventude para maior entendimento do pensamento de Walter Benjamin:

Pois le digo: desde muy guria, tenra no más. Inda lá pra banda de las misiones, eu já não tinha um chão onde é meu. Sempre andando pelo continente, dormindo enroscada no mato e dando cria no relento. E nunca me amolei. (SILVA, 1997)

A experiência de vida de Anahy é contada por ela com descrição de circunstâncias, entoando lirismo. Ainda para Benjamin, as experiências vividas ou sabidas são o ponto de partida de todos os grandes narradores, os quais tem as suas histórias enraizadas no povo; ou em si mesmo. As histórias contadas pela protagonista, inclusive as lendas, representam o que está enraizado na cultura popular regional. As experiências de Anahy são os vigamentos necessários para a compreensão do comportamento dela e dos filhos como consequência dessas experiências, dentro de uma sociedade que valorizava e obedecia a dicotomia homem/mulher.

2.4.3 Os estigmas da experiência

Em “Mulheres na Guerra dos Farrapos”, Hilda Hübner Flores diz:

A mulher sulina forjou sua cota de liberdade em temporadas de incerteza em que temia pela partida do companheiro ou rezava por seu pronto retorno, enquanto se via na contingência de, mesmo sem experiência, administrar a propriedade. Isso ocorreu com reincidência ao longo da Revolução Farroupilha que, por anos a fio, destruiu plantações, esvaziou campos, desagregou lares e gerou desafios que levaram a mulher a romper o casulo doméstico, conduzida por estranha capacidade criativa, improvisando meios e vencendo etapas para não sucumbir. (FLORES, 2013, p.12)

As mulheres as quais Hübner se refere não eram impedidas de voltar para suas casas, até porque nem saíam delas. Não eram banidas do convívio social, pois seguiam as doutrinas do bom comportamento e mantiveram a sua condição social, apesar da devastação causada pela guerra.

Porém, exilada, Anahy se recusa a se “aquerenciar” e pertencer a algo ou algum lugar: “Não fui parida pra empacar nesse mundo, mas para seguir...sempre... adelante na vida” – diz Anahy. Sobre a recusa de pertencimento, Said diz:

Aqueles que realmente não tem lar consideram uma afetação, uma exibição de modismo o hábito de ver a alienação em tudo o que é moderno. Agarrando-se à diferença como uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar. (SAID, 2003, p. 55)

Fixar-se em algum lugar é o mesmo que desistir. O exilado usa a própria condição como arma para manter o seu desejo de somente ficar onde realmente for seu lugar. O que deixa mais claro o posicionamento de Anahy. O próprio nome da protagonista revela a identidade de sua origem: *de las misiones*. A direção do filme preocupou-se em dar um itinerário à personagem. Segundo o próprio relato de Anahy, ela saiu da região missioneira, de fronteira com Argentina e Paraguai e o filme termina com vista para um dos cânions dos campos de cima da serra, na região de Bom Jesus e Cambará.

Ela não quer pertencer a outro lugar. Além de não pertencer, se aquerenciar, para Anahy, seria um fator de risco, pois estar em um lugar fixo a tornaria vulnerável. Andarilhar pelos pampas, “carcheando”²¹ os pertences dos mortos ainda lhe conferia alguma segurança, pois, para ambas as facções, o que ela recolhia era de interesse deles e movimentava a guerra. Para Tomaz Tadeu da Silva, “os valores e atitudes interiorizados pelos indivíduos não devem ser considerados como determinantes para a sua ação e, sim, como parâmetros que viabilizam a sua compreensão” (2000, p. 21). Por isso é importante ler como o sujeito está escrito historicamente e não apenas olhar sua superfície. Ela faz porque tem que ser feito.

As experiências de Anahy, contadas por ela, explicam as suas atitudes de sobrevivência e ela se ajusta da melhor maneira ao seu “estar no mundo”. Abaixo, um excerto do discurso de Anahy, na qual ela relata um momento de violência:

²¹ Esse termo é derivado do verbo “carchear”, utilizado por Antônio Augusto Fagundes para designar a função de recolher os pertences dos mortos e movimentar comércio. Publicado no seu ensaio “O decênio erótico”, no *Jornal Zero Hora*, nº 15. 732, em 2008.

Essas teta, poco mais que dois butiá e já tinha home montado em riba de mim, botando um ar fedido e quente de canha da boca arreganhada. Pra se viver nesse mundão é preciso ser ruim que nem ele. A malvadeza se paga com malvadeza. (SILVA, 1997 – transcrição minha)

Proteger a filha Luna e explorar sexualmente a agregada Picumã representa o quanto o movimentação dos sentimentos mais profundos afetam a formação, transformam e redefinem o sujeito dentro desta ou daquela identidade. Baumann explica que sobre essas formações:

Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMANN, 2004, p. 92)

A posição em que Anahy ocupa diante das outras duas personagens femininas a obriga a se redefinir e assumir essas identidades que surgem de acordo com o contexto. Porém, como mãe, os dois momentos de Anahy foram de proteção aos filhos. Cobrir Luna para não ser violentada e entregar Picumã aos filhos homens, apesar de um ato machista e também violento, tinha o propósito de manter Leon e Solano próximos da família, pois já havia perdido Teobaldo quando ele foi embora com o amigo farrapo.

Após ser violentada por farrapos, Picumã é entregue por Joca Ramires a Anahy que, imediatamente, a entrega como objeto sexual aos seus filhos, para satisfazê-los e mantê-los próximos. Para Merten, “há uma regressão à animalidade, evidente quando o assunto é sexo. A vida aparece na sua forma mais rudimentar, e isso pode ser Brecht ou qualquer dos grandes trágicos gregos”. (2002, p. 82). Ao comparar o ato sexual humano com o da raça hípica, Anahy também vê o sexo como uma necessidade física e incentiva o filho Leon a satisfazer-se sozinho, antes de encontrar Picumã. É uma relação corporal com o mundo; de pura e simples existência.

O mesmo *ethos*²² coletivo que criou o centauro dos pampas sugere que mulheres como Anahy e Picumã estão presentes apenas para servir e obedecer. Embora, a princípio, a prática de Anahy cause estranheza, pois viveu a mesma situação de Picumã, o episódio é um retrato da barbárie causada pela guerra nos sujeitos que vivem à margem das suas próprias histórias, não apenas à margem da sociedade.

²² Palavra de origem grega que significa “costume, uso, etocracia: forma de governo fundada na moral”. (FERREIRA, 1975, p.591)

As práticas sociais são simbolicamente marcadas e são as experiências vividas que dão sentido as próprias posições do sujeito diante do Outro. Elas variam de acordo com o contexto onde o sujeito está atuando e a quem se quer responder – se ao Outro ou a si mesmo. Nesse sentido, estamos diante da identidade protetora de Anahy, apesar de machista; e isso reflete diretamente nos aspectos comportamentais do filho Leon. O mesmo machismo que colocou Anahy em condição de exílio e que ela repetiu com Picumã volta-se contra ela. As consequências da experiência lhes foram impostas e ela foi colocada diante do resultado da sua condição e das suas atitudes, pois:

experiência é o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais. Através desse processo uma pessoa se coloca ou é colocada na realidade social e, assim, percebe e compreende como subjetivas (referindo-se e originando-se em si mesma) essas relações – materiais, econômicas e interpessoais – que são de fato sociais e, numa perspectiva mais ampla, históricas (LAURETIS apud SCOTT, 1998, p. 307).

A experiência sempre é um fato social. A atitude de Anahy em usar o seu passado como experiência e pensar na sexualidade dos filhos homens como uma necessidade física vem do fato de ela também ter sido o objeto de satisfação dessa necessidade. Isso fez parte da vida de Anahy. Uma das consequências negativas está com a atitude de Leon, ao tentar forçar Picumã a ter relações sexuais. Exausta por ter passado a noite “servindo” Solano, a pedido de Anahy, se nega a servir Leon. Luna sai em sua defesa:

LEON: O Joca Ramires te passou pra nosso uso.

LUNA: A Picumã pode ser pertence de ti e do Solano. Mas, ela precisa de um tempo pra si; pro descanso.

LEON: Que descanso?! Pues descanse depois de chinear comigo! E você, Luna, só fala assim porque a madre le inventô as atadura. Escudo pro uso. Escute todavia: égua que macho não cobre acaba se machorrando. Entonces, nem pra la cria tem validade. [...]

LUNA: A madre tem um propósito por supuesto.

LEON: O certo é que um dia ela troca você por umas onças de oro. China desusada tem maior valia (SILVA, 1997- transcrição minha).

Observamos o uso do vocábulo “china” que nesse diálogo se transformou em verbo, além da modificação semântica. Palavra de origem quéchua, a “língua do povo indígena que habitava a extensa região da América do Sul” (FERREIRA, 1975, p.1173), “china” significa fêmea. Em português, significa “mulheres de descendência indígena”. A direção do filme aponta para a associação equivocada e machista entre as chinas e a prostituição.

Saint-Hilaire disse, em uma das citações, que as mulheres mestiças se entregavam facilmente. Porém, no mesmo texto do autor, não há registros de que essas mesmas mulheres

eram retiradas à força de suas tribos, violentadas e depois abandonadas, entregues à própria sorte e sem ter quem as cuidasse. No filme, Picumã não é retirada de uma tribo indígena, mas de sua casa.

Anahy contou apenas consigo mesma para sobreviver a essa associação. E Luna se protegeu com as ataduras. É evidente, na fala de Leon, o pensamento da época: de que as mulheres não eram donas de seus corpos e isso é mais contundente quando se refere às mulheres que viviam sozinhas.

O comportamento de Leon é uma descarga daquilo que Anahy viveu e do que transmitiu, ao fazer o mesmo com Picumã. Leon é arrastado pelo exemplo de Anahy e estabelece violentamente uma hierarquia entre homem e mulher, construída num jogo de poder em que apenas um dos lados dita as regras. Em seu livro “Cultura e Imperialismo” (1999), Said descreve que o imperialismo vai além de práticas políticas, territoriais e econômicas. Envolve também a cultura, e que o passado é uma das maiores influências sobre as atitudes do presente. Continua, citando Benjamim, dizendo que não existe processo de civilização que não seja bárbaro. Esse processo de imperialismo, a qual Said se refere, seria algo muito maior, continentes, países etc. Porém, é possível deslocar e articular esse discurso de Edward Said para o enredo fílmico de Sérgio Silva. Apreendemos uma consequência de fatos que explicam tal afirmação de barbárie: a subalternidade, a marginalização, o exílio, impostos pela cultura onde o sexo masculino é tido como liderança imperiosa.

Há uma fronteira metafórica entre a mulher subalterna e o restante da sociedade, mas que faz todo sentido quando se pensa que, na sociedade do século XIX, em avassaladora maioria, as mulheres eram a parte dominada da sociedade. Hilda Flores (2013) assinala que, no contexto da guerra, as mulheres rio-grandenses possuíam maior liberdade que as do restante do país, como consequência de terem que prover seu sustento, suas terras. Para as famílias escravistas como a de Bento Gonçalves, inclui dar as ordens do dia. Entretanto, as mulheres como Anahy eram envolvidas em desafios que iam além dos seus limites.

É importante situar real e historicamente e perceber de onde vem, ou não, as falas das personagens em *Anahy de las Misiones*. Para que a obra seja realmente uma reinterpretação do arquivo cultural, é necessário deixar o contexto do enredo em um tempo e espaço verossímil. Sobre isso, o diretor explica que:

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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.107).

