

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DOCUMENTÁRIOS DE FRONTEIRA
BRASIL/URUGUAI: MARCAS DE
IDENTIDADES (IN)COMUNS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Marcos Borba

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**DOCUMENTÁRIOS DE FRONTEIRA BRASIL/URUGUAI:
MARCAS DE IDENTIDADES (IN)COMUNS**

Marcos Borba

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação Social.**

Orientador: Professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a proposta de dissertação de Mestrado

**DOCUMENTÁRIOS DE FRONTEIRA BRASIL/URUGUAI: MARCAS
DE IDENTIDADES (IN)COMUNS**

elaborada por
Marcos Borba

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Presidente/Orientador
Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Primeiro membro
Dr.^a Ângela Freire Prysthon

Segundo membro
Dr.^a Isabel Padilha Guimarães

Suplente
Dr.^a Liliane Dutra Brignol

Santa Maria, 08 de dezembro de 2014.

AGRADECIMENTOS

Lembro muito bem do dia em que eu passei de moto pelo arco da UFSM para a primeira aula do mestrado. Pensei com “meus botões”: serão dois anos de Universidade Federal de Santa Maria, não vai ser fácil. Acho que naquele momento eu pontuei a dificuldade por ser muito envolvido com projetos práticos e eu sabia que o mundo da pesquisa é totalmente diferente. E, quase que num piscar de olhos, estou finalizando minha dissertação. Então, resta agradecer sinceramente todas as pessoas que colaboraram na minha trajetória, pois sei que a cada contato humano nos fortalecemos e formamos nossa identidade e nossa forma de ver, estar e transformar o mundo.

Agradeço ao meu orientador pelas conversas, orientações, ensinamentos e pelas correções on-line que pareciam gritar comigo, mas que na verdade eram apenas sinalizações para que este trabalho pudesse chegar até aqui. Todas as incompletudes que essa pesquisa tem são de minha inteira responsabilidade.

Muito obrigado aos diretores Leo Caobelli, Cintia Langie e Rafael Adreazza por disponibilizarem seus documentários para essa pesquisa, mesmo antes deles serem lançados oficialmente.

Muchas Gracias a Jorge Drexler e Vitor Ramil por terem criado a trilha sonora que acompanhou a produção desse estudo. Obrigado também aos ancestrais indígenas que compartilharam o bom hábito do chimarrão. Sem o mate talvez esse trabalho não sairia.

Agradeço aos colegas da TV Câmara de Santa Maria que seguraram as pontas no período que eu fiquei de licença para a capacitação na pós-graduação. Agradeço especialmente ao Jorge Luis e ao Sandro Montenegro que são dois grandes amigos dentro do legislativo municipal.

Agradeço também à família TV OVO, porque sem a vivência coletiva, transformadora, sonhadora e alegre eu não conseguiria caminhar pelos trilhos do documentário. Fiz questão de deixar claro a minha relação com a TV OVO ao longo do meu texto de dissertação, pois realmente é ela que deu bases para eu ser quem sou.

Não posso deixar de agradecer a todos os membros da minha família. Minha mãe, meu pai, todos os meus irmãos, meus tios, sobrinhos, avós. Todos eles, cada um ao seu modo e de uma maneira às vezes caótica e fragmentada, colaboraram comigo e, por consequência, com este trabalho. Muito Obrigado!

Agradeço também à família Mombelli que me acolheu e que proporciona, dentro da sua simplicidade, grandes momentos e aprendizados. Com certeza passei a dar mais valor

às coisas da terra e à maneira simples de viver e conviver em harmonia e conflito com a natureza e com o tempo da natureza.

Por fim, agradeço muito à pessoa que tornou minha vida muito mais interessante, que me faz continuar (CACHORRO GRANDE, 2007), que compartilha todos os sonhos e devaneios que a vida nos proporciona. Por isso agradeço ao Meu Sol por estar comigo e sorrir todos os dias para mim.

*Na vida sou passageiro
Eu também motorista
Fui trocador motorneiro
Antes de ascensorista
Tenho dom pra costureiro
Para datiloscopista
Com queda pra macumbeiro
Talento pra adventista
Agora sou mensageiro
Além de pára-quedista
Às vezes mezzo engenheiro
Mezzo psicanalista
Trejeito de batuqueiro
A veia de repentista
Já fui peão boiadeiro
Fui até tropicalista
Outrora fui bom goleiro
Hoje sou equilibrista
De dia sou cozinheiro
À noite sou massagista
Sou galo no meu terreiro
Nos outros abaixo a crista
Me calo feito mineiro
No mais vida de artista*

*Vida de artista
Itamar Assumpção*

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Título: Documentários de fronteira Brasil/Uruguai: marcas de identidades (in)comuns

Autor: Marcos Borba

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim

RESUMO

O presente estudo analisa a construção de sentidos de identidade nos documentários que tratam das regiões de fronteira, especialmente a fronteira do extremo sul do Brasil com o Uruguai. Nossa investigação utiliza dois documentários lançados em 2014, financiados pelo edital *Documenta Rio Grande* do FAC-RS, Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul. *Doble Chapa*, de Leo Caobelli e Diego Vidart, apresenta a trajetória de dois personagens oniscientes, um brasileiro e outro uruguaio, pelo limite entre o Brasil e o Uruguai representado pelos marcos geodésicos de divisa. Já *A Linha Imaginária*, de Cíntia Langie e Rafael Andreazza, expõe, a partir de depoimentos de pesquisadores e artistas, uma identidade comum e partilhada pelo homem do pampa. Nosso caminho teórico trabalha com o documentário como forma de engajamento no mundo e das fronteiras como espaços de constituição de identidades imbricadas com um “outro”. Desta forma, buscamos entender se esses documentários estabelecem sentidos de identidade diferentes de uma representação hegemônica do mito do gaúcho na região da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e se as políticas públicas de fomento à produção de documentários no Estado possibilitam outras formas de representação dessas identidades, em contraposição à identidade do gaúcho amplamente difundido pelo MTG e pelo Grupo RBS de Comunicação. Utilizaremos, como ferramentas metodológicas, a análise fílmica e a pesquisa bibliográfica e documental. Nossa análise aponta para uma representação essencialista da fronteira e do espaço como gerador de sentidos em *Doble Chapa* e para um viés híbrido, multifacetado e marcado pela presença dinâmica dos sujeitos no filme *A Linha Imaginária*.

Palavras-chave: Documentário. Fronteira. Sentidos de Identidade.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Title: Documentaries on Brazil/Uruguay boarder: (un)common identity marks

Author: Marcos Borba

Adviser: Cássio dos Santos Tomaim

ABSTRACT

This study analyzes the construction of identity meaning in documentaries about border regions, especially the border between southern Brazil and Uruguay. Our research uses two documentaries produced in 2013, funded by *Documenta Rio Grande* of FAC-RS (Support Fund for Culture of Rio Grande do Sul). *Doble Chapa*, by Leo Caobelli, presents the trajectory of two omniscient characters, one Brazilian and one Uruguayan, around the borders of the State represented by the demarcation landmarks of boundary. On the other hand, *The Imaginary Line* by Cíntia Langie and Rafael Andreazza exposes, from researchers and artists' testimonies, a common and shared identity by the man of the pampas. Our theoretical path works with the documentary as a form of engagement in the world and borders as spaces for identity construction intertwined with an "other". Thus, we seek to understand whether these documentaries establish identity meaning differently from a hegemonic representation of the gaucho myth in the border between Rio Grande do Sul and Uruguay and also whether the public policies that promote the production of documentaries in the State allow other forms of representation of these identities, in opposition to the identity of the gaucho that is widespread in MTG and in the RBS group Communication. We will use as methodological tools film analysis and addition to literature and documental research. Our analysis points to an essentialist representation of the frontier and space as a generator of meaning in *Doble Chapa* and a hybrid, multi-faceted and dynamic marked by the presence of the subjects in the film *A Linha Imaginária*.

Key words: Documentary. Boarder. Identity Meaning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - VIAGEM PELAS FRONTEIRAS: REVISÃO DOS INSTRUMENTOS NECESSÁRIOS	9
1.1 – APRESENTAÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS	15
1.2 – CAMINHOS JÁ PERCORRIDOS: ESTADO DA ARTE.....	16
1.3 – O PONTO DE PARTIDA.....	20
1.4 – APORTES METODOLÓGICOS	23
1.5 – MAPA DAS PARADAS - DISSERTAÇÃO EM CAPÍTULOS.....	25
CAPÍTULO II - CAMINHOS ENTRE DOCUMENTÁRIOS, FRONTEIRA E IDENTIDADES.	28
2.1 – NÓS, NOSOTROS, NOS OUTROS.....	32
2.2 – O DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE ENGAJAMENTO NO MUNDO.....	40
2.3 - DEVIR FRONTEIRIÇO - ESPAÇOS DE IDENTIDADES HÍBRIDAS	45
2.4 – A VOZ DO DOCUMENTÁRIO	50
CAPÍTULO III – MARCAS DE FRONTEIRA	59
3.1 – PROTEÇÃO DA FRONTEIRA E TENTATIVAS DE DIÁLOGO	64
3.2 – MARCAS ANCESTRAIS DA FRONTEIRA DO EXTREMO SUL DO BRASIL	70
3.3 – O ESPAÇO DO PAMPA E SUAS PARTICULARIDADES	73
3.4 – O MITO DO GAÚCHO <i>VERSUS</i> O GAÚCHO DO PAMPA.....	79
CAPÍTULO IV - DUAS VIAGENS DISTINTAS – OS SENTIDOS DE IDENTIDADES EM DOBLE CHAPA E A LINHA IMAGINÁRIA	88
4.1.1 DOBLE CHAPA	90
4.1.2 A LINHA IMAGINÁRIA.....	92
4.2 – CATEGORIAS DE ANÁLISE: MARCAS DE IDENTIDADES INCOMUNS.	95
4.2.1 - A FRONTEIRA NOS DOCUMENTÁRIOS COMO ESPAÇO CONSTITUIDOR DE IDENTIDADES	95
4.2.2 - OS PERSONAGENS DOS DOCUMENTÁRIOS E O DEVIR FRONTEIRIÇO: MARCAS DE IDENTIDADES, ALTERIDADES, PERTENCIMENTO E HIBRIDIZAÇÕES.....	105
4.2.3 - O OLHAR DOS DOCUMENTÁRIOS PARA O HOMEM DO PAMPA E PARA O MITO DO GAÚCHO	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO - VIAGEM PELA FRONTEIRA: REVISÃO DOS INSTRUMENTOS NECESSÁRIOS

A fronteira entre dois países não é uma linha traçada em um mapa e não significa o limite, pois é um território que separa ao mesmo tempo em que une dois diferentes. Os caminhos que iremos percorrer para entender os sentidos de identidade nos documentários que tratam de fronteira são extensos e precisamos estar preparados para esta viagem. Assim como na paisagem do pampa, onde a linha que se estende até onde alcança o olhar está ao longe, a nossa linha do horizonte também é distante, pois prevê uma caminhada que passará pelo estudo de documentários e dos sentidos que eles dão para a constituição de identidades em territórios de fronteira.

Discutir identidades nas regiões de fronteira não é uma tarefa fácil. Enquanto este texto estava sendo produzido, os jornais do Brasil anunciavam um dado alarmante. Segundo pesquisa da Organização das Nações Unidas (ONU), divulgada no dia 20 de junho de 2014, o número de refugiados ultrapassou a triste marca deixada pela Segunda Guerra Mundial. Mais de 50 milhões de pessoas se deslocaram ou foram obrigadas a deixar suas casas por situações de conflitos e guerras em 2013. Essas diásporas redirecionam as questões de identidade, visto que os laços de pertencimento a uma comunidade ou a uma nação são enfraquecidos e maltratados por tais deslocamentos. As referências culturais desses refugiados ficam mais porosas e frágeis devido à relação de alteridade, geralmente negativa, que se estabelece nos espaços que abrigam essa comunidade de deslocados. Este assunto nos é muito caro e complexo, porém, o leitor encontrará neste trabalho um estudo que fala muito mais sobre um espaço fixo que permite deslocamentos do que sobre comunidades inteiras que forçosamente precisam buscar outro lugar para viver ou sobreviver. O espaço fronteiro de nosso trabalho tem ares de convivência entre pessoas, costumes e culturas.

Para iniciar nosso percurso de análise sobre os sentidos de identidade na fronteira do Brasil com o Uruguai, utilizaremos do documentário como campo dentro do cinema e do audiovisual. Assistir a um documentário é se colocar, deliberadamente, em contato com outra maneira de ver o mundo, mesmo que os aspectos do mundo ali representados sejam familiares. Produzir um documentário, por sua vez, é se colocar no mundo para representar, de maneira pessoal e coletiva, uma realidade. O filme de não-ficção traz consigo uma indexação com o real e, tradicionalmente, esse tipo de produção audiovisual

tem como característica a autenticidade. A partir de um enquadramento pessoal, mas com referência no que existe no mundo, podemos conhecer e discutir sobre as questões ali representadas, pois, de certo modo, acreditamos no que vemos como um testemunho do que o mundo é, mesmo que algumas pessoas saibam que ali existe apenas um recorte do real apresentado naquela produção. A partir de um “estar em contato com uma realidade”, o filme de não ficção constitui novas orientações para se estar no mundo.

Quando um documentário trata do tema da fronteira, somos lançados a um espaço geográfico marcado pela diferença, em que pessoas têm de conviver com a separação geopolítica de seus países, como acontece com as comunidades brasileiras e uruguaias, no caso da fronteira do extremo sul do Brasil. O olhar sobre essa fronteira em dois documentários é o nosso objeto de pesquisa.

A constituição dos limites dos Estados-Nação sempre se deu de forma conflituosa, sem levar em conta os elementos culturais comuns entre os povos que estavam e estão nesses locais. No caso do sul da América da Sul, os tratados demarcatórios do passado separaram marcas culturais que ainda hoje são compartilhadas.

Portanto, as regiões de fronteiras são espaços incomuns de constituição de identidades, pois se caracterizam pela ideia de divisa ou barreira, mas também são um entre lugar, um comum entre duas partes. Queremos entender e problematizar o olhar dos documentários com relação à constituição de identidades, relações de pertencimento, diferença, alteridade e hibridizações que o espaço de fronteira estabelece. Desta forma, o **tema** da nossa pesquisa compreende a construção de sentidos de identidades nos documentários que tratam das regiões de fronteira, especialmente a fronteira do extremo sul do Brasil com o Uruguai.

Em nossa **delimitação do tema** trabalharemos com a análise de dois documentários produzidos em 2013, por meio de um edital público de fomento à produção, e lançados em 2014. O edital *Documenta Rio Grande*, financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul - FAC-RS, selecionou 12 propostas audiovisuais para filmes de não-ficção com tema livre para serem realizados no Estado. Dois documentários abordaram, de forma distinta, os limites do Brasil com o Uruguai.

Doble Chapa, de Leo Caobelli e Diego Vidart, nos apresenta, de maneira poética, a trajetória de dois personagens oniscientes, um brasileiro e outro uruguaio, pela fronteira do Estado, representada pelos marcos demarcatórios de divisa. Já o documentário *A Linha Imaginária*, de Cíntia Langie e Rafael Andreazza, mostra, de forma expositiva, os

imbricamentos culturais que a fronteira Brasil/Uruguai produz. A partir do depoimento de pesquisadores e artistas, o filme propõe uma identidade comum, partilhada pelo homem do pampa, em que os costumes, a língua e o sentimento de pertencimento produzem um típico cidadão desta fronteira.

Ao pensarmos nas relações identitárias que se configuram nas fronteiras e que podem ser abordadas na produção de documentários, temos as seguintes **problematizações**:

1. De que forma os documentários aprovados pelo edital *Documenta Rio Grande*, do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-RS), estabelecem sentidos de identidades na região da fronteira do Brasil com o Uruguai?
2. Os documentários analisados possibilitam formas diferentes de representação das identidades gaúchas, em contraposição ao mito do gaúcho amplamente difundido pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e pelo Grupo Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS)?

Dentro dessas problemáticas, percorreremos os caminhos pela fronteira do “estar e pertencer, viver e conviver”, visto que é preciso discutir e entender as diferenças identitárias que se constituem neste espaço de troca e imbricamentos. Geralmente estes sentidos de identidades não são reconhecidos pelo Estado, já que as identidades nacionais se constituem a partir da ideia de unidade, o que Benedict Anderson (1989) chamou de “comunidade imaginada”. A afirmação da identidade brasileira ou uruguaia é marcada pela diferença entre “nós e eles” (WOODWARD, 2009). A identidade nacional, construída historicamente pelo Estado, se baseia na ideia geral de unidade da nação, produzindo um apagamento de outras identidades possíveis, como a identidade de fronteira. São nesses “entre-lugares”, como a fronteira, que outro sentimento de pertencimento pode surgir, pois nesses espaços de mediação, do que seria um ambiente de alteridade com um “outro”, cria-se um sentimento comum de identidade, onde o interesse comunitário (comunidade da fronteira) ou o valor cultural são negociados frente às experiências homogeneizadoras e coletivas da nação (BHABHA, 1998).

Deste modo, buscamos entender as ligações que existem entre o mundo histórico, no nosso caso o ambiente fronteiriço, e o documentário (NICHOLS, 2005), pois ele pode acrescentar novas dimensões à memória e à história social quando representa realidades específicas que não fazem parte da construção hegemônica da ideia de nação ao se vincular

com o particular para discutir, no nosso caso, quais são as marcas identitárias comuns em regiões de fronteira. O documentário representa um ponto de vista sobre o mundo, mesmo que ele nos seja próximo e familiar. Esta visão se dá pelo direcionamento narrativo feito pelo diretor, pelo enquadramento da câmera, técnicas de montagem e pós-produção, entre outros elementos. Reconhecemos, a partir desses diversos traços, um determinado fragmento do mundo fronteiro representado pelo documentário.

Com isso, nosso **objetivo geral** busca analisar quais são os sentidos de identidade que os documentários que tratam da fronteira Brasil/Uruguai (re)apresentam. Para que possamos entender como se dá essa construção de sentidos de identidade, nossos **objetivos específicos** se colocam da seguinte forma:

1. Verificar como o tema “fronteira” é abordado pelos realizadores dos documentários;
2. Entender como os documentários representam a constituição de identidades e as relações de pertencimento, diferença, alteridade e hibridizações no espaço de fronteira;
3. Analisar quais identidades sobre o “homem do pampa” os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* apresentam em suas narrativas;

Para dar conta dos nossos objetivos, buscamos em produções recentes, realizadas no Rio Grande do Sul, o objeto de nosso estudo. A análise da figura do homem do pampa e do mito do gaúcho, que está presente em nosso trabalho, se dá pela exaltação de uma figura mítica que permeia a representação da cultura gaúcha, construída pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e reforçado pelo Grupo RBS de Comunicação. Nossa pesquisa se detém nos movimentos identitários que a fronteira do Brasil com o Uruguai produz. Porém, pelo fato de o Rio Grande do Sul ser o único Estado que faz divisa com o vizinho uruguaio, incluímos na análise o olhar dos filmes sobre o que chamamos de homem do pampa, pois é neste ambiente que o MTG buscou elementos para inventar e difundir uma tradição.

Ao propormos a análise desses dois documentários contemporâneos, produzidos em 2013, por meio de financiamento de edital público para sua produção, buscamos encontrar outros tipos de representação de identidades na região de fronteira, diferentes da construção hegemônica do mito do gaúcho. Nossa metodologia é baseada, principalmente, na análise fílmica. Entendemos os documentários como produtos audiovisuais que

expressam sentidos de identidade a partir do seu modo de realização, representação, das técnicas narrativas e de sua “voz” própria.

Portanto, nosso percurso teórico-metodológico trabalha com os filmes enquanto produtos que falam ou dizem respeito ao mundo do qual eles buscam representar. Nossa delimitação é a fronteira do Brasil com o Uruguai, espaço que possui muitas aproximações culturais, caracterizada principalmente pelo modo de vida no pampa¹. Mas entendemos que, tanto a cultura dessa região quanto os sentidos de identidade que nela se formam, não são homogêneos e não se constituem num padrão, visto que não existe em nenhum lugar do mundo uma cultura fixa que molda identidades fixas. Porém, por meio da aproximação com nosso objeto de pesquisa, caracterizamos a região da fronteira do Brasil com o Uruguai como um espaço de constituição de identidades que são comuns entre si e incomuns quando pensadas em comparação à identidade nacional brasileira ou uruguaia.

Nosso projeto colabora com os estudos sobre documentários e a capacidade que tais produções têm de comunicar e produzir sentidos. A metodologia escolhida por nós não aborda como essa representação chega à comunidade. Porém, nosso esforço está em identificar estratégias narrativas, formas de montagem e pontos de vista que se colocam nos documentários (PENAFRIA, 2009).

Também queremos inferir de que forma as políticas públicas para a produção de documentários são um espaço para a representação de outras identidades do gaúcho na região de fronteira, diferentemente da construção da imagem do mito do gaúcho veiculada pelo Grupo RBS. Para dar conta desse desafio, analisamos nosso objeto e confrontamos nossos resultados com estudos que identificam a construção do mito do gaúcho pela mídia. Não abordamos de forma comparativa nosso corpus de pesquisa com produções semelhantes realizadas pela RBS TV, pois já existem diversos estudos que dão conta do enaltecimento da figura mítica do gaúcho por parte da emissora e do MTG.

Nossas escolhas para a análise se deram da seguinte maneira: entendemos que o edital *Documenta Rio Grande*, lançado em 2012 pela Secretaria de Estado da Cultura (Sedac/RS), com financiamento do Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul – FAC/RS, é um espaço interessante para discutir a produção de documentários no Estado, visto que o edital contemplou 10 produções num prazo de 12 meses, com a inclusão de

¹ O pampa é um bioma comum entre o extremo sul do Brasil, Uruguai e Argentina caracterizado por uma geografia sem grandes acidentes naturais, o que permite a visão do horizonte ao longe, quase que no infinito. O pampa também é constituidor de identidades, sendo um espaço comum que abriga e produz traços identitários do gaúcho

mais duas produções, totalizando 12 documentários. Os documentários abordaram temas variados como meio ambiente, crime organizado, gastronomia, memória, identidade negra, grupos de escotismo, teatro, folguedos históricos e filmes de estrada. Este edital é o primeiro grande aporte financeiro para a produção de documentários no Estado, ao passo que foram investidos R\$ 480 mil na realização desses 12 projetos. No edital também estavam previstas cotas para produções do interior, na busca pela paridade entre a produção da capital com as demais cidades do Rio Grande do Sul.

Os documentários produzidos através desse mecanismo formam uma boa amostra da produção do Estado. Sabemos que a realização audiovisual não pode ser resumida somente aos filmes realizados com recursos públicos, já que existem produções universitárias, independentes ou contratadas por empresas que também fazem parte da produção contemporânea de documentários gaúchos. Porém, este edital foi um dos espaços que incentivou a realização de projetos audiovisuais, fortalecendo a cadeia produtiva da área.

Neste contexto, a delimitação do nosso tema se deu dentro dos documentários aprovados no *Documenta Rio Grande*, pois os filmes seriam realizados em 2013. Nossa pesquisa, portanto, trabalha com objetos de estudo bem recentes, contemporâneos à produção deste texto. A opção pelo edital também contemplou o estudo de curtas-metragem, formato que não encontra muito espaço para circulação e distribuição na cadeia produtiva do cinema. Dos 12 documentários que receberam recursos para serem realizados, dois documentários abordaram, de forma diferente, a fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, nos oferecendo uma possibilidade de análise sobre os sentidos de identidades expressos nos documentários que tratam da região de fronteira.

O tema abordado pelos dois filmes me instiga, pois gosto muito de alguns elementos da cultura gaúcha, como a música nativista, o mate e o churrasco, mas não cultuo a tradição como defende o Movimento Tradicionalista Gaúcho. Por exemplo: eu tomo mate todos os dias, em vários horários por dia, gosto deste hábito e quando não posso tomar um mate me faz falta. Porém eu não vou aos Centros de Tradições Gaúchas (CTG's), e não ando a cavalo, nem desfilo no dia 20 de setembro. São esses elementos que fazem parte da identidade gaúcha que estão em conflito com o que é mito e que nos ajudaram a definir nosso objeto de pesquisa.

1.1 – Apresentação dos documentários

Neste subtítulo, faremos uma apresentação dos documentários para aproximar o leitor do nosso objeto de estudo. Em um primeiro olhar sobre os filmes, notamos que a presença do espaço, da paisagem da fronteira é importante para configurar a voz dos documentários. Os mesmos se utilizam de grandes planos gerais para caracterizar a região da fronteira e apresentam uma ampla quantidade de cenas abertas de estrada que passam de um lado ao outro do limite. Consideramos que as construções dos marcos geodésicos são a marcação do limite entre o Brasil e o Uruguai e o que vemos nos documentários são estradas que serpenteiam esses limítrofes. A linha pertence aos dois lados e tem junto de si duas culturas imbricadas que também pertencem a ambos.

