



**Por uma estética gaúcha:
paisagem e identidade regional em
Paixão de gaúcho (1957) e *Anahy de las Misiones* (1997)**

**Por una estética gaúcha:
paisaje e identidad regional en
Paixão de gaúcho (1957) y *Anahy de las Misiones* (1997)**

**For a gaúcho aesthetic:
landscape and regional identity in
Paixão de gaúcho (1957) and *Anahy de las Misiones* (1997)**

Rob Lassche¹

Ohio State University, Estados Unidos
<https://orcid.org/0009-0004-8880-2856>

Resumo: Este artigo se ocupa da hegemonização e homogeneização de certas estéticas dentro do cenário cinematográfico brasileiro, através da análise de dois longas-metragens que retratam a Revolução Farroupilha, *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957) e *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). Considerando a proeminência dos espaços do sertão nordestino e da favela sudestina, consolidados a partir das propostas do Cinema Novo e posteriormente retomados durante a chamada Retomada do cinema nacional, faz-se necessário o resgate de visões mais diversificadoras. Neste artigo, nosso olhar se volta à paisagem cinematográfica, interpretada por meio de uma leitura semiótica que visa desconstruir o efeito de realidade, do Rio Grande do Sul — geralmente ausente nas produções nacionais, por mais que exista um imaginário claramente estabelecido em torno dessa região e o sujeito gaúcho. Enquanto *Paixão de gaúcho* apresenta uma visão estática do Pampa, que se vincula com uma masculinidade hegemônica, *Anahy de las Misiones* traz uma diversificação na paisagem enquanto o protagonismo feminino subverte as versões convencionais deste conflito tão marcado na cultura gaúcha. A presente proposta metodológica, para além desta análise, é de buscar identificar os elementos-chave de determinada identidade nacional ou regional e desconstruir as narrativas hegemônicas que, sejam estas positivas ou negativas, acabam reduzindo aquele espaço a alguns poucos traços de sua essência.

Palavras-chave: Paisagem cinematográfica; Rio Grande do Sul; Identidade regional; Revolução Farroupilha.



Resumen: Este artículo se ocupa de la hegemonización y homogeneización de ciertas estéticas dentro del escenario cinematográfico brasileño mediante el análisis de dos largometrajes que retratan la Revolución *Farroupilha: Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957) y *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). Considerando la prominencia de los espacios del sertón del nordeste y de la *favela* del sudeste, consolidados a partir de las propuestas del *Cinema Novo* y retomados posteriormente durante la llamada Retomada del cine nacional, es necesario el rescate de visiones más diversas. En este artículo nuestra mirada se orienta hacia el paisaje cinematográfico, interpretado mediante una lectura semiótica que busca deconstruir el efecto de realidad del Rio Grande do Sul —generalmente ausente en las producciones nacionales, aunque existe un imaginario claramente establecido en torno a esta región y al sujeto *gaúcho*— mientras *Paixão de gaúcho* presenta una visión estática de la pampa, vinculada a una masculinidad hegemónica, *Anahy de las Misiones* ofrece una diversificación del paisaje y un protagonismo femenino que subvierte las versiones convencionales de este conflicto tan marcado en la cultura *gaúcha*. La propuesta metodológica aquí planteada, más allá de este análisis, consiste en identificar los elementos clave de una determinada identidad nacional o regional y deconstruir las narrativas hegemónicas que, ya sean estas positivas o negativas, terminan reduciendo ese espacio a unos pocos rasgos de su esencia.

Palabras clave: Paisaje cinematográfico; Rio Grande do Sul; Identidad regional; Revolución *Farroupilha*.

Abstract: This article examines the hegemonization and homogenization of certain aesthetics within the Brazilian cinematographic environment, through the analysis of two feature films that portray the *Farroupilha* Revolution, *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957) and *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). Considering the prominence of the northeastern backlands and the southeastern favela — consolidated from the proposals of *Cinema Novo* and later resumed during the so-called Retomada of national cinema — it becomes necessary to recover more diversifying perspectives. In this article, our gaze turns to the cinematographic landscape, interpreted through a semiotic reading that aims to deconstruct the reality effect, of Rio Grande do Sul — generally absent from national productions, even though there is a clearly established imaginary around this region and the *gaúcho* subject. While *Paixão de gaúcho* presents a static view of the Pampas, linked to a hegemonic masculinity, *Anahy de las Misiones* brings a diversification in the landscape as female protagonism subverts the conventional versions of this conflict so marked in *gaúcho* culture. The present methodological proposal, beyond this analysis, seeks to identify the key elements of a given national or regional identity and to deconstruct hegemonic narratives that — whether positive or negative — reduces that space to a few traces of its essence.

Keywords: Cinematographic landscapes; Rio Grande do Sul; Regional identity; *Farroupilha* Revolution.

Introdução

As estéticas têm sido uma preocupação recorrente e central nas discussões ao redor do cinema nacional brasileiro. A publicação do manifesto *Uma estética da fome* (Glauber Rocha, 1965) marca um ponto chave na aproximação dos cineastas à representação das realidades vividas dentro do Brasil. Alguns anos antes, em *Vidas secas* (1963), Nelson Pereira dos Santos propõe uma visão mais “realista” da miséria do sertão nordestino e, conseqüentemente, coloca o espectador em uma posição altamente íntima com as imagens secas e duras do interior alagoano. Embora em algum momento esses textos e, de forma mais ampla, o Cinema Novo tenha representado uma proposta “revolucionária” para o pensamento cultural — tal como sucedia em outras partes da América Latina com a chegada do *Nuevo Cine Latinoamericano* — é inegável a presença de uma hegemonia de certas estéticas e imaginários que podemos identificar



ao analisar a produção cinematográfica das décadas seguintes. No caso brasileiro, onde parece uma tarefa impossível dar visibilidade e centralidade audiovisual às realidades de cada parte do país, em primeiro lugar por seu tamanho continental, acaba sendo fundamental o trabalho de resgatar as obras que se vinculam àqueles “outros espaços” da periferia da indústria cinematográfica. No Cinema Novo, embora houvesse certa ampliação do imaginário nacional, esta seria por sua vez limitada a sua própria seletividade estética (o sertão e a favela) — tendência que é continuada na Retomada do cinema brasileiro décadas depois (Bentes, 2007). A questão da paisagem se torna, então, central para nossa discussão.