Ao situar a personagem com as características de Anahy, nesse contexto histórico, criou-se uma personalidade que, impelida pelo desejo de sobrevivência, usava da experiência e da intuição para resolver os problemas – quase sempre imprevistos. Ora dando certo, ora não funcionando. Na sequência, um diálogo entre Anahy e Luna, em que Anahy diz:

Se vancê quer parir cria pra ficar do teu lado, trate de parir fêmea. Se macho, que seja com alejume de nascença. As fêmea, aunque chichineando não se vão do seu lado. Já os macho que uma fêmea engorda com o leite quente das teta são perdido pra isso e aquilo. É um cisco na vastidão do pampa (SILVA, 1997 – transcrição minha).

Na fala de Anahy, a preocupação materna em manter os filhos próximos de si está mais acentuada. Observamos o medo da protagonista em ficar sozinha e de que a filha fique sozinha também. Embora, sem nenhuma certeza do que viria pela frente, ser mãe lhe dava força e temor.

2.4.4 Somente mãe

Discutimos sobre uma mulher que carrega várias identidades dentro de si. O diretor procurou deixá-las bem a mostra e bem definidas. Trabalhar a identidade do personagem é uma das características em comum entre o cinema de Retomada e o autoral. Vários diretores abordam as questões de identidade social e individual em seus filmes.

Nesse subtítulo, abordaremos o modo como Anahy reage quando se vê enredada pelos desafios subjetivos da maternidade. O seu medo de se distanciar dos filhos, aos poucos, vai fazendo sentido na narrativa.

Há momentos na obra em que a personagem deixa emergir a autoridade de mãe. De acordo com Said (2003, p. 54), “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais”. Esse mundo paralelo o qual Anahy governa e protege são seus filhos. Apesar do equilíbrio com Luna, Teobaldo e Solano, o relacionamento entre Anahy e Leon é de dupla afetação. Isso influencia diretamente na construção da subjetividade de ambos. Leon é o legítimo reflexo da experiência vivida de Anahy e, assim como ser mãe lhe confere autoridade e poder, também

lhe desestabiliza. De acordo com Woodward (2000) esse processo é a fragmentação nas relações pessoais. Além disso Woodward diz: “Cixous sugere que as mulheres estão associadas com a natureza e não com a cultura, com o coração e as emoções e não com a cabeça e a racionalidade” (CIXOUS apud WOODWARD, 2000, p. 52). Duas cenas distintas demonstram o lado da segurança e da desestabilização que a maternidade lhe confere. A primeira trata da sua reação quando Leon discute com Luna sobre Picumã e em seguida a enfrenta. No entanto, Anahy lhe responde, se impondo com autoridade:

Teime, mas não aposte. Se quer falar como macho feito, me olhe nos olhos. Como frangote, serre o bico. Porque lhe digo: essa boca que não sabe mais bejá, inda sabe comandá. Mal saiu dos cuero e se acha o monarca das coxilhas. [...] Se fraca por dentro, forte por fora. Galinho corajudo nenhum me mete medo. E não se engane, que vancê e a bosta da vaca que caiu pra trás são que nem (SILVA, 1997 – transcrição minha).

Na segunda cena, Leon é assassinado por um farrapo quando o enfrenta. Anahy sofre e se fecha em luto. A vida humana não é mantida somente na razão, mas também na emoção. Entre exercer a autoridade com o filho e chorar a perda do mesmo, o filme nos alerta sobre o reconhecimento inadequado de identidade. A Anahy que fala como “monarca das coxilhas” está num momento diferente da que sente a dor da perda dos filhos. Direcionar o olhar somente para uma ou outra identidade e a julgar completa, nos limita e concebe a identidade como algo fechado.

Uma vez que, vivemos numa incompletude, “um mesmo indivíduo, um mesmo ator coletivo pode possuir muitas identidades. Essa pluralidade de identidades pode engendrar tensões e contradições, tanto na imagem que o indivíduo tem de si como na sua ação no seio da sociedade.” (MUNANGA, 2006, p. 19) Na sequência, Anahy diante do túmulo de Leon e a fotografia da cena representa o elo de ligação entre um tempo e outro:



Imagem 15 - Luto de Anahy

A sombra circundante oferecida pelas árvores significa, de acordo com Chevalier e Gheerbran (2005, p.842) “[...] a segunda natureza dos seres e está geralmente ligada à morte”. Mas, mesmo com a sombra que sugere comprimir a personagem, no centro da imagem há um crepúsculo que:

exprime o fim de um ciclo e, em consequência, a preparação de outro. É uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é enunciativa do outro: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. (CHEVALIER; GHEERBRAN, 2005, p. 300)

A definição de Chevalier constitui a reinvenção de Anahy. E a interdependência da sombra e do crepúsculo é a parte de Anahy que ficou com Leon e a parte do Leon que segue com Anahy. “O ser humano precisa necessariamente haver passado pela infelicidade, pela dor, pela insatisfação para realmente alcançar e sentir o prazer do momento feliz. É a memória e as lembranças da vivência que permitem distinguir uma da outra.” (SILVA, 2012, p. 148) Externalizar esse sofrimento é a ponte para a regeneração da subjetividade. Em nenhum outro momento, Anahy se deixa mostrar como na cena abaixo:



Imagem 16 - Anahy se entrega ao choro

A vulnerabilidade do ser humano se torna explícita nessa cena em que uma mãe perde dois filhos para a guerra. Não possuía terras, não era intelectual, professora, guerreira, jornalista ou estancieira. Os filhos são a sua única ligação com o mundo. A imagem mostra Anahy deitada no colo de Luna, após ter rolado na lama, elemento que é “símbolo da matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial foi tirado, segundo a tradição bíblica.” (CHEVALIER; GHEERBRANDT 2005, p. 534) Vencida pelo cansaço e pela dor da perda, assume a sua posição de mãe e se entrega a um choro sentido. O clima respeitoso sobre a dor de Anahy se estende aos demais membros da família e dá a densidade emocional que fecha a dramaticidade da cena, com estilo realista. Com isso, o diretor não romantiza a morte dos dois

personagens a fim de enaltecer os propósitos da guerra, pelo contrário, a intenção era mostrar a dor daqueles que ficam. Sobre isso, o diretor explicita:

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 (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.109).

Em certo sentido, Anahy tinha o controle da situação até o momento da morte dos filhos Leon e Teobaldo. O seu grupo familiar era o que lhe denotava estabilidade, uma vez que a sociedade oitocentista conservadora não olhava para uma família minoritária da mesma forma que uma nuclear – aquela que é formada de pai, mãe e filhos – marginalizando e excluindo.

Segundo o próprio testemunho de Anahy, Leon é o único filho advindo de um relacionamento afetivo e não forçado. Percebemos na fala da protagonista, a animalização citada por Merten: “Inté hoje, por meu recuerdo só dois me cobriram com meu agrado: vancê e aquele grumete ginovês que me dexô preña do Leon. Que bizarro! Os otro, os coitado, não. São filho do sei lá quem, do meu não querer” – diz Anahy a Joca Ramires.

Ao sentir-se submergida nos acontecimentos que a afetaram, ela sai da zona de conforto e se desterritorializa²³. A lama, elemento significativo de reconstrução e matéria prima, representa a libertação da dor e a reconstrução de si; sua reterritorialização²⁴. Sua emoção como resposta a esta experiência foi esmagadora e, ao mesmo tempo, reconstrutora. Conforme escreve Jaggar (1998), as emoções estão diretamente ligadas às avaliações que fazemos de uma situação. As respostas emocionais variam de acordo com o juízo que é feito sobre aquilo que é vivido.

Da mesma forma que os valores pressupõem emoções, as emoções pressupõem valores. O objeto de uma emoção – isto é, o objeto de medo, tristeza, orgulho etc. –

²³ A desterritorialização é o movimento de abandono e rompimento com valores simbólicos, metafóricos, territoriais, sociais ou até mesmo subjetivos; é a operação da linha de fuga: aquela linha rizomática que muda de natureza ao se conectar a outra. (Deleuze & Guatarri, 2000)

²⁴ Reterritorialização é o movimento contrário: quando o sujeito reorganiza suas linhas, não necessariamente regressando ao território. “Qualquer coisa pode fazer às vezes da reterritorialização, isto é “valer pelo” território perdido; com efeito a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema.” (DELEUZE, GUATARRI, 2000, p. 197).

é uma situação complexa, apreciada ou avaliada pelo indivíduo. Por exemplo, meu orgulho da atuação de um amigo incorpora necessariamente o julgamento de valor de que meu amigo fez algo que merece admiração (JAGGAR, 1998, p. 166).

Chorar e rolar-se na lama é consequência do olhar retrospecto e avaliativo que ela lança sobre sua vida. Antes, ela caminha atrás da carroça, pensativa e silenciosa. É a sua subjetividade assumindo a frente.

A subjetividade pode ser tanto racional quanto irracional. Podemos ser – ou gostaríamos de ser – pessoas de cabeça fria, agentes racionais, mas estamos sujeitos a forças que estão além do nosso controle. O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade (WOODWARD, 2000, p.55).

Ao assumir o seu papel de apenas mãe, ela assume uma posição que lhe é muito cara e particular. Uma força que vai além dos outros rostos os quais se conhece durante a narrativa. Uma parte da personagem que ainda era desconhecida. Além dos detalhes visuais, a cena oferece algo peculiar, no que se refere à obra completa: não possui som além da voz de Anahy. No prefácio do livro “A música do filme”, Rubens Ewald Filho escreve: “é incrível como a música de cinema é capaz de apertar um botão de nossa sensibilidade que nos faz viajar imediatamente para outro tempo, para o momento em que vimos aquele filme” (BERCHMANS, 2006, p. 12). No entanto, a cena apresenta o reverso, o silêncio. Quando há esse silenciamento, a importância é a ação:

Não é mais novidade que silenciamentos de sons que deveriam acompanhar as ações chamam a atenção do espectador exatamente para a importância de tais ações; que o momento no qual se decide quebrar com a sonorização naturalista se transforma em momento capital; que partilhar da ausência de percepção sonora de determinado personagem faz com que o espectador se identifique com ele. (COSTA²⁵, s/d, s/p)

Além da participação e da recepção²⁶ do leitor, o diretor contou também com o poder de convencimento da atriz Aracy Esteves.

Se com Leon, seu relacionamento era movido à emoção, com Solano é todo razão. Em todas as circunstâncias, ele – Solano – é um elemento apaziguador. Seu nome significa espírito construtor, estabilidade e firmeza (Significado do nome, 2015).

²⁵ Fernando Moraes da Costa é professor do departamento de Cinema e Vídeo e da Pós-Graduação, da Universidade Federal Fluminense.

²⁶ Recepção trata-se, segundo Wolfgang Iser, da assimetria entre texto e leitor “A leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca é descrita como iteração” (ISER, 2002, p. 83) É a relação dialógica entre obra e leitor.