O documentário *Doble Chapa* trabalha com a duplicidade da fronteira apresentando uma viagem que reflete um espaço de dupla nacionalidade. A partir de dois narradores oniscientes, um uruguaio e outro brasileiro, o filme trabalha com o relato de um percurso pela linha divisória dos países. São dois olhares sobre o mesmo espaço. No documentário temos o espelhamento das visões dos narradores. Descobriremos no final do filme que eles vivem nas capitais Montevideú (Uruguai) e Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil). A proposta do filme é mostrar o reflexo da fronteira onde a própria imagem se forma com um misto de duas visões que são a mesma.

O documentário revela as impressões dos narradores durante o percurso pela fronteira. Em cada localidade as imagens atuam como ponto de partida para os comentários, valorizando o espaço comum do pampa e da fronteira. Este sentimento de união acompanha toda a narrativa. A partir do ponto de vista singular de cada narrador, *Doble Chapa* constrói uma só visão sobre o ambiente fronteiriço.

No filme *A Linha Imaginária* o viés é um pouco diferente, pois são os sujeitos da fronteira que formam um espaço de entrelaçamentos híbridos para os sentidos de identidade da região. Por meio de quinze personagens, o documentário constrói uma narrativa que valoriza os elementos criativos que a fronteira produz, seja na música, na literatura ou em um dialeto próprio da fronteira.

Gravado em quatro cidades fronteiriças diferentes, o filme se estrutura a partir de temas gerais, onde os personagens se complementam para dar “voz” ao documentário. O bilinguismo, comércio, contrabando, música, poesia, pertencimento, futebol e o pampa como constituidor de sentidos são alguns dos temas abordados pela produção.

Cabe ressaltar que os dois filmes, *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*, apresentam forma narrativa diferente um do outro. A tônica também não é semelhante, pois enquanto um se desenvolve percorrendo os caminhos da fronteira em busca dos marcos geodésicos de divisa colocando desta forma o espaço como constituidor de sentidos de identidades, o outro se estrutura pelos depoimentos dos personagens que vivem na fronteira, apresentando um devir fronteiriço marcado pelos sujeitos que falam “de” e “sobre” esse espaço.

1.2 – Caminhos já percorridos: estado da arte

A fronteira é, de certo modo, um objeto que concentra diversos estudos. Mas nossa pesquisa ganha relevância ao articular a análise de documentários com discussões sobre identidades em regiões de fronteira, espaço que geralmente não é tratado em grandes produções audiovisuais. Sobre um cinema que não faz parte da grande indústria, existe a Conferência Internacional Small Cinemas: *Crossing Borders*, que já está na sua quarta edição². O encontro articula um debate abrangente e mundial entre pesquisadores e profissionais de cinema sobre produção, distribuição e recepção dos chamados “pequenos cinemas” em níveis regionais, nacionais e internacionais. A Conferência acontece para afirmar o estudo de pequenas cinematografias em países distantes do circuito hegemônico de produção e exibição.

Ainda com relação às pesquisas sobre documentário, nosso projeto se justifica por trabalhar com filmes que abordam a fronteira. Em pesquisa realizada no portal de periódicos da Capes, notamos que quase não existem estudos com este foco. Apenas um artigo foi apresentado na busca pelas palavras chaves “documentário e fronteira”. O trabalho da professora do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB), Luciana Hartmann, foi publicado na revista DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário em 2009. “Contando histórias com imagens”, é o título do artigo que discute realização de uma pesquisa de campo com contadores de histórias da região de fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai.

Encontramos também o trabalho da professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Andréa França, como um foco de produção acadêmica sobre cinema e fronteira, mas

² <http://4smallcinemas.ufsc.br/>

trabalhando no viés dos deslocamentos que a contemporaneidade produz. No Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), o grupo de pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras, coordenado pela professora Ada Cristina Machado Silveira, desenvolve pesquisas sobre as representações identitárias a partir de vários processos midiáticos, com um grande banco de dados sobre as notícias em diversos suportes que abordam as fronteiras do Brasil. Deste modo, o tema de nossa pesquisa colabora com as discussões do grupo de pesquisa, inserindo a análise de documentários como espaços de representação de identidades de fronteira.

Temos também o aporte do projeto de pesquisa do professor Cássio dos Santos Tomaim intitulado *Documentário no Sul do Brasil: histórias, identidades e fronteiras estéticas entre o cinema e a televisão*. A proposta busca mapear e caracterizar o cenário da produção audiovisual dos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Essa pesquisa dá continuidade ao projeto *O Documentário Gaúcho Contemporâneo: Memória e Identidade (1995-2010)*, que mapeou a produção gaúcha de filmes de não-ficção no referido recorte temporal. Nosso trabalho pode colaborar com a análise e o mapeamento da produção de documentários que imprimam e revelem as marcas das identidades de fronteira do extremo sul do Brasil.

Ao pesquisarmos com as palavras “documentário e fronteira” no Portal do CNPQ, na sessão Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil³, somente dois grupos na nossa área surgiram como resultados. O primeiro grupo, intitulado Moviola, que pesquisa sobre narrativas audiovisuais e memória e é coordenado pelo professor Cássio dos Santos Tomaim, da Universidade Federal de Santa Maria, do qual fazemos parte. O segundo grupo é Documentário e Fronteiras, coordenado pela professora Karla Holanda de Araújo, da Universidade Federal de Juiz de Fora. O grupo trabalha com o cinema e sua prática discursiva, tanto no documentário quanto na ficção. Além disso, os pesquisadores buscam debater sobre a ligação do cinema com outras artes e outras expressões híbridas.

Utilizando a palavra “Uruguai” no mesmo diretório, dos 14 resultados que surgiram, apenas dois têm relação próxima com nosso objeto de pesquisa, mas ambos pertencem à área da História. Um deles é coordenado pelo professor Ronaldo Bernardino Colvero, da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), campus Bagé. O grupo é intitulado de Relações de Fronteira: história, política e cultura na tríplice fronteira Brasil,

³ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>

Argentina e Uruguai. O segundo grupo é alocado na Universidade Federal do Rio Grande (Furg). Coordenado pelos professores Leticia de Faria Ferreira e Jussemar Weiss Gonçalves, o grupo Espaço Pampeano: História, Fronteiras e Culturas tem como objetivo a recuperação de documentos e pesquisas que caracterizem a vida do gaúcho.

Ao realizarmos buscas sobre documentário no site do último Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), realizado em Manaus, encontramos 17 trabalhos, mas nenhum com relação direta com nosso objeto de pesquisa.

Com relação aos estudos publicados em revistas especializadas, encontramos na Doc On-line, Revista Digital do Cinema Documentário⁴, um importante espaço para a discussão do filme documentário. A revista é uma parceria entre a Universidade da Beira Interior, de Portugal, com a Universidade Estadual de Campinas. Mesmo concentrando pesquisas sobre documentário, só encontramos o já referido artigo de Luciana Hartmann, utilizando o motor de busca do site com a palavra “fronteira”. Outros artigos surgem no resultado da pesquisa, mas todos falando sobre a fronteira do documentário com a ficção, ou do documentário com a realidade.

Além da Doc On-line, encontramos na Associação Argentina de Estudos de Cinema e Audiovisual⁵ uma chamada para ensaios que trabalhem com documentário. O tema geral da revista *Alter/nativa* é *El documental latinoamericano en el siglo XXI: impacto y dudas pendiente*. Consideramos importante que a reflexão sobre documentário seja vista de forma ampla. A justificativa da chamada para artigos apresenta o documentário como um instrumento importante para promover debates relacionados com as lutas sociais e políticas. O periódico também aponta para o crescimento de festivais dedicados ao documentário, o que potencializa o debate sobre esses filmes. Desta forma, o É TUDO VERDADE (Brasil), o DOCSDF (México), FIDBA (Argentina), FIDOCS (Chile) e o CARACAS DOC (Venezuela) são espaços para exibição que expõem uma ligação forte entre a sociedade e o cinema. Ainda como justificativa, a revista aponta um desequilíbrio entre o aumento do número de produções, facilitado pelas tecnologias digitais de gravação e edição, e a reflexão crítica desses documentários. A revista busca este debate, pois afirma que novos paradigmas produtivos têm se consolidado, assim como a circulação e o acesso a partir do digital, o que faz com que o documentário chegue a novos públicos.

⁴ Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/>

⁵ Mais informações disponíveis em: <http://www.asaeca.org/agenda-p.php?id=353&cat=2>

Além da pesquisa sobre outros trabalhos acadêmicos desenvolvidos sob o guarda-chuva do documentário de fronteira, encontramos diversas experiências práticas no campo do audiovisual que podem colaborar para futuros projetos de pesquisa sobre o tema.

Com isso, nossa busca também nos levou até a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). A instituição está localizada na cidade fronteiriça de Foz do Iguaçu, no Paraná. O curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual tem como projeto de extensão o Cinedebate, espaço que promove uma reflexão sobre o cinema e realiza mostras de documentários na programação do projeto Cineclubes Cinelatino. Porém não encontramos nenhuma produção que abordasse identidades de fronteira.

Geograficamente mais próximo da nossa realidade está o projeto Mostra de Cinema da Fronteira⁶, promovido pelo documentarista uruguaio Gonzalo Rodríguez Fábregas, com apoio do Fundo de Fomento do Instituto do Cinema e Audiovisual do Uruguai. É um espaço de exibição de documentários com sessões itinerantes nas cidades uruguaias de Artigas, Rivera, Aceguá e Chuy. Os documentários também são exibidos na cidade brasileira de Bagé. Na mostra de 2014, 6ª edição do projeto, foram exibidos filmes de não-ficção que trabalham com temática do interior, excluídas as produções de Porto Alegre ou Montevideu, dando espaço para filmes realizados fora das capitais. Dos 15 documentários exibidos nas edições anteriores, não encontramos nenhuma produção que explore o tema da fronteira.

Seguindo pelas iniciativas práticas que dialogam com nosso projeto, temos o Fórum Entre Fronteiras como um importante projeto que envolve realizadores audiovisuais da Argentina, Brasil e Paraguai. Por meio de produções colaborativas que se organizam com equipes transnacionais, o Fórum busca uma integração entre os países envolvidos. Em 2009, o grupo lançou o DVD *Parcerias Entre Fronteira: Histórias de integração de nossos povos*. Composto por quatro documentários, a série apresenta histórias que valorizam as personagens e seus relatos, carregados de sentimentos e de uma identidade comum - a fronteira. Porém, não sabemos como está o andamento do Fórum Entre Fronteiras visto que até o site do grupo na internet está fora do ar.

Outro trabalho prático é o *Diz Ai Fronteiras*⁷, coordenado pelo Canal Futura, uma fundação de caráter social voltada para a comunicação. O projeto, que é financiado pelo Banco de Desenvolvimento da América Latina, organizou oficinas de produção

⁶ Mais informações disponíveis em: <http://migre.me/k9i7Q>

⁷ Mais informações em: <http://www.dizai.org.br/temporadas/diz-ai-fronteiras-20132014/>

audiovisual e de cidadania nas fronteiras entre Brasil, Argentina e Uruguai para cerca de 200 jovens no início de 2014 e contou com a parceria das organizações não-governamentais TV OVO (Santa Maria-RS), Camp (Porto Alegre-RS) e Câmara Clara (Florianópolis-SC). Nas oficinas, jovens criaram diversas produções audiovisuais, algumas delas com caráter mais documental, porém em estilo livre. Como eu participei das oficinas, esta experiência foi importante para compor o meu entendimento sobre a fronteira.

Nosso **estado da arte** demonstra que as relações identitárias nas regiões de fronteira têm sido pouco trabalhadas por documentários. Seguindo um caminho metafórico sobre a fronteira, onde o estado da arte representa outras viagens por este espaço, nos falta deixar claro o início da nossa caminhada, ou seja, o ponto de partida.

1.3 – O ponto de partida

Como toda viagem precisa de um início, de um ponto de referência que marca o começo da caminhada, nossas experiências vão junto pelo percurso e durante o processo elas se chocam com outras vivências e formam nosso modo de ver e estar no mundo. É por meio da representação, dessas práticas de significação e significados, que conseguimos estabelecer nossas afinidades ou discordâncias. Marcamos o que somos por situações de alteridade e precisamos do outro para constituir o eu. Essa marcação acontece porque os elementos do outro estão representados em diversas práticas e discursos e, a partir disso, vamos formando a nossa identidade.

Nossa identidade nunca é fixa, ela vai se constituindo por processos de choques e afinidades que nos formam como sujeitos. É nesta relação de pertencimento, tensionado pela alteridade, que nos posicionamos como sujeitos. Podemos dizer que por meio da representação e dos processos culturais conseguimos estabelecer nossos laços de pertencimento para formar nossa identidade individual e coletiva, o que possibilita nos posicionarmos sobre as coisas e estabelecer nosso lugar de fala. O contexto histórico e social também faz parte de processo complexo, pois tensiona e influencia a formação de uma identidade em meio a tantas outras possibilidades. Como a identidade é relacional, ela depende da diferença para se estabelecer, e também está sempre em processo de formação porque os sujeitos vão se constituindo ao longo da sua história.

Deste modo, precisamos deixar marcado o nosso ponto de partida, pois as características deste texto e desta pesquisa são resultado de minha formação como sujeito.

Afirmar traços de minha identidade neste momento poderá ajudar ao leitor a embarcar nesta viagem comigo. Meu lugar de fala, portanto, é de um pesquisador e de um realizador de documentários.

Mesmo que esta pesquisa não se caracterize pela metodologia da pesquisa-ação, visto que não faço parte do objeto de análise, coloco minha fala como realizador, e corro os riscos desta inserção, pois sou apaixonado por documentários. Já participei de pelo menos 26 produções de documentários, a grande maioria de curtas-metragens, mas já estive em alguns longas. É certo que nenhum destes filmes conseguiu sair da aldeia, sair da comunidade, não alcançaram uma projeção muito grande. São produções pequenas, algumas independentes e outras financiadas por meio de projetos culturais. Mas estes filmes não deixam de ser documentários e de revelarem uma prática na produção audiovisual.

Essa experiência começou em 1996 quando eu participei da primeira oficina de vídeo para jovens da periferia, realizada pela TV OVO⁸, na região oeste de Santa Maria, Rio Grande do Sul. O idealizador do projeto, Paulo Tavares, tinha como objetivo realizar um projeto para o desenvolvimento do potencial artístico e reflexivo dos jovens por meio do audiovisual. A iniciativa tinha apoio da associação comunitária da Vila Caramelo e do Sindicato dos Bancários de Santa Maria. Tavares organizou as oficinas de forma prática e teórica para que os jovens trabalhassem com questões básicas: as organizações da comunidade, a cultura e a realidade.

Com os conhecimentos técnicos, os jovens podiam enquadrar tudo o que fazia parte da vida deles, sem deixar de desempenhar um papel social, pois naquele momento, estava nascendo um projeto de comunicação comunitária em Santa Maria. Daquele período em diante, nunca mais me desvinculei da TV OVO e atuo como associado e colaborador até hoje. A maioria das produções de documentários que participei é realizada pela TV OVO. Nosso projeto também desenvolveu outras ações de formação em audiovisual para jovens, como o Ponto e o Pontão de Cultura⁹, financiados pelo Ministério da Cultura.

⁸ Mais informações em www.tvovo.org

⁹ O Ponto de Cultura faz parte do Programa Cultura Viva do governo federal que reconhece entidades culturais de todo o país e apoio financeiramente, por meio de edital, as ações destas entidades. Já os Pontões são projetos maiores de articulação e formação de redes entre os pontos de cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>, Acessado em: 10 de julho de 2014.

Outra iniciativa importante da TV OVO é o *Por Onde Passa a Memória da Cidade*¹⁰¹¹, que busca, por meio da produção de documentários, recuperar e registrar a memória de Santa Maria. A iniciativa já realizou mais de 12 documentários e registrou 50 histórias de pessoas da cidade no DVD da 3ª temporada. Na primeira e segunda temporada, ruas e bairros foram trabalhados como locais de sociabilidade. Já na quarta fase do projeto, o conhecimento tradicional de benzedores e conhecedores de ervas medicinais foi o tema dos documentários. Neste ano, o projeto trabalhou no distrito rural de Arroio do Só, comunidade localizada no interior de Santa Maria. Em grande parte desses documentários eu atuei como diretor e montador, portanto minha prática está associada com o trabalho social que a TV OVO desenvolve.

Outra informação, que também marca meu lugar de fala nesta pesquisa, é a de que a TV OVO produziu o documentário *A Semi-lua e a Estrela*, sob a minha direção, e financiado pelo mesmo Edital *Documenta Rio Grande*, o qual possibilitou a produção dos documentários analisados (*Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*) neste estudo. Nosso filme trabalhou com um folguedo que é realizado na cidade de Caçapava do Sul. A representação reconta a luta dos cristãos contra os mouros na península Ibérica deste o século VII. Em Caçapava, essa manifestação tem como pano de fundo a afirmação da Igreja Católica sobre as outras religiões, mas, atualmente, o grupo que encena a batalha de maneira afetiva está se desarticulando por falta de incentivo do poder público e da comunidade.

As marcas da TV OVO também estão na minha trajetória acadêmica. Meu trabalho final de graduação teve como tema os jovens e a cidadania, a partir da análise do protagonismo social por meio das oficinas da TV OVO. Depois, escolhi trabalhar com documentários na pós-graduação para aprofundar minha visão sobre um processo de comunicação que possuo bastante conhecimento empírico. Diante disso, creio que esse percurso analítico que empreendi contribuiu para o meu conhecimento sobre os filmes de não-ficção e para a discussão do documentário no ambiente acadêmico.

Coloco essas informações como ponto de partida para dar pistas da minha voz durante a pesquisa, fazendo referência à “voz” do documentário discutida por Bill Nichols (2005). Sei que nenhuma fala é vazia de intenções e que todo o discurso é carregado de ideais, afetos, frustrações e aprendizados que ajudam a formar uma posição enquanto

¹⁰ Uma análise mais detalhada deste projeto pode ser encontrada na dissertação de Neli Fabiane Mombelli, disponível em: <http://w3.ufsm.br/poscom/wp-content/uploads/2013/05/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Neli.pdf>

¹¹ Os documentários podem ser acessados em: <http://migre.me/k89us>

sujeitos no mundo. Quanto mais explícitas forem essas marcas, acredito que mais honestas serão as asserções sobre o mundo, como fala Fernão Ramos (2008). Com nosso ponto de partida definido, partimos para a organização dos instrumentos metodológicos necessários para nossa viagem em busca dos sentidos de identidade de fronteira nos documentários que abordam o espaço que divide e une o Brasil e o Uruguai.

1.4 – Aportes Metodológicos

Como nosso percurso é longo, necessitamos de alguns equipamentos para que nossa viagem atingisse seu objetivo. Para entendermos os sentidos de identidade expressos nos documentários que tratam de fronteira, exploramos a pesquisa bibliográfica que compreendeu as temáticas que se relacionam com os objetos selecionados para a análise. Em seguida, utilizamos a análise fílmica como ferramenta de compreensão dos filmes enquanto espaços de identidades.

Trabalhamos na pesquisa bibliográfica os conceitos necessários para discutir a relação entre os estudos de documentário e a investigação sobre a constituição das identidades nas regiões de fronteira. Para tanto, debatemos sobre a indexação do documentário ao real, suas vozes e de como os documentários se utilizaram dos elementos da linguagem cinematográfica para representar um recorte da realidade, neste caso, de uma identidade de fronteira. Além disso, nossa investida teórica também discutiu as questões imbricadas na constituição das identidades de fronteira, principalmente as relações de diferença, alteridade e hibridizações que se estabelecem nesses locais marcados por espaços de trocas culturais. Nossa reflexão também transitou pelo que denominamos de identidade do homem do pampa, ou *gaucho*¹², em contraposição à construção do mito do gaúcho, exaltada no Rio Grande do Sul, principalmente pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e reforçada pelas produções do Grupo RBS de Comunicação.

A análise fílmica é o método que predomina em nossa pesquisa. Trata-se de uma prática que não possui regras rígidas para serem seguidas. É importante conhecermos o contexto de produção e contrapô-lo com os objetivos da análise no desenvolver do estudo. A partir da decomposição e recomposição do filme é possível buscar os elementos necessários para o trabalho. Trata-se de um método que trabalha com o produto fílmico

¹² A grafia *gaucho*, sem acento e em itálico, refere-se à palavra em espanhol.

depois de finalizado, podendo incluir aspectos da produção e pesquisa, mas que estuda, acima de tudo, a estrutura narrativa do filme como um produto pronto.

Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme (PENAFRIA, 2009, p. 01 e 02).

Deste modo, utilizamos os elementos da teoria do cinema, da linguagem audiovisual e dos estudos sobre documentário para analisar nosso objeto de estudo. No entanto, não se trata apenas de descrever sequências, analisar a composição da imagem ou qual narrativa os documentários utilizam para contar sua história. Também não se pode somente analisar tecnicamente os documentários que compõem nosso corpus de pesquisa. Trata-se, principalmente, de uma tentativa de entender como esses filmes criam sentidos de identidade ao representarem regiões de fronteira.

Esse tipo de análise coloca o pesquisador imerso e ao mesmo tempo afastado do filme, pois ele necessita ver e rever seu objeto diversas vezes. Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.18) falam de algumas diferenças do espectador normal para quem utiliza a análise fílmica. Segundo os autores, o primeiro assiste aos filmes para satisfazer seu prazer e, algumas vezes, entra em um processo de identificação e deixa guiar-se pelo filme. Já o analista assiste ao objeto de forma ativa, percebe a imagem e o som de forma analítica, em busca de indícios. Ele mantém um processo de distanciamento e posiciona o filme no campo da reflexão e da produção intelectual. Para tanto, na análise fílmica é preciso desconstruir e separar as partes do filme analisado.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (Vanoye e Goliot-Lété, 2002, p.15).

Para desconstruir um produto audiovisual precisamos decupar e descrever as sequências, planos, enquadramentos, ângulos, sons, cores e texturas. Após essa etapa, o filme é reconstituído a partir da análise da decomposição dos elementos, ou seja, a partir da interpretação, balizado pelas categorias de análise, definidas pelo objetivo do estudo. Esse

processo permite uma visão das partes em relação ao todo, situação importante e fundamental na hora de analisar e interpretar.

Porém, tanto Manuela Penafria (2009) quanto Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) falam de alguns aspectos que dificultam a análise fílmica. O fato do filme não ser citável é um dos principais problemas. Traduzir em palavras as imagens, cores, sons, elementos de montagem e sensações não é uma tarefa fácil e pode se tornar infundável, pois a simples descrição, por mais completa que seja, não se concretiza em uma boa análise.

Outra questão importante de ser observada é a relação do analista com o filme. Este não deve ser racionalista demais, a ponto de se afastar das sensações emocionais que o filme pode proporcionar ao mesmo tempo em que não deve se colocar como um espectador descompromissado perante o filme, pois, como já vimos, existe um distanciamento necessário que abarca o filme na esfera da reflexão e da produção intelectual.

Como categorias de análise, Manuela Penafria (2009) nos apresenta uma questão que utilizamos no estudo de nosso objeto: os pontos de vista. Dizem respeito a três aspectos no filme: o primeiro é o sentido visual/sonoro, que estabelece nossa relação com as imagens, decifrando a posição da câmera, os tipos de enquadramentos, quais sons são revelados, entre outros aspectos que podem ser relacionados com as características audiovisuais apresentadas pelo filme; o segundo trata do sentido narrativo que expressa quem conta a história e como ela é contada; já o último sentido está no campo ideológico. Mostra-nos o enquadramento, a ideologia e a mensagem do filme e do realizador em relação ao tema do documentário.

1.5 – Mapa das paradas - Dissertação em capítulos

Para cumprir com os objetivos propostos neste trabalho, dividimos nossa dissertação em cinco capítulos. No próximo capítulo caminhamos pelos territórios teóricos que cercam nosso objeto e nossa primeira investida discute o documentário e a fronteira como um lugar de identidades. Incorporamos o conceito de “lugar”, proposto por Andrea França (2012) à análise de filmes que tratam das regiões fronteiriças. Segundo a autora, o lugar se expressa no documentário a partir de uma relação forte entre espaço, sujeito e câmera carregando afetos e memórias.

Também trabalhamos no segundo capítulo com a afinidade do documentário na discussão das identidades e sobre os sentidos de identidade que se formam nas regiões

fronteiriças, principalmente na constituição dessas identidades, relações de pertencimento, diferença, alteridade e hibridizações que os espaços de fronteira estabelecem. Na representação de um espaço fronteiriço, a discussão da identidade nacional versus a identidade local também faz parte da nossa pesquisa. Trabalhamos também com os documentários como forma de engajamento no mundo e de indexação ao real, a partir das suas vozes, e de como os mesmos se utilizam dos elementos da linguagem cinematográfica para representar um recorte da realidade, neste caso, de identidades de fronteira, representados pelos seus pontos de vista.