Neste artigo, nos dirigimos ao estado do Rio Grande do Sul, para analisar dois longas-metragens: *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957) e *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). Embora longe de representar uma periferia socioeconômica dentro do contexto brasileiro, a região conta com elementos culturais e naturais pouco visíveis no horizonte cinematográfico. O filme mais exitoso em nível nacional a sair desse estado, dentro do panorama mais recente, é *O homem que copiava* (2003), do reconhecido cineasta porto-alegrense Jorge Furtado, no qual as “estrelas” são de outras partes do país e é de pouca relevância para o enredo o fato de situar-se na capital gaúcha. Um estudo recente (2025) realizado pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (da Agência Nacional do Cinema – ANCINE) também lista vários longas produzidos pela Teixeira Produções Artísticas (de Vítor Mateus Teixeira ou “Teixeirinha”) como êxitos provenientes do Rio Grande do Sul no horizonte nacional¹. O sucesso desta produtora, ao retratar distintos espaços da realidade gaúcha, é notória, como também explora Miriam de Souza Rossini (2007), mas pertence a uma época muitas vezes deixada de fora do cânon. Apesar da relativa ausência das paisagens do interior da região e dos costumes do povo gaúcho no âmbito nacional do cinema, existe um imaginário claramente definido sobre o Rio Grande do Sul, propagado através de vários filmes — por mais que esses não tenham necessariamente encontrado grandes sucessos comerciais fora do mercado local.

O caso do gaúcho dentro da formação de uma identidade nacional é constituído em grande parte pela associação com o separatismo que encontramos no estado e que é projetada sobre ele a partir das demais regiões do país (provavelmente

¹ Neste estudo, *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2024*, entre o total de 530 longas do cinema brasileiro, são mencionadas duas produções de Jorge Furtado (*O homem que copiava*, 2003; *Meu tio matou um cara*, 2004) e dez filmes da Teixeira Produções Artísticas — produtora com sucesso amplo entre 1967 e 1981 — como únicos longas provenientes do Rio Grande do Sul com mais de 500.000 espectadores (na bilheteria).



em medidas incoerentes com a realidade). O evento chave para tal associação é a Revolução Farroupilha (ou “Guerra dos Farrapos”) que teve lugar entre 1835 e 1845, na qual os “farrapos” (de índole republicana e majoritariamente liberal) se rebelaram contra o governo imperial, pouco depois da independência do Uruguai. Por mais que a existência da República Rio-Grandense, do militar Bento Gonçalves, não tenha perdurado, os esforços independentistas e as imagens das incansáveis batalhas no Pampa estão hoje profundamente alicerçados (com tom geralmente positivo) no imaginário gaúcho. No “cinema que aborda temáticas gaúchas”², logicamente, a visualização do interior do estado em época de guerra se encontra amplamente representada.

Neste trabalho me preocupo com duas dessas produções. Ambos os longas-metragens situados no contexto da Revolução fazem parte de momentos distintos do cinema nacional e apresentam narrativas e perspectivas completamente divergentes — podemos classificá-los como *western* e drama, respectivamente. Ao focar o estudo na representação do ambiente natural (“paisagem”), tão profundamente ancorado na idiossincrasia gaúcha, considero que *Paixão de gaúcho*, o primeiro filme a colocar os esforços dos farrapos em cena, estabelece uma visão “clássica” do interior do estado — que mais tarde se tornaria hegemônica no cinema — enquanto *Anahy de las Misiones*, apesar de trabalhar a partir de uma estética parecida, a subverte e apresenta uma diversificação paisagística maior. É importante lembrar que o Pampa representa mais ou menos metade do solo gaúcho e que várias das partes mais populadas se encontram fora desse bioma. Desta forma, os filmes nos servem para abrir uma discussão sobre como algumas paisagens se tornam hegemônicas e começam a ser identificadas com identidades que vão além do alcance geográfico do espaço que está em jogo.

Paisagens cinematográficas

Falar de paisagens fílmicas, quanto a seu papel em um imaginário que excede os limites do meio cinematográfico, é supor certo grau de verossimilhança entre o audiovisual e o mundo vivido. Embora tenha sido uma parte central dos estudos de cinema a atribuição de certo poder realista a este — pelo simples fato de que se trata da captura de materiais audiovisuais que correspondem de forma indicial, pelo menos

² Geralmente, esses filmes não foram gravados/produzidos no Rio Grande do Sul — fato que considero de pouca relevância uma vez que o foco deste estudo é a representação em si.



em alguma medida, à natureza das coisas tal como conhecida pelos espectadores — essa relação semiótica não deve ser entendida como “dada” nem singela, pois é profundamente imperfeita. Salomé Aguilera Skvirsky (2018), ao criticar as propostas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, pelo menos quanto à sua aplicabilidade nos dias de hoje, aponta que existe “uma ingenuidade epistemológica sobre o realismo cinematográfico” e um “conservadorismo político sobre o discurso da ‘objetividade’” (Aguilera Skvirsky, 2018, p. 125, tradução própria). Por mais “realísticas” que possam ser as imagens de um filme, é preciso enfatizar a presença da mão do diretor e dos processos artístico e de produção que estão por trás da fachada que chamamos obra.

Apesar disto, os realismos têm encontrado mais atenção em certos momentos do cinema brasileiro. Os lançamentos de *Paixão de gaúcho* e *Anahy de las Misiones* estão, no sentido das tendências cinematográficas, não completamente desvinculados. As propostas realistas do Cinema Novo tiveram, com certa revisão, continuidade a partir do final dos anos 1990, com a chamada “Retomada” do cinema brasileiro — época em que a indústria é revitalizada após a ditadura militar e o quase colapso total do cinema durante o governo de Fernando Collor (Nagib, 2003). Há, certamente, conexões em termos dos espaços retratados, uma vez que podemos identificar a favela e o sertão como cenários mais ativos nessa época (Nagib, 2003, p. xxii) — espaços que haviam sido de interesse central nas retratações realistas dos anos 1950/60. No entanto, é importante enfatizar as novidades deste momento, em que também se aplica o termo “Novíssimo Cinema Brasileiro”, devido às formas de produção relativamente alternativas dos parâmetros estabelecidos da indústria (Lira, 2013, p. 142)³. Por outro lado, para Jens Andermann (2014), a conexão entre as duas épocas fica mais clara na questão da paisagem, já que o momento mais contemporâneo pode ser interpretado como um “retorno ao interior” (Andermann, 2014, p. 55, tradução própria). Um retorno a este ao Cinema Novo, quando cineastas “mobilizavam as dimensões políticas e mnêmicas da paisagem por meio de uma temporalização da imagem que destacava a historicidade dos lugares para além de sua função diegética como cenários da ação” (Andermann, 2014, p. 51, tradução própria). Em outras palavras, se trata do enchimento da imagem paisagística de conteúdo e significado para além dos eventos do enredo — por exemplo,

³ Este comentário não se refere a uma produção independente; muito pelo contrário, a Retomada foi possível em grande parte pela inversão estatal, o qual em si rompia com as normas da indústria. Outra diferença importante entre o Cinema Novo e o Novíssimo Cinema Brasileiro são as escolhas estéticas, por mais que estas se estabeleçam em muitos casos na representação de espaços parecidos (Lira, 2013, p. 142).



por trazê-la a um lugar em que consegue agir como agente próprio na comunicação imagética, ao invés de usá-la como mero plano de fundo estático.