Imagem 17- Solano I



Imagem 18 - Solano II



Imagem 19 - Solano III

Apesar do foco desse trabalho ser a protagonista, é necessário estender a análise a outros personagens. Carrière, em uma analogia, orienta que:

Nenhuma visão da totalidade é concebível. Para ver, para ter a certeza do que está vendo, você precisa diferenciar o objeto em foco de tudo que o cerca e o que nele interfere. Do ponto de vista técnico, a visão é uma técnica e um subterfúgio. Toda visão relativa é necessariamente incompleta, uma vez que o nossos olhos se desenvolveram em resposta a luz do sol e, portanto, podem ver apenas imagens produzidas pelo sol. O átomo do sol fala a linguagem da luz ao átomo do olho. E nossos olhos nada mais veem: não veem os raios infravermelhos, nem os ultravioletas, nem qualquer outro dos muitos típicos de raios cósmicos. Se quisermos vê-los precisamos fazer outros “olhos” para nós. (CARRIÈRE, 2006, p.61)

Para compreender e subtrair as características de Solano é necessário vermos o personagem à parte. Sem analisá-lo em separado, não há um alcance da importância do seu papel. As peculiaridades de Solano seriam os raios infravermelhos e cósmicos. Não se vê, mas estão lá e contribuem para que se perceba o que está ao redor. Sempre que o personagem aparece, a iluminação é natural; do Sol. O seu rosto está sempre em evidência refletindo a luz solar e essa luz “simboliza conhecimento intelectual e lógico”. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2005, p.568,837). Solano é o lado da razão de Anahy. Nas três imagens acima, a proximidade corporal dele com Anahy é pelo lado esquerdo, assim como em outras que não foram mencionadas nesse trabalho. É o mesmo lado do cérebro que, teoricamente, influencia no intelectual, analítico e racional do sujeito. (Neurociência em Benefício da Educação, 2013). Segue a transcrição do diálogo entre Solano e Anahy, o qual diz respeito à primeira das três imagens acima, e permite a compreensão dessa posição que ele ocupa na subjetividade de Anahy e aos olhos do espectador. Eles estão nas terras de Joca Ramires, antigo namorado de Anahy:

SOLANO: E a madre não se acasalô com ele pelo que, madre.
 ANAHY: Inté pensei, mas después...

SOLANO: Se acasalava, ficava na herdade. Não dava cabeçada pelo mundo, madre. Não ia tê trabalho pra suas cria tomarem vulto.

ANAHY: Pues le digo: de trabalho meu só com vancê e o Teo. Os otro não. Mal largaram minhas teta e vancê lês deu guarida. Los protegia feito um quero-quero de esporão afiado. [...] Le peço: o Leon e Luna não mais que uns piazito, inda precisam de vancê.

SOLANO: Não se mofine, madre. Prometi los dá guarida por um bom tempo pela frente. É promessa.

ANAHY: Eu confio em você, meu Solano. (SILVA, 1997 – transcrição minha)

Quando Carrière explica que nenhuma visão da totalidade é concebível, isso cabe aos dois personagens. Uma vez que, para compreendermos Solano, precisamos destacá-lo e para entender Anahy, dentro da obra, também é necessário ligá-la a ele. Enquanto o discurso de Leon funciona como um marcador do discurso falocêntrico, o de Solano retira esse aspecto e coloca Anahy de forma representável, pois em uma linguagem falocêntrica as mulheres constituem o irrepresentável (Butler, 2014). Solano comenta, mas não critica; aponta, mas não julga. E a consequência é a confiança de Anahy em expor a sua subjetividade, que fica clara na última frase.

Nessa época, “o homem comandava a vida conjugal, geria bens, inclusive os constantes do dote da mulher, sustentava a família e providenciava um bom casamento para as filhas [...]” (FLORES, 2013, p.10). O homem sempre estava numa posição de comando, de ordem, fosse adulto ou jovem.

Na terceira imagem da sequência, o Solano está segurando um cajado. Para os leitores desse trabalho explicamos que o personagem mancava, precisava sempre de um apoio para caminhar e era fiel à sua mãe: “[...] Madre, eu le acompanho por minha crença e não por obrigado”[...]! – diz Solano. O filho mais velho de Anahy era subordinado às suas ordens, mas por acreditar que aquilo era o correto. Embora, o conjunto de circunstâncias também fizesse dele um exilado – pois, nas suas condições de coxo, o Estado o veria como um inapto para a guerra – ele alcança um entendimento de Anahy que os outros filhos não tem acesso.

Para a sociedade oitocentista, um homem que agia dessa maneira era considerado fraco e comandado, o que representa o contrário do que diz a citação de Hübner que relata como o homem deveria agir. Então, “se o pé é um símbolo da alma, um defeito no pé ou no andar revela uma fraqueza da alma. [...] Coxear, do ponto de vista simbólico, significa um defeito espiritual” (CHEVALIER, GHEERBRANDT 2005, p.297). O simbolismo nessa metáfora se dá em como o homem que não estava dentro dos pressupostos do patriarcado e do falocentrismo era apontado pela sociedade. Nesse sentido, temos, de acordo com Weinhardt (2004), uma desheroização. Isto é, aquele que está ao lado da mulher – nesse caso, a mãe – não é um herói valente, épico e idealizado, representando Bento Gonçalves, Garibaldi ou

Canabarro, “mas um ser humano com sentimentos, dúvidas, temores, necessidades e limitações” (BARBERIE apud WEINHARDT, 2004, p.92).

Essas marcas de desconstrução na narrativa deixam claro que “a causa e a origem da opressão, na verdade, é a marca imposta pelo opressor” (BUTLER, 2014, p.49). Ao retirar essas marcas e deixar a vista outra representação do binário homem/mulher, Silva levanta o questionamento sobre uma sociedade com modelos de identidades cristalizadas e regularizadas pelos círculos sociais, com os homens sempre no comando e com toda liberdade de ir e vir, enquanto “as mulheres, no século XIX, deveriam ficar privadas, isto é, caladas” (MUZART, 2003, p. 269) É possível perceber o quanto essa dicotomia, com limitações e regras que desfavorecem ambos, os leva a uma performatividade na construção dos Gêneros. Nem tudo é o que parece ser. Nem toda mulher é submissa e nem todo homem é a autoridade. Outra proposta de discussão é a de que o poder masculino era público, aquele mostrado a sociedade, mas, dentro do contexto familiar, era o poder feminino que se destacava, porém, com a supervisão do poder masculino resultando no eclipse do discurso feminino. A voz e o poder feminino estão lá, mas sobrepostos pelo masculino. Sobre isso, Hilda Flores escreve:

Os valores institucionais, ao longo da Idade Moderna estabeleceram que o espaço geográfico destinado à mulher era o lar – casas e adjacências - , cabendo ao homem, chefe absoluto e mantenedor da família, o espaço externo, aquele além fronteiras domésticas donde não raro se afastava por semanas ou meses impedido por negócios ou guerra.(FLORES, 2003, p. 77)

Desse modo, quando se separa Solano e este é analisado por si, compreendemos qual é a sua função nessa rediscussão histórica e cultural. É possível que um leitor que não teve acesso às outras obras com o mesmo tema, por exemplo, possa fazer uma leitura crítica. Mas, sabemos que:

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra à outra, é também passar de um nível ao outro. (BARTHES, 2011, p.27)

Portanto, nessa obra é necessário observar não somente aquilo que está sendo emitido explicitamente, mas o que está sendo emitido através dos elementos simbólicos e metafóricos – qualidade marcante no filme – a exemplo das características de Solano, o primogênito. O filme representa a desconstrução de um sistema cultural que deu ao homem o poder de governar sua casa e a sociedade e deu à mulher a função de ser submissa. No sentido de

mostrar o quanto isso afetava negativamente a vida das pessoas, a exemplo da família de Anahy.

CAPÍTULO 3

A MONARCA DAS COXILHAS²⁷

“Ora cuê! Eu sou a Anahy de las Misiones”

As características da protagonista tem uma relação muito estreita com quem ou o quê dialoga com ela. As atitudes da personagem são executadas para o Outro de forma que haja uma complementação dela mesma. Além disso, as subversões que contém no filme contribuem com esse aspecto moderno e pós-estruturalista no sentido de desconstrução, no cinema de Silva. Há uma pluralidade maior de temas a serem discutidos dentro do roteiro.

Entretanto, podemos ir ainda mais adiante nessa reflexão: a personagem principal apresenta-se de forma muito autêntica, mas distante da delicadeza, da passividade e outros atributos que seriam estereótipos femininos e que estão intrinsecamente ligados aos masculinos, portanto, torna-se pertinente pensar o filme a partir das concepções de Gênero e compreender a personagem com mais totalidade.

Na atualidade, as discussões acerca dos estudos de Gênero estão afloradas, gerando esclarecimentos e polêmicas com parte da sociedade onde o esclarecimento e conhecimento não chegam; ou não deixam chegar. Isso permite reconhecer em Anahy a possibilidade de analisar e apontar as questões de Gênero. E o fato de que o seu sexo biológico não é o fator definidor da sua essência, apesar de ser o fator que a leva ao exílio, como já foi discutido. Sobre isso, Lamas define que:

[...] género es visto como “una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres e mujeres y de enfatizar un sistema total de relaciones que pueden incluir al sexo, pero que no está directamente determinado por el sexo o determinando la sexualidad. (LAMAS, 1995, p. 351)²⁸

As informações são recebidas do contexto sócio/cultural reorganizadas e reproduzidas. Ser homem ou ser mulher define as pessoas biologicamente, enquanto seres humanos, mas não enquanto sujeitos. Uma vez que, necessitando desse processo simbólico e

²⁷ Este capítulo é dedicado a todas as mulheres que desejam falar por si e para aquelas que são o que querem ser. Em especial, dedica-se a Prof^a D^a Marly Catarina Soares por orientar generosamente as leituras sobre estudos feministas e de Gênero.

²⁸ Gênero é visto como uma forma de referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres e de enfatizar um sistema total de relações que podem incluir o sexo, mas que não está diretamente determinado pelo sexo ou determinando a sexualidade. (LAMAS, 1995, p. 351 – tradução minha)

dessas informações culturais, a identidade não cessa de se transformar. A marcação cultural falocêntrica tende a rejeitar esse processo e limitar essa reprodução, no que diz respeito à identidade feminina. Desde o nascimento, menino usa azul e brinca com carrinhos. Brinquedos que representem a força e liberdade. Meninas usam rosa, brincam com bonecas e cozinhas, direcionando para a domesticidade e, assim, reproduz-se o falocentrismo, o patriarcalismo, o machismo. No filme, a protagonista está com facões em vez de panos e agulhas, cabelos desarranjados e sem nenhum adorno; linguagem e atitudes que descaracterizam a delicadeza e fragilidade atribuídas ao sexo feminino.

No início do longa metragem, ao saquear os mortos em um acampamento, Anahy e os filhos encontram um farrapo agonizando. Sérgio Silva descreve essa cena:

Estão 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” (SILVA apud SANCHEZ, 2010, p.108).

O poder de decisão em matar o farrapo coube a Anahy. Os personagens masculinos mantiveram-se calados e apenas observaram. Abaixo, o momento em que Anahy degola o farrapo. A valentia e, ao mesmo tempo, a frieza estão explícitas na face de Anahy.



Imagem 20 - Anahy e o farrapo

De certa forma, uma cena desse porte não faria muita diferença em outras narrativas. Mas, neste trabalho, discutimos sobre protagonismo feminino, em um enredo com Revolução Farroupilha ao fundo. Sobre os enredos regionalistas que usam o fato histórico como tema e com heróis masculinos no protagonismo, Moacyr Flores diz que: “esse modelo de história influenciou toda uma geração de historiadores, principalmente os positivistas do Rio Grande do Sul” (FLORES b, 2003, p.63). Mas, está em discussão o perfil de uma mulher a qual

mesmo depois do final físico da obra, não temos a sua essência definida. Esse pressuposto faz parte das concepções teóricas sobre as questões de Gênero.