No capítulo três, abordamos as marcas ancestrais comuns e compartilhadas na região do pampa. Para compreendermos essa formação, elencamos os principais acontecimentos que definiram o território do Brasil e do Uruguai. A partir dessa reflexão, apresentamos os conceitos básicos para entendermos a faixa de fronteira que determina uma proteção militar do Estado para estes espaços. Em contraposição à segurança da nação, o país também busca, nos vizinhos, formas de organização comercial - o principal projeto neste sentido é o Mercosul. Deste modo, passaremos brevemente pelas iniciativas estatais de relacionamento entre nações. Para além da política estatal, a região geográfica predominante que os documentários refletem tem aspectos peculiares que são incorporados pelos sujeitos que vivem nesse espaço. Portanto, o pampa também é constituidor de identidades. Para dar conta de nossos objetivos, nossa discussão também passará pelo que definimos por identidade do homem do pampa, ou *gaucho*, e a contraposição desta figura com relação à construção do mito do gaúcho, extremamente exaltada no Rio Grande do Sul, principalmente pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

A análise dos filmes encontra-se no quarto capítulo desta dissertação. Buscamos explicar as decisões que nos balizaram para definir o corpus de análise e quais foram as categorias que elegemos para responder aos nossos problemas de pesquisa. Em seguida, seguimos para a análise de *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* buscando compreender como os espaços de construção de sentidos de identidades são propostos pelos dois filmes, a partir de três categorias de análise: (1) a fronteira nos documentários como espaço constituidor de identidades; (2) os personagens e o devir fronteiriço, com suas marcas de identidades, alteridade, pertencimento e hibridização; e (3) o olhar dos documentários para o homem do pampa e para o mito do gaúcho.

O final do percurso se revela nas considerações finais, onde falaremos das incompletudes que nossa pesquisa deixa, discutiremos sobre os questionamentos que o percurso gerou e quais elementos podem ser abordados em outros trabalhos.

A fronteira do Brasil com o Uruguai se dá em um território de 1.068 km, com sua faixa abrangendo um espaço muito maior. A fronteira é mais que um lugar, ela é um entre lugar que está sujeita às influências que passam no espaço e deixam suas marcas. São estes sentidos, elementos que os documentários potencializam em suas narrativas, que buscamos em nosso percurso pelo pampa.

CAPÍTULO II - CAMINHOS ENTRE DOCUMENTÁRIOS, FRONTEIRA E IDENTIDADES.

Muito mais que uma linha pontilhada no mapa, a fronteira é um espaço onde os sentidos de identidade se constituem, entrelaçando um “eu” no “outro”, pois o contato com a diferença é presente, constante e, por vezes, torna-se igualdade. Em diversos lugares a fronteira é apenas imaginária. No limite do Brasil com o Uruguai, a linha do horizonte ao longe permite um olhar que atravessa dois locais. A fronteira pode ser o que separa conjuntos e crenças, mas também é o lugar de passagem de um espaço a outro. Ela pode constituir identidades que são maleáveis e que estão em contato constante com a diferenciação. A partir desta alteridade ou dessa identificação com o “outro” é possível estabelecer relações, trocas e hibridizar-se.

A fronteira se coloca como um espaço comum que abriga o limite entre dois. De Certeau (1998) trabalha com a ambivalência do limite na função de separar e, ao mesmo tempo, ligar dois corpos, ou dois espaços. A fronteira e o limite também estão na nossa pele, no nosso espaço individual, coletivo, imaginário e concreto. O limite do nosso espaço particular significa a ligação com o espaço coletivo. O limite de uma nação também é o que a articula com outra nação. Porém, quando o traçado de uma nação é estabelecido no mapa, a fronteira também significa a separação da “diferença”, na parte exterior, com a finitude “interior” (BHABHA, 1998).

A fronteira e as diásporas têm sido temas recorrentes nas imagens cinematográficas a partir dos anos de 1990. A partir disto, Andrea França (2003) analisa de que forma o cinema trabalha com diversos tipos de sujeitos em diásporas, pessoas sem lugar, sem nação, que habitam as imagens deste cinema. Com esse objetivo, a pesquisa da autora “quer pensar de que maneira certos filmes contemporâneos criam formas de visibilidade e de sensibilidade para um estado de mundo difuso, que comporta lado a lado sujeição e formas de enfrentamento, exploração e liberdade” (FRANÇA, 2003, p.14). Para nossa análise, dentro dessa perspectiva, é importante a discussão do lugar e da fronteira em documentários que criam sentidos de identidades ao representarem um espaço de imbricamentos, alteridades e hibridização.

Para Andrea França (2003), o filme de não-ficção trabalha com a fronteira como produtora de uma exterioridade que se relaciona com o estranho, com o que não pode ser assimilado por aquela cultura, mas que é fundamental para constituir sentidos que passam

pela identidade e pela alteridade. É assim que vemos os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*, um lugar onde o estranho não é o habitante da fronteira, é quem está em um centro e não compartilha do “olhar fronteiriço” que os filmes propõem. O documentário é um misto de imagem, pensamento e produção de sentidos de identidades de fronteira - trabalha com a realidade na língua da realidade. Ele se constitui do que é a fronteira e, de certo modo, também produz fronteiras.

O que nos toca é a ambivalência na identificação que esses documentários trazem a partir dos espaços e das fronteiras representados. Como os filmes acentuam singularidades e buscam em nós uma cumplicidade, os sentidos de identidades de fronteira são o caminho, o ponto de chegada e de partida para a análise do nosso objeto de estudo, tendo em vista que:

Se a fronteira pode ser concebida como uma linha – limiar, pele ou película – ela não se define apenas pelos territórios que liga nem pelos territórios que a compõem: ela passa também *entre os territórios*, crescendo pelo meio, liberando-o; são as fronteiras em meio à solidariedade (étnica, religiosa, nacional) e à diferença, as fronteiras em meio às comunidades imaginadas, dos filmes, e suas estratégias de linguagem (FRANÇA, 2003, p. 29, grifo da autora).

Nosso olhar parte dos documentários como filmes dotados de sentidos de identidades. Entendemos a fronteira, representada nos documentários, como um espaço que permite criar sentimentos de reconhecimento num lugar que convive com uma multiplicidade de impressões identitárias. É um espaço de passagem, mas também carrega em si traços fortes de marcas comuns constituídas ao longo do tempo. A fronteira é um espaço ambivalente e as imagens e sons da fronteira revelam, de forma sutil, esta dicotomia. Sendo assim, queremos compreender como os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* lidam e traduzem este devir fronteiriço, que cria identidades incomuns.

A imagem e o som da fronteira são partes constitutivas dos documentários. São elementos que estão lá, foram gravados *in loco* e que, ao fazerem parte de uma narrativa documental, adquirem outros sentidos. A imagem ali representada faz parte do tempo e espaço do filme documentário. As maneiras de construir o espaço e o tempo no nosso objeto de análise são distintas, pois se criam através de conexões e compartilham de focos que somente são possíveis no cinema, pois “a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes se sensações e de afetos” (FRANÇA, 2003, 56). É com os elementos da linguagem cinematográfica e de sua narrativa que os filmes estabelecem outras formas de relações no espaço de fronteira, apresentando olhares

diferentes do nosso, mesmo que estes olhares lancem foco para o que é comum ou corriqueiro.

Essa representação sensível do espaço de fronteira também produz uma espécie de alteridade, pois o “outro” também é aquele que está no documentário, que está do outro lado da fronteira entre o filme e quem o assiste. Essa alteridade presente pode provocar sensações de identificação e afetos, mas também pode se transformar em repulsa e afastamento. Tais sentidos estão no tempo do filme e carregam em si o tempo em que foram produzidos, esta relação permite novos olhares e sentimentos sobre espaços antigos e presos num tempo próprio. Para refletir um espaço, o tempo é fundamental. As imagens que trabalham com a fronteira são criadas e captadas por uma relação entre o presente e o passado.

Os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* falam de um entre lugar que é móvel, mas que deixa escapar histórias e culturas que são presas na terra e são constituídas naquela terra, tornando-se um espaço incomum e ambivalente, pois a fronteira é um espaço entre dois, não pertence a nenhum dos lados e, ao mesmo tempo, pertence aos dois.

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma da desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas. É por causa da ansiedade que a acompanha e da consequente indecisão que experimentamos a ambivalência como desordem – ou culpamos a língua pela falta de precisão ou a nós mesmos por seu emprego incorreto (BAUMAN, 1999, p. 09).

A desordem de significados incutidos na ideia de um lugar entre dois, estabelece outros sentidos de identidade. A fronteira Brasil-Uruguai, representada nesses documentários, é tratada como um espaço onde acontece um encontro entre iguais, que anula o diferente e a ambivalência que se espera encontrar nestes lugares de fronteira. O que percebemos nestes documentários é que a representação se cria através dos espelhamentos que a fronteira permite ao ser um espaço que gera uma herança comum para cada um dos lados, como em *Doble Chapa*. Além disso, a fronteira é nascedouro de um misto híbrido que povoa a língua, a música e o espaço, revelado por *A Linha Imaginária*.

Os filmes analisados mostram um espaço fronteiro que não produz, de forma efetiva, uma marcação forte da diferença como traços já definidos pela tradição. Ao

contrário, a articulação da diferença na perspectiva da periferia, das bordas, estabelece sentidos de hibridização cultural que são negociados no interior do devir fronteiriço com base nos momentos de transformação histórica. Sendo assim, temos na atualidade um espaço amplo de negociação e construção de sentidos de identidade de fronteira.

Segundo Bhabha (1998, 20 e 21), apesar de conviver com o poder da tradição, que assume as características fixas do passado como uma forma de dominação, as comunidades possuem um “direito” de expressão que ganha força “pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na minoria”. Essa possibilidade contingente, duvidosa e cristalizada da tradição abre espaços para que novos sentidos de identidades surjam na hibridização desses “entre-lugares” que são os espaços de fronteira.

Os filmes que tratam do tema, que se constituem por meio desse imbricamento entre duas nações, criam um “adensamento de sentidos devido à tensão entre temporalidades distintas, memórias esquecidas e reelaboradas” (FRANÇA, 2012, p.57). Interessa-nos pensar, portanto, de que modo essas produções representam e ressignificam a fronteira do Brasil com o Uruguai, pois o tempo inscrito nos documentários faz parte de um devir fronteiriço.

Para nós, a noção de “lugar” no cinema que trata da fronteira, proposta por França (2012), torna-se um elemento importante. A busca por uma relação entre a câmera, espaço e corpo, que recontam esses espaços de passagem e fortalecem relações afetivas e espaciais, são percebidas por meio das imagens e dos sons. É uma forma de visualizar um tempo múltiplo que é visto relacionando o acontecimento expresso na imagem/som e a mistura de diferentes tempos que o perpassa. O lugar também é estabelecido pela relação entre a representação do espaço no filme e nosso lugar de espectador, que é marcado por um tempo histórico.

As imagens de fronteira carregam em si uma temporalidade própria, são frutos de um espaço que possui uma relação de imbricamento, passagem e alteridade. O “outro” é o habitante da fronteira e cria-se uma relação que torna esse espaço como um constituidor de identidades (in)comuns. Nos documentários existe a “ocorrência de uma relação forte entre corpo, lugar e câmera, uma relação que parte da ideia de Lugar enquanto fusão de espaço e experiência, sendo esta o momento em que o tempo e espaço se encontram” (FRANÇA, 2012, p.60). Assim, o tempo e o espaço também são refletidos no tempo e no espaço que os sujeitos ocupam dentro das imagens e como eles habitam essas imagens.

Esse “lugar” proposto pela autora, e compartilhado por nossa análise, é fruto de um devir de fronteira que se cria a partir da conexão de identidades e espaços, onde a linha imaginária se estabelece como uma zona ampla de reconhecimento de sentidos comuns, mas também de marcações de alteridade. A linha demarcatória vista como delimitadora de um território específico pouco faz sentido neste espaço relacional. O “lugar”, traduzido pelo corpo, espaço e câmera é um lugar de imbricamentos e passagens, mas também é feito a partir identidades fronteiriças constantes, pois o lugar não é somente uma passagem entre os pontos do interior de um território, ele é o próprio espaço de união e separação desses pontos.

O devir fronteiriço está presente nos documentários e apresenta outro olhar sobre as regiões de fronteira, já que este espaço não é só formado pelo tempo que é expresso no filme, pois, “um Lugar não é só seu presente, mas também um labirinto de tempos e épocas diferentes que se entrecruzam num espaço e o constituem” (FRANÇA, 2012, p.63). As temporalidades que os documentários conduzem também são carregadas de memórias. Elas estão em constante relação entre o tempo do espaço, dos sujeitos e do filme e, a partir disso, nos dão sentidos de identidade com os quais podemos nos colocar em sintonia ou repulsa.

A fronteira como “lugar” no documentário empresta para a nossa análise um modo de ver e sentir o filme como um espaço que relaciona o tempo, a câmera e os sujeitos. Essa relação está carregada de sentidos de identidades que, na maioria das diásporas contemporâneas, produzem sentimentos de desterritorialidades e alteridades, com marcações fortes de diferença. Mas a fronteira também pode ser um espaço imerso num tempo ancestral, que produz em si formas de imbricamentos e hibridizações. Esse devir fronteiriço está carregado de marcas identitárias próprias que possuem características ambivalentes, pois carregam em si o efêmero de um contato de passagem, o traço marcado pelo passado comum e a afirmação da identidade nacional.

2.1 – Nós, nosotros, nos outros

Qual é a presença da diferença num espaço de fronteira onde um lado é muito semelhante ao outro? De que forma “nós” e “*nosotros*” se relacionam e estabelecem seus sentidos de identidade? Como os documentários retratam os conflitos inerentes às diferenças culturais? Ao lançarmos um olhar para o espaço fronteiriço que separa e une o

Brasil do Uruguai percebemos um forte elemento comum. Ao mesmo tempo entendemos que a identidade só se constitui a partir da relação com a diferença, pois é necessária a presença do “outro” para criar o espaço do “eu”. A identidade é sempre relacional e se forma a partir das diversas possibilidades culturais e sociais que dialogam com a formação dos sujeitos.

Figura 01: Gaúchos representados nos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*



Fonte: *Doble Chapa* (à esquerda) e *Linha Imaginária* (à direita)

Mas qual é a diferença entre os gaúchos ou *gauchos* representados nos filmes documentários *Doble Chapa* e *Linha Imaginária*? Apenas olhando as imagens acima é impossível distinguir um do outro. É preciso ir além do visível para compreender que (quais) figura(s) do gaúcho está (estão) materializada(s) nos filmes selecionados. Por serem de países diferentes, cada sujeito vai fazer parte de uma nação e se reconhecerá como cidadão desta, ou a cultura regional expressa no seu modo de viver, nas roupas, etc assumirá um papel mais forte na constituição da identidade desse sujeito, lembrando que são as marcas da diferença que permitem a afirmação da identidade.

Este imbricamento identitário é tão intenso que um dos personagens do documentário *A Linha Imaginária* resume da seguinte maneira: “Nós nos vemos nos outros, eu gosto de usar a expressão espanhola que é muito característica, nos outros não, *nosotros*” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Desta forma, as relações que se dão entre culturas e línguas diferentes, resultam em características identitárias que assumem traços diversos e híbridos. Em *Doble Chapa*, o narrador brasileiro apresenta os marcos geodésicos de fronteira como pontos de ônibus ou esconderijos, como estruturas que perderam a função de marcar uma diferença. A invisibilidade da fixação deste limite transparece os traços de um tempo presente que transforma o significado da separação, da diferença em qualquer outra coisa, menos numa marca de diferenciação.

Os traços híbridos da cultura da fronteira torna o constante encontro com o “outro” e com o novo, sendo este um elemento constituidor de seu lugar de fala, do devir fronteiriço. Para Bhabha (1998), as formas insurgentes de tradução cultural que buscam entender o passado como um elemento constitutivo do presente renovam o passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 1998, p 27). Percebemos nos elementos estéticos e narrativos dos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* a valorização dos traços do presente unidos com as marcas do passado para a formação da identidade da fronteira. Os sentidos de identidade que os documentários propõem entrelaçam tempos e lugares e dão sentido ao encontro dos diferentes que se veem iguais no percurso da fronteira e na produção artística e híbrida que usa um dialeto próprio para expressar seus sentimentos.

Mesmo assim, a fronteira induz a problemática da marcação de diferença entre “nós e eles” (WOODWARD, 2009), entre o que é ser brasileiro ou uruguaio, como no nosso caso. Mas esse modo de representação não leva em conta os elementos culturais comuns que se formaram na vivência nesse espaço, pois existem traços identitários mesclados e criados pela própria condição geográfica e espacial. Essas características comuns não são institucionalmente reconhecidas, visto que as identidades nacionais, geralmente, são constituídas dentro do que Benedict Anderson (1989) chamou de “comunidades imaginadas”. Anderson compreende a identidade nacional como uma “comunidade imaginada” ao passo em que se cria uma imagem comum para os cidadãos de um território denominado nação, da qual eles se sentem integrantes, mas cujos membros nunca se conhecerão na totalidade. Fronteiras e membros são elementos criados e imaginados para a ideia de unificação de um povo (ANDERSON, 1989, p.32).

Portanto, ser brasileiro é não ser uruguaio. A identidade nacional precisa marcar a diferença e busca uma ideia de unidade em todo o território pertencente à nação. Mas, nas regiões de fronteira, essa presença simbólica produz choques ou contradições, especialmente onde os elementos culturais comuns criam identidades compartilhadas. Para Woodward (2009, p. 11), “a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica”, e se hoje em dia pressupomos uma ideia de aproximação entre as Nações que fazem fronteira com o Brasil, sabemos que no passado a delimitação da fronteira no Sul do país não aconteceu de forma pacífica. Desde a colonização houve conflitos que demarcaram essa fronteira. A própria noção de fronteira traz em si uma ideia de

diferenciação, pois não existe nenhuma fronteira entre territórios nacionais que não tenha sido constituída pelo confronto de interesses de um lado ou de outro.

Para Stuart Hall (2009, p.108), “as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. Dessa maneira, ao olharmos para o passado, veremos os reinos de Portugal e Espanha em disputa pelo território do sul da América do Sul. Perceberemos também a afirmação das identidades nacionais após as independências de cada país e a proteção bélica do território nacional de cada lado dos colonizadores. Mesmo assim, a constituição da identidade está em constante processo e carrega os traços do tempo, seja do passado ou presente.

As mudanças políticas e sociais que acontecem com o passar do tempo nos países influenciam na constituição da identidade nacional e no sentimento de pertencimento a uma determinada cultura. Hall (1999, p. 48) afirma que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. Estamos, a todo o momento, relacionando situações e representações possíveis onde podemos estabelecer os vínculos para a constituição das identidades. Nas palavras de Woodward,

Uma questão tanto de ‘tonar-se’ quanto de ‘ser’. Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “comunidade imaginada” uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós” (WOODWARD, 2009, p.28).

Quanto mais forte for a representação de um passado comum, mais elementos de uma cultura comum estarão em jogo na constituição das identidades. Na região do pampa, espaço que alimenta os sentidos de identidade de fronteira que pesquisamos, existe uma série de traços do passado que constituem a identidade do local. Conforme Woodward (2009, p.11), “emergência dessas diferentes identidades é histórica, ela está localizada em um ponto específico do tempo. Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”. Esses antecedentes se perpetuam e se consolidam a partir de uma representação dessas características históricas.

A identidade nacional necessita de bases históricas, politicamente construídas, para estabelecer a ideia de uma unidade nacional, isso acontece por meio da representação em diversos níveis e pela afirmação de uma narrativa da *nação* que é contada e recontada na história, na mídia, na cultura popular, entre outros espaços de vivência. Esse caldo comum

de cultura se garante em torno das afirmações que buscam esclarecer as origens nacionais de cada povo. Ainda para Hall (1999, p.53), “a identidade nacional também se constrói a partir da ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade”. Sendo assim, o passado é um dos elementos fundamentais para a afirmação das identidades da nação.

Neste trabalho, a fronteira do Brasil com o Uruguai é compreendida como um espaço de constituição de identidades (in)comuns, visto que estão em disputa elementos simbólicos capazes de oferecerem tanto a brasileiros quanto a uruguaios sentidos de identidades. Ao pensarmos numa narrativa que expõe a identidade nacional como agregadora de sentidos e constituidora de identidades, estamos estabelecendo as bases que permitem aos sujeitos se identificarem como integrantes de uma mesma unidade nacional. No caso do extremo sul do Brasil, temos na identidade do gaúcho o elemento mais forte de identificação. Um recorte identitário que foi delineado com base na reivindicação de uma tradição comum, compartilhada no Rio Grande do Sul por grupos sociais que possuem o poder de fala e de criação dessa tradição.

Stuart Hall (1999, p. 54 e 55) explica a força da narrativa da tradição pelo mito fundacional sendo “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas do tempo ‘mítico’”. É nessa dimensão temporal quase que inalcançável que os mitos fundadores se cristalizam na cultura.

Visto com relação à identidade nacional brasileira, o gaúcho é um “outro” que habita esse espaço específico. “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 1999, p.59). Porém, a afirmação de uma identidade nacional não acontece de forma constante no desenrolar da história brasileira. Há períodos mais fortes de marcação das diferenças entre os países próximos, com vistas ao fortalecimento da identidade nacional.

A marcação da diferença segue contextos históricos e políticas e se desenvolve por estratégias específicas conforme o tempo e valoração do todo nacional. Conforme Hall (2009, p.109), as identidades “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado

tradicional”. São as relações de poder que induzem quais as características que melhor representam o todo nacional e isso se transforma ao longo da história.

Essa ideia de uma grande comunidade unida em torno da nação tem a necessidade de enfraquecer as peculiaridades regionais. Por exemplo, o ex-presidente do Brasil, Getúlio Vargas, protagonizou um grande ato público de caráter nacional, em 1937, ao queimar as bandeiras dos Estados que compõem o país. O objetivo do ato era unir toda a nação, representada naquele momento pela bandeira do Brasil. No ato, realizado logo após o estabelecimento do Estado Novo e conhecido como “a cremação das bandeiras”, foram hasteadas 21 bandeiras nacionais que substituíram os símbolos regionais queimados em praça pública. A afirmação de uma identidade nacional única visava transmitir a ideia de um povo homogêneo, sem distinções e sem conflitos.

Como a afirmação da identidade nacional está imbricada com a história e a política, com os movimentos da sociedade e com as formas atuais de reconhecimento do sujeito, essa noção ditatorial de um só povo, uma só nação, perde um pouco de força ao longo da história, pois hoje existe uma facilidade maior para o reconhecimento das diferenças, sejam elas internas ou externas. Já encontramos no discurso nacional falas que remetem à pluralidade do povo brasileiro que não existiam no passado, principalmente em tempos ditatoriais. O reconhecimento das diferenças são pontos fundamentais para o estabelecimento das identidades dos sujeitos na pós-modernidade, como esclarece Woodward:

As identidades são fabricadas por meio da marcação das diferenças. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença (WOODWARD, 2009, p.39-40, grifo do autor).

Tanto o simbólico quanto o social se transformam ao longo do tempo e, no caso da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, as diferenças são inseridas no processo de construção destas identidades do nacional. Hoje as relações de poder que se dão entre os Estados-Nação, que influenciam e enquadram as possibilidades de associação com as características

de um espaço, tendem a trabalhar com aproximações econômicas e culturais entre os países do Mercosul¹³.

Esses movimentos identitários que acontecem conforme os deslocamentos políticos da sociedade produzem novas formas de identificação, mas que não deixam de sustentar a ideia de uma identidade nacional. A presença da diferença pode ser reduzida, pode dialogar com novas formas de associação com elementos regionais, mas ela sempre está presente para reforçar politicamente a ideia do Estado Nacional enquanto estrutura pública que a todos representa. A diferença é atualizada constantemente no jogo político das representações, no que diz respeito às identidades:

A identidade e a diferença não são entidades proexistentes, que estão aí desde sempre ou passaram a estar aí a partir de algum momento fundador, elas não são elementos passivos da cultura, mas têm que ser constantemente criadas e recriadas. A identidade e a diferença têm a ver com a atribuição de sentido ao mundo social e com disputa e luta em torno dessa atribuição (SILVA, 2009, p.96).

São essas constantes afirmações de alguns elementos identitários, em detrimento de outros, que dão um sentido mais forte à identidade nacional. O jogo de poder que tenta colocar todos como pertencentes de um só território entra em choque com a formação subjetiva dos sujeitos. Nesse sentido, a representação do mundo social se forma tanto na constituição pessoal de cada sujeito quanto na existência deste sujeito no mundo social. Por outro lado, são os constantes conflitos ou choques culturais que possibilitam aos sujeitos estabelecerem um lugar de fala.

As identidades se formam do constante diálogo, conflituoso ou não, entre a subjetividade e os sistemas de representação que definem os elementos aceitáveis para compor uma identidade nacional ou social. A formação dos sujeitos se desenvolve no meio desta trama de sentidos, que passa pelos processos culturais e pelas escolhas individuais. A afirmação de uma identidade, individual e coletiva, está ligada a estes processos e é a partir dessas escolhas que os sujeitos podem marcar sua posição e seu lugar de fala (WOODWARD, 2009, 17).