Consideremos, em primeiro lugar, as formas de “ler” uma paisagem no cinema. Em *Landscape and Film*, Martin Lefebvre (2007) apresenta um quadro para tal interpretação. Primeiro, é importante fazer a distinção entre paisagem e cenário (*setting* no texto de Lefebvre). O último se refere a uma configuração do espaço que vai além do enquadrado — o conjunto do que aparece como fundo ao longo da produção vai formando um cenário. Já a paisagem é analisável em momentos estáticos.

Certas cenas, caracterizadas pelo plano geral ou aberto, que dá espaço à majestosidade do planeta terra, são geral e logicamente associadas com a ideia de “incluir paisagem” em uma obra cinematográfica. No entanto, Lefebvre critica a noção de que a presença da paisagem se dá meramente através de rasgos técnicos e estilísticos em momentos em que a história está “ausente”, e propõe uma presença mais ampla da paisagem. Esta visão contrapõe-se — ou problematiza — à metodologia (clássica) mais formalista de David Bordwell e Kristin Thompson (2010). Embora esses autores ofereçam uma exploração ampla e clara de todos os aspectos estilísticos do meio audiovisual — da narrativa à câmera e ao som —, a centralidade atribuída às dimensões técnicas propaga uma perspectiva mais enraizada na questão de cenário e enquadramento em si, do que na análise da paisagem como agente ativo na abordagem de questões sociais ou culturais. Para Lefebvre, quando, por exemplo, há ação/narrativa e paisagem no mesmo enquadramento, “a primeira condição está em outro lugar, no olhar do espectador, ou seja, em seu conhecimento cultural e em sua sensibilidade” (Lefebvre, 2007, p. 51, tradução própria). Porém, Lefebvre não pretende dizer que elementos puramente estilísticos não possam provocar certa relação entre o espectador e a paisagem (*intentional landscapes*; Lefebvre, 2007, p. 33). As cenas paisagísticas “clássicas” que descrevi antes (a exibição do espetacular) interrompem a narrativa e dão abertura para o que ele nomeia *contemplation*, desta forma ditando a direção do olhar do espectador (Lefebvre, 2007, p. 29).

As ideias de Lefebvre se situam em grande parte no nível da obra e não se dirigem tão diretamente à relação entre a paisagem e o mundo observável, tal como experienciado por todos. Fica evidente, contudo, que algum vínculo existe, ou como caracteriza Andermann, a paisagem fílmica contém um “regime duplo da paisagem como espaço diegético e como lugar histórico” (Andermann, 2014, p. 54, tradução própria). O realismo geralmente associado com o papel de conectar esses dois níveis é um conceito amplo e vago que gera perguntas quanto a sua utilidade e aplicabilidade.



O efeito de realidade e uma “semiótica paisagística”

De acordo com Roland Barthes, falando da literatura, o realismo de um texto é produzido pelo que chama “*the reality effect*”, ou “*the referential illusion*”. Resumidamente, nessas operações há uma sequência de elementos que se aproximam de modo tão intenso ao mundo conhecido pelo leitor que, o que seria normalmente a combinação de significante e significado — a constituição do signo saussuriano — agora, dentro da lógica da ilusão, se torna significante e referente. Ou seja, o efeito de realidade se define por uma falsa equivalência entre a representação e o representado (Barthes, 2006 [1968], p. 271-72). Em nossa leitura (e para estabelecer certa “semiótica paisagística”), a paisagem vira uma espécie de signo no qual o efeito de realidade é nítido. O espectador associa a imagem (“significante”) do Pampa automaticamente com uma parte do país que lhe é conhecida ou um imaginário amplamente propagado na sociedade (o referente [real/imaginado]), assim desconsiderando a existência de outros significados⁴. No entanto, há significados (a intervenção artística) em jogo que influenciam como as imagens são comunicadas e que têm que ser resgatados pela análise. Adotamos a noção de Barthes não visando descartar quaisquer relações entre o texto e o real (como seria em um pós-estruturalismo extremo), senão para problematizar a equivalência “automática” entre imagem e significados preconcebidos.

Como observa Martin Lefebvre (1999), a análise semiótica/semiológica do cinema havia inclinado para o lado mais estruturalista dos debates filosóficos da segunda metade do século XX. A aplicação do signo saussuriano ao cinema encontra-se, por exemplo, na influente obra de Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (1974). Lefebvre se contrapõe à leitura estruturalista ao não tratar tudo automaticamente como signo, senão como possível signo. A operacionalidade da análise semiótica, neste sentido, não deixa de conter certos elementos do estruturalismo (o reconhecimento de signos em si, a possibilidade de desconstruir a imagem em signos ou ver o conjunto como signo etc.), no entanto, estamos diante de uma perspectiva que considera o

⁴ “Significado” se entende aqui como construção moldável própria ao meio artístico, ao ter o poder (restringido) da intervenção na realidade. Ao mesmo tempo, através da percepção de cada consumidor, tal significado pode mudar.



conteúdo formal ou “literal” do filme (segmentos de informação, desenvolvimentos narrativos e assim por diante), interpretado por meio de competências subjetivas e individuais que são ao mesmo tempo naturais (estruturas de conhecimento) e socioculturais (o conteúdo das estruturas de conhecimento). (Lefebvre, 1999, p. 492-93, tradução própria).

Como base metodológica para nossa análise e interpretação, então, postulamos que é possível e produtivo desconstruir os distintos elementos das imagens, entendendo-os como signos, mas sempre levando em consideração suas circunstâncias, tanto em nível textual como social: não somente se a paisagem está presente, senão *como* aparece e quais suas consequências no mundo extradiegético.