De acordo com Scott, “o pós-estruturalismo e o feminismo contemporâneo são movimentos de fins de século XX que compartilham uma certa relação crítica e consciente diante das tradições políticas e filosóficas estabelecidas pelo estruturalismo” (1999, p. 204). Deste modo, obra de Sérgio Silva aceita uma articulação com novos pensamentos sobre questões de Gênero e não apenas uma visão simplista sobre a troca de lugar entre homem/mulher; masculino/feminino.

A nossa sociedade é controlada ideologicamente pelo sexo masculino/patriarcado e falocentrismo e uma das ferramentas de controle é a linguagem. Um exemplo é o léxico “homem”, que na bíblia refere-se a toda humanidade – homens, mulheres, crianças. Como efeito, a mulher torna-se um complemento. E, sendo esse complemento, ela é uma continuação; um acabamento do sexo masculino. Partindo desse exemplo, assim como a linguagem é um ambiente de dominação masculina, ela também é uma mola propulsora para o feminismo que, através dela, lança sua resistência.

A linguagem cria limites e fronteiras, empodera e centraliza. Anahy fala como um homem quando deseja interagir nos acampamentos, menciona negociar uma mulher, sem mesmo ter a intenção de fazê-lo.

As mulheres, ao contrário dos homens, podem perceber – ou ter um senso inconsciente através da linguagem – que a sociedade as contrapõe aos homens como algo que é Outro²⁹, diferente. A cultura faz as mulheres tanto humanas como não humanas e, sabendo disso, elas precisam tanto engolir como rejeitar o que sabem, a fim de viver dia após dia. Onde o poder outorgado é tão desigual, a intimidade não pode florescer facilmente (DIMEN, 1988, p. 47).

Dimen, na sua citação, escreve e descreve o quanto esse sistema promove uma violência implícita, interpelando diretamente a manifestação feminina. A heterossexualidade vista como imposição e o falocentrismo como apagamento do discurso e da valorização feminina são regimes de poder que diferem, por exemplo, do colonialismo. Porque afetam direta e ostensivamente a subjetividade feminina. A mulher carrega consigo termos pré-definidos pela sociedade de forma que não é possível desvincular as discussões de Gênero da política e da cultura. Ao se posicionar diante do Outro, nesse processo dialógico, Anahy

²⁹ Na citação de Dimen, o léxico Outro está representando a definição de Foucault, a qual ilustra uma hipótese repressiva de outridade, ou seja, para Foucault, o poder não reprime, mas disciplina. No seu livro “Pode o subalterno falar”, Spivak discorda frontalmente do filósofo, argumentando que esse processo é um mecanismo silenciador do subalterno. (Spivak, 2010)

subverte esse sistema e cria outra configuração para a definição de mulher dada pela sociedade. Podemos inferir que o filme aponta para duas direções: uma mulher que assume sua masculinidade e uma mulher que está em um papel onde, tradicionalmente, encontraríamos um homem. E, em ambas as direções, encontramos a mulher subalterna.

3.1 PODE A SUBALTERNA³⁰ FALAR

Apropria-se do título da obra teórica de Gayatri Spivak porque, a partir dela, fazemos uma abordagem mais profunda sobre subalternidade e agenciamento. Esse subtítulo trata das características do conjunto de teorias pós-coloniais abordados pela teórica. Reproduzimos o trecho em que Anahy se impõe com autoridade e situa o filho Leon, assim como o fez com os farrapos e caramurus. Um dos objetivos da obra é tornar o subalterno visível e existente para o espectador. Ao citar Foucault, Spivak escreve:

Tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico (FOUCAULT apud SPIVAK, 2010, p.61).

Esse é um dos únicos apontamentos de Foucault que Spivak cita e concorda. Para a teórica, os sujeitos subalternos não possuem uma força de representação onde possam falar por si, no contexto sócio/político. Isso, no entanto, é efeito colateral do imperialismo; movimento qual exerce poder sobre o subordinado. No filme, Anahy possui essa voz, mas esta é dada pelo diretor que está no contexto real. Funciona como uma espécie de intercessão entre a subalternidade e a sociedade, nesse caso, ele agencia a voz subalterna. Quando se trata de uma mulher nessas condições, a distância do protagonismo ficcional seria ainda maior nas obras regionalistas. Segundo Spivak:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de Gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 67)

³⁰ “Subalterno” é um termo emprestado da obra de Gayatri Spivak, “Pode o subalterno falar”. Nessa obra, ela discute sobre ela discute sobre a autonomia do subalterno e a sua representação tornando a sua agência possível.

Mulher, pobre, china. Esses requisitos mais que preenchem a posição de subalternidade de Anahy. Esse lugar ocupado pela protagonista é marcado, ideologicamente, fora do círculo social. Em seu livro, Spivak relata a história de uma indiana que, ao ser acusada de uma gravidez ilícita, suicidou-se. Porém, esperou pelo início da menstruação para cometer o atentado contra a própria vida. A autora chega à conclusão de que “o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (SPIVAK, 2010, p. 124). A concepção de sujeito subalterno entre Spivak e Sérgio Silva está alinhada. O diretor trabalha a subalternidade dando visibilidade, uma vez que o sujeito subalterno, sozinho, não consegue esse feito, além disso, ao colocar a personagem como despatriada com relação à guerra, tal posicionamento vai contra os interesses daqueles que pertenciam à elite, principal interessada nos propósitos da revolução. Anahy não pertence e não forma uma classe. Spivak contextualiza:

Na medida em que milhões de famílias vivem sob condições econômicas de existência que distinguem seu modo de vida (...) *elas formam uma classe*. Na medida em que (...) a identidade de seus interesses não consegue produzir um sentimento de comunidade (...) *elas não formam uma classe* (MARX apud SPIVAK, 2010, p. 37 – grifos da autora).

Quando é citado o não pertencimento a uma classe, refere-se ao contexto globalizado que Spivak define como “conexões nacionais e organizações políticas” (SPIVAK, 2010, p.38). Entretanto, constatamos que a família era o que denotava o sentimento de comunidade para Anahy e como tal, era comandada por ela – o que Bhaba chama de “agência subalterna”. Esse modelo de comunidade faz parte de algo maior, onde Anahy agencia sua posição de sujeito, sua reapresentação:

A agência requer uma fundamentação, mas não requer que a base dessa fundamentação seja totalizada; requer movimento e manobra, mas não requer uma temporalidade de continuidade ou acumulação; requer direção e fechamento contingente, mas nenhuma teologia ou holismo. [...] A individuação do agente ocorre em um momento de deslocamento. (BHABHA, 2003, p. 296)

A agência subalterna é reconhecer a diferença. Nesse reconhecimento, o agente está sempre em posição de contingência, negociando sua representação dentro de um processo dialógico. E nesse processo, a discriminação e as diferenças culturais estão presentes. Isso faz com que o sujeito subalterno negocie a sua posição num espaço de indeterminação, preconceito e discriminação.

Essa é a condição de Anahy, pois mesmo numa posição de marginalidade, ela agencia o seu pertencimento ao contexto social, através do seu grupo familiar e do uso daquilo que a marginaliza, numa condição de contingência – a reapresentação. Nesse caso, contingência significa tocar as fronteiras espaciais pela tangente. Anahy vê no seu comando familiar uma das suas válvulas de escape para o seu agenciamento. É assim que ela se posiciona diante do mundo.

O objetivo da descrição sobre a teoria de Homi Bhabha e Gayatri Spivak é respaldar teoricamente a estratégia do diretor para tornar visível a existência da mulher subalterna e mostrar os mecanismos de opressão. É nesse processo que o filme reconstrói a reapresentação da mulher subalterna e interroga a inquestionável mudez feminina. Isso estabelece as discussões sobre questões entre patriarcado/imperialismo e subalternidade e como Anahy, nesse contexto, se coloca diante do Outro, num processo de agenciamento.

Há dois agenciamentos, são eles: o político, ou seja, o da obra em si, quando o diretor, num contexto real trabalha contra a subalternidade e fala pelo subalterno, criando um espaço para que este estabeleça articulações; fale e seja ouvido. Posteriormente, o da protagonista, quando no contexto da obra, fala e se faz ouvir usando os atributos de sua identidade performática; sua reapresentação. O segundo é consequência do primeiro.

Esses agenciamentos propostos pela direção do filme são o *Vertretung e Darstellung* (Spivak, 2010). O primeiro termo refere-se ao agenciamento político proposto pelo diretor ao falar pela mulher subalterna. Ele – o diretor – age em seu lugar, fala “por” Anahy. O segundo termo refere-se à própria Anahy quando esta ocupa seu lugar no espaço social e age por si. Enquanto o primeiro está contextualizado politicamente, o segundo é pautado na filosofia, na representação do sujeito como encenação estética, performática e filosófica. Diante do exposto, o dialogismo é peça fundamental para ao agenciamento. Portanto, entendemos que o espaço dialógico é limitado para o sujeito subalterno e este necessita de um intercessor – no caso do filme, o diretor. Nesse contexto, Silva, além de agenciar, redefine as condições da existência da mulher marginalizada e subalterna.

Apesar da distância temporal dos fatos, o que seria o *Vertetrunng* postulado por Spivak e representado por Sérgio Silva, acontece fora da ficção. No Nordeste brasileiro, em uma cidade de sertão, mulheres viviam em uma condição de escravidão, tanto no trabalho quanto no casamento. Isso foi documentado no curta *Severina: as novas mulheres do sertão*:

Eu vivi a escravidão”, diz Luzia Alves Rocha, 31 anos, uma das seis filhas de Chefe. Aos três meses, muito doente, ela foi dada pelo pai para os avós criarem. Quando eles morreram, uma tia assumiu a menina. “Achei que ela não ia aguentar aquela

vida de roça: era vida aquilo?”, pergunta a tia Delci. Luzia trabalhou na roça, passou fome, perdeu madrugadas subindo a serra para talvez voltar com água na cabaça. “Quando tinha comida a gente comia, se não, dormia igual passarinho”, diz. Trabalhava sem salário, sem nenhum direito trabalhista, sem saber como seria a vida se a seca não passasse e a chuva não regasse o feijão e a mandioca. Era “a escravidão”. (CAPAI, s/p, 2013)

Notamos no relato acima, que a situação de subalternidade é algo que já está interiorizado e cristalizado. Passa de geração a geração. Além de viverem em situação de extrema miséria, eram sucumbidas a hegemonia do falocentrismo e do patriarcado:

Cada um tem que saber o seu lugar: a mulher tem qualidade inferior, o homem tem qualidade superior.” É bem assim que fala, sem rodeios, um dos homens mais respeitados do município de Guaribas, no sertão do Piauí, pai de sete filhos (seis mulheres e um homem). “O homem é o gigante da mulher”, completa “Chefe”, como é conhecido Horacio Alves da Rocha na comunidade (CAPAI, s/p, 2013 - grifos da autora)

O *Vertetung* dessas mulheres são verbas assistenciais mensais que permitem a libertação do poder masculino e um pouco, leia-se bem pouco, de autonomia para o sustento e um “par de chinelo”, como disse uma entrevistada. Uma das entrevistadas pela pesquisadora fez a ligadura de trompas. A verba auxiliou no transporte até o hospital público para consultas e exames, onde eram feitas as cirurgias. Luzia conseguiu realizar o sonho de diversas mulheres ouvidas pela socióloga Walquiria Leão. Ela economizou cinquenta reais para o transporte e seguiu para o hospital da cidade vizinha de São Raimundo Nonato, para fazer as consultas e, posteriormente, a ligadura das trompas. A entrevistada diz: “se tivesse mais filho a vida ia ser mais pior”(CAPAI, s.p, 2013).