Se voltarmos à questão da representação identitária de quem vive no extremo sul do Brasil, a proximidade cultural com o Uruguai pode estabelecer sentidos de identidades

¹³ O Mercado Comum do Sul é um acordo de caráter econômico, criado em 1991, para facilitar a relação entre os países do sul da América Latina. Atualmente fazem parte o Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia e Venezuela. O Chile, Equador, Colômbia e Peru são denominados apenas como Estados associados.

diferentes da afirmação da identidade nacional caracterizada como “brasileiro”. A proximidade fronteiriça cria um espaço ambivalente¹⁴, onde a classificação rígida do Estado com base na ideia de uma identidade nacional é confrontada com o desregramento ambíguo da fronteira. O elemento cultural do gaúcho representa com maior intensidade os sujeitos que vivem na região do pampa e influencia a opção entre várias representações identitárias possíveis.

O relacionamento entre sentimentos pessoais e convívio social também é afirmada por Woodward (2009, p.55): “nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”. A afirmação de uma ou outra identidade se dá pela ideia de pertencimento ou negação a um espaço social dotado de diversos elementos culturais e sociais.

O sentimento de pertencimento a uma cultura ou espaço possibilita ao sujeito negociar sua identidade conforme os sentidos identitários que estão a sua volta. Como as identidades são construídas a todo o momento, a representação da cultura e do espaço da fronteira se torna fundamental para tencionar as escolhas que os sujeitos vão fazendo durante seu processo de formação. Deste modo, os documentários que tratam dos espaços fronteiriços podem reforçar ou apresentar novas formas de representação desse lugar, possibilitando, com essa representação, que os sujeitos se identifiquem com novos pontos de vista.

O estabelecimento de um lugar de fala pelos sujeitos sociais, associados a elementos culturais que possibilitam a afirmação da identidade, também cria as fronteiras que definem aquilo que faz parte ou é excluído dessa identidade. A partir da afirmação do que constitui o sujeito, também é estabelecido o que ele não é, ou seja, afloram as marcas da diferença que estão presentes na formação de suas identidades dentro da sociedade. Segundo Woodward,

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação

¹⁴ Bauman (1999) fala da necessidade do Estado Moderno em ordenar e anular os traços ambivalentes do mundo. “O mundo é ambivalente, embora seus colonizadores e governantes não gostem que seja assim e tentem a torto e a direito fazê-lo passar por um mundo não ambivalente. As certezas não passam de hipóteses, as histórias não passam de construções, as verdades são apenas estações temporárias numa estrada que sempre leva adiante mas nunca acaba. Mais nada? Muita astúcia foi utilizada e muito veneno destilado em relação à ambivalência – esse flagelo de toda intolerância e de toda pretensão monopolística” (BAUMAN, 1999, p. 189 e 190).

simbólica é o meio pelo que damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (Woodward 2009, p.14).

Esses processos, que definem o que é incluído ou excluído da representação identitária, possibilitam lançar um olhar para o nosso objeto de análise e buscar os sentidos de identidades expressos nos filmes. Tanto *Doble Chapa* quanto *A Linha Imaginária* buscaram no espaço e nos sujeitos da fronteira uma forma de refletir o limite entre as duas nações. Além disso, a fronteira é um espaço que produz conflitos identitários que se contrapõe a ideia de uma identidade nacional única e hegemônica ou, como Bhabha (1998) nos apresenta, ela se contrapõe à narrativa do Estado-nação de tornar o “povo-como-um”.

2.2 – O documentário como forma de engajamento no mundo

Ao pensarmos nos sentidos de identidades que os documentários apresentam para a fronteira, na forma como as produções articulam as imagens e a narrativa para falar sobre um espaço de hibridizações, entendemos que a própria constituição dos filmes de não-ficção carrega em si um engajamento no mundo. Ao visualizarmos as cenas da fronteira do Brasil com o Uruguai, a imensidão que o espaço chamado “pampa” ocupa no quadro, por meio de um Plano Geral, temos consciência de que foi preciso estar lá para gravar esta cena, estar presente em certo lugar, em certo momento, com um objetivo. Para dar vida aos documentários, alguém teve de viver *in loco* as situações representadas. Pois, mesmo que um documentário lance uma luz sobre algum tema desconhecido, específico ou banal, ele faz essa representação a partir da visão de alguém que está no mundo. Essa máxima também é verdadeira para tratar de temas gerais, nacionais ou mundiais.

Quando *Doble Chapa* (2014) nos convida para acompanhar o percurso que os personagens narradores fizeram em busca dos marcos geodésicos de fronteira, que representam artificialmente o limite entre o Brasil e o Uruguai, estamos engajados, juntos com eles nessa busca. Os diretores estiveram em cada um dos locais e nós compartilhamos da sensação de estar no mundo com eles, de conhecer outras realidades ou a nossa própria realidade de maneira diferente. Mesmo que não concordemos com essas sensações, vivenciamos essas experiências por meio do documentário.

Figura 02: Deslocamentos em busca dos marcos de divisa



Fonte: *Doble Chapa* (2014).

No filme, temos a passagem dos personagens narradores por nove comunidades fronteiriças e, a partir do engajamento dos realizadores com o ambiente da fronteira, compartilhamos uma visão poética desse espaço. A produção de qualquer documentário necessita de um “estar” e “interagir” com o mundo. Quando o filme entra em contato com o público, pois qualquer obra cinematográfica precisa ser exibida para existir, acontece mais um momento de troca, desta vez entre obra e espectador.

A realização de um documentário prevê uma interação com o que existe, podendo ser definido como uma narrativa que busca asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008), ou classificado como uma produção que possui imagens captadas *in loco*, realizadas a partir de um determinado ponto de vista e com um aprofundamento criativo do tema (PENAFRIA, 1999). O documentário ainda pode ser entendido como uma forma de representar o mundo histórico pelo enquadramento de imagens e sons, a partir de uma perspectiva (NICHOLS, 2005).

Temos como pressuposto um engajamento no mundo para a produção de documentários. Não significa que o documentarista deva ser um militante de alguma causa ou que os documentários devam sempre levantar uma bandeira para solucionar algum problema social. Não estamos trabalhando com o engajamento enquanto militância, mas, sim, estamos afirmando que os documentários sempre serão produzidos a partir da necessidade de um sujeito de contar uma história sobre algo que está ou esteve no mundo.

Bill Nichols (2005, p.28) explica que o documentário engaja-se no mundo de três maneiras. A primeira forma está na própria representação do mundo, por meios de histórias, imagens, descrições que nos dão a oportunidade de reconhecer ou conhecer um fragmento do mundo. Os documentários também podem dar voz a outros interesses, pois se tornam os representantes do público em alguns temas e também podem falar em favor

de uma instituição ou patrocinador. Por último, o engajamento se dá na defesa de um ponto de vista, pois os documentários nos apresentam sempre um argumento, há sempre uma intenção de nos convencer de uma ideia, de um pressuposto.

Para Manuela Penafria (1999, p.24), “o documentarista tem por objetivo e função dar-nos a ver o nosso mundo ou, aliás, revelar-nos o nosso próprio mundo”. Essa característica é fundamental para discutirmos os sentidos de identidades de fronteira na produção de documentários que abordam este tema/lugar. Os filmes podem trabalhar com um espaço que já conhecemos, mas eles sempre nos apresentarão um ponto de vista ou algum detalhe que é diferente da percepção que já tínhamos construído sobre o tema, mesmo que não concordemos com este ponto de vista.

Esse engajamento não pode ser simplificado, uma vez que existem várias interações durante a realização de um documentário: do diretor com a equipe, passando pelo público ou pelas instituições que financiam ou apoiam a produção. São diálogos que se estabelecem e que produzem um acordo entre o público e o filme, pois ambos necessitam estabelecer vínculos entre si e entre a realidade que está sendo representada e com o modo pelo qual ela é representada.

O documentário representa um ponto de vista sobre o mundo, mesmo que ele seja próximo e familiar. Essa visão se dá pelo direcionamento narrativo feito pelo diretor, pelo enquadramento da câmera, pelas técnicas de montagem e pós-produção, entre outros elementos. Reconhecemos um determinado fragmento do mundo de diversas formas. “O mundo não é reproduzido, mas sim representado, e a representação (que é essencialmente visual) desse nosso mundo passa, não pela sua simples reprodução, mas encontra-se aliada à persuasão, à retórica e ao argumento” (PENAFRIA, 1999, p. 26). Somente com engajamento no mundo é que o realizador pode apresentar um ponto de vista com relação ao tema representado no documentário, sendo que a forma para expressar a ideia pode ser de várias maneiras.

Mesmo em uma produção realizada basicamente com imagens de arquivo como o filme *Nós que aqui estamos vós esperamos* (1999), de Marcelo Massagão, o argumento do autor sobre o mundo do século XX está presente. É por uma vivência no mundo que o diretor formou o embasamento para produzir este ponto de vista sobre as atrocidades do ser humano durante a passagem do século.

Ao buscarmos a particularidade do engajamento no mundo como força motriz para a produção de documentários, não estamos afirmando que todos os documentaristas se

colocam no mundo da mesma forma ou com os mesmos interesses. Cada realizador irá buscar a sua estratégia de produção, mas o tempo histórico também é fundamental neste processo, pois falar da fronteira do Brasil com o Uruguai nos dias de hoje é muito diferente do que abordar este assunto na década de 1970, por exemplo.

No início da história do documentário temos dois grandes movimentos que produziram filmes engajados no mundo de maneira diferente. O primeiro movimento é o cinema soviético da década de 1920. A tônica da produção artística da época era usar das artes e principalmente do cinema para representar o “novo homem” da sociedade comunista. Embora Sergei Eisenstein e Dziga Vertov trabalhassem para construir em seus filmes um sentimento de nação, o segundo é considerado como um documentarista mais puro, pois não utiliza a ficção para expressar a realidade da sua sociedade.

Essa ideia passava pelo sentimento de coletividade refletido nas imagens. A câmera, em seus filmes, era o instrumento perfeito para captar um mundo sem máscaras que, por meio da montagem, o autor potencializava o seu ponto de vista para criar um ambiente próprio. O sentimento nacional foi representado da forma mais radical possível, em que o cineasta tinha o dever revolucionário de representar a coletividade que constituía a nova comunidade soviética da época.

Não tão revolucionário, mas como uma intenção parecida, o documentarismo britânico da década de 1930 também tinha as questões nacionais como foco das produções. John Grierson foi o expoente deste movimento que recebia financiamento do governo britânico para a realização dos seus documentários. A intenção era a mesma do cinema soviético: usar um tipo de arte para fortalecer um sentimento de identidade nacional. Grierson trabalhou com o documentário de forma educativa, não buscando inovações na forma, mas utilizando os filmes como um discurso e via o documentarista como um orador. A orientação dada em todos os seus filmes foi a visão governamental dos temas trabalhados, que tinham como função educar a população inglesa sobre as decisões do governo. Conforme Nichols (2005, p. 187), Grierson priorizava uma abordagem mais racional do nacionalismo e da comunidade, defendia a democracia parlamentarista e a ação governamental para solucionar os problemas da sociedade.

A identidade nacional foi um tema recorrente nas primeiras décadas da história do documentário, seja para confirmar os governos estabelecidos, seja para opor-se a eles. Mesmo assim, o documentário etnográfico, apesar de não trabalhar com a ideia de nação homogênea, também foi importante nessa época. Filmes que buscavam a história de

comunidades formadas a partir de singularidades identitárias foram produzidos nesse período. A partir da representação de uma comunidade específica os cineastas direcionaram seu olhar para o que estava fora do padrão nacionalista que homogeneizava as identidades, a exemplo do filme *Terra sem pão* (1933), de Luiz Buñuel, que registrou uma comunidade espanhola que estava fora dos padrões de pobreza aceitáveis pelo governo espanhol da época e, por isso, o filme ficou proibido por muitos anos.

Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento que representava a visão dos marginalizados no documentário ganhou força. Esses filmes eram produzidos de maneira coletiva e tinham no seu direcionamento político o discurso das minorias. Conforme Nichols (2005, p. 192), “o exemplo mais notável de cinema coletivo, que evita a promoção do cineasta como um artista ‘livre’ para encontrar na vida o que outros encontram na ficção, é o grupo de cinema norte-americano denominado Newsreel”. Produções independentes que tratavam da guerra do Vietnã, das greves estudantis, dos movimentos de libertação nacional pelo mundo e do movimento feminista fazem parte do catálogo de documentários dos Newsreel.

Foi nesta época, a partir dos anos de 1970, que o documentário mudou a posição da sua “voz”. A prerrogativa deste período são filmes que apresentam um “nós falamos de nós para eles”. Visão que produziu documentários que refletiam a posição dos grupos minoritários e excluídos. Os movimentos feminista, afro-americanos, latinos, dos gays e lésbicas encontraram no documentário uma forma de expressar suas vozes.

Continuando na linha do tempo proposta por Nichols, os documentários passaram a tratar sobre as diversas diásporas da atualidade, principalmente a partir dos anos de 1980. Segundo o autor, o “nacionalismo, política de identidade, diáspora e exílio não surgem com o documentário” (NICHOLS, 2005, p. 205). Mas os documentaristas buscam na “voz” de seus documentários o reflexo das questões políticas que existem na sociedade, abordando outras maneiras de representação da identidade nacional:

Esse esboço de algumas das maneiras pelas quais o documentário revela sua voz política enfocou a questão da comunidade. Ele tocou (1) na construção da identidade nacional como uma homogeneidade híbrida; (2) nos desafios dessa construção associados com o confronto político (militância operária, protestos contra guerra); (3) na emergência de uma política da identidade que deu voz a minorias reprimidas; e, finalmente, (4) no reconhecimento dos riscos das categorias e identidades em uma época de acontecimentos catastróficos, trauma, exílio e diáspora (NICHOLS, 2005, p. 204).

A possibilidade de apresentar sentidos pelos quais os elementos identitários são

representados dá aos documentários uma “voz” política, sendo que ela, por vezes, não é explícita, mas sempre expressa o ponto de vista do documentarista e seu engajamento no mundo. Se o documentário não fosse engajado não teríamos representações identitárias tão fortes quanto as enumeradas por Nichols.

Essa capacidade de focar aspectos diminutos da sociedade e, com isso, discutir de forma ampla modo como a vida se estrutura, possibilita um alargamento das brechas da ordem normal das coisas. “O cinema documentário é político (de saída, em termos substantivos) quando produz – material e simbolicamente – uma reconfiguração da partilha do sensível, e não, simplesmente, quando se dirige a temas considerados políticos” (GUIMARÃES E GUIMARÃES, 2011, p. 82). Ao se engajar com os sentidos de identidade de fronteira, *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* compartilham conosco a visão de um espaço entrelaçado, marcado por um devir fronteiro que produz identidades híbridas a partir da passagem entre dois lugares e dos traços históricos destes lugares que permanecem parados no tempo.

2.3 - Devir Fronteiro - espaços de identidades híbridas

Em janeiro de 2013, a equipe da TV OVO ministrou oficinas de produção audiovisual pelo projeto *Diz Aí Fronteiras*. Estávamos num restaurante na cidade brasileira de Santana do Livramento, cidade irmã e fronteira com a uruguaia Rivera, onde descobrimos uma nova expressão: *Riveramento*. A contração dos nomes das cidades imprime uma característica do lugar, pois a união dos territórios cria e dá sentido a um “outro” neste espaço. Nesta fronteira específica, basta atravessar a rua para chegarmos no “outro” país. Esse contexto torna o lugar um espaço rico para a constituição de novas identidades, marcas pela união criativa de dois diferentes, pois, segundo Canclini (2003), tanto as fronteiras como as grandes cidades são espaços ricos para a hidridização, que são “processos socioculturais em que as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (CANCLINI, 2003, p. 02, tradução nossa).

Entendemos que na fronteira, principalmente no território que remete aos nossos objetos de pesquisa, temos fortes elementos de culturas híbridas que se constituíram no passado a partir da relação entre os dois lados e hoje continuam a se imbricar. Porém, esse contexto de hibridização também é contraditório, visto que a própria modernização dos

países da América Latina não se deu de forma homogênea. Canclini questiona os termos da modernização realizada pelas elites latino-americanas:

Por que nossos países realizam mal e tarde o modelo metropolitano de modernização? Somente pela dependência estrutural a que a deterioração dos termos do intercâmbio econômico nos condena, pelos interesses mesquinhos de classes dirigentes que resistem à modernização social e se vestem com o modernismo para dar elegância a seus privilégios? (CANCLINI, 2003, p.71)

Encontramos nos países da América Latina uma união heterogênea dos elementos herdados da colonização europeia católica, da ancestralidade indígena, nas ações políticas do Estado, principalmente nos períodos de ditadura e de uma influência norte-americana. Essa mistura torna o continente um espaço de contradições e desafios. Do mesmo modo, podemos pensar a fronteira como um espaço híbrido, pois os limites rígidos dos Estados se tornaram mais porosas e maleáveis nos dias de hoje. Para Canclini (1997, p. 80, tradução nossa), “na atualidade é difícil falar da autenticidade das culturas como se houvesse um perfil originário puro, intocado, não transformado, que se pudesse conservar”. Desta forma, nosso olhar busca compreender os sentidos dessas identidades que os documentários representam.

A região de fronteira na qual trabalhamos foi marcada, historicamente, por guerras e litígios, mas também por grandes semelhanças que se constituíram a partir do intercruzamento entre costumes e culturas. Essas características não são desvinculadas do passado, pois, “a hibridização ocorre em condições históricas e sociais específicas, entre sistemas de produção e consumo, às vezes operam como restrições” (CANCLINI, 2003, p. 08, tradução nossa). O contexto histórico acaba se tornando um elemento essencial na análise dos sentidos de identidades nos documentários, pois as condições de relacionamento entre as culturas variam conforme o período social vivido e estudado, mas guardam traços de um passado comum. Mais adiante em nosso trabalho, veremos que a região da fronteira do Brasil com o Uruguai tem características comuns que devêm de um passado partilhado.

Esses traços comuns se acentuam onde o Estado não consegue impor o limite divisório com o outro país, criando um ambiente mais propício para acontecer processos de hibridização. Ao tomarmos como exemplo os movimentos econômicos que a população da fronteira produz, geralmente caracterizados como contrabando, temos uma relação não institucionalizada que pode ser considerada uma forma de relacionamento onde as

diferenças são muito mais tênues. Movimentos como esses tornam a fronteira mais porosa e ambivalente.

O Estado luta para conter e classificar o modo híbrido que estabelece outros sentidos de identidade no espaço da fronteira. Denominar as relações comerciais que os sujeitos fronteiriços desenvolvem de contrabando é uma forma de ordenação, pois “A luta pela ordem [...]. É a luta pela determinação contra a ambiguidade, da precisão semântica contra a ambivalência. A ordem como conceito, como visão, como propósito, só poderia ser concebida para o discernimento da ambivalência total, do acaso, do caos” (BAUMAN, 1999, p. 14). Nas práticas cotidianas, nos espaços onde a classificação do território e do espaço é constantemente desestruturada pelo intenso contato com o “outro”, o sentimento ambivalente dá novos elementos para a constituição de identidades incomuns.

O hibridismo desestabiliza a função uniformizadora do Estado, pois coloca em crise a autoridade baseada no reconhecimento do sistema da nação e sua “comunidade imaginada”. Sendo assim, a ambivalência do hibridismo desconstrói a ideia de um passado originário da nação. “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade - suas regras de reconhecimento” (BHABHA, 1998, p. 165). Esses novos olhares para o que é *ser e pertencer* à nação surgem do devir fronteiriço marcado pela constante passagem do “outro” com os traços de um passado comum, compartilhado. Tais aspectos são refletidos nos documentários analisados.

O documentário *A Linha Imaginária* assume a palavra (o testemunho) dos personagens como argumento que reforça as identidades híbridas da fronteira do Brasil com o Uruguai, criando um discurso sobre identidades que não se prendem e não se definem ao limite territorial do Estado-Nação. “Nós somos a fronteira”, “Somos contrabando, somos assim”, “Nós somos nós nos outros” e “nossa identidade é essa mescla, esse entrelaçar de culturas” são afirmações dos personagens do documentário que expõem outra visão, diferente da ideia de uma identidade nacional fixa ou bem delimitada.

Em *Doble Chapa* temos o encontro de dois personagens que percorrem os caminhos da fronteira. Eles imbricam seus pontos de vista, constituindo uma visão comum, um auto-reflexo do espaço. Esse olhar, que surge da soma das partes e abre mão de uma referência identitária nacional fixa, “cria uma crise para qualquer conceito de autoridade baseado em um sistema de reconhecimento: a especularidade colonial, duplamente inscrita,

não produz um espelho onde o eu apreende a si próprio; ela é sempre a tela dividida do eu e de sua duplicação, o híbrido” (BHABHA, 1998, p. 165). O documentário tensiona os sentidos de identidade da fronteira, pois busca em seu argumento outras formas de ver e discutir a fronteira, baseadas na relação entre dois iguais, no estabelecimento de uma mesma visão que é feita de duas partes, mas que não reflete cada uma de suas pretensas identidades nacionais.

Segundo Silva (2009), o hibridismo tensiona as identidades tidas como fixas ou separadas, como por exemplo, as identidades nacionais. “O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas” (SILVA, 2009, p.87). A riqueza deste duplo movimento que produz novas características culturais e identitárias e, por outro lado, ainda mantém traços históricos e sociais, é um dos caminhos pelos quais entendemos a região da fronteira do Brasil com o Uruguai como um espaço de constituição de elementos culturais imersos em constante hibridização.

As regiões de fronteira são espaços onde existe um tensionamento constante entre a uniformidade proposta pela identidade nacional e os traços de hibridismo formados no interior do devir fronteiriço. Ainda conforme Silva (2009, p.98), “o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna visível”. Tem-se, portanto, múltiplas oportunidades de estabelecer laços de pertencimento nas regiões fronteiriças, porque esses espaços guardam as características culturais e sociais dos dois lados da divisa, mas também se relacionam com a constante passagem de quem sai do centro/interior do território e se desloca para o outro lado.

Os elementos identitários formados pelos processos de hibridização criam novos sentidos para este “entre-lugar”. Voltando ao relato que iniciou este subtítulo, no espaço chamado de *Riveramento* temos a convivência entre múltiplos elementos culturais que compartilham o mesmo espaço e criam um intercâmbio de costumes e línguas, que tornam a fronteira um lugar de imbricamentos de identidades e culturas. Nesses espaços de características híbridas pode-se visualizar mais claramente que as identidades não se formam como um modelo padrão e homogêneo, onde todos possuem a mesma característica, fazendo parte da mesma nação. Laços de pertencimento surgem e se estabelecem justamente nesses locais de confluência identitária, produzindo novas referências que se desdobram em novas identidades.

Seguindo o pensamento de Canclini (2003, p 09, tradução nossa), “um mundo num crescente movimento de hibridização precisa ser pensado não como um conjunto de unidade compactas, homogêneas e radicalmente distintas e sim com interseções, transições e transações”. Com isso, entendemos que para a análise de documentários como *Doble Chapa* e *Linha Imaginária* é preciso levar em consideração que o caminho das culturas que se relacionam na fronteira é o das culturas híbridas, da hibridização.

Canclini se refere ao conceito de hibridização como um processo que nos possibilita entender as relações culturais construídas ao longo do tempo e também as transformações contemporâneas que estas identidades sofrem nos países da América Latina. Segundo o autor, a hibridização pode ser entendida “como o conceito que permite leituras abertas e plurais das mesclas históricas, e construir projetos de convivência livres das tendências de ‘resolver’ os conflitos multidimensionais através de políticas de purificação étnica” (CANCLINI, 2003, p. 03, tradução nossa).

Ao trabalharmos com uma ideia mais aberta da formação das identidades, que contrapõe a visão de uma comunidade homogênea segura, ou presa, nas características da identidade nacional, temos a possibilidade de reconhecer como nos documentários selecionados são explorados ou não os traços (in)comuns que constituem as identidades de fronteira. Particularismos que permitem que os sujeitos busquem laços de pertencimento, que estabeleçam o seu lugar de fala. Os elementos híbridos que se formam na região da fronteira do Brasil com o Uruguai se constituem nas características individuais e coletivas dos sujeitos que vivem nesse espaço.

A mistura dos idiomas, a fusão entre elementos artísticos, a criação musical que compartilha ritmos e cria suas próprias características e o intenso comércio que se dá a partir de três moedas diferentes, o Peso-Real-Dólar, tornam a fronteira um espaço que produz sua própria cultura, uma cultura híbrida, mestiça, uma vez que, para Canclini (2003, p 03, tradução nossa), “a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não somente nas artes, mas sim na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico”. Deste modo, a expressão *Riveramento* não surge de uma imposição do Estado para concretizar políticas de integração entre os países, pelo contrário, surge da criatividade coletiva e espontânea dos sujeitos que há muito tempo já convivem junto nesse espaço híbrido chamado de pampa.

Os documentários nos levam a problematizar, por meio de sua “voz”, em que medida essa fronteira é marcada pela diferença ou por elementos que buscam um espaço

comum de constituição de identidades. Mas como a “voz” do documentário se manifesta? Quais os elementos que ela carrega na sua enunciação? Se todo filme tem uma “voz” específica, o que é dito pelos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* ao explorarem as marcas identitárias da fronteira do Brasil com o Uruguai?