Para Anton Escher (2006), a paisagem cinematográfica é uma oportunidade para passar autenticidade ao espectador, por mais que este não o perceba conscientemente. Embora a paisagem do mundo fílmico não possa ser a “paisagem”⁵ do mundo real, é este um importante meio pelo qual é estabelecida uma relação de confiança:

O público reconhece uma paisagem que já viu anteriormente e, por isso, entende-a como um produto intencionalmente construído, e então processa esse substituto segundo sua própria percepção subjetiva. A questão não é se essa paisagem representa fielmente a forma como o espectador enxerga o mundo físico, mas sim se ele confia nessa representação e de que maneira percebe seletivamente certos elementos da paisagem (Escher, 2006, p. 309, tradução própria).

Portanto, resulta fundamental estudar a paisagem em função de visões totalizadoras e hegemônicas sobre identidades nacionais e regionais.

⁵ Entre aspas, pois este seria o uso coloquial do termo “paisagem” (os entornos naturais no mundo real), o qual não se emprega desta forma no decorrer deste artigo.



Paisagens/estéticas hegemônicas

Em *A invenção do Nordeste e outras artes*, Durval Muniz de Albuquerque Jr critica as mais variadas produções culturais quanto a suas abordagens do Nordeste brasileiro, espaço mitificado no imaginário brasileiro através da seca sertaneja e suas figuras folclóricas. Um momento fundamental para sua análise é o Cinema Novo:

O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase que desligado da história. O sertão é nele tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo. Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas suas nuances [...]. (Albuquerque Jr, 2011 [1999], p. 311-12)

Apesar de que o autor constrói sua discussão através da análise de obras específicas, acredito que o mais importante a ressaltar seja como o conjunto da indústria tem criado uma estética e um imaginário que equivale o Nordeste à fome, à miséria e, mais relevante para o presente argumento, à Caatinga sertaneja. Meu interesse não é criticar nenhuma obra em específico, mas considero necessário comentar que, não obstante as “boas intenções” e propostas revolucionárias (possivelmente alcançadas de forma individual) de filmes como *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), a estética do ambiente seco tem se consolidado como comunicação imagética em posição hegemônica no cinema brasileiro — seja em longas anteriores como *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953) e *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), ou clássicos mais contemporâneos como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000). Desta forma, o Nordeste tem sido “inventado” como necessariamente periférico e interiorano, longe dos centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro⁶. Esta colocação está em conflito com a posição de Andermann em relação à historicidade comunicada através das imagens no Cinema

⁶ Quicá possamos identificar o início de uma mudança no imaginário projetado sobre o Nordeste, pelo êxito comercial de filmes mais recentes como *Praia do futuro* (Karim Aïnouz, 2014), *Aquarius* e *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2016; 2025), os quais têm lugar nas cidades de Fortaleza e Recife.



Novo. Para Albuquerque Jr, apesar das “boas intenções”, o que se propagava continuava sendo uma versão a-histórica do Nordeste, principalmente pela falta de diversificação. O que continua conectando esses dois momentos é o “retorno o interior” e a temática histórica.

Tal homogeneização a-histórica é a preocupação deste texto. Miriam de Souza Rossini (2007) explica que a indústria cinematográfica que trabalha o Rio Grande do Sul basicamente nasceu da produção de filmes de temática rural, tendência que apesar da diversificação do meio tem se mantido relativamente estável. Anterior ao Cinema Novo, o cinema gaúcho conhece várias décadas em que a retratação do interior do estado vai configurar uma indústria limitada, porém persistente, a começar já com o curta *Ranchinho do sertão* (Eduardo Hirtz), em 1912. O problema central do presente trabalho se vincula estreitamente à imagem do gaúcho que se propagava naquelas obras: “a identidade gaúcha que o cinema veiculava ia construindo-se, preferencialmente, como sendo ligada à terra, ao pampa, o que era coerente com o imaginário regional/nacional de que o gaúcho é aquele que gosta de andar a cavalo, de viver ao ar livre, sem muitas regras ou leis” (Rossini, 2007, p. 10).

Outra vez a problemática que se apresenta não está na essência de obras individuais, no entanto, o estudo delas nos permite entender mais a fundo o que exatamente está em jogo. O Pampa tão deliberadamente presente em muitas obras representa mais ou menos metade do estado, enquanto a outra metade (norte) é composta pela mesma Mata Atlântica que se estende por milhares de quilômetros até o Rio Grande do Norte. Do ponto de vista natural, então, uma parte do estado se vincula mais com o imaginário argentino-uruguaio e a outra com o brasileiro. Contudo, como temos observado, o primeiro tem sido hegemônico nesse contexto — o qual constitui uma diferença com o resto do Brasil. Esse bioma vem atrelado a uma ideia histórica do gaúcho, que se conecta com os eventos da Revolução Farroupilha, e que depois se expande a partes do território e da cultura gaúchos originalmente não identificadas com esse estereótipo:

Essas marcas identitárias, por serem tão positivas, foram incorporadas inclusive pelos imigrantes (italianos, alemães) que começaram a chegar ao estado desde meados do século XIX e que vão ocupar, por exemplo, a região das serras e dos vales, espaços que por sua vez são totalmente desvinculados do ambiente em que se dá a criação daquele mito (Rossini, 2007, p. 22).



A Revolução Farroupilha, comemorada anualmente no estado com o mesmo (se não mais) entusiasmo que a independência brasileira, pode ser lida “como evento emblemático da memória pública no Rio Grande do Sul” (Menegat & Zalla, 2011, p. 49). É significativo que esse período, o qual em muitos contextos seria interpretado como “fracasso”, “tem sido matriz para discursos políticos, debates historiográficos, criações artísticas e projetos identitários” (Menegat & Zalla, 2011, p. 50). Quanto à retratação de fenômenos históricos no Rio Grande do Sul, “é o evento que mais tem merecido a atenção dos realizadores, tanto para o cinema quanto para a tevê” (Rossini, 2007, p. 17). Além dos longas que estão em debate neste trabalho, os esforços dos farrapos são temática central, mais destacadamente, em *Um certo Capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971), *Netto perde sua alma* (Tabajara Ruas, 2001), *O tempo e o vento* (Jayme Monjardim, 2013), como também na minissérie da Globo *A casa das sete mulheres* (Jayme Monjardim, 2003). Em parte, estas obras se baseiam em *O tempo e o vento*, série romancista considerada a obra prima da literatura gaúcha, em que Érico Veríssimo aborda toda a história do estado.

O principal a resgatar na associação Revolução-gaúcho estereotipado-Pampa é a marcação da diferença e, logo, da homogeneização. Em primeiro lugar, todos estes aspectos se contrastam com os demais imaginários brasileiros. Em nível do cinema nacional, há um forte contraste com uma indústria em que o espectador costuma ver o sertão nordestino, a favela carioca ou a classe média alta paulistana. Daí ser lógica a construção de um vínculo quase automático do gaúcho com simpatias separatistas. Já mais, em nível regional, esses filmes históricos propõem uma imagem que não condiz com a realidade do gaúcho urbano, nem com a do serrano, mas que, apesar da incoerência cultural que poderíamos identificar nisso, tem contribuído à unificação dos costumes do “gaúcho histórico” e das tradições italianas e alemãs em um só imaginário.