Outro resultado dessa intervenção está diretamente ligado às adolescentes femininas. Após perceberem a chance de uma vida um pouco melhor, se recusam a casar-se tão cedo, pois, nessa localidade, as meninas se casam entre onze e treze anos. A tendência de uma população como essa que está na marginalidade e subalternidade é manter-se onde está e, como explica Spivak, o sujeito feminino é ainda mais afetado pela submissão.

Esse curta metragem mostra um exemplo de que somente com um poder maior agindo sobre a mulher subalterna, esta terá visibilidade e uma chance de falar, ser ouvida e agir por si. Com relação a esse curta, não temos, aqui, nenhuma intenção de manifestar algo diferente que não seja sobre perfil feminino subalterno. Podemos, inclusive, fazer um paralelo com o filme em estudo. Assim como essa verba assistencial e os dois diretores estão para o *Vertetung*, as mulheres que representam nas narrativas estão para o *Darstellung*. A diferença entre as duas obras cinematográficas é de que *Anahy de Las Misiones* é uma longa metragem

ficcional e *Severina: as novas mulheres do sertão* é um documentário realista de curta metragem, com aproximadamente dez minutos.

3.2 A DESCONSTRUÇÃO³¹

Jacques Derrida defende a respeito da necessidade de inversão sobre termos onde um exerce poder sobre outro:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc) ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. (DERRIDA, 2001, p.48)

O texto de Derrida vai muito além da literatura, sociologia ou filosofia. Ele investiga e coloca sobre trepidação conceitos da Psicanálise, História, e o próprio conceito de Ciência. Classifica as correntes hierárquicas presentes no pensamento ocidental como violentas, por vezes velada, e ainda pede atenção para que isso não passe despercebido. A Desconstrução teorizada por Derrida consiste na desestabilização dessas hierarquias. Propõe questionamentos e inversões de posicionamento entre os elementos, indo ao cerne dos conceitos. Esse movimento das hierarquias causa oscilação, ampliando seus limites de interpretação e definição.

Foram apresentadas obras literárias e um exemplo de letra musical onde predominam o patriarcado, falocentrismo e o imaginário “Centauro dos Pampas”. Em seguida, o efeito desse processo sobre o perfil da personagem é discutido a partir da sua identidade deslizante e como ela se comporta diante das adversidades postadas à sua frente. As estratégias usadas pelo diretor para que seu agenciamento ocorresse são vigamentos que podem auxiliar o espectador na compreensão do objetivo da obra. Dentro dessas estratégias estão: a linguagem, o figurino e a própria representação de Anahy sobre si mesma. Tudo isso ocorre em processo de desconstrução.

A partir daí, percebemos a Desconstrução derridiana como corrente teórica. Não foi apenas o fato de colocar uma mulher como protagonista que reconfigurou a cultura do

³¹ O termo “Desconstrução” pertence ao filósofo Jacques Derrida. Este se propõe a desconstruir a metafísica ocidental partindo da fenomenologia de Edmund e da reflexão de Stéphane Mallarmé sobre a escritura. Ele considera que a tradição filosófica ocultou a própria escritura ao considerá-la apenas um meio posto a serviço da fala que ela recolheria fielmente. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 75)

“centauro dos pampas”, mas entram em cena todas as questões apontadas no parágrafo anterior. Para Culler:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável, mas uma construção produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *Desconstrução* que busca dismantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes. (CULLER, 1999, p.122 – grifo do autor)

À medida que a narrativa se desenvolve, percebemos com mais ênfase essas desconstruções. Porém, isso está dentro do que Culler propõe na citação: de que não seja destruído, mas reconfigurado. Partindo desse pressuposto, o sexo biológico de Anahy não condiz, em certos momentos, com a sua identidade. Nem sempre há completude entre o léxico “mulher” e o Gênero a qual ela expõe. E este sempre vem atrelado às características políticas e sociais das situações as quais ela está presente. As cenas em que ela dialoga com os soldados e utiliza uma linguagem que, para a época, não era convencional a uma mulher, não tira dela as especificidades do feminino. Butler diz que:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de Gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu Gênero, mas porque o Gênero nem sempre se constitui de uma maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o Gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. (BUTLER, 2014, p. 20)

Butler sugere que o Gênero, assim como a identidade, é constituído sob-rasuras e destaca a importância do contexto sócio/discursivo nessa constituição. Sendo assim, essas articulações tiram toda a estabilidade do binarismo masculino/feminino, pois, se o contexto sócio/cultural e discursivo são vigamentos para a inscrição significativa de Gênero e estes estão em constante mutação, não há a mínima possibilidade em conceber um Gênero estável. Deste modo, “o Gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada” (BUTLER, 2014, p.37).

Portanto, para Anahy, seu sexo biológico é a sua situação, mas não define seu Gênero de maneira cabal, pois não se alcança a sua totalidade. Então, como pode o masculino exercer poder sobre o feminino se, no caso da personagem, já se temos um exemplo de incompletude? Desconstruir, no filme, não é descartar, mas abrir espaço para uma rediscussão sobre essas questões de Gênero na formação do sujeito. Isso significa que não estamos impondo um Gênero a Anahy ou transformando o que já faz parte dela:

Tomar a construção do sujeito como uma problemática política não é a mesma coisa que acabar com o sujeito: desconstruir o sujeito não é negar ou jogar fora o conceito [...] Desconstruir não é negar ou descartar, mas por em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas. (BUTLER, 1998, p. 34)

Mais do que desconstruir as questões cristalizadas no século XIX, o filme trabalha contra a fixação de que o sexo biológico é o referente para o Gênero e a maneira como a oposição homem/mulher, masculino/feminino refletia no imaginário coletivo. Sabemos que: “lo que define al género es la acción simbólica colectiva. Mediante el proceso de constitución del orden simbólico en una sociedad se fabrican las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres”³² (LAMAS, 1995, p. 340). Portanto, os seres sociais são moldados pela prática, pelas histórias e experiências onde estão inseridos. Porém, como explica Lamas, é nesse mesmo contexto que a sociedade engendra o que seria a definição para mulher e para homem. A sociedade dá o direito de ser e, ao mesmo, tempo retira esse direito do sujeito, principalmente da mulher. Isso, no entanto, toma proporções que acabam tradicionalizando o repertório de definições, fazendo com que os homens e as mulheres acabem seguindo essas referências moldadas e perpetue a cultura do falocentrismo e do patriarcado.

No que se refere ao figurino e a linguagem empregada por Anahy, as desconstruções florescem em diversos contextos. Hilda Flores transcreve em seu livro mais um texto que padronizava o comportamento feminino, na sociedade do século XIX:

A mulher que recebe uma educação moral e a pratica devidamente é um templo onde moram todas as virtudes: ela será prudente sem afetação, afável sem familiaridade, honesta sem hipocrisia, ingênua e sincera sem ignorância, silenciosa sem vaidade, humildade sem baixeza, compassiva e humana sem ostentação, honrada sem orgulho; em uma palavra, a mulher moral é um tesouro inapreciável; sendo moral é por necessidade instruída, porque as virtudes não se adquirem sem que a instrução as guie. Sendo instruída, deve aplicar à prática todas as regras que recebeu da moral; praticando as regras, é indispensável que seja pura e que viva sempre ocupada nos complementos das obrigações do seu estado. (O NOTICIADOR 1832 apud FLORES, 2013, P.11)

O referente da citação acima é a pessoa do sexo feminino e a estratégia das normativas elencadas no periódico é, mais uma vez, padronizar o comportamento das mulheres. Mas, é importante ressaltar que, padronizando o feminino, inevitavelmente, o mesmo ocorre com o masculino. Daí vem o motivo da metáfora no personagem Solano.

³² O que define o Gênero é a ação simbólica coletiva. Mediante o processo de constituição da ordem simbólica em uma sociedade se fabricam as ideias do que devem ser os homens e as mulheres (LAMAS, 1995, p. 340 - Tradução minha).

Homem, primogênito de Anahy, que obedecia a ordens de sua mãe, é posto como coxo para simbolizar a fraqueza daquele que andava ao lado da mulher e não a sua frente, eclipsando sua presença. No sistema do patriarcalismo e na ausência do marido, Anahy obedeceria a ordens de Solano, ele seria o sucessor na hierarquia familiar.

Nesse processo cultural, a definição das características que padronizam o comportamento feminino e masculino vão desde o sexo biológico até os critérios de comportamentos simbólicos, de acordo com a descrição de Hilda Flores. Quando se trata de questões de Gênero, apreendemos que não se articula o tema apenas com a mulher, mas também com o sexo masculino e, isso tudo, dentro de um contexto discursivo.

De acordo com Culler: “desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa” (1997, p. 100). Quando Anahy é distanciada do contexto histórico e aproximada do espectador, como na imagem do Seival, não apenas estamos subvertendo o *ethos* cultural, mas centrando – no plano discursivo – aquela que sempre esteve à margem.



Imagem 21 - Anahy e o Seival

Duas hipóteses de Desconstrução fazem parte dessa imagem: o *ethos* cultural, como já foi dito e a retirada da protagonização masculina para a entrada de um perfil feminino para que este dialogue com o espectador. Desconstruir é, além de tudo, trazer ao centro o que um dia foi margem.

O conceito que se tinha sobre diferença sexual, organizado no discurso social era de que o masculino seria a pauta reguladora das estruturas sociais, sexuais e de Gênero e o feminino aquele que o seguia, sendo um complemento. Sendo assim, várias questões estão entrelaçadas e desconstruídas quando o diretor propõe um texto que coloca em destaque uma mulher como Anahy. A própria protagonização feminina em *Anahy* é uma Desconstrução.

Compreender essa teoria é construir não só uma nova proposta de análise, mas entender o quanto os mitos culturais funcionam como uma redoma quando se trata de questões de Gênero. Lamas questiona de forma consistente essa infiltração cultural:

Si el cuerpo es el lugar donde la cultura aterriza los significados que le da a la diferencia sexual. Como distinguir qué aspectos de esse cuerpo están libres de imprint cultural, o sea, de Gênero? No hay como responder a essa interrogante porque no hay cuerpo que no haya sido marcado por la cultura.³³ (LAMAS, 1995, p. 360)

Quando essas marcas culturais sufocam as escolhas e a subjetividade da mulher e até mesmo do homem que não está de acordo com essas marcas, cresce a subordinação, marginalidade, desigualdade social e emerge as questões da simbolização da diferença entre homem e mulher. Surge, então, um dos propósitos do feminismo: interrogar, questionar e dar visibilidade a essa diferença. No entanto, esse movimento não consegue trabalhar sozinho, por isso a abordagem da teoria desconstrucionista e das questões de Gênero.

Uma vez que o filme possibilita essa abordagem na discussão, ele não faz desaparecer o que a História solidificou como certo, mas neutraliza. Os fatos anteriores ficaram intactos e não houve mudança no roteiro histórico e real. A guerra acontecia, havia batalhas, os personagens históricos pelo menos foram citados, mas de uma forma bem realista, a exemplo do soldado farrapo quando se refere a Bento Gonçalves. E, quando há essa neutralização, há a desorganização, a desacomodação daquilo que estava sistematizado e, então, aquilo que era superior torna-se inferior, ou menos importante.

Para que haja realmente uma Desconstrução, o outro referente não pode ser apagado. Silva, ao escrever o roteiro do filme *Anahy de Las Misiones*, mostra que pode haver duas ou mais interpretações da interpretação. A guerra estava lá, como havia de ser, mas colocou de forma centralizada outra perspectiva no modo de olhar o fato histórico e o papel da mulher na sociedade. Além disso, uma mulher que por diversas vezes foi homem.