2.4 – A voz do documentário

Nosso objeto de estudo trabalha com a representação de um lugar a partir de um filme de não-ficção. Os sentidos de identidade estão expressos no som, num *take* mais longo, num plano detalhe de algum sujeito, ou seja, nos diversos elementos que compõem a narrativa cinematográfica e que dão “voz” às produções. Conforme Nichols (2005), o mundo histórico é *representado* pelos documentários. Mas esses não são uma reprodução do real e, tão pouco, são documentos de certa realidade. Eles podem usar de documentos para construir sua narrativa, podem e usam de imagens captadas *in loco* para estabelecer uma veracidade sobre o tema abordado e podem utilizar depoimentos de especialistas que reforcem o argumento do diretor. Todos esses elementos podem estar presentes nos documentários, mas não são uma regra. Mesmo que contenham imagens observativas, onde a câmera evita ao máximo denunciar sua presença e capta o acontecimento como uma mosca na parede, os documentários não são uma reprodução da realidade.

Existem vários fatores, pontos de vista e singularidades que marcam a produção dos documentários. A ideia do diretor, o *time* do diretor de fotografia, os enfrentamentos (geralmente positivos) que surgem no momento das entrevistas, as situações do acaso e as improvisações que estas situações sugerem, a arte da montagem, todos esses elementos dão aos documentários uma “voz”. Segundo Nichols (2005, p.73), “como representação tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria”. Por apresentar uma visão diferente do real, ou do mundo histórico como o autor prefere anunciar, o documentário expõe um ponto de vista sobre esse real e são estes pontos de vistas, estas maneiras singulares de falar sobre algo que constituem a “voz” do documentário.

No ano de 2002, fui montador do documentário *Eu sou Mulher*, dirigido por Paulo Tavares. Foi uma produção simples que buscava saber qual era a opinião e os desejos das mulheres na virada do século. Tavares optou por usar a fala de várias mulheres, de

diferentes profissões, classes sociais e etnias. A “voz” deste documentário está expressa na escolha pela diversidade, no mosaico de opiniões que representa a mulher pela visão das mulheres selecionadas para o filme.

Uma das questões importantes na produção de documentários é a possibilidade de expressar um argumento sobre o mundo. Os filmes de não-ficção podem defender uma causa e transmitir um ponto de vista, ou seja, “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz” (Nichols, 2005, 73). Desta forma, reforçamos que o engajamento do documentarista no mundo é o modo pelo qual ele representa este mundo.

Já o jeito pelo qual o filme é produzido, os traços pessoais da equipe, a forma de envolvimento com o tema, caracterizam a “voz” do documentário que, por sua vez, está diretamente ligada ao estilo de cada produção. O estilo se apresenta nos documentários pela forma como o diretor procura representar seu ponto de vista sobre o tema, mas também pelo engajamento e posição que este toma diante da realidade durante a realização do filme. Ou seja, o estilo no documentário assume uma dimensão ética, segundo o autor (NICHOLS, 2005, p.76).

A “voz” do documentário está expressa nas decisões do diretor. Ela é visível no corte, no enquadramento, em como o som é usado, nas imagens de arquivos, no detalhamento do tempo, se é cronológico ou não, na fala de quem fala e como fala, no modo de representação que é escolhido para produzir o documentário, no uso de efeitos e reconstituições. Os documentários falam sobre o mundo histórico de maneiras distintas, mas sempre carregados das intenções de seus produtores.

Cada filme possui uma singularidade em si, mas que podem estar agrupadas no estilo do diretor. Isso nos permite falar que os documentários de Eduardo Coutinho são de uma determinada maneira. Reconhecemos as marcas específicas do diretor e essas características nos filmes, mas cada documentário de Coutinho possui uma “voz” própria, marcada pelas questões únicas que surgiram na realização do filme. Dizer que os documentários possuem uma “voz” e que está relacionada com o estilo e o engajamento do diretor com seu tema não é afirmar que todas as produções sejam encaixotadas dentro de um modelo específico. Conforme Nichols,

Cada voz retém sua singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. A voz de

documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro (NICHOLS, 2005, p.77).

Ao buscarmos a “voz” dos documentários analisados queremos entender os elementos únicos que estes filmes possuem para falar do tema e da realidade da fronteira, sendo que cada documentário tem uma multiplicidade de tempos e histórias que fazem parte da sua “voz”. Existem pelo menos três histórias distintas em um mesmo filme de não-ficção: a do filme, do documentarista e a do público.

A dimensão do tempo também é considerada por Fernão Ramos no estudo de documentário. Segundo o autor, “é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções” (RAMOS, 2008, p. 34). A característica de cada tempo influencia no modo como o documentarista faz suas asserções sobre o mundo e também como esta “voz” chega a quem assiste ao filme.

A “voz” do documentário também se expressa com diversos elementos de estilo, o principal deles é o ponto de vista do documentarista. Na maioria das vezes, o ponto de vista se confunde com a “voz” do filme, mas o que fornece a característica de cada documentário é a soma de diversos elementos estéticos e narrativos, como a fala dos personagens sociais, narrações, trilhas sonoras, enquadramentos, e das escolhas que se desenrolam até a finalização do material. Para Manuela Penafria (1999), o documentário possui três características básicas: a captação de imagens *in loco*, o ponto de vista do documentarista e, por último, a criatividade para montar o material. A autora explica que o ponto de vista está expresso em diversas fases da produção de documentários:

Tendo em conta que o ponto de vista de um plano é entendido como representando uma visão individual, seja a do documentarista, seja a de um interveniente, o ponto de vista determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos (e o filme) e interpreta a ação. É através do uso da câmara de filmar e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador. (PENAFRIA, 2001, p.02)

De fato, o documentarista define os níveis de importância das tomadas dentro do documentário. Mas devemos relacionar esta decisão com o tempo histórico no qual o filme está inserido e com o tempo dos espectadores. Da equação sai a leitura dos documentários, pois os mesmos são produtos de uma determinada época e que expressam os pontos de

vistas dos seus realizadores. A afirmação da “voz” do documentário é a maneira pela qual podemos entender os diversos pontos de vista internos que estão presentes no filme.

Para Penafria (2001), todas as fases de produção exigem uma intervenção grande do diretor. É o documentarista que precisa medir a profundidade da pesquisa e seu engajamento com o tema, cabe a ele também a administração da relação com os entrevistados. Além disso, existe o diálogo com a equipe técnica que se desenvolve a partir de uma sintonia entre os elementos, ou seja, o diretor de fotografia ou o operador de câmara é quem capta as imagens, é o operador de áudio quem registra o som direto, é o assistente quem agiliza os materiais necessários para a gravação nas locações. São vários elementos que dialogam e se complementam, mas o papel do documentarista é transformar esses fragmentos, expressos em cada *take*, numa narrativa, em que

A sucessão das imagens e sons tem como linha orientadora o ponto de vista adaptado e encontra na criatividade do documentarista o seu principal motor. É ao selecionar e combinar as imagens e sons registrados in loco que o documentarista se expressa. Ao proceder assim, apresenta-nos um ponto de vista sobre determinado assunto. Para além disso, cria uma interpretação que se manifesta pela maior ou menor criatividade que imprime à sucessão dos elementos que o filme integra (PENAFRIA, 2001, p.05).

A “voz” do documentário se constitui em sua última forma na montagem. Os documentários também possuem as estruturas da narrativa clássica do cinema. “A estrutura dramática é constituída por personagens, espaço da acção, tempo da acção e conflito. A estrutura narrativa implica saber contar uma história; organizar a estrutura dramática em cenas e sequências, que se sucedem de modo lógico” (PENAFRIA, 2001, p.02). Mesmo que as escolhas anteriores do documentarista e da equipe direcionem o filme para um tipo de documentário, a fase da montagem é a responsável por reafirmar o direcionamento anterior ou mudá-lo completamente.

A montagem torna-se, portanto, o momento onde o filme tomará sua forma real. Para Puccini (2009, 93), “a etapa de montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme”. É nessa fase que a “voz” do documentário irá se formar - na montagem, todas as falas que compõem o filme terão que ser encadeadas, ou conflitadas, para que o mesmo se constitua.

A “voz” do documentário é produzida pela soma de todos os elementos disponíveis, não só pela fala ou discurso apresentado, e sim, pelo argumento ou ponto de vista que ele

possui. Na montagem, o documentarista tem a liberdade necessária para criar sua narrativa. Ela é o processo final que aglutina todas as outras etapas. Para Penafria (2001, p.05), “os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro”. A montagem é a etapa onde o documentário se forma, seja ele um bom documentário, ou não.

Um dos filmes que participei que se transformou na montagem foi *Rebojo* (2011). O documentário iria trabalhar com um grupo de pescadores, da cidade de São Francisco do Sul (SC), que ainda praticam a pesca artesanal de arrastão. Nos dias em que a equipe buscou o registro dessa prática, o mar não possibilitou a pesca, frustrando toda a equipe. A partir disso, o filme mudou seu objetivo, não mais para trabalhar com a pesca, mas com a espera do pescador para entrar no mar e a relação difícil que os profissionais têm com seu meio de subsistência. Quando o mar não “deixa” entrar, só resta a espera para o pescador. Foi na montagem, a partir de uma grande quantidade de imagens com tempo lento, que este documentário constituiu sua “voz”.

Rebojo é um exemplo de trabalho onde a realidade não acontece conforme o planejamento e, com isso, pede uma intervenção maior do realizador. Para Penafria, o realizador, ou documentarista, é a figura central no processo:

Assim, o espectador poderá interpretar o filme através do olhar do documentarista e aperceber-se de que determinada realidade pode ser vista de modo diferente. Enquanto figura, o documentarista é uma referência para o documentarismo. O documentarista é a base em que se subsume o próprio documentário. Em todas as fases de produção é-lhe exigida uma grande intervenção. (PENAFRIA, 2001, p.06).

A autora trabalha com uma expressão que traduz muito bem o contato deste sujeito com o mundo histórico. “A quase necessidade de o documentarista respirar o mesmo ar que o objeto que filma” (PENAFRIA, 1999, p. 108). Estar no mesmo espaço e compartilhar o mesmo tempo são alguns dos elementos essenciais para que o documentarista fale sobre alguma realidade. São vivências que dão “voz” aos documentários, pois nesta relação ambígua, entre personagens sociais e equipe de gravação, sentimentos podem fluir e colaborar para o tom do filme. Porém, existe muito embate nas produções, “respirar o mesmo ar” não quer dizer concordar ou negar as posições contrárias do documentarista sobre o tema trabalhado, mas diz respeito a um estar no mundo para representá-lo, de uma maneira que lhe é específica, particular.

Em *Rui de Paula* (2013)¹⁵, o personagem do documentário, um senhor de 85 anos, convidou a equipe para acompanhá-lo dentro de um mato fechado em busca de ervas medicinais. “Seu” Rui é conhecedor de mais de 200 tipos de remédios vindos da natureza. A equipe ficou com “Seu” Rui no mato em busca de cascas de árvores e chás, por pelo menos três horas. A “voz” deste documentário expressa a alegria de um ancião quando está no seu local de vivência e o conhecimento que ele possui, mesmo sendo semianalfabeto. Desta forma, este rico registro *in loco* direcionou a estrutura do filme e criou uma “voz” específica, que se deu a partir do ponto de vista do documentarista. A história poderia ser diferente se o diretor “prendesse” este senhor numa cadeira fixa de uma locação ou estúdio para que as gravações fossem realizadas com uma luz específica ou com um cenário planejado.

Cada realizador tem sua maneira particular de expressar ideias e pontos de vista, mas que pode ser inserido numa categorização de seis modos de representação dentro do gênero documentário, sendo possível misturar mais de um modo de representação, uma vez que eles permitem uma livre associação das formas de fazer. Conforme Nichols (2005, p.135), os modos “determinam uma estrutura frouxa, na qual os indivíduos trabalham, estabelecem convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas”. A gravação é a etapa que está totalmente ligada com a definição do modo de representação que o documentário irá adotar.

Os modos de representação propostos pelo autor passam pelo poético, que trabalha mais com expressões visuais, cores e ritmo, mais próximo do cinema experimental. A seguir ele apresenta o modo expositivo, que prioriza o encadeamento de discursos para contar uma história. Outro modo de representação é o observativo, onde a câmera é discreta e registra o cotidiano do grupo ou o foco do documentário. O modo participativo traz à tona o envolvimento do cineasta com o tema. Já a abordagem sobre o fazer fílmico, no caso do documentário, está categorizada no modo reflexivo. Por último, o modo performático “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2005, p. 63).

¹⁵ Disponível em <http://migre.me/k03AM>

Se tomarmos como exemplo a gravação de um documentário poético, esta deve ser aberta as criações plásticas e artísticas do diretor. Este modo, segundo Nichols (2005, p.140), “começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas”. A forma de registro com as câmeras de um documentário poético será totalmente diferente da forma expositiva.

No documentário expositivo, as imagens desempenham um papel complementar ao discurso, pois elas evidenciam as afirmações das vozes que compõem a obra. Esse modo de representação generaliza e não dificulta a compreensão do argumento do filme. As imagens sustentam a afirmação do discurso e enfatizam a impressão de objetividade. A gravação deste tipo de documentário se baseia na busca de imagens que ilustram o tema, mas com determinado cuidado estético.

No modo observativo, a gravação é totalmente diferente dos modos anteriores. Todo o controle do instante da tomada passou a ser substituído pela observação espontânea do mundo vivido. “O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (Nichols, 2005, 147) é a marca deste tipo de documentário que retrata a vida, ou o recorte que faz parte do filme, da maneira como foi vivida. A câmera observativa, estilo “mosca na parede”, é uma das características deste modo de representação.

Existem produções que a câmera está na ação junto com os personagens sociais. No modo participativo, temos a sensação da presença do diretor na situação e o vemos como um ator social quase como os outros. Mesmo no modo participativo, o diretor guarda a câmera para si, e com ela, certo nível de controle do que será gravado. Neste modo, o uso da câmera na mão, seguindo a ação, é uma característica muito usada. Outra marca é o registro do encontro do diretor com seus personagens sociais ou em busca das informações sobre o tema. O modo participativo coloca o espectador junto com o documentarista durante o filme.

Já no modo reflexivo, temos uma mudança da relação do cineasta. Ele não está mais em contato com outros atores sociais, como filme participativo, ele está dialogando com os próprios espectadores. “Nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2005, 162). Este tipo de documentário abre o debate, ou tenta discutir, sobre como se dá a realização do filme. Por desnudar algumas formas de representação e a influência do diretor durante o processo, Nichols caracteriza o

documentário reflexivo com o modo mais consciente de si mesmo e aquele que mais se auto questiona.

Por último, ao pensarmos a gravação no modo performático, encontraremos como característica imagens que transparecem a visão do diretor sobre o mundo. Imagens que traduzirão suas impressões, seus afetos e suas emoções. Esse tipo de documentário está relacionado com a subjetividade do diretor e representa um mundo cheio de particularidades marcadas por tons evocativos e nuances individuais que nos lembram que o mundo é mais do que um espaço para grandes argumentações, ele pode ser representado de maneira pessoal e sensível.

Um exemplo de documentário que imbrica dois modos de representação é o curta-metragem *Mosaico ID - Caçapava* (2011)¹⁶. A equipe busca os personagens no ponto de cultura Clareira da Mata, esses sons e imagens são revelados ao espectador pelos debates e discussões que a equipe tem sobre quais personagens representariam o ponto de cultura. Esta parte do documentário pode ser caracterizada no modo reflexivo, pois compartilha com o espectador o processo de produção do filme. Depois, quando os três personagens sociais contam suas histórias e sua ligação com o ponto de cultura, o documentário assume um tom mais expositivo.

Em nossa análise, os modos propostos por Nichols servirão como um “para início de conversa”, já que não se pode generalizar as produções, tão pouco colocá-las em um padrão que estabelece regras rígidas de produção. No caso dos nossos objetos de estudo, o tema dos dois documentários é o mesmo: a fronteira do Brasil com o Uruguai. Porém, os filmes são completamente diferentes, temos a predominância do modo poético em *Doble Chapa*, mas em *A Linha Imaginária*, a tônica é o modo expositivo. A “voz” destes dois documentários mobiliza elementos estéticos diferentes, assim como pontos de vista diferentes para tratar do mesmo tema ou de um mesmo lugar, a fronteira.

E, ao analisarmos os sentidos de identidade nos documentários que tratam da fronteira, buscamos no fruto da montagem a “voz” única em cada um dos nossos objetos de análise. Deste modo, nosso olhar se volta para o lugar que as identidades fronteiriças ocupam nos documentários, a forma com que esses sentidos de identidade dialogam com a representação da identidade nacional e que elementos híbridos eles apresentam.

¹⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_qrVMmXkbQk

O que nos interessa são as marcas de fronteira que caracterizam as identidades (in)comuns que brotam nesse espaço representado nos documentários. Mas, primeiro, é preciso, nos aproximarmos ainda mais da zona que separa e une o Brasil com o Uruguai para encontrarmos os sentidos de identidades que os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* refletem em suas narrativas.

CAPÍTULO III – MARCAS DE FRONTEIRA

A fronteira induz a ideia de um espaço que une e divide um território. A fronteira não é o sinônimo do limite entre lugares diferentes, ela é um espaço comum que possibilita a constituição de identidades incomuns. Pertencer à fronteira é pertencer a uma ampla região que mistura as identidades nacionais de um lado ou de outro, a exemplo do nosso caso, que trata da fronteira entre dois países.

Propomos discutir os sentidos de identidades nos documentários que tratam das regiões de fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Entendemos a fronteira como um lugar de vivência, visto que os documentários que são nosso objeto de análise nos direcionam a analisar este espaço como constituidor de identidades próprias. Porém, a fronteira também é o espaço de ligação entre dois centros, entre dois lugares. Ela é um lugar de constante passagem que estabelece relações identitárias entre si, mas também entre os núcleos, entre o que vem do interior do território e que deseja cruzar para o outro lado. Como um espaço que une dois lugares ela também contém a relação que se dá no ir e vir de um lugar ao outro.

Tal peculiaridade nos coloca a fronteira como espaço de constituição de identidades (in)comuns já que ela está marcada pela diferença com relação ao centro e possui uma identificação interna simbolizada pelo que chamamos de devir fronteiriço. Na fronteira entre o Brasil e Uruguai, mais especificamente na fronteira seca entre as cidades de Santana do Livramento e Rivera, vários jovens possuem duas carteiras de identidade, são filhos da fronteira, com pais brasileiros e uruguaios, são *doble chapa*¹⁷.

No campo econômico, a fronteira sugere um território de comercialização legalizada, não legalizada e de contrabando. Os Estados não conseguem coibir as trocas não legalizadas entre os moradores ou visitantes, principalmente nas fronteiras secas. Para as pessoas que vivem na fronteira o comércio é regido pela vantagem do câmbio - onde o produto for mais barato, a população irá comprar. Também existem os espaços que o Estado destina para o comércio. No Uruguai é comum a existência dos *free shops* que comercializam diversos produtos para os brasileiros que utilizam a fronteira como lugar de

¹⁷ Expressão em espanhol para caracterizar as pessoas com duas carteiras de identidade, podendo ser uruguaios ou brasileiros. O termo também é usado para quem se reconhece como *doble-chapa*, geralmente quem possui famílias das duas nacionalidades. Mas a expressão não foi criada com este sentido. Nos anos de 1960, a prefeitura de Rivera estabeleceu que os carros comprados no Brasil por uruguaios deveriam circular com duas placas, uma com a matrícula brasileira e outra com o registro uruaio.

passagem, pois se deslocam até lá para comprar produtos mais baratos, dentro de uma cota estabelecida pelo Estado. Esse tipo de comércio é fiscalizado, mas também é burlado por contrabandistas.

Na comunicação, as ondas do rádio e da televisão não respeitam os limites dos países. O alcance das transmissões torna o espaço fronteiriço uma região de convivência entre os dois lados. Se pensarmos na internet, desde o principio, essas barreiras já foram superadas.

Outra questão que devemos marcar é a abordagem pacífica que os documentários trazem da fronteira - direcionamento que trabalharemos em profundidade na análise do nosso objeto. A relação de imbricamentos entre os lados acontece de maneira natural, visto que existe uma forte semelhança cultural entre as pessoas que vivem no pampa, tanto do lado brasileiro quanto do uruguaio. Entendemos que no mundo existem diversas fronteiras sitiadas pela guerra, pelo conflito e pela segregação, porém nosso espaço fronteiriço permite mais uma aproximação do que um afastamento, mas não podemos negar que existem relações de diferenças e conflitos na constituição das identidades deste território pampeano.

Porém, nosso objeto de pesquisa nos leva para uma fronteira onde o espaço é constituidor de identidades, onde o devir fronteiriço marca a relação de pertencimento, alteridade e hibridização e onde identificamos o homem do pampa, naturalizado ao ambiente, em contraponto a figura mítica do gaúcho, difundida e criada dentro de um tradicionalismo inventado.

No trabalho do sociólogo Fábio Régio Bento (2013), a fronteira do Brasil com o Uruguai é um espaço de convivência, onde as duas cidades, compartilham vidas, movimentos econômicos e políticos. As novas gerações “vivem desde o nascimento entre duas culturas que são constitutivas da sua cultura, fronteiriça, às vezes em uma casa com janelas literalmente abertas para os dois lados da fronteira” (BENTO, 2013, p.18). Os traços de entrelaçamentos entre as pessoas, os casamentos binacionais criam gerações de famílias que não são mais guiadas pela referência de uma identidade nacional fixa.

Segundo o autor, a integração entre as cidades fronteiriças da fronteira Brasil/Uruguai poderia ser “estudadas como cidades-laboratórios de vivificação e integração binacional em fronteiras” (BENTO, 2013, p.47). Esse reflexo aparece nas imagens e na narrativa dos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*. Os sentidos

de identidades revelados nos filmes expressam um imbricamento identitário, cultural, econômico, social etc.

Refletindo sobre as cidades-gêmeas de Santana do Livramento e Rivera, Bento explica que a vivência num espaço de entrelaçamentos políticos e sociais gera outra forma de organização estatal, com sentimentos distintos dos outros espaços de cada território nacional. “Os cidadãos que nascem e vivem neste caldo cultural binacional, em vez de um *ethos* nacional típico do miolo dos Estados, manifestam um *ethos* diferente, binacional, *ethos* fronteiriço de fronteira integrada” (BENTO, 2013, p. 73, grifo do autor). Esse conjunto de costumes é formado e forma as características de hibridização que a fronteira cria, ainda mais num espaço que possui traços únicos pela proximidade.

Porém a abordagem que a grande mídia utiliza ao tratar da fronteira, geralmente é negativa. As regiões que simbolizam o limite do Brasil com os outros países são vistas como espaço de violência, tráfico de drogas, armas e pessoas, contrabando de mercadorias e como uma terra sem leis. O enfoque é direcionado para a falta de estrutura do Estado e para os problemas que isso causa.

As análises do grupo de pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteira, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) apontam para um enquadramento negativo da fronteira pela mídia de referência e também pelos veículos de comunicação locais, ou seja, da fronteira. Um dos artigos do grupo examinou duas séries de reportagens, veiculadas na Rede Globo e no SBT¹⁸, onde o viés dado para a fronteira passa pela violência e pela falta de fiscalização deste território. Segundo Guimarães e Silveira (2014), as reportagens revelam uma ideia de fluxo e proximidade entre as cidades fronteiriças, buscando enquadrar paisagens ou espaços de ligação entre um território e outro, transparecendo uma noção de trânsito livre. Porém, a tônica dada para esta possibilidade de passagem livre apresenta o lado negativo desse espaço compartilhado.

As matérias se parecem ao utilizarem o recurso de câmeras escondidas, ao buscarem fontes que revelam os meandros do tráfico e ao não enfocarem as interações entre as populações. “O foco se dá sobre as contravenções e crimes, consequentes da extensa faixa de fronteira do Brasil. As interações efetivas entre populações, e trocas culturais não são exibidas. O enquadramento se dá sob a perspectiva das interações dita

¹⁸ O *corpus* dessa análise foi a reportagem especial intitulada “Fronteiras terrestres do Brasil”, composta por seis matérias, que foi ao ar no período entre 30 de maio e 04 de junho de 2011, no Jornal Nacional (Rede Globo) e “A última fronteira do Brasil”, veiculada no programa SBT Repórter, no dia 29 de julho 2013.

problemáticas” (GUIMARÃES; SILVEIRA, 2014, p. 08). Os dois veículos de comunicação assumem um discurso que ignora os aspectos de interação entre a cultura e os sentidos de identidade que a fronteira produz. Para as autoras, os relatos que compõem as matérias são caracterizados pela precariedade e as fronteiras são estigmatizadas perante o resto do país.

Em outra produção recente do grupo de pesquisa, percebe-se que a grande mídia, independente da emissora ou do programa, também aborda a fronteira como uma terra sem leis. O artigo *Conexões fronteiriças: fiscalização e contrabando nas reportagens televisivas sobre a tríplice fronteira* utiliza como corpus de pesquisa duas séries de reportagens veiculadas na Rede Globo e no Canal Multishow¹⁹. A tríplice fronteira entre Foz do Iguaçu (Brasil), Ciudad del Este (Paraguai) e Puerto Iguazú (Argentina) foi o foco das matérias que foram ao ar no Jornal Hoje, da Rede Globo, e mostraram uma operação especial da Receita Federal. Já o programa Conexões Urbanas, do Multishow, tratou do contrabando e do tráfico de drogas na fronteira de Foz do Iguaçu e em outra tríplice fronteira, constituída pelas cidades de Tabatinga (Brasil), Letícia (Colômbia) e Santa Rosa (Peru).