Vale mencionar a questão racial — por mais que não seja o assunto central deste artigo — desta identidade. Com exceção de *Netto perde sua alma* (2001), todas estas produções que retratam a Revolução Farroupilha desconsideram a participação dos lanceiros negros na guerra pela independência. Existem diferentes interpretações históricas quanto às intenções dos farrapos com respeito a esses ex-escravizados; no entanto, como a presente preocupação radica na questão imagética em si, sua geral omissão vem atrelada à solidificação de um imaginário em que o gaúcho não somente possui os elementos identitários identificados por Rossini, senão também é necessariamente branco e, aparentemente, vive distanciado do contato interétnico.

Certamente, *Paixão de gaúcho* e *Anahy de las Misiones* não contribuem ao rompimento de tal imaginário.

***Paixão de gaúcho* e a paisagem gaúcha clássica**

O primeiro longa-metragem a retratar a Guerra dos Farrapos é *Paixão de gaúcho*, em 1957 (Walter George Durst). O filme sai em um momento em que o cinema brasileiro começa a se fazer perguntas estéticas e narrativas que se contrastam ferozmente com as chanchadas “hollywoodianizadas” que haviam dominado o mercado doméstico, principalmente apelando por uma maior presença de “realismo”. *Paixão de gaúcho* é uma produção que busca incluir certa fidedignidade histórica em um espetáculo ficcional que podemos inscrever na tradição do *western* brasileiro — modo fílmico presente sobretudo no imaginário cinematográfico do Nordeste (Schulze, 2020).

A trama do filme⁷ se resume ao desmoronamento da amizade entre Solano Reis e Jango Borges, quando o primeiro escolhe o lado das forças imperiais e o último se junta aos farrapos revolucionários. A história fica mais complexa pelo triângulo de amor completado por Catita. No final, um duelo sela o destino fatal de Solano.

Boa parte do filme tem lugar em uma vila do interior gaúcho que, em 1836, não está decidida ainda sobre qual lado escolher na guerra. Os créditos iniciais anunciam que a produção foi rodada nos estúdios da importante Companhia Cinematográfica Vera Cruz⁸, em São Bernardo do Campo, São Paulo. Não fica claro se as partes que acontecem fora da vila, em que vemos as paisagens do interior, foram gravadas no estado de São Paulo, mas é provável. Similarmente, *O cangaceiro*, fundamental para a criação de um imaginário nordestino, foi gravado na mesma região do país. Sobre a produção deste filme, Jens Andermann (2018, p. 224, tradução própria) explica que “espaços construídos podem tornar-se “paisagem” por meio de seu enquadramento”. Portanto, é importante não considerar o espaço cinematográfico como equivalente ao lugar da gravação e, sim, olhar para o efeito de realidade que se dá a partir do retratado.

De fato, as paisagens que se apresentam em *Paixão de gaúcho* expressam uma vastidão associada com o Pampa gaúcho. Considero que a representação da paisagem neste longa é o início do que se tornaria a estética paisagística “clássica” do

⁷ Baseada na obra literária *O gaúcho*, de José de Alencar (1870).

⁸ Companhia que já havia falido naquela altura.

Rio Grande do Sul histórico, já que os filmes anteriormente mencionados como *Um certo Capitão Rodrigo*, *Netto perde sua alma* e *O tempo e o vento* podem ser vistos como uma espécie de continuação neste sentido.

Para a análise imagética dos dois longas-metragens deste estudo, o critério aplicado foi, em primeiro lugar, a proposta de cada filme em relação à paisagem. Por questões de extensão, serão discutidas apenas três imagens/cenas de cada produção; no entanto, o objetivo é que melhor representem sua respectiva narrativa paisagística. Desta maneira, por mais que uma discussão mais ampla, com mais planos, torne ainda mais completa a presente interpretação, considera-se que esta pequena seleção é capaz de construir o argumento de forma que corresponda à integridade dos longas. As cenas de abertura, em ambos os casos, são significativas e constroem um tom natural que será fundamental no decorrer dos enredos. No caso de *Paixão de gaúcho*, o filme nos “obriga” a investigar suas paisagens estáticas, enquanto *Anahy de las Misiones* propõe discutir a evolução do entorno natural em três fases (o qual corresponde às distintas fases do filme).



Figura 1: Cena de abertura de *Paixão de gaúcho*.
Fonte: Captura do filme *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957).

Na Figura 1 (0min43s) vemos a cena de abertura de *Paixão de gaúcho*: um plano geral de uma terra gramada e aberta, carente de árvores, e um homem solitário a

cavalo. Imediatamente cria-se uma imagem que lembra o *western* hollywoodiano ou italiano, desta forma enfatizando a precariedade das circunstâncias e a valentia que o homem terá de demonstrar para sobreviver. Na trama de *Paixão*, esses espaços interioranos, fora do vilarejo, estão reservados para transições (seja em forma de viagens ou de batalhas que se tornam chave no enredo). Nesta lógica, o personagem até então desconhecido (Jango), é passageiro nesse espaço e na próxima cena chega à vila onde outra parte importante do cenário é revelado. No entanto, vale destacar que nesses primeiros minutos se apresenta a oportunidade para (o que Lefebvre chamaria) a contemplação, considerando que pelo tempo da imagem — uns dois minutos e meio — e pelo tamanho do sujeito humano no enquadramento, a paisagem vai assumindo um papel ativo na comunicação imagética.



Figura 2: Solano e Jango andando a cavalo pelo Pampa.
Fonte: Captura do filme *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957).

Na Figura 2 (20min38s) há uma clara centralidade para os protagonistas no enquadramento, contudo, e lembrando as palavras de Lefebvre, é fundamental examinar a imposição da paisagem em cenas que não seguem o formato clássico de plano geral e sem (ou muito pequenos) sujeitos humanos, considerando que um imaginário espacial e uma relação de autenticidade entre a obra e o consumidor vão se tecendo ao longo da sequência de imagens. É especialmente saliente a vastidão do Pampa nesta cena, não pela visibilidade do solo (muito pelo contrário), mas pela ocupação do céu no

enquadramento. Não exatamente tratando-se de um plano *contra-plongée*, a câmera se encontra na altura das cabeças dos cavalos, assim tendo que aplicar um ângulo ligeiramente apontando para cima para enquadrar os personagens, desta maneira criando um espaço considerável para a presença imponente do céu. Este, por sua vez, indica que estamos situados em meio à falta de vegetação alta, em um espaço aberto e em uma planície. A cena leva os protagonistas a uma casa onde, do lado de fora, travam um duelo exitoso contra o proprietário, assim vinculando o cenário do campo — em contraste com o vilarejo — aos atributos da valentia do homem gaúcho solitário.