Quando Simone de Beauvoir³⁴, em seu livro *O segundo sexo*, diz: “a gente não nasce mulher, torna-se”, é evidente que ela está falando com um olhar filosófico sobre o papel da mulher. A protagonista Anahy é uma representação dessa frase. Primeiro, porque a sociedade

³³ Se o corpo é um lugar onde a cultura aterrissa seus significados, os quais dão a diferença sexual. Como distinguir que aspectos desse corpo estão livres dos imprints culturais, ou seja, do Gênero? Não há como responder a essa interrogativa, porque não há corpo que não seja marcado pela cultura. (LAMAS, 1995, p. 360 - tradução minha)

³⁴ A filósofa Simone de Beauvoir, em seu livro “O segundo sexo” pensa a categoria de Gênero a partir de uma visão existencialista. Coloca a mulher no centro da discussão e busca romper com a naturalização da submissão da mulher.

tenta, a todo custo, torná-la mulher de acordo com as concepções da época, punindo ao marginalizá-la e exilá-la por não obedecer aos conceitos sociais. Posteriormente, porque ela não se encaixa nesses estereótipos femininos, ou melhor, a sociedade não lhe oferece espaço. Apesar de marginalizada e exilada, ela torna-se mulher de acordo com o pensamento de Beauvoir, mas consegue ir mais longe: transformar-se como homem e mulher, de acordo com a exigência do contexto e da sua identidade, num constante devir.

O entrelaçamento de questões, utilizados por Silva, no que se refere à Desconstrução:

implica analisar as operações da diferença nos textos, e as formas nas quais os significados são trabalhados. O método consiste em dois passos relacionados: a inversão e as mudanças de posições das oposições binárias. Este duplo processo revela a interdependência de termos aparentemente dicotômicos e como seu significado se relaciona com uma história particular. Mostra-os como oposições não naturais, mas construídas; e construídas para propósitos particulares em contextos particulares. (SCOTT, 1999, p. 109)

Essas oposições não naturais – ethos/realidade; homem/mulher; feminino/masculino – são desconstruídas pelo diretor com o objetivo de rediscutir a “igualdade que se apoia nas diferenças – diferenças que confundem, desorganizam e tornam ambíguo o significado de qualquer oposição binária fixa” (SCOTT, 1999, p. 222).

3.3 ANAHY COMO ATRIZ DA SUA PRÓPRIA HISTÓRIA

Fica evidente que o objetivo do texto do diretor é centralizar a mulher subalterna e refazer a história. “Refazer a história é uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história” (SPIVAK, 1994, p. 199). Essa negociação implica desconstruir a apropriação do que foi postulado por grupos hegemônicos – ethos cultural/masculino/homem – o que fez emergir do contexto, alternativas para a História e, assim, Anahy que representa a mulher subalterna, a qual sempre esteve obliterada nessa construção ideológica de Gênero, passa a fazer parte do discurso que sempre manteve o poder masculino como dominante, naquele contexto social.

Como se trata de uma obra ficcional com pano de fundo histórico é importante situar-se diante dela, de onde ela vem, com o quê ou quem se relaciona e pra onde quer ir.

É uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam,

segundo as épocas, diferentes hierarquias. O sentido de Madame Bovary é de se opor à literatura romântica. Quanto a sua interpretação, ela varia segundo as épocas e as críticas. (TODOROV, 2011, p.220)

De acordo com Todorov, o discurso narrativo precisa dialogar com outras obras e se integrar a outros contextos. As interpretações vão variar conforme a recepção do leitor, a época e o contexto o qual ele está inserido. Então, ao comparar o que foi citado das obras com a narrativa de Anahy observamos que essa Desconstrução faz com que as mulheres apareçam e, conseqüentemente, as questões de Gênero. “O poder masculino inventou a mulher como face oculta, confusa e ao mesmo tempo atraente da humanidade. É esta construção que deve ser desconstruída”. (TOURAINÉ, 2011, p.17) De face oculta, a mulher subalterna representada em Anahy, agora tem visibilidade.

A partir do momento que as subversões ocorrem, o diretor elenca os elementos responsáveis pela centralização da personagem. Apesar de moderadas, suas características masculinas tem um papel relevante nessa inversão de posições. Porém, em nenhum momento se vê uma Anahy que quer se transformar em um homem, pois nada soaria mais falso do que esse pressuposto. Mas o que se vê é uma mulher que se define por ela mesma. Essa afirmação sobre as subversões está articulada a tudo que era negado às mulheres subalternas na época: a dignidade da mulher, o reconhecimento da sua mão de obra, respeito às escolhas e a valorização do seu papel no contexto social.

Não significa, porém, de dar às características masculinas o crédito pela resistência de Anahy. Mas, de livrá-la do condicionamento que normatiza o comportamento feminino com características que representa a fragilidade, delicadeza, servilidade, submissão. Some-se a isso levantar a questão se realmente somos sujeitos plenos dentro das características de Gênero. Para Stuart Hall:

não devemos falar de identidade, mas de *identificação*. A identidade surge não tanto da plenitude que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes dos nossos *eus* divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2005, p. 25 – grifos do autor).

Observa-se, nessa citação de Hall, que o sujeito não é pleno na sua constituição e é justamente essa incompletude que nos constitui originalmente enquanto sujeitos. Só nos tornamos completos com o acabamento que o Outro tem de nós. É esse inacabamento dá a Anahy um poder que a liberta e desestabiliza o binarismo homem/mulher. Surge, então, nessa

narrativa, uma mulher que assume o comando de si e da sua identidade, apesar da situação marginalizada e subalterna. Ora se vê uma mulher feminina, quando beija Joca Ramires; ora se vê uma mulher masculina, quando enfrenta as adversidades, degola um moribundo e fala com os farrapos como uma monarca das coxilhas, numa relação de completude.

Um dos maiores debates da atualidade se volta para a Desconstrução e um dos seus objetivos é entender ainda mais a questão do “fazer-se sujeito”. Justamente por não termos uma identidade fixa é que a Desconstrução auxilia na compreensão das partes que levam ao todo. Anahy é atriz da sua própria história. Pela Desconstrução, a mulher Anahy se fez sujeito de si; se re-apresentou. Culler problematiza a definição de sujeito:

A questão do sujeito é “o que sou”? Sou feito o que sou pelas circunstâncias? Qual a relação entre a individualidade do indivíduo e minha identidade como membro de um grupo? E em que medida o “eu” que sou o “sujeito”, é uma gente que faz as escolhas ao invés de ter escolhas impostas a ele ou a ela? A palavra *sujeito* já encapsula esse problema teórico-chave: o sujeito é um ator ou agente, uma subjetividade livre que faz coisas, como no “sujeito de uma sentença”. (CULLER, 1999, p.108)

Nas interrogativas de Culler, fica evidente a complexidade que é atravessada para chegar a uma definição de sujeito. Quando se diz que ela – Anahy – é “sujeito de si”, até que ponto isso representaria a sua subjetividade, se sabemos que ela é marginalizada, exilada, da classe subalterna e agenciada por um autor? Isso não se tornaria uma contradição? Então, entra o valor da teoria da Desconstrução. Temos o todo da personagem dentro da narrativa, mas é necessária a Desconstrução para compreender o significado das partes que formam esse todo. Essas partes seriam exatamente as identidades de Anahy, as quais derrubam a formalização dos significados do binômio masculino/feminino.

Mas isso não quer dizer que o termo “homem” ou o termo “mulher” deixaram de existir, ao contrário, eles foram retirados de um ambiente fixo e apresentados com novas formas de configurações quando se mostra Solano como homem, mas não patriárquico e Anahy como mulher, mas homem pelo seu discurso. De acordo com Butler:

Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das antologias maternas ou racistas as quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não emancipados podem emergir. (BUTLER, 1998, p.36)

Romper esse esquema conceitual que baliza o universo social não é ocultar ou suprimir, mas dar as mulheres como Anahy o devido lugar de direito dentro da sociedade,

dentro das suas diferenças e daquilo que elas atribuem na sua constituição de sujeito. Sobre os universos masculino e feminino e a construção do sujeito, Scott diz:

Necessitamos de teorias que pelo menos rompam o esquema conceitual dessas velhas tradições filosóficas ocidentais que tem constituído sistematicamente e repetidamente o mundo de maneira hierárquica em termos de universos masculinos e especificidades femininas. Precisamos de teorias que nos permitam articular modos de pensamentos alternativos sobre Gênero que vão além de simplesmente reverter as velhas hierarquias ou confirmá-las. (SCOTT, 1999, p. 2013)

No filme, Anahy e Solano são exemplos de que se pode romper esse esquema, analisar suas diferenças e seus significados e, ainda, tê-los numa relação de interdependência. É preciso desmascarar a relação de poder construída ao colocar a igualdade como antítese da diferença. Não existe respeito à diferença quando os sujeitos são colocados como iguais. (Scott, 1998).

Não há uma rigorosidade na definição da categoria Gênero. Lamas (1996, p. 360) questiona: “ser femenina es um echo “natural” o uma perfomance cultural”?³⁵ Essa mesma pergunta vale para a categoria masculina se olharmos com atenção as características de Solano. Nem ele, nem Anahy correspondem com o que é ditado pela sociedade, mostrando que não são processos naturais nem a subordinação feminina, nem o machismo na heterossexualidade, nem a imposição do patriarcado, nem a hegemonia do falocentrismo. São fatores construídos social e historicamente. De acordo com os padrões da época, ambos, exilados por suas características sociais e físicas, tiveram suas definições de identidade desconstruídas a partir de Anahy. Ela é o referencial e o ponto central dessa Desconstrução.

Sendo assim, através dessas premissas do feminismo, é possível além de desmarcar culturalmente o papel da mulher na sociedade:

Mostrar que no es natural la subordinación femenina, como tampoco lo son la heterosexualidad y otras prácticas. El feminismo, al interrogarse sobre la desigualdad social de mujeres y hombres, há desembocado em la simbolización de la diferencia sexual y las estructuras de que dan forma al poder genérico hegemônico: masculino y heterosexualidad. (BLUMENFELD apud LAMAS, 1996, p. 363)³⁶

³⁵ Ser femenina é algo natural ou uma performance cultural. (LAMAS, 1996, tradução minha).

³⁶ Mostrar que não é natural a subordinação feminina, como tão pouco a heterossexualidade e outras práticas. O feminismo, ao interrogar sobre a desigualdade social das mulheres e homens, desemboca na simbolização da diferença sexual e suas estruturas que dão forma ao poder genérico hegemônico: masculino e heterossexualidade. (LAMAS, 1996, p. 363 - tradução minha)

É necessário desnaturalizar a submissão feminina. Assim como o agenciamento de Anahy foi promovido por um agente externo, a submissão feminina e o enaltecimento do falocentrismo também são construtos sociais que determinam a essencialização do binômio homem/mulher. O cinema de Retomada de Sérgio Silva, com direção autoral, desconstruiu para resignificar a posição da mulher na sociedade do século XIX e trazer à luz a importância do feminismo e das questões de Gênero na sociedade contemporânea. A mulher subalterna é vista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identificamos um filme do cinema autoral pela estética visual, acima de tudo. Mas, Sérgio Silva possui uma maneira particular de enquadrar; busca um estilo de narrativa à *Nouvelle Vague* que é inequívoca. A preocupação com a verossimilhança, a pesquisa linguística, entre outros cuidados, são características de autoria do diretor de *Anahy de las Misiones*, que critica de forma veemente quando uma narrativa foge da coerência entre época e estética.