O artigo mostra que a abordagem da imagem da violência como traço da fronteira é compartilhada pelas duas produções, mesmo que tenham diferenças de linguagem, visto que uma é exibida na TV aberta e outra na TV por assinatura. O enquadramento dado à fronteira se estrutura para evidenciar a presença do Estado no combate às atividades ilegais. “O tráfico e o contrabando são alvo prioritário dessas angulações, que desconsideram a pluralidade étnica, as características culturais e as identidades de uma região como a tríplice fronteira, apagando as complexidades sob o véu de um único viés, o contrabando na fronteira” (DALMOLIN et al, 2013). A mídia de referência, como o grupo de pesquisa coloca, trabalha reforçando um olhar do centro para a borda, onde o limite se coloca como lugar de perigo e carente de proteção e fiscalização estatal.

O grupo Comunicação, Identidade e Fronteiras²⁰ possui mais de dez anos de pesquisas sobre o enquadramento midiático nas regiões de fronteira e os resultados apontam para o viés da violência, contrabando, falta de intervenção estatal, tráfico entre outras abordagens negativas. Segundo Silveira e Guimarães (2012), em artigo que analisa a

¹⁹ As reportagens da série “Câmera JH”, foram exibidas no Jornal Hoje, da TV Globo, entre 24 e 26 de abril de 2013; os episódios da série “Fronteiras”, do programa Conexões Urbanas do canal Multishow, foram ao ar nos dias 2, 9, 16 e 23 de setembro de 2012.

²⁰ Outras pesquisas disponíveis em <http://comunicacaoeidentidades.wordpress.com/>

representação da fronteira em uma série de reportagens do Jornal Nacional (Rede Globo) e também em três longas metragens brasileiros, “as pessoas que moram nestes locais são associadas à violência e ao crime. A diferença é construída negativamente, por meio da exclusão. Não há menção a qualquer tipo de integração entre os habitantes das cidades gêmeas” (SILVEIRA e GUIMARÃES, 2012, p.367). As regiões de fronteiras são majoritariamente representadas de maneira negativa na mídia e no cinema hegemônico. A fronteira não é pensada como um espaço rico, de diversidade, que permite a constante troca de experiência.

O grupo de pesquisa identificou uma mudança na representação da fronteira pela mídia local, a partir da análise das informações do Observatório do Noticiário de Fronteiras²¹ que é um espaço *on-line* onde os pesquisadores do grupo congregam a produção de noticiário dos profissionais da comunicação ao longo da fronteira do Brasil com Uruguai, Argentina, Paraguai, Bolívia, Peru, Colômbia, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. O blog organiza as informações a partir dos portais de notícias de cidades fronteiriças, se constituindo num grande banco de dados que acumula a produção das localidades sobre sua realidade. O site é atualizado semanalmente desde setembro de 2013, momento de sua criação.

Em artigo publicado neste ano (2014), os pesquisadores mapearam as notícias a partir de três grandes grupos de *tags*, que são as palavras-chave, utilizadas para impulsionar a matéria e facilitar a busca on-line. Dentro das três classificações gerais estão, no primeiro grupo, as *tags*: tráfico de drogas; tráfico de armas e apreensão de contrabando. O segundo engloba quatro *tags*: operação especial, forças armadas, polícias e segurança nacional. O último grupo apresentou os itens integração e planejamento. Notamos que os dois primeiros grupos seguem a visão que geralmente é retratada pela grande mídia, sendo que o primeiro trata da violência e criminalidade da fronteira e o segundo reforça a necessidade de proteção do Estado. Somente o último grupo apresentou outro viés na cobertura jornalística, incluindo o planejamento e a integração entre os países.

Os autores identificaram que, num total de 54 matérias, 35 notícias estão ligadas aos dois primeiros grupos de classificação. A maior parte da produção jornalística da fronteira enquadra essas áreas a partir da ideia de violência e proteção estatal. “O jornalismo praticado pelos veículos midiáticos de cidades fronteiriças é influenciado pela

²¹ Disponível em <[http:// clipfront.wordpress.com](http://clipfront.wordpress.com)>

prática estigmatizante da cobertura jornalística das periferias nacionais, que as toma pela ótica da ausência de estado, caos e violência” (DE PAULA et al, 2014). Porém, 19 notícias apresentaram um enfoque na integração ou ações de planejamento em conjunto. Estes dados permitem-nos inferir que os veículos de comunicação locais, inserem, junto com o direcionamento da violência, uma visão de integração, onde é possível desenvolver práticas entre os países que compõem a fronteira. Na verdade, a visão da mídia de referência, que trata a fronteira como um espaço de crimes e violência, também faz parte da forma com que historicamente o Estado trata das regiões de fronteira. O limite do país sempre foi tratado como um território de segurança nacional. Somente nos últimos anos, como veremos a seguir, a fronteira passa a ser vista como um espaço de integração entre os países vizinhos.

3.1 – Proteção da fronteira e tentativas de diálogo

Na visão do Estado brasileiro, as zonas de fronteiras são partes fundamentais do território que garantem a segurança do país. No caso do extremo sul do Brasil, no Estado do Rio Grande do Sul, a faixa de fronteira atinge quase 40% dos municípios gaúchos. Os limites do Estado rio-grandense representam cerca de 10% de toda a fronteira internacional do Brasil, mas o território do Estado equivale a apenas 3,32% do território nacional. Portanto, a região do Extremo Sul do Brasil é umas das principais zonas de fronteira do país, pois de um total de 570 municípios brasileiros que estão na faixa de fronteira, 182 estão localizados no Rio Grande do Sul.

Ao buscarmos os antecedentes históricos que delimitam a faixa de fronteira, encontraremos na Lei nº 601, de 18 de setembro de 1890, a disposição sobre as terras devolutas, onde eram reservadas dez léguas (60 km) a partir da linha limite do território para uso e concessão gratuita do Estado. A extensão do território que compõe a faixa de fronteira aumentou para 100 km na constituição federal de 1934. Na constituição de 1937 (BRASIL, 1937), a área da faixa de fronteira foi novamente ampliada, passando para 150 km, definição que se mantém até hoje.

Em 1939, o presidente Getúlio Vargas promulgou um Decreto-lei que estabeleceu regras sobre a concessão de terras e vias de comunicação na faixa de fronteira, proibindo toda e qualquer publicação e transmissão em língua estrangeira. Como já vimos, durante o Estado Novo havia um grande esforço do governo para formar uma identidade nacional

homogênea. Essa política nacionalista colocava a zona de fronteira como um espaço de afastamento do “outro”, representado pelo país vizinho. O mesmo aconteceu na época dos governos militares durante a ditadura civil-militar no Brasil, como nos explica Silveira:

Durante o governo do Pres. Ernesto Geisel que se adicionou um novo aspecto, ao se considerarem os 150 km internos e paralelos à linha divisória terrestre do território brasileiro na condição de “área indispensável à segurança nacional”. Tais territórios permanecem necessitando observar certas licenças prévias de órgão federal competente quanto à implementação de determinadas atividades em seu espaço; dentre eles, a concessão de terras, a abertura de vias de transportes, a instalação de meios de comunicação, a construção de pontes, estradas internacionais e campos de pouso, além de outras atividades (SILVEIRA, 2004, p.18)

O direcionamento político estabeleceu a ideia da fronteira como um espaço de constante perigo, que justifica o grande aporte militar e estatal que as cidades desta região possuem ainda hoje. Segundo a Constituição Federal Brasileira de 1988, no art. 20 parágrafo 2º, “a faixa de até 150 km de largura, ao longo das fronteiras terrestres, designada como faixa de fronteira é considerada fundamental para defesa do território nacional, e sua ocupação e utilização serão reguladas em lei” (BRASIL, 1988). Ou seja, a faixa de fronteira possui uma legislação diferenciada das demais localidades do Brasil e é um espaço onde o Estado nacional pode intervir a qualquer momento para manter a segurança da nação. Desta forma, as características do passado bélico envoltos em guerras para a demarcação do território nacional também se mantêm na política do presente.

Figura 03 – Mapa com a delimitação da faixa de fronteira no Brasil.



Fonte: Comissão permanente para o desenvolvimento e integração da faixa de fronteira. Disponível em <http://cdif.blogspot.com.br/>

Notamos que o Rio Grande do Sul possui grande parte do seu território dentro da faixa de fronteira. Para Lucena (2011), existe uma diferenciação entre a zona fronteira e a faixa de fronteira. A autora aborda o primeiro modelo como “um espaço que abriga um alto grau de fluxo e interação entre países o que incide diretamente na promoção do desenvolvimento regional e da cidadania. Já a faixa de fronteira pode ser vinculada aos limites territoriais estatais” (LUCENA, 2011, p. 32). Sendo assim, o espaço a qual os documentários aludem apresentam esses dois aspectos da fronteira. Na faixa de fronteira entre Brasil e Uruguai temos a delimitação dos Estados-Nação que buscam, como já vimos, o estabelecimento de uma identidade nacional homogênea nos seus territórios, demarcando seus limites pela proteção bélica, justificada pela segurança nacional. O outro elemento constituinte desse espaço é a zona onde os imbricamentos culturais acontecem devido à proximidade entre os dois territórios que fazem parte do espaço comum da fronteira.

Mesmo entendendo a demarcação territorial como um elemento de segurança nacional, o Estado brasileiro também busca, de certo modo, uma aproximação com os países vizinhos, uma vez que, apesar da zona de fronteira, existem projetos de integração entre os países da América Latina. Essas iniciativas têm se caracterizado de forma diferente ao longo do tempo e o que se percebe é uma predisposição em discutir sobre uma integração cultural e não só econômica.

A questão central é que essas iniciativas político-burocráticas talvez não se reflitam na vida da população das cidades de fronteira. Em certos casos, os próprios sujeitos fronteiriços se encarregam de desenvolver aproximações culturais e comerciais que estão à margem da integração proposta pelos Estados. Mesmo assim, é interessante para o nosso debate entender de que forma os Estados latino-americanos se organizam para criar aproximações.

A maioria dessas ações está escrita no âmbito econômico, mas, quanto mais nos aproximamos do tempo presente, mais notaremos que existem acordos de cooperação que buscam uma integração cultural e social. Esses reflexos contemporâneos serão importantes para nossa análise, pois temos percebido que, devido a uma aproximação mais efetiva dos governantes dos países do sul da América do Sul, fica mais facilitada a representação de espaços sem fronteiras burocráticas nas zonas de limites entre os países deste grande território.

A primeira iniciativa econômica de aproximação entre os países do nosso continente aconteceu na década de 1960, quando foi criada a Associação Latino-Americana de Livre Comércio – ALALC. Os países membros eram a Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai, Peru e Uruguai. O objetivo do tratado era criar uma zona de livre comércio entre esses países. Dez anos depois, a Bolívia, Colômbia, Equador e Venezuela também assinaram o acordo. Em 1980, a ALALC se transformou na Associação Latino-Americana de Integração – ALADI. Esta entidade ainda existe e tem a participação de treze países da América do Sul e Caribe. Além das nações já citadas, Cuba, México, Nicarágua e Panamá completam o quadro da entidade.

A ALADI segue a tendência de constituição de blocos geográficos econômicos para a constituição de mercados comuns. A formação de grandes blocos é uma estratégia típica da globalização financeira, porém, no caso da América Latina, poucas ações chegam realmente a interferir na dinâmica da população.

Em 1991, quando a maioria dos países da América do Sul já havia se livrado dos governos ditatoriais civil-militares, foi criada outra instituição para fomentar o mercado entre as nações do Sul. O Mercado Comum do Sul (Mercosul) foi oficializado pelo Tratado de Assunção, no Paraguai. Como um claro esforço de estabelecer normas que facilitem as relações de mercado, o Mercosul teve como objetivo em sua criação a integração por meio da livre circulação de bens e serviços, a partir de uma tarifa externa comum. Além disso, o grupo adotaria uma política comercial comum para facilitar a constituição deste mercado, além de revisar e harmonizar as legislações nas áreas de interesse.

Mesmo com o foco na criação de um mercado comum, algumas ações políticas do Mercosul refletem questões democráticas e participativas. Em 1996, foi assinado entre os países membros um Protocolo de Integração Cultural no Mercosul que prevê, dentre seus diversos artigos, “a cooperação e o intercâmbio entre suas respectivas instituições e agentes culturais, com o objetivo de favorecer o enriquecimento e a difusão das expressões culturais e artísticas do Mercosul” (MERCOSUL, 1995). Ao todo, 20 artigos delimitam as formas de integração cultural por parte dos Estados, o que configura certa mudança nos horizontes da entidade.

Como o Mercosul nasceu com um viés político e econômico, as ações de integração cultural foram menos expressivas no início do projeto, pois o foco era a criação de um mercado dentro do território latino-americano. Porém, somente os acordos econômicos multilaterais não garantiriam a continuidade do projeto. Com isso, o Mercosul teve que

criar outras instâncias de participação que caracterizaram uma nova fase no processo. “Em um segundo momento, o do Mercosul social e participativo, com a criação do parlamento, adquire força às dimensões da democracia política e as possibilidades dos direitos de cidadania. No primeiro, e no segundo momento, as estruturas de poderes não são questionadas” (LUCENA, 2011, p. 46). Nas duas fases indicadas pela autora, o Mercado Comum do Sul não rompe com os limites institucionais.

De fato, o Mercosul é um esforço governamental para a diluição das barreiras entre os países. Mesmo que existam ações para o estabelecimento de uma democracia que busque a participação dos sujeitos na condução dos processos de integração, o espaço de tomada de decisões é sempre institucionalizado. As regras, tratados e leis são criados dentro da burocracia estatal e não refletem algumas realidades latino-americanas, pois o espaço de decisão está concentrado na representação política e não na integração social e cultural.

Então, embora a ação estatal não seja capaz de constituir uma identidade única, fato que a nosso ver é impossível, as ações culturais e sociais que carregam o selo do Mercosul podem ser entendidas como esforços para o estabelecimento de relações que extrapolem as regras estabelecidas pela lógica do mercado.

Ao tomarmos como exemplo as políticas desenvolvidas no Brasil que falam diretamente da faixa de fronteira, encontramos duas publicações recentes do Ministério da Integração Nacional. No texto denominado de *Proposta de reestruturação do programa de desenvolvimento da faixa de fronteira: bases de uma política integrada de desenvolvimento regional para a faixa de fronteira*, publicado em 2005, temos uma visão mais abrangente da questão da fronteira. A publicação foi realizada em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (URFJ) e apresenta um robusto mapeamento das características de todas as regiões de fronteira no Brasil. A partir de dados e mapas, foi traçado um perfil e diversos direcionamentos que serviram de base para a concretização de um novo programa de desenvolvimento da faixa de fronteira. Conforme o texto:

[...] uma análise criteriosa da região de fronteira – que representa 27% do território nacional, onde residem cerca de dez milhões de brasileiros – demonstra que as ameaças ao Estado residem, isto sim, no progressivo esgarçamento do tecido social, na miséria que condena importantes segmentos da população ao não exercício de uma cidadania plena, no desafio cotidiano perpetrado pelo crime organizado e na falta de integração com os países vizinhos. Estas são as principais ameaças presentes na Faixa de Fronteira, que colocam o desenvolvimento regional como estratégia prioritária para a soberania brasileira e a integração continental (BRASIL, 2005, p. 06).

A partir do estudo, surge outro documento oficial do Ministério da Integração Nacional, lançado em 2009, denominado *Faixa de Fronteira: Programa de Promoção do Desenvolvimento da Faixa de Fronteira – PDFF*. No programa de desenvolvimento do PDFF, o espaço de divisão entre os países já não é mais visto como uma região de perigo, onde o contrabando e o narcotráfico se constituem como problemas insolúveis para o Estado. O texto procura trabalhar com a fronteira “como uma região com a singularidade de catalisar processos de desenvolvimento sub-regional e de integração regional” (BRASIL, 2009, p.12). Ao mesmo tempo, existe um reconhecimento da situação precária e de abandono que algumas regiões de fronteira possuem, destacando que

[...] o desenvolvimento da Faixa de Fronteira configura-se em uma importante diretriz da política nacional e internacional brasileira, considerando que, apesar de estratégica para a integração sul-americana, a região apresenta-se como pouco desenvolvida economicamente, marcada pela dificuldade de acesso aos bens e aos serviços públicos, historicamente abandonada pelo Estado e pela falta de coesão social, por problemas de segurança pública e pelas precárias condições de cidadania (BRASIL, 2009, p.11).

O elemento mais importante neste processo é a mudança na forma como o Estado visualiza a região de fronteira, atribuindo para ela novos conceitos com vistas a um desenvolvimento regional e internacional. Essas transformações políticas também afetam a forma como essas regiões são percebidas, como no caso das produções de documentários por realizadores do Rio Grande do Sul.

Temos claro que somente decisões políticas não bastam para constituir uma região de entrelaçamentos culturais, híbridas e no estabelecimento de laços de pertencimento a um espaço que está além da fronteira geopolítica territorial. Mas, é importante entender quais são os direcionamentos políticos que influenciam atualmente a fronteira do Brasil com o Uruguai e como essas regiões passam a ser representadas. Do mesmo modo, não podemos deixar de levar em conta a proximidade histórica e cultural que se desenvolveu nesse espaço e como essas características históricas podem deixar marcas na fronteira.

Para responder os questionamentos do nosso problema de pesquisa precisamos trabalhar um pouco mais os elementos históricos que envolvem a fronteira do Brasil com o Uruguai, tema dos documentários que estamos analisando. Porém, trabalharemos com estes elementos de forma breve, já que a tendência de nossa abordagem é buscar os traços identitários que estão representados nos filmes *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*. Esse movimento, neste ponto da pesquisa, que retorna ao passado, será importante para entendermos a mitificação do gaúcho como um ser bélico e heroico, dois traços da tradição que são construídos com base no passado histórico.

3.2 – Marcas ancestrais da fronteira do extremo sul do Brasil

Ao reconhecermos traços de hibridização nas identidades da fronteira do Brasil com o Uruguai, sabemos que tais elementos também possuem características de um passado comum, estabelecido a partir das diferenças. As disputas de território entre as coroas de Portugal e Espanha deixaram características que ainda hoje fazem parte da identidade da região. Com isso, achamos importante trazer alguns processos do passado, produzidos a partir dos conflitos pela demarcação dos limites entre as colônias e depois, entre os países, na “banda oriental”. Este espaço significava, do ponto de vista dos espanhóis, todo o território a leste do rio Uruguai que dava acesso ao Oceano Atlântico.

Portanto, ao nos reportarmos ao tempo da colonização da América do Sul pela Espanha e Portugal, veremos que a questão do território sempre foi um tema gerador de atrito. Foram vários tratados diplomáticos para que a região tivesse o atual desenho. Na delimitação de 1494, determinada pelo Tratado de Tordesilhas, todo o sul da América do Sul pertencia ao domínio Espanhol. A esquadra portuguesa ainda não havia oficialmente desembarcado no território que será, posteriormente, denominado de Brasil. Foi apenas em 1500 que Pedro Álvares Cabral desembarcou no norte do país, mas Tordesilhas foi importante porque aumentou o território de Portugal de 100 para 300 léguas para a esquerda a partir das ilhas de Cabo Verde. Essa ampliação, mediada pela Igreja, possibilitou que os portugueses errassem o caminho e atravessassem o oceano Atlântico de modo seguro, chegando ao Brasil.

Um pouco mais de duzentos e cinquenta anos depois, Portugal e Espanha fazem nova negociação para estabelecer os limites de suas conquistas. O Tratado de Madri foi celebrado em 1750 e ampliou o território português no Extremo Sul do Brasil. Neste

potencial econômico para as coroas europeias. Na colonização portuguesa as atenções econômicas se voltaram para o ciclo da cana de açúcar, o que colocou o extremo sul do Brasil como um espaço de pouco interesse. Já os espanhóis estavam focados na extração de prata nas minas de Potosi, na atual Bolívia, o que levou a região que hoje é o Uruguai a não ser tão atrativa para a Coroa Espanhola. Segundo Vieira,

[...] em função desta posição o desenvolvimento regional se dará à custa de pequenos investimentos, muito mais voltados para um mercado de subsistência do que de inclusão no sistema econômico colonial. Um desenvolvimento quase autóctone comandará o processo de produção do espaço regional, permitindo que as peculiaridades ganhassem força e constituíssem uma identidade e um caráter bastante expressivo para a região. Mesmo no século XVIII, quando as disputas pelo controle regional se acentuam, longe das políticas imperiais as relações sociais de produção que definem o espaço regional obedecem muito mais a uma lógica própria do que aquela que governa a política dos estados (VIEIRA, 2013, p.09).

Além dos embates que se acentuam no território do pampa, a atuação econômica do local também muda de caráter com o surgimento das charqueadas no final do século XVIII. Neste período também se dá a intensificação da formação de cidades na região. Montevideu foi criada em 1729. Rio Grande, em 1737, e Pelotas, que aparece com uma grande importância econômica em 1780. Os litígios nessas fronteiras continuaram no início do século XIX. Tanto que a Província Cisplatina, colônia portuguesa dentro do território do atual Uruguai, fez parte do Reino de Portugal a partir de 1817 e também do Império do Brasil até 1828, quando aconteceu a independência da República Oriental do Uruguai.

Essa mobilidade das fronteiras e o fato deste território se configurar como um espaço periférico dentro do contexto da colonização europeia do sul da América do Sul possibilitou a constituição de características (in)comuns para a região. Para Vieira (2013), as cidades do Prata se constituíram com elementos históricos comuns, frutos dos embates fronteiriços, pois “a integração propiciada por essa realidade histórica e geográfica tem a capacidade de produzir uma identidade regional muito forte, que ignora fronteiras e ultrapassa nacionalidades (VIEIRA, 2013, p. 13). Esses traços refletem um intenso relacionamento dentro desse espaço, pois as marcas da mobilidade das linhas demarcatórias e das disputas pelo território foram incorporadas culturalmente pelos sujeitos que habitavam as primeiras cidades da região.

A região foi um lugar de embates até o final do século XIX, destaque para a Revolução Farroupilha que aconteceu de 1835 a 1845. Esta guerra posteriormente vai

funcionar como a base ancestral para a fundação do mito do gaúcho com um ser heroico e que busca sua liberdade, como veremos mais adiante. Menos de vinte anos depois de terminada a Guerra dos Farrapos a região já estava envolvida em outra batalha, a Guerra da Paraguai, que uniu os exércitos da Brasil, Uruguai e Argentina para massacrar as tropas paraguaias. O conflito se estendeu de 1864 a 1870 e produziu transformações em todos os envolvidos.

Essas características históricas deixaram marcas culturais e identitárias na região. Ao entendermos o lugar como um soma de diversos tempos, veremos no pampa os elementos do passado que se fundem com as características do presente para criar sentidos de identidade e pertencimento. O pampa apresenta traços que são singulares e que fazem parte da vida da fronteira Brasil/Uruguai.

3.3 – O espaço do pampa e suas particularidades

O espaço fronteiro que é revelado nos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* possui peculiaridades caracterizadas como o pampa. Trata-se de uma região específica que, além dos dois países, também inclui parte da Argentina. Seguindo pelo conceito de De Certeau (1998) que coloca o espaço como um lugar praticado, encontramos no pampa as características que produziram o gaúcho com um ser adaptado a esta terra. Nossa intenção não é reforçar o mito do gaúcho, heroico e superior aos “outros” em uma visão essencialista, mas, sim, entender como que se estabelecem marcas identitárias comuns a partir da vivência em um espaço comum.

O bioma pampa está presente em 60% do território do Estado do Rio Grande do Sul. Ele possui paisagens de horizonte distante como principal característica natural, pois o bioma é formado por campos e coxilhas. Segundo o Instituto Brasileiro de Florestas, esse espaço possui peculiaridades importantes para a preservação natural. “O Pampa gaúcho da Campanha Meridional encontra-se dentro da área de maior proporção de campos naturais preservados do Brasil, sendo um dos ecossistemas mais importantes do mundo” (IBF, s/d, on-line)²². Entendemos que os traços particulares de cada espaço geográfico ajudam a desenhar as características dos sujeitos que vivem neste local. Como o espaço e o lugar são

²² Disponível em <http://www.ibflorestas.org.br/bioma-pampa.html>, acessado em 10 de julho de 2014.

conceitos importantes para nossa análise, compreendemos o pampa como um elemento que concede bases para a constituição de sentidos de identidades próprios desta região.

O Brasil tem proporções continentais e faz fronteira com dez países da América Latina. O país é formado por uma diversidade cultural, social e histórica. São muitas diferenças presentes nesta grande comunidade chamada Brasil. Com a questão da fronteira não é diferente, pois as formas de identificação ou diferenciação com os países vizinhos têm características próprias no norte ou no extremo sul do país. Essa diferença com relação às outras fronteiras se dá pelo espaço geográfico aberto, que permite uma constante passagem e não possui barreiras naturais, como rios ou densas florestas, no caso da Amazônia. Entendemos essas características como importantes para a constituição das identidades do homem do pampa.