Figura 3: Jango anda atrás de Solano.

Fonte: Captura do filme *Paixão de gaúcho* (Walter George Durst, 1957).

Já para o final do longa-metragem, quando não resta mais nada da amizade entre Solano e Jango, os dois caminham por um espaço interiorano, desta vez em plano médio, dando mais visibilidade para a composição da vegetação (Figura 3; 1h22min42s). É um momento fundamental na trama, uma vez que confirma a dominação de Jango sobre o corpo de seu antigo amigo. Esta imagem é seguida por vários planos (*contra-plongée*) cada vez mais íntimos, que progressivamente vão propagando a grandeza do sujeito gaúcho, dando mais presença para o céu do que para o solo. No entanto, o que sobressai desta sequência é uma sensação de desolação, inerente à índole do cenário e personificada pelos personagens através de uma mistura de canto e silêncio. Outra



vez o espectador é convidado a contemplar o espaço, no meio da ação, e ele será inundado pela ausência que caracteriza a paisagem.

As paisagens em *Paixão de gaúcho* são, resumidamente, “estáveis” e, por este e outros fatores, efetivamente a-históricas. Nenhum progresso ou mudança se apresenta ao longo da trama, sendo sempre aquele espaço fora do vilarejo onde o homem (estereotipicamente) gaúcho “se encontra” e se reafirma, longe das complexidades da sociedade que ele enfrenta em lugares mais habitados. A disputa entre Solano e Jango, quando em um contexto “civilizado”, se expressa de forma variada, já no campo, são a ligeireza e o instinto animal o que os separa. Desta maneira, o filme constrói uma paisagem profundamente homogeneizadora que associa a história e a cultura gaúchas a masculinidades que, pelo menos em parte, reafirmam uma identidade própria e um lugar de diferença em relação ao resto do país. As críticas ao filme, neste sentido, podem ser várias. Porém, prefiro focar no fato de que paisagens homogeneizadoras parecidas reaparecem em produções posteriores. A problemática não se situa neste único longa-metragem — inclusive, não há nenhum problema no uso de um cenário “limitado” espacialmente — mas sim na saturação de certos imaginários em nível mais amplo da indústria.

***Anahy de las Misiones* e paisagens alternativas**

Através de certo revisionismo histórico na trama (Collares, 2012) e ao esvaziar a a-historicidade da paisagem, *Anahy de las Misiones* (1997) forma um forte contraste com as observações feitas sobre *Paixão de gaúcho*. O filme é lançado durante o que seria chamado a Retomada do cinema brasileiro, em um momento em que nacionalmente as produções com teor histórico começaram a estabelecer certa tendência (Rossini, 2007, p. 15) — fato lógico considerando o recente término da ditadura militar. As novas aproximações ao passado, sobretudo se compararmos os discursos desta época com as do Cinema Novo, deixam uma clara marca no enredo deste longa, em que seguimos a protagonista (“Anahy de las Misiones”) e seus quatro filhos, enquanto viajam pelo interior do Rio Grande do Sul, atrás das batalhas da Guerra dos Farrapos.

O protagonismo feminino e o atuar desta personagem constituem a alma de uma trama que “se contrapõe à história oficial do Rio Grande do Sul — cativa pela celebração da masculinidade gaudéria através de narrativas de bravura e de virilidade”



(Silva; Santos, 2025, p. 263). Anahy não é uma agente ativa no conflito — o filme é, de certa forma, o negativo da violência espetacularizada, ao somente dar evidência dos eventos via imagens dos corpos defuntos em meio a paisagens inquietantemente pacíficas. No entanto, na dinâmica social a mulher demarca e sempre reafirma uma posição de poder. Consistente com a narrativa contra-hegemônica é o fato de que os personagens não andam a cavalo, senão que vão a pé puxando uma carroça com seus pertences (Collares, 2012). O longa vai jogando com as preconceções identitárias da região e, por mais que adote certos rasgos, os personagens “aceitam e rejeitam os estereótipos” (Rossini, 2007, p. 34).

Embora o filme não apresente nenhuma lição de moral em relação a nenhum dos dois lados da guerra — a protagonista não se pronuncia sobre o assunto e vive do recolhimento dos pertences de soldados mortos, dos dois lados — há claras marcas identitárias além da conexão com o Pampa. Por exemplo, a linguagem usada é uma mistura de português, espanhol e “gauchês”. A meu ver o interesse aqui não é tanto uma fidedignidade histórica, senão o estabelecimento de uma identidade de diferença em relação ao resto do país, desta forma dando sentido à existência do conflito. Apesar de certos elementos que caracterizam um filme de época, os quais seguramente tinham o intuito de trazer o espectador ao ano 1839, há um revisionismo histórico que dá uma visão mais heterogênea da história gaúcha.



Figura 4: Cena de abertura de *Anahy de las Misiones*.
Fonte: Captura do filme *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997).

Quanto às paisagens, a cena de abertura nos lembra o Pampa, supostamente, infinito, que é visível em *Paixão de gaúcho* e, ao mesmo tempo, parece haver uma referência à famosa primeira cena de *Vidas secas*. Como pode-se ver na Figura 4 (2min53s), trata-se de um plano geral, dando grande visibilidade ao solo gramado, em que a família chega com a carroça. Um lento movimento panorâmico vai seguindo os sujeitos enquanto vagorosamente passam da direita à esquerda da imagem. Tudo isto dura em volta de dois minutos. Além da aparente intertextualidade, a cena convida e dá tempo e espaço ao espectador para a contemplação. Ao iniciar desta maneira, estamos rapidamente situados em um contexto, dentro do imaginário brasileiro, familiar — assim substituindo, por uma verossimilhança imaginada, quaisquer preconceções com respeito ao entorno natural gaúcho por esta imagem/paisagem (Escher, 2006); ou seja, eliminando o significado do signo, dentro da lógica do efeito de realidade. Enquanto isto tem o poder de homogeneizar o imagético, também estabelece a relação de confiança necessária para que o filme possa subvertê-lo. Em termos de situar o espectador, na próxima cena — uma demonstração do “trabalho” de Anahy e seus filhos — é possível avistar uma bandeira riograndense⁹ em meio aos corpos e à fumaça pós-batalha.