Antes de mais anda, devemos pressupor a intenção do autor para que a interpretação de sua obra seja uma assertiva sobre a sua intenção. Assim, quando evocamos no texto a verossimilhança nas personagens, nos enquadramentos, nas tomadas de cena, estamos discutindo sobre a intenção deste autor.

Considerado por muitos críticos como o melhor final visual já feito, o filme tem o seu fim físico, mas não narrativo. As imagens abaixo são as últimas cenas do filme. Uma das características autorais do diretor é não lançar um final narrativo fechado e deixar por conta do espectador todos os possíveis “fins” da personagem que ele trabalhou no enredo, nesse caso, Anahy. Citamos apenas o nome da protagonista pelo fato de os outros personagens são uma continuidade dela. Abaixo, duas imagens que representam esse final não narrativo:



Imagem 22- Final 1



Imagem 23 - Fiinal 2

Com a gravidez de Luna, a continuação da saga e do legado de Anahy é representada nessa abertura de plano, evidenciando a incerteza e o fato de que as gerações seguintes estarão segregadas à marginalidade, caso um poder maior não intervenha. A necessidade do processo marxista chamado *Vertretung* ampliaria as chances de mulheres como Luna e Anahy a lutarem para se constituírem como sujeito, mas como sujeito-mulher. O *Darstellung* para serem respeitadas dentro das suas diferenças e se tornarem donas de sua própria voz. Propor

uma discussão que vai contra a submissão que avassala as oportunidades de articular as suas próprias relações sociais, as quais geram as suas experiências, também é uma das propostas, na narrativa de Sérgio Silva.

Sobre o Cinema de Retomada: percebe-se um aspecto positivo diante do que foi produzido nessa pesquisa, que é a articulação do trabalho acadêmico com o exercício da crítica cinematográfica, utilizando o cinema nacional como objeto de análise, com temas atuais e relevantes para a sociedade. As mudanças políticas nacionais, durante o período de Retomada, também mudaram o modo como o cinema era visto. É a fase que os filmes produzidos querem mostrar a “cara” do Brasil; deixar de lado o país sem rosto. Alguns enquadramentos são recorrentes nesse movimento cinematográfico, as tomadas frontais e o close up, por exemplo, são marcas expressivas desse movimento.

O cinema de Retomada é adepto à narratividade. *Anahy* apresenta um desenvolvimento organizado e aquilo que é contado está à disposição do diretor. Por essa característica, temos a profundidade do sujeito-mulher Anahy, quando ela degola o farrapo ou quando conta sobre a sua vida de china a Joca Ramires, por exemplo. É o cinema que expõe a identidade do sujeito de maneira profunda e, diante dessa prerrogativa, possibilitou posicionar a identidade de Anahy como fio condutor deste trabalho e enxergar na mesma mulher: a china, a mãe e a mascate.

Durante a pesquisa, ocorreu um fato curioso: ao ouvir uma canção tradicionalista, intitulada “O gaúcho, a china e o rancho”, surgiu o uso do vocábulo “china”. Diante disso, some-se o fato da letra dessa canção pertencer a Albino Manique, músico de carreira entre os tradicionalistas do Rio Grande do Sul. Eis a letra da canção:

*Fiz um rancho de barro e de palha³⁷
Na invernada do meu coração
Esperei que esta sorte cigana
Não chamasse pra lá a solidão.
Plantei flores junto ao parapeito
Para a china colher com capricho
Hei de encher nosso rancho de fé
Já sovado de muitos cambichos.*

*Minha china, meu rancho campeiro
Dois tesouros que tenho de luxo
Meus parceiros de mate e de prece
Patrimônio de maior do gaúcho.
Hoje escuto o sabiá laranjeira
Desafiar meu instinto cantor
Quando afino as bordonas do peito*

³⁷ Letra de Albino Manique e Gaspar Machado. Disponível em: <http://www.lettras.com.br>. Acessado em Fevereiro de 2016.

Entoando meu canto de amor.

*Tranço tentos da lonca da vida
Como tantos que andam a esmo
Sem aroma das flores silvestres
Cantam sós alegrando a si mesmo.*

Outras músicas vieram depois, com a mesma conotação. Nelas, a “china” é aquela que é amada, protegida. Na letra da canção, ainda perpetua a domesticidade e aquela aura de herói na figura do gaúcho. No entanto, é descartada totalmente a associação equivocada entre china e prostituição. Lógico, trata-se de uma música de origem tradicionalista: grupo que também normatizou o comportamento de homens e mulheres na cultura gaúcha. Portanto, a mulher não será representada de forma que afete a moral e bons costumes da família tradicional, segundo a sociedade conservadora e a Igreja. A china representada na canção é a china do filme *Anahy*, mas com idealizações.

Concluimos que Sérgio Silva ao usar várias vezes o vocábulo “china” para identificar e pontuar a violência sexual, não somente levantou questionamentos sobre a identidade feminina e a violência contra as mulheres mestiças, mas sobre a própria prostituição. Seja china, estancieira ou prostituta, a mulher é dona de seu corpo e de suas escolhas. O filme alerta para a desigualdade no que diz respeito à preservação da dignidade daquela que vive protegida na herdade, daquela que precisa usar o corpo pra sobreviver e daquela que, como *Anahy*, está em condições vulneráveis diante do exílio e marginalidade. Não há fato ou posição social que justifique a invasão num corpo feminino.

Sobre Anitta Garibaldi, verificamos que, ao assumir o seu papel no âmbito público, a mulher causa um desequilíbrio na História. E a relação de Anitta com Garibaldi também foi o motivo, talvez o único, que fez com que ela tivesse visibilidade. De acordo com Rachel Soihet (1997), Anitta faz parte do grupo de mulheres rebeldes que estão em oposição ao grupo qual *Anahy* faz parte, o de miserabilistas³⁸.

Concluimos, no entanto, que não há uma satisfação da sociedade sobre o papel da mulher, mas, uma insistência em rotular as suas ações. Se a mulher se mantém no reduto do lar e nas suas competências domésticas não é considerada apta para administrar bens e valores. E se sai da redoma da domesticidade em busca de uma causa social ou pessoal, é vista como rebelde.

³⁸ Esse conceito é apontado por Soihet (1997) para representar o grupo de mulheres que são espancadas, humilhadas, violentadas, enganadas, sub-remuneradas, abandonadas, loucas ou enfermas. Em oposição à miserabilidade emerge a mulher rebelde.

Anahy não é um sinônimo das guerreiras, vivandeiras que se travestem de combatentes para acompanhar seus amados. É uma líder e suas características de força e determinação podem ser delineadas como de qualquer personagem heroico de uma narrativa tradicional sobre esse pano de fundo. A identidade híbrida de Anahy, mãe, peão de saias, mulher mascate, foi o que deu a possibilidade de questionar o papel da mulher no século XIX. Ela guarda traços dessas identidades, mas não acomoda nenhuma. A identidade não parte de uma única perspectiva, mas ao assumir outras de natureza provisória, aos poucos, temos a compreensão da personagem, seus sentimentos e pensamentos mais pessoais. Não existe, em Anahy, um ponto de fechamento, tudo é indeterminado.

Seu exílio é consequência do discurso falocêntrico, do patriarcado. Houve uma mudança geográfica em *Anahy*, mas não houve mudança social, sobretudo, na sua condição de marginalizada. Em certo sentido, o exílio, para Anahy é a possibilidade de sobrevivência, dada a forma como a mulher mestiça era vista. O exílio para Anahy está sempre em um estado de reiniciar, como se pode ver no momento em que ela descobre a gravidez de Luna. Ela se acomoda, um fato ocorre e ela parte em busca de outro momento de acomodação, numa jornada interior; uma personagem errante.

Nas consequências de suas experiências, em determinados momentos, notamos a ausência de rosto. Tanto em Anahy quanto em seu filho Leon, a situação é puramente existencial. A animalização que se faz presente na narrativa é reflexo da sua exclusão; da sua não condição de ser. Quando perde seus filhos e assume apenas o papel mãe, é promovido um contraste entre o que lhe dá resistência e aquilo que a marginaliza e a põe em condição de exílio social; ou, pode-se dizer, uma situação de contra-potência entre a experiência de vida, produzida por ela mesma e a não adequação da sua subjetividade às consequências dessas experiências.

Nesse filme, para ver certas coisas é preciso fazer outros olhos, ter conexão com outras áreas. Segundo o diretor, o cinema dialoga com a música, com a fotografia, com a própria cultura de uma maneira geral. Abaixo a imagem de divulgação do filme e, ao lado, a divulgação de outro conjunto tradicionalista, de Porto Alegre.

As imagens abaixo não dizem algo explícito, mas significam algo que foi defendido neste trabalho: a rediscussão da História e a visibilidade feminina subalterna. O cartaz de divulgação do filme passa a ter sentido ao lado do outro cartaz, após o entendimento do que foi discutido nos três capítulos. A imagem de Anahy desnuda o objetivo da imagem ao lado. O filme *Anahy de las Misiones* desnuda o *ethos* que se formou e deu origem ao que está representado na imagem ao lado, ou seja, a Revolução Farroupilha e a associação à figura

masculina como central e controladora. É a monarca das coxilhas tomando o lugar daquilo que a exilou e marginalizou.



Divulgação Anahy³⁹



Divulgação "Os Serranos"⁴⁰

Anahy representa as mulheres que, de alguma forma, tentam sobreviver à opressão da sociedade que concebe regras sobre o corpo e o pensar femininos. Uma personagem que vive sobre as regras impostas pelo patriarcado e falocentrismo, mas subvertendo as características atribuídas ao masculino e feminino. Isso foi determinante para que o diretor conseguisse seu objetivo de colocar uma mulher como protagonista. Sua identidade híbrida e instável tornou-se seu mecanismo de defesa na sua saga. Uma saga de sobrevivência. Dar voz aos subalternos é um poder relevante e significativo do cinema e da literatura.

As referências de personagens do diretor são femininas e nos nomes destas referências está a representação da pureza, da domesticidade da submissão, que por muito tempo foram aspectos do que era considerada a verdadeira feminilidade. Ana Terra, Anna Fierling, Anahy, Agnes. Todas elas "Ana". Aquela que é cheia de graça, pura, casta e obediente (Significado dos nomes, 2015). Outro aspecto relevante nesse filme é de que não tem produtor, mas duas produtoras: Gisele Hilt e Mônica Shmidt. Em uma época em que a mulher dava seus primeiros passos na cinematografia, dar a produção de um longa metragem a duas mulheres era algo precursor. Portanto, podemos dizer, afirmativamente, que *Anahy de las Misiones* é um filme feminista nas suas implicitudes.

O roteiro de *Anahy* apresenta uma mulher que ora é uma mulher de Gênero feminino, num corpo feminino; ora é uma mulher de Gênero masculino, num corpo feminino. Com isso, fica mais uma questão sobre a frase de Beauvoir: quando ela diz que não nascemos, mas nos

³⁹ Publicada originalmente em www.paginadogaucha.com.br. Acessado em Outubro de 2015.

⁴⁰ Publicado originalmente em www.osserranos.com.br. Acessado em Outubro de 2015

tornamos mulher precisamos, necessariamente, tornar-nos mulher? Além da identidade híbrida, seu Gênero comporta tanto o masculino como o feminino, o qual funciona como uma matriz. Desse modo, a personagem está inteira na tela. O seu mundo e o seu pensamento estão vasculhados pelo diretor e expostos ao espectador.