Para Tau Golin, além das peculiaridades geográficas deste espaço, o pampa também é simbólico já que “sobre ele os homens desenvolveram culturas típicas, que demonstraram modos de pensar, de sonhar, de agir e de se divertir” (GOLIN, 2001, p. 12). O autor trabalha com a origem indígena do termo pampa que expressa o território plano com grandes pastagens e explica que o sentido da palavra ampliou-se com a chegada dos colonizadores europeus, incorporando também a ideia de campo ou campanha. Por isso, essa região também é caracterizada como a campanha gaúcha.

Segundo os relatos dos viajantes europeus pelo Brasil, no final do século XIX, percebemos alguns conceitos e sentimentos contidos na paisagem do local. Na definição do comerciante inglês Samuel Haigh, em 1818, “O pampa é completamente plano e sem atrativos quanto à paisagem. Parece um ‘mar de terra’” (*apud* GOLIN, 2001, p.6). Na frase de Paolo Mantegazza, em 1855, “O pampa aterroriza e comove pela ideia sensível de infinito. É um infinito que não se move. Sempre a mesma luz, sempre a mesma terra, e o mesmo círculo infinito que abarca a visão” (*apud* GOLIN, 2001, p.7). Por último, temos o relato de Jules Supervielle, em 1899, que definia o espaço desta forma: “[...] por causa justamente de um excesso de andar a cavalo e de liberdade, e desse horizonte imutável, a despeito dos nossos galopes desesperados, o pampa assumia para mim o aspecto de uma prisão, a maior que as outras” (*apud* GOLIN, 2001, p.8). Temos a mesma impressão quando visualizamos a imagem abaixo, pintada no mesmo período histórico.

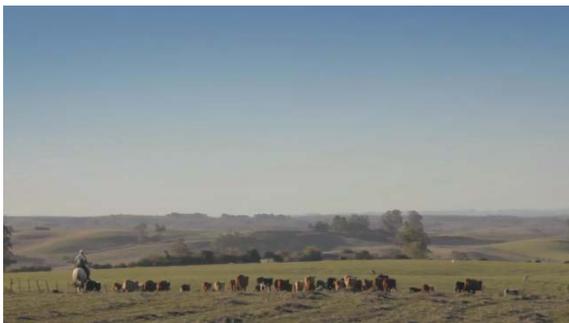
Figura 05 – *Os dois Gaúchos* – 1864. Óleo sobre tela de Prilidiano Pueyrredón²³.



Fonte: GOLIN (2001), p. 06.

Nos relatos do pampa produzidos naquela época e recuperados na publicação de Tau Golin (2001), percebemos que há muito tempo este espaço tem sentidos de identidade que mesclam a história, a paisagem, a colonização, as transformações do tempo e a origem do pampa. Os documentários *Doble Chapa* e *A linha Imaginária* refletem esses sentidos de identidades pela grande quantidade de planos gerais em que o horizonte ao longe se caracteriza pela imensidão.

Figura 06: O espaço chamado pampa



Fonte: *A Linha Imaginária* (à esquerda) e *Doble Chapa* (à direita).

Mas, para falar na formação cultural do homem do pampa, não podemos deixar de marcar a presença indígena neste território. As etnias que ocupavam a região eram a

²³ Imagem disponível em: <http://migre.me/kgysa> acessado em 04 de julho de 2014. *Apud* GOLIN (2001), p. 06.

Guaranis, Tapes, Caaguás, Arachãs, Carijós, Guenoas, Charruas e Minuanos. Vale observar que um dos principais costumes do gaúcho tem origem indígena: o mate.

Os Guaranis dominavam o plantio de porongos (cabaças), que utilizavam como recipientes de diferentes funções. Nas cuias pequenas, bebiam o *caamini*, a erva-mate, através de uma bomba (canudo) de taquara. Esse hábito indígena foi assimilado pelos conquistadores e mantido através da mestiçagem, dando origem ao chimarrão e ao tererê. (GOLIN, 2001, p.38)

O costume de tomar mate ou chimarrão é totalmente incorporado pela cultura gaúcha, tanto no Rio Grande do Sul quanto no Uruguai. Outra marca importante do homem deste território é a relação com o cavalo e com a criação de gado. Conforme Golin (2001), os primeiros rebanhos foram trazidos pelos padres jesuítas ainda na metade do século XVII. Com o passar do tempo, os gados bovino, equino e ovino se reproduziram formando grandes rebanhos xucros na região do pampa, já que este espaço geográfico tem como característica as grandes coxilhas e campos planos. Os índios Charruas desenvolveram uma relação com o cavalo e tornaram-se bons cavaleiros. A partir disso, o gado pode ser caçado com mais facilidade. Essa é uma das características base da lida campeira.²⁴

As primeiras marcas do gaúcho se deram neste contexto, pois se constituíram na região do pampa diversos acampamentos de espanhóis, portugueses e bandeirantes para caçar a grande quantidade de gado xucro. Segundo Golin (2001), esses grupos praticavam essas atividades ilegais e estavam sempre entre disputas, brigas e roubos. Por não terem paradeiro fixo foram denominados na época de gaudérios. Deste modo, o adjetivo gaúcho possuía um tom negativo, mas ao longo do tempo foi revalorizado, tornando-se o adjetivo gentílico para quem nasce no Rio Grande do Sul.

Em pesquisa que mapeou a extensão da diversidade genética do povo gaúcho, Ana Rita Marrero (2006) aponta alguns traços típicos do homem do pampa, caracterizados pela contribuição espanhola e guarani na formação do gaúcho e do *gaucho*.

De modo geral, os gaúchos e *gauchos* são reconhecidos como um grupo de homens marcados por uma visível unidade cultural. Isto porque sua origem étnico cultural é basicamente a mesma e reporta para uma herança ibérica, indígena e africana, associada a atividades pastoris nas planícies do Pampa sul-americano, uma área geográfica extensa que sobrepõe os limites de fronteiras dos países da região (MARRERO, 2006, p.14).

²⁴ A lida campeira é o sinônimo de trabalho nas estâncias ou fazendas onde o principal meio econômico é a criação de gado em pastagens.

A autora realizou estudos comparativos com outras populações do país e constatou que “diferentemente do que foi visto para outras populações brasileiras, parece que a contribuição espanhola foi marcante, o que está de acordo com os dados históricos, que apontam para a ‘mobilidade’ das fronteiras no extremo do Império Português” (MARRERO, 2006, p.153). Portanto, os antecedentes históricos que estão presentes neste espaço também colaboraram com a formação de identidades comuns entre os gaúchos e *gauchos* que vivem no pampa, mas isso não pode ser visto como um elemento de superioridade com relação aos outros cantos do país.

Neste momento do trabalho, importa-nos discutir as marcas identitárias que o espaço do pampa produz e de que modo os documentários sobre a fronteira do Brasil com o Uruguai representam esses traços. Trabalhamos com filmes que retratam um espaço que possui um devir fronteiro marcado pela hibridização identitária que foi se constituindo com base nos aspectos peculiares do lugar, pelas nuances históricas e também pela ambiguidade que as regiões de fronteira possuem, pois elas são, ao mesmo tempo, lugares de divisão e união entre dois espaços diferentes, mas que, neste caso, de certo modo, também são iguais.

Ao recuperarmos algumas características geográficas e, até mesmo, biológicas do homem do pampa, não queremos construir uma análise essencialista, como caracterizaram e criticam Gutfriend e Escosteguy (2006) na pesquisa sobre a identidade gaúcha na produção cinematográfica e na mídia impressa do Rio Grande do Sul. Para as autoras, esse viés essencialista trabalha com as marcas identitárias como categorias fixas, que possuem um conjunto de traços que não se alteram conforme o tempo. Essa abordagem é um “tipo de concepção está amparada na biologia ou em uma história que é tomada como uma verdade imutável e unificada. Em suma, são identidades que refletem experiências em comum, assentadas em referências estáveis e imutáveis” (GUTFRIEND e ESCOSTEGUY, 2006, p.30). Nessas análises, o peso da história determina as abordagens.

Já no trabalho proposto pelas autoras, com viés não-essencialista, as marcas identitárias se formam por meio como um produto da sociedade e estão em constante transformação. Essa abordagem, com base nos Estudos Culturais, entende que as identidades, inclusive a gaúcha, são construídas a partir da igualdade e da diferença, portanto, as identidades são, como já vimos no início deste trabalho, relacionais. Trabalhando especificamente com a identidade gaúcha, as autoras explicam:

Neste caso, o gaúcho depende, para existir, de algo fora dele – de uma identidade que ele não é. No entanto, esse outro não é um outro natural, mas um outro da linguagem. Por essa razão, as identidades são constituídas por representações, práticas de produção de sentido que nos posicionam como sujeitos, embora se vinculem sempre a condições materiais e sociais, portanto, não são somente discursivas (GUTFRIEND e ESCOSTEGUY, 2006, p. 32).

Ao entendermos que as identidades não se dão somente no campo discursivo, podemos incorporar esta reflexão à nossa discussão sobre o espaço chamado pampa, pois, o espaço é um lugar que gera sentidos de pertencimento e dá elementos para que os sujeitos possam se posicionar e definir seu lugar de fala.

Porém, as autoras alertam que, além da vivência pessoal de cada sujeito, o contexto onde são produzidas diversas práticas de produção de sentido é marcado por quem tem o poder de representar e como essa representação é realizada, pois quem pode falar pelo “outro” também pode escolher a forma que fala do “outro”. Neste processo, “a exclusão não é do sujeito nem está no sujeito, mas circula na cultura como um significado que não é natural, mas acaba naturalizado” (GUTFRIEND e ESCOSTEGUY, 2006, p.32). Esse “tonar-se comum” é produzido por meio de representações que posicionam o sujeito para que ele estabeleça seu lugar, lembrando que quem fala sobre o “outro” também estabelece os sentidos desta fala.

Na abordagem não-essencialista que as autoras utilizam para entender as representações do gaúcho no cinema e na mídia impressa do Rio Grande do Sul, o passado também é um dos elementos que constituem as identidades, porém ele não é tido como algo nato, fixo e imutável. Desta forma, a identidade “também tem história, embora esta não seja a recuperação de um passado cristalizado, implicando, ao contrário, em continuidades e rupturas” (GUTFRIEND e ESCOSTEGUY, 2006, p.32). É esse movimento que imbrica o passado com o presente, o que é fixo no espaço com a constante passagem de um lugar para outro, que estamos chamando de um devir fronteiriço.

A existência de traços comuns, baseada em uma relação próxima com os países que compartilham do pampa como geografia básica, como o Uruguai e a Argentina, não denota o homem do pampa como uma figura mítica do modo que o Movimento Tradicionalista Gaúcho e o Grupo RBS de Comunicação pregam e reforçam. Por isto é importante compreendermos como a criação do mito do gaúcho e os traços identitários do homem do pampa se relacionam na invenção de uma tradição.

3.4 - O mito do gaúcho *versus* o gaúcho do pampa

O Rio Grande do Sul é um dos Estados do Brasil que tem seus traços culturais delineados pelas características históricas ligadas à ocupação do território onde, conforme já vimos, teve influência dos conflitos com a banda espanhola. As disputas fronteiriças deixaram uma herança bélica que foi incorporada na criação do mito do gaúcho pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG, que também é reforçado pelo Grupo RBS de Comunicação. A valorização da figura mítica e heroica do gaúcho foi construída a partir destes elementos do passado histórico.

Além da herança militarista imperial, a Revolução Farroupilha é um dos marcos de constituição do mito no Rio Grande do Sul. A guerra representava o descontentamento dos republicanos rio-grandenses contra a alta carga tributária imposta pelo império brasileiro ao charque. Essa motivação econômica, juntamente com as ideias liberais dos republicanos e com o exemplo da recente independência do Uruguai, deram as bases para que os farroupilhas declarassem a independência e formassem a República Rio-Grandense. A Coroa imperial logo reagiu tendo em vista a importância do charque para a manutenção da economia nacional. A Guerra dos Farrapos durou quase 10 anos, de setembro de 1835 a março de 1845, e terminou com um tratado de paz que incorporou os farroupilhas ao Exército Imperial.

Esses antecedentes históricos são recuperados mais tarde na constituição do mito, mas essa construção se dará inicialmente na literatura rio-grandense. Tau Golin (1983) explica, através de outros estudos e de fragmentos dos viajantes europeus que passaram pelo Rio Grande do Sul no século XIX, que o Estado teve uma produção literária e intelectual tardia. Apenas depois de encerrada a guerra do Paraguai é que em 1868 surgem iniciativas de produção que culminam com a constituição da Sociedade Partenon Literário.

Para Nilda Jacks (1998), a maioria dos historiadores que pesquisam sobre o Movimento Tradicionalista Gaúcho atribuem à criação da Sociedade Partenon Literário um dos marcos fundantes do tradicionalismo no Rio Grande do Sul. O segundo movimento que deu base para a constituição do tradicionalismo foi a criação do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, em 1898. A partir dessa iniciativa foram criadas outras agremiações em diversas cidades do Estado, movimento que se deu até os anos de 1943.

O tradicionalismo propriamente dito inicia sua expansão a partir da criação, em 1948, do 35 Centro de Tradições Gaúchas que, segundo Jacks (1998), é caracterizada como

uma segunda fase dentro da consolidação do tradicionalismo gaúcho. A proliferação dos CTG's no Estado configura a rápida expansão destes espaços construtores de uma tradição específica, as entidades base do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Atualmente são mais de 1600 CTG's espalhados pelo Rio Grande do Sul (MTG, 2014). Segundo Golin (1983, p. 12), “o Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG, com seu aperfeiçoamento a mais de um século, articula-se de uma ideologia necessariamente unificadora. Exploradores e explorados defendes os mesmos princípios na compreensão do mundo”. Podemos entender esse movimento feito pelo MTG como a constituição de uma “tradição inventada” que dará formas ideológicas ao mito do gaúcho, pois

Por “tradição inventada” entende-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 09)

Deste modo, os elementos formadores do mito que são reforçados interessam a uma classe dominante agropecuarista que buscava na figura do senhor da estância as características para representar o ideal de gaúcho. Não é a toa que a própria organização dentro do CTG reproduz a hierarquia das grandes estâncias do interior do Rio Grande do Sul. As figuras do Patrão, do peão, do capataz estão presentes na organização destas entidades. As ideias difundidas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho refletem, portanto, as ideias de uma época específica.

Até a década de trinta, do século XX, uma base econômica o justifica, pois o capital rio-grandense era eminentemente pastoril. Nos longos anos de seu reinado, fortaleceu-se uma cultura “popular” – produzida hegemonicamente pela elite – voltada para o seu espaço geográfico e social. É evidente que sua ideologia constituía-se fundamentalmente latifundiária. As ideias dos estancieiros eram as ideias dominantes. (GOLIN, 1983, p.11)

Ao pensarmos no conceito de tradição inventada, proposto por Hobsbawm (1997), temos que levar em consideração que são as elites que possuem as condições de repetição de alguns elementos do passado em detrimento de outros. São as ideias de um gaúcho ordeiro, heroico e destemido que estão presentes na configuração do mito, exaltado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e reforçado pelo Grupo RBS de Comunicação. É por meio da criação de valores que a ideia mítica se incorpora na sociedade.

Ruben Oliven (1984) explica que a defesa da figura do gaúcho, cristalizado nos valores de um passado heroico, é feita pelos tradicionalistas a fim de generalizá-la como a representação da identidade do Rio Grande do Sul. De certo modo, a fixação de uma tradição pura também “protege” a integridade gaúcha das ameaças globalizadoras. Segundo o autor, a evocação de uma forma específica de discurso para exaltar a tradição é um dos traços de dominação, pois “trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos” (OLIVEN, 1984, p. 80). Diante disso, é possível entender o discurso mítico do MTG como um discurso ideológico das oligarquias rurais.

Porém, não podemos negar que a população de classe baixa também assimilou os objetivos do Movimento Tradicionalista Gaúcho. De fato, podemos entender a estrutura destes espaços como uma representação da estratificação social, visto que existem CTG’s da elite e outros de negros, por exemplo. Não são poucas as cidades que fundaram CTG’s de negros, a exemplo da divisão que acontecia nos clubes sociais no século XX.

Além do MTG, o Grupo RBS de Comunicação também trabalha na exaltação do mito do gaúcho. O grupo é detentor dos veículos mais influentes no Estado, especialmente pela programação da RBS TV, jornal Zero Hora e Rádio Gaúcha. O Grupo RBS possui a maior rede regional de TV do país, é afiliada da Rede Globo e abarca 18 emissoras distribuídas no RS e em SC, com uma cobertura que atinge 789 municípios e quase 17 milhões de telespectadores nos dois Estados²⁵. Em solo gaúcho, o grupo busca uma aproximação com o público local como forma de garantir a audiência e a lucratividade comercial, visto que a RBS é um grupo privado de comunicação.

Mesmo que a emissora busque uma diversidade na maneira de representar e se aproximar do seu público, não existe um tensionamento com a forma hegemônica de representar o gaúcho. Em análise do programa Galpão Crioulo, Lisboa Filho (2009) identificou uma presença maior de uma “gauchidade” em relação ao Tradicionalismo. O termo usado pelo autor reflete a ideia de um fenômeno, o que possibilita uma visão mais abrangente, que leva em conta as múltiplas formas de discursos na representação do que é ser gaúcho.

²⁵ Informações disponíveis em: <http://www.gruporbs.com.br/atuacao/rbstv>, acessado em 14 de julho de 2014.

Já para Hinerasky (2002), a concepção de audiência e da cultura gaúcha pelos produtores culturais da RBS TV de Porto Alegre abre espaço para a representação de um gaúcho mais urbano por questões de mercado. Mesmo assim, os produtores revelam, em entrevistas, que “o compromisso com a comunidade gaúcha faz parte do dia-a-dia de trabalho dos produtores da RBS TV porque a aproximação com os telespectadores traz índices de audiência para a emissora, ou seja, é rentável” (HINERASKY, 2002, p. 08). Com tal direcionamento econômico, a emissora busca identificar-se com dois públicos distintos.

O público urbano é contemplado com os programas especiais, enquanto que a parcela mais tradicional se associa à reprodução do mito do gaúcho, pois, mesmo vivendo na cidade, tem cristalizadas as lembranças dos tempos onde foi estabelecida a representação do mito do gaúcho ligado à terra e às lidas campeiras. Nesse sentido, voltamos a reforçar que, mesmo que existam outras representações do gaúcho presentes no Grupo RBS, não há uma contraposição à representação hegemônica.

Para aprofundar mais sobre como a cultura gaúcha é representada na mídia, buscamos na publicação *Mídia e Identidade Gaúcha* (FELIPPI e NECCHI, 2009) outras análises que refletem a produção acadêmica sobre a questão. A visão hegemônica que reforça uma ideia de orgulho gaúcho faz parte de um ideal identitário do Rio Grande do Sul.

O gaúcho se julga especial, superior ou, no mínimo, distinto. Se uma identidade se estabelece na diferença, a oposição ao resto do Brasil ecoa fortemente, desde uma conversa prosaica na esquina até no discurso produzido pela mídia. É comum que uma noção de identidade permeie a vida de uma sociedade, mas quando os traços evocados para definir um povo e uma terra acabam por ocupar parcela expressiva do que é dito na mídia e, sobretudo, comprometem a diversidade em nome de uma visão hegemônica, tem-se aí um importante filão a ser investigado (FELIPPI; NECCHI, 2009, p.11 e 12).

O Rio Grande do Sul convive diariamente com uma representação homogênea do que é ser gaúcho. Os sentidos de identidade empregados pela mídia, especificamente pelo Grupo RBS, reafirmam um orgulho gauchesco que, por questões de público alvo e mercado, se torna a visão mais trabalhada pela mídia no Estado. Em *Mídia e Identidade Gaúcha*, encontramos uma série de artigos que analisam alguns espaços que possuem uma visão diferente das identidades gaúchas e também trabalhos que mostram o enquadramento da mídia hegemônica para reforçar a figura do mito do gaúcho.

No estudo sobre o enquadramento peculiar e diferente que *Anahy de las Misiones* (1997) apresentou para tensionar as representações tradicionais da identidade gaúcha, Vitor Necchi (2009) mostra o filme como um produto que possui características e valores da tradição gaúcha, mas com uma diferença. Segundo o autor: “O filme inova, no entanto, ao realizar um deslocamento de gênero na representação do gaúcho, ou seja, os atributos histórica e reiteradamente vinculados ao homem são personificados na figura da mulher” (NECCHI, 2009, p.26). Mesmo que a narrativa, dirigida por Sérgio Silva, utilize como pano de fundo a Guerra dos Farrapos, ela acaba contrapondo a personagem principal, Araci Esteves, com um gaúcho, guerreiro, destemido, valente e macho, representação dominante na mídia e em outros filmes de temática rural.

A análise de Necchi aponta que a produção de longas no Rio Grande do Sul apresenta duas vertentes: os filmes urbanos e os trabalhos com temas rurais e históricos, sendo que a maioria dos filmes incluídos na segunda categoria trabalha com uma representação mítica e heroica do gaúcho. Desta forma, *Anahy de las Misiones* evidencia outro direcionamento, baseado na figura da protagonista como uma mulher que possui todos os atributos do gaúcho, seja na fibra, na valentia, na coragem, na força. O longa-metragem apresenta uma forma narrativa dissonante, que não reforça a tradição cristalizada do mito do gaúcho.

Já o artigo *A identidade gaúcha no jornalismo impresso – o caso Zero Hora*, de Ângela Felippi, apresenta semelhanças com a produção de Hinerasky (2002), pois explica o direcionamento editorial do jornal pela questão mercadológica. A pesquisa acompanhou empiricamente por quatro anos o jornal Zero Hora (ZH) e delimitou, a partir dos dados coletados, seis tematizações para analisar a identidade gaúcha. São elas: o acontecimento local; a produção cultural; as celebridades; o cidadão comum; o Movimento Tradicionalista Gaúcho; as comemorações da Revolução Farroupilha e os valores hegemônicos.

O estudo trabalhou com o processo produtivo do jornal por meio do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero (2003), que cerca o objeto de estudo em todas as dimensões produtivas. Deste modo, a autora conclui que “ZH cunha a partir da cultura e da identidade regionais hegemônicas os elementos que irão compor, no massivo, por meio dos gêneros jornalísticos, o produto-notícia devolvido ao popular, contendo em seu discurso os sentidos relacionados à identidade em questão” (FILIPPI, 2009, p. 53). A análise da autora

nos mostra a adequação editorial do jornal ao discurso hegemônico para a garantia da lucratividade comercial que a RBS busca.

A publicidade também apresenta esse mesmo direcionamento. Pauline Neutzling Fraga analisou dez anúncios veiculados em diferentes edições de Zero Hora, durante três anos, no período da Semana Farroupilha, para entender, entre outros objetivos, quais são os elementos verbais e não verbais mais utilizados na apropriação do mito do gaúcho e qual representação da identidade regional é predominante nos anúncios. A autora explica que “toda a publicidade apresenta em seus discursos representações, tais como as de identidades, a fim de promover em seu público-alvo determinados modos de ser, agir, sentir, pensar e crer” (FRAGA, 2009, p. 101). E o público, diante dessa exposição, busca se identificar em comunidade, compartilhando as mesmas escolhas - no caso, um mesmo produto.

Na análise, a autora percebeu que a publicidade busca uma aproximação com o público do Rio Grande do Sul com elementos da cultura gaúcha sem se atrelar às regras rígidas do Movimento Tradicionalista Gaúcho. O discurso publicitário, segundo Fraga (2009, p. 99), pode revistar a representação do mito do gaúcho aparentemente comprometido com ele, mas também, pode se associar ao mito do gaúcho de maneira customizada, buscando releitura a fim de promover um diálogo entre as características do tradicionalismo e um público geral que não é necessariamente seguidor das leis da tradição.

Outro espaço de representação da identidade gaúcha na mídia é o rádio. O estudo *Mídia e identidades: rádio e cultura gaúcha* apresenta um cenário diferente com a presença da internet. Se na primeira metade do século XX, o rádio foi utilizado como um instrumento unificador da identidade nacional e regional, hoje ele trabalha muito mais com o aspecto da proximidade com a comunidade local. Para Haussen (2009, p. 116), mesmo que a programação do rádio seja balizada pela cultura local, ela sofre influências da presença global.

A autora explica que, em um contexto marcado pela globalização da economia e mundialização da cultura somado ao localismo que é marca do rádio, “o gaúcho, novamente, é chamado a explicar sua identidade. E, de novo, busca suas raízes (reais ou imaginadas) para sobreviver no mundo mais amplo” (HAUSSEM, 2009, p. 110). Dependendo da situação, os ouvintes irão se identificar ora com uma identidade gaúcha, ora brasileira ou latino-americana. O espaço globalizado acaba por diminuir o poder de

influenciar na formação dos sentidos de identidade, pois convivem com outras formas de representação, diluindo as marcas fixas da cultura gaúcha.