O formato de “filme de estrada” (com outros meios) possibilita a exploração da variedade natural do estado, fio condutor que se vincula com a heterogeneização do quadro identitário. Por mais que em vários momentos voltemos a paisagens parecidas à da cena inicial, a diversidade se destaca. Neste sentido, ironicamente, a proposta de simplesmente seguir as tropas acaba significando uma revisão do imaginário histórico através dos meros fatos históricos¹⁰.

Na primeira parte do filme, o cenário está composto consistentemente pelo Pampa com o qual se abre a trama — nenhuma cidade aparece e a família vive uma vida andarilha ao céu aberto, logo, estamos sempre em contato com a paisagem, independente das qualidades técnicas da imagem. Contudo, o que eram poucas árvores rapidamente se transforma em um mato denso, seguido pela chegada esmagadora de formações rochosas (Figura 5; 31min31s). Tal como antes, o diretor faz questão de enfatizar as características do ambiente, por meio do tempo concedido ao plano. Nesse mesmo ritmo, os personagens são forçados ainda mais a se mover lentamente, devido

⁹ Exceto o brasão que hoje em dia se usa no meio da bandeira, em 1839 já haviam começado a usar a bandeira atual, assim facilitando a identificação do espectador com o contexto.

¹⁰ Por mais que houvesse uma concentração de campos de batalha no Pampa do sul do estado, é consistente com a historiografia oficial o surgimento de batalhas em outras partes (Fundação Getúlio Vargas).

às dificuldades impostas pelo terreno. Outro plano panorâmico (entre 33min22s e 33min45s), em seguida, demonstra, de cima, a vastidão que também reside neste entorno. Porém, desta vez se trata de uma terra majoritariamente arborizada e com leve relevo. Destaca-se a pequenez dos protagonistas na imensidão da natureza gaúcha.



Figura 5: Formações rochosas se impõem no cenário.
Fonte: Captura do filme *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997).

Além da constante presença de paisagens que convidam o *gaze* do espectador — ao lado de uma ação ou de uma conversa — o longa-metragem interrompe a narrativa em diversos momentos para destacar certos elementos do ambiente natural. Um plano geral (entre 1h15min47s e 1h15min56s) apresenta uma imagem vaga em que se salientam as silhuetas do pinheiro-do-paraná que, embora não exclusivo ao Rio Grande do Sul (tanto que leva “Paraná” no nome), é uma marca regional das paisagens do Sul brasileiro. Se o filme trabalha com uma perspectiva heterogênea dessa região, ela ainda é caracterizada pela desconformidade com outros imaginários brasileiros.



Figura 6: Os cânions no final de *Anahy de las Misiones*.
Fonte: Captura do filme *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997).

A viagem é completada quando a família chega nos cânions gaúchos perto de Cambará do Sul (não é mencionado, mas esta é a única parte do estado que contém essas formações), na divisa com o estado de Santa Catarina, relativamente perto do litoral. Como demonstra a Figura 6 (1h52min50s), outra vez destaca-se a imensidão do entorno, junto com as características impressionantes desta espécie de formação. Para chegar até este plano geral, a câmera sai de perto da família andarilha — no que parece ter sido gravado de helicóptero — para revelar que o aparente entorno gramíneo é em realidade o começo do precipício. A queda abrupta que se impõe na paisagem marca, apropriadamente, o fim da narrativa. É especialmente reveladora a movimentação da câmera nesta cena, uma vez que a ideia de que “há mais por baixo da superfície do que parece” pode servir como metáfora/alegoria para o rompimento com estereótipos e imaginários homogêneos. Desta maneira, a historicidade apontada por Andermann marca presença pela diversificação e agência em primeiro plano da paisagem neste longa.

Considerações finais

Fica evidente, então, a forma em que *Anahy de las Misiones* se distancia do tipo de paisagem singela retratada em *Paixão de gaúcho*. Sendo o evento mais canônico da história gaúcha e altamente representado nas artes do estado, analisar os discursos ao redor da Revolução Farroupilha se torna uma tarefa importante na questão de diversificar o imaginário. Embora esse evento tenha conseguido, até certo ponto, unificar a cultura gaúcha, tanto a historiografia quanto as realidades vividas contemporaneamente apontam versatilidades maiores. A metodologia que defendo aqui, portanto, é buscar aqueles eventos ou rasgos da cultura e da história em que se concentram vários elementos que provocam uma homogeneização do imaginário cultural, seja este projetado de fora ou propagado de dentro (e geralmente, ambos sucedem).

Em *Paixão de gaúcho*, a representação paisagística do interior gaúcho não está constantemente presente, mas em momentos chave ou de transição ela se impõe ferozmente, deixando um ar de desolação — uma espécie de sensação de “fim do mundo”. Os gramados quase inteiramente carentes de árvores vão formando uma imagem homogênea através da qual a distância ao resto do Brasil não é só geográfica, senão também simbólica. Já em *Anahy de las Misiones*, a paisagem é diversificada, dando visibilidade a basicamente todos os tipos de terrenos que se encontram no estado austral. O filme usa várias técnicas para forçar uma conexão entre o olhar do espectador e a paisagem — o que para Lefebvre (2007, p. 33) seriam “*intentional landscapes*”. Além dos planos gerais que contribuem a isso, a duração em muitos casos vai exercer o papel de convidante à contemplação. Se é que há uma referência a *Vidas secas* na cena de abertura, o longa-metragem a usa inteligentemente para subverter a ideia de estéticas/paisagens estáticas.

Em outros aspectos, as duas produções dão muito mais a discutir. Por exemplo, *Paixão de gaúcho* se apropria de algumas das convenções do *western*, enquanto subverte as lógicas de poder normalmente presentes naquelas narrativas. Em *Anahy de las Misiones*, a questão de gênero merece mais exploração — embora já existam alguns estudos sobre o tópico. Por outro lado, ambos os filmes são exemplos de narrativas que excluem a participação dos lanceiros negros na Guerra dos Farrapos, como tem sido feito “convencionalmente” em muitas versões dos eventos ao longo da história, assim contribuindo a um imaginário em que o gaúcho (contemporâneo) é um sujeito branco.