No entanto, quando a narrativa passa da terceira pessoa para a primeira, ou seja, da câmera para Anahy, e ela relata sobre sua vida e os tipos de violência que sofreu, temos o que, para a crítica literária seria a “literatura de testemunho”⁴¹. Testemunho é, por excelência, o relato oral ou escrito daquele que sobreviveu. Quando o passado de Anahy é exposto na narrativa, isso é feito por sua própria voz com a câmera posicionada diante de seu rosto, como se fosse uma tomada reflexiva sobre seu passado. Evidente que há uma relação de poder no caso desse filme, mas, levamos em consideração que Anahy é uma personagem subalterna e que esta necessita ser agenciada.

Além de aspectos cinematográficos e a rediscussão da própria História, as questões de Gênero como categoria de análise abarcaram três eixos: o Gênero, propriamente dito, a classe subalterna e a raça. Isso não apenas assinalou o compromisso do diretor em criar uma história que incluía a fala de uma mulher oprimida, mas também evidenciou a desigualdade de poder e visibilidade que se articulam, no mínimo, sobre esses três eixos.

Anahy teve sua voz agenciada pelo diretor e isso tornou possível acessar a sua subjetividade, saber como ela se vê e se posiciona diante da sociedade. Isso dá a chance de pensar como esse agenciamento, através da escrita, funcionaria com mulheres reais e com narrativas autobiográficas. Pretendemos continuar esse trabalho sobre a visibilidade da mulher subalterna, analisando diante da escrita pessoal de mulheres reais, quais os mecanismos de opressão que as empurram para a marginalidade e as consequências disso para suas vidas, assim como aconteceu com Anahy.

Que mais mulheres exiladas, marginalizadas e subalternas, assim como em *Anahy* e em *Severina: as novas mulheres do sertão* tenham suas vozes agenciadas e, assim, saiam da marginalidade e tragam as suas vidas sobre seus domínios, dessa forma, falando por si.

Além disso, buscamos evidenciar a importância de um fato histórico como fator marginalizador do discurso feminino, buscando contribuir com os estudos feministas e de

⁴¹ O foco principal da literatura de testemunho é narrar um fato que pode ecoar questões históricas, sociais e, por vezes, ter causado algum choque naquele que conta o fato. Quem conta o fato pode ser o próprio autor, numa autobiografia, ou não. Então, o escritor julga importante registrar esse episódio. No Brasil, Graciliano Ramos, com “Memórias do Cárcere” (1953) é um exemplo dessa literatura. A literatura de testemunho faz com que o leitor pense sobre a narrativa não-ficcional. (Informação registrada durante a aula expositiva com Professor Doutor Miguel Sanches Neto, na disciplina “Como e por que ler Graciliano Ramos”, durante a realização do Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade– UEPG. 2014).

Gênero. No início desse trabalho, foram mencionados os nomes de duas escritoras da época farroupilha: Nísia Floresta Brasileira Augusta e Ana de Barandas. Nísia reivindicava o trabalho remunerado, a educação e o reconhecimento do valor feminino com o propósito de mudar a sua condição de dependência intelectual, física e submissão. Ana de Barandas, cronista e romancista, defendia que a mulher assumisse seu próprio posicionamento político. Essas mulheres lançaram um olhar feminino e feminista sobre a sociedade, contrastando com o momento de guerra vivido por Anahy, na ficção. Vemos, então, as primeiras tentativas de valorizar a mulher e trazer a sua condição às vistas da sociedade.

Com isso, entendemos que este trabalho solidifica as questões da subalternidade feminina e traz historicidade às pesquisas realizadas no entorno dos estudos feministas, de Gênero e da própria condição da mulher. Professora Dra. Marly Catarina Soares e Professora Dra. Luísa Cristina dos Santos Fontes, professoras, pesquisadoras e escritoras pontagrossenses, fazem continuação ao trabalho iniciado por Nísia e Ana nos idos tempos oitocentistas. A essas mulheres deve-se a fartura de conhecimento sobre o universo feminino e a desacomodação daqueles que, por ventura, desejarem que a mulher se mantenha nas condições relatadas por Hilda Flores. Que este trabalho traga não somente as luzes cinematográficas, mas abra mais um caminho de leitura e pesquisa sobre o universo feminino.

FICHA TÉCNICA DO FILME ANAHY DE LAS MISIONES

DIREÇÃO: Sérgio Silva

ARGUMENTO: Sérgio Silva e Gustavo Fernández

ROTEIRO: Sérgio Silva e Gustavo Fernández

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Adrian Cooper

DIREÇÃO DE ARTE: Luiz Fernando Pereira

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Gisele Hiltl

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Monica Schmiedt, Gisele Hilt e Sérgio Silva

MÚSICA: Celso Loureiro Chaves

M. Schmiedt Produções

CAPA DO DVD



REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas. Papyrus Editora. 2009.

_____. MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas. Papyrus Editora. 2006.

BARROS, Eduardo Porta Nova. **Sérgio Silva. Esteta da imagem**. Intertexto. Porto Alegre, UFRGS, n. 31, p. 4-19, dez. 2014.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. (org.) **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis. Editora Vozes. 2011.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo Martins Fontes. 2011

_____. **Para uma filosofia do ato**. Editora da Universidade do Texas. 1993

BAUMANN, Zygmunt. **Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política** – Obras escolhidas Vol I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10 ed. São Paulo. Brasiliense, 1996.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo. Escrituras. 2006.

BHABHA, Homi. K. O pós-colonial e o pós-moderno. A questão da agência. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2013.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba. Instituto Triangulino de Cultura. 1991.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade; uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR M. A.; BORDO. S. R. (org) **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos. 1998.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. In: **Cadernos Pagu** nº11. Campinas/Unicamp. 1998. P. 11-42

_____. **Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2014.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2006.

CAPAI, Eliza. Severina: as novas mulheres do sertão. Disponível em <http://www.revistaforum.com.br/2013/08/29/severinas-as-novas-mulheres-do-sertao> Acessado em 12 de Dezembro de 2015.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRAN, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio. 2009.

COELHO, Fernando. **Em época de Oscar**: o que é cinema autoral. Disponível em <https://filmow.com.br>. Acessado em: 23 de janeiro de 2016

COSTA, Fernando de M. **Os caminhos do silêncio (ou a lembrança que não passa de John Cage)**. Disponível em <<http://www.proppi.uff.br>>. Acesso em: 25 de set. 2015.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**. Teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Barrowes. Rio de Janeiro. Ed. Rosa dos tempos. 1997

_____ **Teoria Literária. Uma desconstrução**. São Paulo. Beca. 1999

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte. Autêntica. 2001.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR M. Alison, BORDO. Susan R., **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos. 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios no bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Em sintonia com Sérgio Silva. Disponível em <www.youtube.com.br> Acessado em : 28 de Janeiro de 2016.

FAGUNDES, A .A. **Tradicionalismo**. Caderno de História nº 22 do Memorial do Rio Grande do Sul. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 1975.

FLORES, Hilda H. **Mulheres na Guerra dos Farrapos**. Porto Alegre. Martins Livreiro. 2013.

_____ Sociedade oitocentista. In: **Integração 2002**. Porto Alegre. EDIPUCS. 2003.

FLORES, Moacyr. Giuseppe Garibaldi. In: FLORES, M. (org) **Integração 2002**. Porto Alegre. EDIPUCS. 2003.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. **Coleção Ditos & Escritos** – Vol. III Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2000.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: UFRGS, 2003

JAGGAR, Alison M. Amor e conhecimento: A emoção na Epistemologia Feminista. In: JAGGAR M. A.; BORDO. S. R. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos. 1998.

LAMAS, Marta. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría Gênero. In: **Ventana. Revista de estudios de gênero**. No. 1. Universidad de Guadalajara. México. 1995

MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo. Editora UNISINOS. 2002.

MUNANGA, Kabengele. Construção da identidade negra no contexto da globalização. In: DELGADO, I. (org,) **Vozes além da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas**. Juiz de Fora. Editora UFJF. 2006.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, M. E. (org) **Histórias da literatura: Teorias temas e autores**. Porto Alegre. Mercado Aberto. 2003.

NAGIB, Lúcia. **O cinema de retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo. Editora 34. 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A Editora. 2005.

_____. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis. Vozes. 2000.

OLIVEIRA, Jaqueline da Silva. O gaúcho de verdade da campanha para PT para o governo do Estado em 98. In: DORNELLES, B. (org.) **Mídia, imprensa e as novas tecnologias**. Porto Alegre. EDIPUCRS. 2002.

OSÓRIO, Fernando. **Mulheres Farroupilhas**. Porto Alegre. Livraria do Globo. 1935

PESAVENTO, Sandra. J. Em busca de uma outra história. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. V. 15. Nº 29. P. 9-27. 1995.

POZENATO, José Clemente. **O Regional e o Universal na literatura gaúcha**. Caxias do Sul: EDUCS. 2009

PRIORE, Mary Del. **Al sul do corpo**. São Paulo. UNESP. 2008.

RICHARD, Nelly. Feminismo e desconstrução. Novos desafios críticos. In: RICHARD, N. **Intervenções críticas. Arte e cultura, Gênero e política**. Trad. Rômulo Monte alto. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2002.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo. Cia. das Letras, 1999.

_____. **Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios.** Trad. Pedro Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagens ao Rio Grande do Sul.** São Paulo. Editora da Univesidade de São Paulo. 1974.

SANCHEZ, Karine Ferreira. **Patrimônio Imaterial no Cinema:** Um Estudo de Anahy de Las Misiones e Netto Perde sua Alma. 2010. 136fls Monografia Especialização em Patrimônio cultural – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2010

SCOTT, W. Joan. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. In: **Debate feminista.** Cidadania e feminismo. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1999. p. 203-222.

_____. A invisibilidade da experiência. In: **Revista PUC.** Volume 16. Tradução: Lúcia Haddad. Pág. 297 -325. 1998

Significado dos nomes. Disponível em: <<http://www.significadodenome.com>> Acesso em: 30 de set. de 2015

SILVA, Elizete Conceição. **Subjetividade e cinema.** Maringá. UEM. 2012.

SILVA, Sérgio. **Anahy de las Misiones.** Porto Alegre: M. Schmiedt, 1997. filme (115 min), DVD, son. Color. Filme cinematográfico.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org). **Identidade e diferença.** A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis. Vozes. 2000.

SPIVAKI, Gayatri. C. **Pode o subalterno falar.** Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2010.

_____. Quem reivindica alteridade. In: HOLANDA, B. H. (org). **Tendências e impasses.** O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro. Rocco. 1994

Sua consciência está no lado direito ou esquerdo do cérebro. Disponível em <<http://neuropsicopedagogianasaladeaula.blogspot.com.br>>. Acesso em: 02/10/2015

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. **Domínios da História.** Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro. Editora Campus. 1997.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo. Papirus Editora. 2000.

TODOROV. Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (org.) **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis. Editora Vozes. 2011.

TORAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres.** Petrópolis. Editora Vozes. 2011.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Em sintonia com Sérgio Silva.** UFRGSTV. Disponível em < <https://www.youtube.com>> . Acessado em: Fevereiro de 2016.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo.** Estudo sobre romances do Sul. Editora UFPR. 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T T. (org). **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis. Vozes. 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo. Editora Paz e Terra. S/A. 2001.

ZILBERMANN, Regina. **Literatura Gaúcha, Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1985.