A preocupação mais ampla que tem estado por trás deste estudo tem a ver com a construção de imaginários que limitam certos espaços geográficos a alguns poucos rasgos, sejam estes positivos ou negativos — o problema sendo a índole redutora de certos discursos. O cinema, dada sua natureza visual, é e tem sido um importante veículo para a propagação de certas imagens que se tornaram hegemônicas. Ao mesmo tempo, o poder do meio serve como oportunidade para subverter essas mesmas imagens e preencher as brechas. Entender os mecanismos que promovem ou criticam certos elementos da cultura permite entrar a uma discussão profunda ao redor dos imaginários. Por isto, tenho proposto uma aproximação à leitura das paisagens — as quais considero fundamentais na função imagética do meio cinematográfico — em que, após entender como é estabelecido um efeito de realidade, é preciso voltar à integração dos distintos significados dentro do signo, e ao mesmo tempo entender que os objetos retratados pela câmera sempre sustentarão alguma relação com os entornos conhecidos.

Referências

A CASA das sete mulheres. Direção: Jayme Monjardim. Brasil, 2003. Série televisiva, sonora, colorida.

ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2024**. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/publicacoes/mercado-audiovisual-brasileiro/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2024.pdf/view>. Acesso em: 22 fev. 2026.

AGUILERA SKVIRSKY, Salomé. Realism, Documentary, and the Process Genre in Early New Latin American Cinema. *In*: D'LUGO, Marvin; LÓPEZ, Ana M.; PODALSKY, Laura (orgs.). **The Routledge Companion to Latin American Cinema**. Nova York: Routledge, 2018. p. 119-132.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2011 [1999].

ALENCAR, José de. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1998 [1870].

ANAHY de las Misiones. Direção: Sérgio Silva. Brasil, 1997. 116 min., sonoro, colorido.

ANDERMANN, Jens. Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films. **Cinema Journal**, v. 53, n. 2, p. 50-70, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43653568>. Acesso em: 17 maio 2025.



ANDERMANN, Jens. Productions of Space/Places of Construction: Landscape and Architecture in Contemporary Latin American Film. In: D'LUGO, Marvin; LÓPEZ, Ana M.; PODALSKY, Laura (orgs.). **The Routledge Companion to Latin American Cinema**. Nova York: Routledge, 2018. p. 223-234.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016. 146 min., sonoro, colorido.

BARTHES, Roland. The Reality Effect. In: HALE, Dorothy J. (org.). **The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900-2000**. Malden: Blackwell Publishing, 2006 [1968]. p. 229-234.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v. 8, n. 15., p. 242-255, 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 2 fev. 2026.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. Nova York: McGraw-Hill, 2010.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil, 1998. 110 min., sonoro, colorido.

COLLARES, Maria Teresa. **Revisions of Brazilian Gaucho Identity in Contemporary Productions: *Anahy de las Misiones*, *Netto Perde sua Alma*, and *A Casa das Sete Mulheres***. 2012. Dissertação (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 min., sonoro, preto e branco.

ESCHER, Anton. The Geography of Cinema - a Cinematic World. **Erdkunde**, n. 4, p. 307-314, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25647918>. Acesso em: 17 maio 2025.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Guerra dos Farrapos** (Atlas Histórico do Brasil), 2023. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/marcos/o-imperador-menino-e-os-regentes/mapas/guerra-dos-farrapos>. Acesso em: 17 maio 2025.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and Film**. Nova York: Routledge, 2007.

LEFEBVRE, Martin. On memory and imagination in the cinema. **New Literary History**, v. 30, n. 2, p. 479-498, 1999. Disponível em: https://muse-jhu-edu.proxy.lib.ohio-state.edu/pub/1/article/24464?casa_token=MdjN9BpY778AAAAA:ZvWEyRfDRDSOsD SWHpKujSTfBPEff2Yo1fkEeWuafaarxY2ZcsxipYPGNTzWdryNEI_mahRfKFI. Acesso em: 22 fev. 2026.

LIRA, Ramayana. Affective Realism and the Brand New Brazilian Cinema. **Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies**, v. 7, p. 141-151, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270176299_Affective_Realism_and_the_Brand_New_Brazilian_Cinema. Acesso em: 22 fev. 2026.

MENEGAT, Calra; ZALLA, Jocelito. História e memória da Revolução Farroupilha: breve genealogia do mito. **Revista Brasileira de História**, v. 31, p. 49-70, 2011. Disponível



em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/xxQSzmDf7tjfMc67ZN7xsSx/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 fev. 2026.

METZ, Christian. **Film Language: A Semiotics of the Cinema**. Tradução de Michael Taylor. Nova York: Oxford University Press, 1974.

NAGIB, Lúcia. Introduction. In: _____(org.). **The New Brazilian Cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2003.

NETTO perde sua alma. Direção: Tabajara Ruas. Brasil, 2001. 102 min., sonoro, colorido.

O AGENTE secreto. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2025. 160 min., sonoro, colorido.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil, 2000. 104 min., sonoro, colorido.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil, 1953. 105 min., sonoro, preto e branco.

O CANTO do mar. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil, 1953. 84 min., sonoro, preto e branco.

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Brasil, 2003. 123 min., sonoro, colorido.

O TEMPO e o vento. Direção: Jayme Monjardim. Brasil, 2013. sonoro, colorido. 115 min., sonoro, colorido.

PAIXÃO de gaúcho. Direção: Walter George Durst. Brasil, 1957. 100 min., sonoro, preto e branco.

PRAIA do futuro. Direção: Karim Aïnouz. Brasil, 2014. 106 min., sonoro, colorido.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, n. 3, p. 165-170, 1965. Disponível em: https://transver.tv.br/wp-content/uploads/2024/09/uma_estetica_da_fome_glauber_rocha_revista_civilizacao_brasil_numero_3_ano_1965.pdf. Acesso em: 22 fev. 2026.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema gaúcho: construção de história e de identidade. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 12 janeiro 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3164>. Acesso em: 22 fev. 2026.

SCHULZE, Peter W. **Genres in Lateinamerika**. Wiesbaden: Springer VS, 2020.

SILVA, Rosimeri Aquino da; SANTOS, Jenniffer Simpson dos. Figurações da violência e de gênero em Anahy de las Misiones. **Aracê**, v. 7, n. 2, p. 6877-6885, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.56238/arev7n2-137>. Acesso em: 28 maio 2026.

UM certo Capitão Rodrigo. Direção: Anselmo Duarte. Brasil, 1971. 100 min., sonoro, colorido.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 103 min., sonoro, preto e branco.



¹ Rob Lassche

Doutorando em Estudos Culturais e Literários da América Latina pela Ohio State University, Estados Unidos.

E-mail: lassche.1@osu.edu

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica

Considerações éticas:

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica

Apresentação anterior:

Não se aplica

Artigo recebido em: 30/05/2025. Aprovado em 03/05/2026.