Além dessas pesquisas, o livro discute a representação da identidade gaúcha na música, onde percebemos um conflito entre a produção musical que segue pelo tradicionalismo do MTG e uma nova produção denominada de *Tchêmusic*. Uma nova forma de mostrar o gaúcho, buscando uma “gauchidade” é discutida em Lisboa Filho, e a representação do gaúcho na internet é investigada por Liliane Dutra Brignol e Mônica Pieniz.

O posfácio escrito por Ana Carolina D. Escosteguy trabalha com a ideia de que, mesmo que existam elementos de uma tradição cristalizada que denotam o “ser gaúcho”, é na cultura da mídia (KELLNER, 2001), em suas práticas de representação, que a construção do “ser gaúcho” toma forma. Assim, segundo a autora, “analisar o processo de constituição de identidades através de um protocolo analítico que destaque as relações entre cultura e poder implica contemplar a dimensão reguladora da cultura exercida tanto na vida social quanto nos modos de ser” (ESCOSTEGUY, 2009, p. 253). Com isso, nossas análises sobre a representação hegemônica de uma identidade gaúcha, em detrimento de uma diversidade de modos de “ser gaúcho”, passam pelo questionamento de quem possui mais condições de afirmar “o que é” e “o que não é” a identidade gaúcha.

No estudo sobre a memória e a identidade gaúcha na série *A conquista do Oeste*, produzida pela RBS TV em 2004, Priscila Ferreira (2012) identificou que a emissora reforça a representação do mito do gaúcho construindo, por meio dos documentários que compõem a série, uma tríade de ideias-imagem que apresentam o gaúcho migrante como Conquistador, Desbravador e Herói. E, conforme Rossini (2011), as contradições sobre como é representada hegemonicamente a cultura gaúcha, ou mesmo a figura do gaúcho, não estão presentes nas produções do Núcleo de Especiais da RBS TV. Mesmo que existam outras representações veiculadas pela emissora, como a do gaúcho urbano, morador da capital, não há um questionamento do mito do gaúcho. Essa naturalização da imagem mítica faz parte do esvaziamento de conteúdo que o mito carrega, e que encontra ressonância nos meios de comunicação do Grupo RBS.

Conforme Barthes (2001), a característica fundamental do mito é a que ele pode facilmente ser apropriado, pois está raso de conteúdo. Dessa forma, a criação de um mito esvazia o significado da imagem, transformando-a em outra. No caso da representação mítica do gaúcho, todas as nuances históricas e heterogêneas da formação do sujeito

gaúcho são furtadas para que a imagem mítica se sobressaia sem uma carga de significado. Para Barthes,

Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza. Compreende-se agora por que, aos olhos do consumidor de mitos, a intenção e o apelo dirigido ao homem pelo conceito podem permanecer manifestos sem, no entanto, parecer interessados: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza (BARTHES, 2001, p.221).

Assim, a fala que transforma um tipo de representação do gaúcho num mito é a afirmação da tradição gaúcha exaltada pelo Movimento Tradicionalista. Essa mitificação é explícita e está congelada no tempo pretérito que é o ideal, segundo seus idealizadores. No conceito de tradicionalismo disponível na página do MTG na internet, podemos visualizar a força que o movimento atribui para a noção idealizada e mitificada do passado:

O tradicionalismo é um estado de consciência, que busca preservar as boas coisas do passado, sem conflitar com o progresso, através do cultuar, vivenciar e preservar o patrimônio sócio-cultural do povo gaúcho. É a sociedade que defende, preserva, cultua e divulga a tradição gaúcha, que congrega defensores dos costumes, dos hábitos, da cultura, dos valores do gaúcho. [...] Por ser uma sociedade, depende da atuação de cada tradicionalista, *que é o grande soldado*, o maior e imprescindível responsável pelo cultuar e divulgar a tradição, ou seja, a gama patrimonial gaúcha. (MTG, 2014, grifo nosso)

Como os tradicionalistas são os soldados, no Rio Grande do Sul existe um exército que defende a bandeira da tradição. Conforme Hobsbawm (1997), a ideia de tradição, inventada ou não, precisa ser inúmeras vezes repetida para que se incorpore como parte do passado. Segundo o autor, “o objetivo e a característica das ‘tradições’, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição” (HOBSBAWM, 1997, p.10). Desta forma, o reviver do passado é uma fala mítica que recupera a tradição criada por poucos e seguida por muitos “soldados” do tradicionalismo.

O Grupo RBS de Comunicação também faz parte deste exército, pois se utiliza da imagem do gaúcho como o padrão cultural do Estado. Como já vimos, esse padrão sofre ajustamentos conforme as regras do mercado econômico que mantém o grupo. Mas ele nunca é contestado. Ao contrário, existe um agendamento que reforça a figura mítica pregada pelo MTG, pois a imagem veiculada pela mídia hegemônica busca a padronização dos sentimentos e identificações, já que “o rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da

indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (KELLNER, 2001, p. 09) e também do que é, ou não é, a cultura regional ou tradição.

Por outro lado, existem elementos particulares que são compartilhados pelos sujeitos que vivem em um determinado espaço, como o espaço do pampa. Mesmo que o Movimento Tradicionalista Gaúcho tenha se apropriado de diversos costumes que fazem parte da “lida campeira” para a construção do mito e da tradição gaúcha, entendemos que existem características que são próprias do homem que habita o pampa, seja o gaúcho brasileiro ou o *gaucho* uruguaio.

Para exemplificar melhor, temos algumas características como o chimarrão, o uso/relação com o cavalo ou o churrasco, costumes comuns do homem do campo, por sua vez valorizados pela tradição gaúcha. Sendo assim, o costume, segundo Hobsbawm (1997, p. 10), é algo dinâmico na sociedade. Ele tem elementos do passado, mas “não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais”. Deste modo, temos traços identitários que são comuns dos gaúchos que vivem na região do pampa, mas tais traços não são imutáveis. Tomar um chimarrão não representa necessariamente o culto a uma tradição. Trabalhar com o cavalo na fazenda não significa ser um herói farroupilha. Ser gaúcho não é obrigatoriamente ser tradicionalista. São esses sentidos de identidades da região do pampa que pretendemos compreender como eles são construídos nos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*.

CAPÍTULO IV - DUAS VIAGENS DISTINTAS – OS SENTIDOS DE IDENTIDADES EM *DOBLE CHAPA* E A LINHA IMAGINÁRIA

Quais os sentidos de identidade que os documentários *Doble Chapa*, de Leo Caobelli e Diego Vidart, e *A Linha Imaginária*, de Cíntia Langie e Rafael Andreazza, estabelecem para a região da fronteira do Brasil com o Uruguai? Que elementos narrativos e audiovisuais os filmes utilizam para apresentar as identidades dessa fronteira? Como o gaúcho aparece nos filmes quando existe certa liberdade narrativa na produção de documentários? O que é exibido quando essas produções não sofrem direcionamentos para reforçar o mito do gaúcho? São alguns questionamentos que nos acompanham durante o percurso analítico do nosso projeto.

Para respondermos a estas questões, utilizamos a análise fílmica como método predominante. Entendemos que cada filme possui sentidos distintos, direcionados pelo seu realizador, que são captados de diversas formas por quem assiste. Cabe-nos, no processo de análise dos dois documentários, buscar e discutir os elementos da narrativa audiovisual que marcam as identidades da fronteira. Para isso, propomos três categorias gerais de análise que cumprem com a problematização e com os objetivos desta pesquisa.

Utilizamos os pontos de vista expressos nos documentários propostos por Manuela Penafria (2009) para balizar nossa análise. Nos concentramos em buscar, primeiramente, na esfera visual e sonora os sentidos de identidade de fronteira. Trabalhamos, ainda, com o sentido narrativo e ideológico como forma de embasar e complementar a primeira análise. Usamos também o aporte da linguagem audiovisual, com a análise dos planos, os tipos de enquadramentos empregados, uso da trilha sonora, além de caracterizar cada documentário dentro dos modos de representação proposto por Nichols (2005). Também analisamos a forma que os realizadores articulam as várias vozes dos personagens e dos narradores dentro do filme para compor a “voz” de cada documentário com relação às identidades de fronteira.

Ao decompor os documentários encontramos diversos temas comuns aos dois filmes, como o comércio, o contrabando, o espaço rural e urbano. A partir dessas características, organizamos nossa análise de maneira comparativa, expondo o que cada documentário colabora para o estudo do tema. Nosso texto analítico, portanto, apresenta

elementos dos dois filmes, mas procurando evidenciar no que eles se diferenciam quanto à representação da fronteira. Durante o percurso que desenvolvemos, falamos muitas vezes sobre o imbricamento identitário e cultural que a fronteira do Brasil com o Uruguai apresenta e, ao nos concentrarmos na análise dos documentários, percebemos que, mesmo estruturados em uma forma narrativa bem diferente, os filmes revelam características comuns do espaço fronteiriço.

Na prática, produzimos a análise de cada documentário trabalhando com uma categoria de cada vez e também a partir de um dos sentidos expressos no que Manuela Penafria (2009) chama de ponto de vista. A autora trabalha separando o sentido visual/sonoro, com o sentido narrativo e com o sentido ideológico. Decupamos e analisamos todo o documentário várias vezes e em cada uma delas buscávamos perceber os traços de identidade que os filmes apresentavam. Com a análise mais extensa, conseguimos separar os temas, as sequências e a forma com que os documentários construíram seu discurso. Portanto, quando falarmos na sequência de um dos filmes, ela está ligada à forma narrativa interna de cada documentário.

Na análise, o leitor poderá encontrar referências ao sentido visual/sonoro, ao sentido narrativo e ideológico (PENAFRIA, 2009) de forma separada. Isto não significa uma negação da ideia de que a narrativa de um filme se constitui a partir dos diversos elementos que compõem a obra. Por uma opção metodológica, somente em alguns momentos, apresentamos de forma separada os sentidos que os documentários possuem, mas sempre buscamos fazer uma leitura do todo no final de cada categoria de análise.

Em nosso trabalho, optamos por categorias amplas, que permitam a articulação de diversos conceitos e o debate com relação ao tema de nossa pesquisa. Essa amplitude se converteu em singularidades e especificidades no momento da análise, pois não nos detemos somente no aspecto geral que os documentários apresentam, olhamos também para os detalhes que revelam a sua voz. A ordem das categorias não é um fator determinante na análise, de qualquer forma, optamos por trabalhar do geral ao específico, partindo do espaço como gerador de sentidos até a compreensão sobre o olhar dos documentários para o mito do gaúcho.

Deste modo, as categorias que guiaram nossa investida analítica foram:

1. A fronteira nos documentários como espaço constituidor de identidades;
2. Os personagens sociais dos documentários e o devir fronteiriço: marcas de identidades, alteridades, pertencimento e hibridizações;

3. O olhar dos documentários para o homem do pampa e para o mito do gaúcho.

Essas categorias serão aprofundadas nos próximos subtítulos da nossa pesquisa, porém neste momento, apresentaremos um pouco mais de cada documentário.

4.1.1 Doble Chapa

O documentário *Doble Chapa* se estrutura a partir do encontro entre duas pessoas, um brasileiro e outro uruguaio, que saem de suas cidades localizadas longe da fronteira, em um centro, para compartilhar o trânsito pelos caminhos da linha divisória entre os dois países. Percebemos que eles estão juntos, pois os textos que expressam a visão de cada um são apresentados de maneira intercalada no filme. Mesmo eles percorrendo toda a fronteira entre o Brasil e o Uruguai, o sentimento que o documentário imprime é de união, pois os dois pontos de vista se mesclam constituindo uma só visão sobre o espaço fronteiriço.

Doble Chapa não trata a fronteira como espaço de separação entre duas nações. A epígrafe do filme revela o direcionamento que os autores darão para o tema: “encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras, mas só duas nações – a dos vivos e a dos mortos. Mia Couto” (DOBLE CHAPA, 2014). Sendo assim, o limite entre os países faz parte da nação dos vivos e não de espaços separados.

O documentário se desenvolve na busca pelas estruturas de demarcação da fronteira que representam ou não o limite entre os países. São estruturas de concreto que possuem um sentido imaginário de divisa para quem é de fora, mas percebemos no filme que os marcos são quase que invisíveis para as pessoas do lugar. *Doble Chapa* intercala imagens durante o dia e noite conotando um sentimento de passagem de tempo que se complementa com os deslocamentos pelas estradas da fronteira.

Dirigido por Leo Caobelli e Diego Vidart, o filme se estruturou na forma de coprodução entre os coletivos CalmaGarapa (Brasil) e Dokumental (Uruguai). Leo Caobelli é jornalista, formado na PUC-RS em 2000, trabalhou como fotógrafo no Palácio Piratini no início dos anos 2000, viveu em São Paulo de 2006 a 2009, onde foi fotógrafo do jornal Folha de São Paulo, além de fotografar para outras revistas do Grupo Abril. Diego Vidart é formado em Comunicação na Universidade OTR Uruguai e possui mestrado em Fotografia Documental pela Universidade de Wales, na Grã-Bretanha. É professor da Universidade Católica do Uruguai, onde coordena a licenciatura em Engenharia Audiovisual.

No documentário temos como tônica o encontro entre os diretores, entre os dois idiomas, as duas culturas, mesmo que eles não apareçam no documentário. Não se produz um terceiro a partir da união destes dois diferentes, mas um espelhamento, onde o documentário busca criar um autorreflexo. Se imaginarmos que na linha divisória existe um espelho, cada lado se auto-refletirá com imagens que são idênticas, tornando a fronteira um espaço de igualdade entre as partes, entre os pontos de vista expressos pelos diretores que se apresentam como os narradores oniscientes do percurso pela fronteira.

Doble Chapa se estrutura dentro do modo de representação poético que, segundo Nichols (2005), trabalha mais com um encadeamento rítmico e justaposições espaciais, sem se utilizar tanto da montagem em continuidade ou de uma noção de tempo e espaço. Desta forma, “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2005, p. 138). Os textos em primeira pessoa evidenciam a decisão dos diretores em compartilhar suas vivências na fronteira.

O filme nos convida a acompanhar o deslocamento em busca dos marcos geodésicos de fronteira e a refletir sobre as sensações que o espaço trouxe aos narradores da história. Mesmo com um tom pessoal, *Doble Chapa* reafirma a característica dos documentários poéticos ao apresentar um relato subjetivo da fronteira, em que o texto narrado e as imagens do filme são carregadas de sentidos e de licenças poéticas.

Nichols (2005, p. 139) explica que este tipo de documentário substitui a característica referencial do documentário, que geralmente se apresenta como uma janela para o mundo, para expor uma visão que busca associações visuais, estéticas, valorizando a dimensão artística do tema ou do espaço.

Colocamo-nos em contato com as proposições dos realizadores por meio de suas sensibilidades que buscam estimular a nossa ideia sobre o que é o espaço da fronteira. Porém, “os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos” (NICHOLS, 2005, p. 138). Tanto que *Doble Chapa* apresenta, além da visão dos narradores oniscientes, dois depoimentos, mas estes personagens não são identificados, apenas são usados para compor o argumento do filme.

O documentário articula sua “voz” sobre o espaço da fronteira utilizando uma relação forte entre as imagens e o texto narrado. *Doble Chapa* trabalha com a duração dos

planos de forma lenta, convidando e forçando o espectador a contemplar a paisagem do pampa, já que o espaço tem maior ênfase na narrativa. Cada quadro apresenta, em sua composição, a formação e a experiência em fotografia que os diretores possuem.

Doble Chapa organiza sua narrativa por meio de dez sequências, onde cada uma delas representa uma cidade ou comunidade fronteiriça. O percurso que o documentário apresenta passa pelos seguintes locais: *Porto Alegre* |, *Chuí/Chuy*, *Jaguarão/Rio Branco*, *Aceguá/Acegua*, *Serrilhada/Cerrillada*, *Santana do Livramento/Rivera*, *Thomas Albornoz/Masoller*, *Quaraí/Artigas*, *Barra do Quaraí/Bella Unión*, |*Montevideo*. A partir destas sequências, os diretores abordam diversos sentidos de identidade para a fronteira Brasil/Uruguai.

A trilha sonora e um “quase-silêncio” são elementos estéticos que contribuem para a constituição da “voz” de *Doble Chapa*. Com características minimalistas, a música contrapõe a predominância de planos de escala aberta, a exemplo de Planos Gerais e de Conjunto. Desta forma, a trilha atua como catalisadora da atenção para o que é singular no espaço, já que a representação que predomina da fronteira como lugar baseia-se em imagens caracterizadas pelos enquadramentos abertos. Já os “quase-silêncios” são áudios ambientes bem mais baixo que a trilha da música e da narração em *off*. Eles dão uma sensação de vago, de algo fixo e sem som, de um tempo que parece congelado.

A “voz” de *Doble Chapa* se articula a partir dos enquadramentos em escala aberta para mostrar a fronteira como espaço constituidor de identidade. As marcas de identidade nos sujeitos da fronteira ocupam o espaço da narração em *off*, mas sem referência aos sujeitos que falam. Eles são minimizados pela imensidão do pampa. As pessoas são apresentadas em igualdade de importância com o espaço e com outros elementos estéticos. Desta forma, os narradores nos convidam, de maneira poética, a compartilhar o cheiro de sangue em alguns momentos, mas também de aromas novos que flutuam pelo ar da fronteira.

4.1.2 A Linha Imaginária

O documentário *A Linha Imaginária* aborda a fronteira Brasil/Uruguai observando a produção artística e cultural da região. No filme, o bilinguismo, a música, a poesia são frutos de uma convivência onde duas nações compartilham o mesmo espaço. O limite, a

linha que separa cada nação é apenas ilusão. A fronteira é apresentada como geradora de novos costumes, pois a relação híbrida do espaço cria novos elementos identitários.

O filme constrói sua narrativa a partir de entrevistas com os sujeitos que vivem na fronteira. Essa vivência reflete um espaço de entrelaçamentos culturais que o documentário assume para constituir sua “voz”, pois os personagens complementam os temas, não importando qual a sua cidade, já que a fronteira é apresentada como um espaço único.

Dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza e produzido pela Moviola Filmes, da cidade de Pelotas/RS, o filme foi gravado nas cidades de *Chuí/Chuy*, *Aceguá/Acegua*, *Santana do Livramento/Rivera* e *Jaguarão/Rio Branco*. Cíntia Langie é jornalista e mestre em comunicação social. É professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. É sócia e atua como diretora e montadora na produtora Moviola Filmes. Rafael Andreazza é formado em direito e filosofia e possui mestrado em produção e direção de Cinema Digital pela Universidad de La Laguna, na Espanha. Também é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas e atua como produtor, diretor e roteirista na Moviola Filmes.

A *Linha Imaginária* se estrutura para valorizar o discurso dos personagens sobre a fronteira. As imagens não possuem continuidade temporal, durante uma entrevista de dia é usado um *insert* gravado de noite, por exemplo. Os personagens são mostrados em lugares distintos nas entrevistas, não importando a continuidade espacial. Na maioria das entrevistas, os personagens são enquadrados em Primeiro Plano (PP) e Primeiríssimo Plano (PPP), o que reforça a importância desses sujeitos na construção da narrativa. Durante os depoimentos são usadas muitas imagens em *insert*, como forma de demonstrar o que está sendo dito. Estes *inserts* podem ser imagens gerais das ruas e do espaço geográfico da fronteira, ou dos próprios entrevistados. A *Linha Imaginária* trabalha com os personagens da fronteira em destaque na narrativa e também no sentido visual/sonoro.

O documentário se caracteriza pelo modo de representação expositivo, pois constrói sua narrativa de maneira argumentativa, priorizando o comentário verbal sobre a fronteira. Os personagens formam uma rede de opiniões que expressam o ponto de vista do filme. Bill Nichols (2005, p.143) explica que este tipo de documentário utiliza a oralidade para transmitir as ideias que formam a narrativa do filme e, geralmente, essa voz assume um caráter de autoridade sobre o tema. As imagens, segundo Nichols, desempenham neste tipo de documentário um papel não tão importante, pois ilustram ou esclarecem o que está sendo dito.

No documentário expositivo, a montagem atua como organizadora da lógica argumentativa. “Esse tipo de montagem é a de evidência, ela pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para reforçar o argumento” (NICHOLS, 2005, p. 144). Além disso, essas produções organizam a ideia geral, facilitando a compreensão do que é dito, sendo que o modo de representação expositivo é geralmente associado à lógica educativa, buscando transmitir um ponto de vista didático sobre o mundo histórico. “O filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam este conhecimento. O bom-senso constitui a base perfeita para esse tipo de representação do mundo” (NICHOLS, 2005, p.144 e 145).

A *Linha Imaginária* constitui sua “voz” por meio dos depoimentos de quinze personagens que falam no documentário. O argumento narrativo é organizado em temas em que os depoimentos se complementam para formar a “voz” deste filme. Essa opção reflete a escolha pelo modo expositivo, pois os depoimentos dos personagens operam para reforçar o argumento do filme. As imagens em diversos momentos assumem apenas a função de evidenciar ou ilustrar as afirmações dos personagens.

Predominantemente, o documentário trabalha com a montagem de evidência. Este tipo de montagem é caracterizado por Nichols (2005, p. 58) como construtor da cena para que o argumento se expresse de maneira única, convincente e sustentado por uma lógica, no caso, pela lógica verbal. Ela aposta mais na comprovação do discurso, aumentando nosso conhecimento sobre a narrativa. De fato, *A Linha Imaginária* utiliza as imagens para comprovar a fala dos personagens que apresentam seu ponto de vista sobre a fronteira.

As sequências de *A Linha Imaginária* não seguem uma divisão espacial como em *Doble Chapa*. O documentário se estrutura, na maioria das vezes, em temas que são construídos por meio dos depoimentos e em cliques de imagens que separam e unem um tema ao outro. Desta forma, temos no filme as seguintes sequências: créditos iniciais; bilinguismo; Fabián Severo; Chito de Mello; Aldir Garcia Schlee; fronteira; o pampa e o gaúcho; comércio de rua; Tita Silveira; colônia árabe em Chuí; Arroio Chuí; Hamilton Coelho; vidas simples em Aceguá/Acegua; contrabando; futebol; invisibilidade da fronteira; bilinguismo e nós nos outros como um encerramento. Por meio dessas sequências, o documentário costura sua “voz” sobre a fronteira.

O filme apresenta seu argumento sobre o espaço como constituidor de identidades com imagens do pampa e pelo depoimento do personagem Aldir Garcia Schlee. Mas o espaço não é a tônica do documentário. O devir fronteiriço, suas marcas de identidade,

alteridade, pertencimento e hibridizações, possui um papel de destaque. A fronteira é um espaço onde os sujeitos constituem sua relação de pertencimento. O documentário trabalha com uma narrativa que tem foco nas pessoas. Já o olhar para o homem do pampa e para o mito do gaúcho possui um conflito entre o sentido visual/sonoro com o narrativo, pois o argumento discursivo do filme não segue a representação do tradicionalismo do MTG, mas as imagens que evidenciam este argumento possuem características diferentes, um outro sentido.

4.2 – Categorias de Análise: marcas de identidades incomuns.

Nossa pesquisa trabalha com a construção de sentidos de identidades nos documentários que tratam das regiões de fronteira, especialmente a fronteira do extremo sul do Brasil com o Uruguai. A partir desse tema, balizamos nossa análise para responder às seguintes questões: de que forma os documentários aprovados pelo edital Documenta Rio Grande, do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-RS), estabelecem sentidos de identidades na região da fronteira do Brasil com o Uruguai?; e se os documentários analisados possibilitam formas diferentes de representação das identidades gaúchas, em contraposição ao mito do gaúcho amplamente difundido pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e pelo Grupo Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS)?

Para tanto, os objetivos do nosso trabalho passam por ver como o tema “fronteira” é abordado pelos realizadores dos documentários; entender como os documentários representam a constituição de identidades e as relações de pertencimento, diferença, alteridade e hibridizações no espaço de fronteira; e analisar quais identidades sobre o “homem do pampa” os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* apresentam em suas narrativas.

Sendo assim, trabalharemos a partir de agora com a abordagem dos documentários com base em cada uma das categorias de análise definidas para concretizar nossa pesquisa.

4.2.1 - A fronteira nos documentários como espaço constituidor de identidades

Já utilizamos ao longo do nosso trabalho o conceito, proposto por De Certeau (1998), de espaço como lugar praticado e a concepção da fronteira como elemento que media a vivência entre os dois lados que a envolvem. Muito mais que uma linha divisória, a fronteira se caracteriza pelo todo que é comum e partilhado, às vezes de forma

conflituosa e outras de forma amigável. Nosso objeto de estudo revela um espaço que possui características históricas e culturais comuns que são compartilhadas.

A fronteira é apresentada nos documentários como um espaço de vivência que possibilita encontros e desencontros, que cria relações espelhadas em que um lado reflete a si mesmo e ao outro, e ainda, é nascedouro do híbrido, de espécies que só podem viver neste espaço difuso de trocas. Ao pensarmos na linguagem audiovisual, encontramos a valorização do espaço nos documentários pelo uso de Grandes Planos Gerais (GPG) e Planos Gerais (PG). Essa escala de enquadramentos trabalha com a apresentação do local da cena. Como o espaço é um elemento importante para a constituição das identidades desta fronteira, é frequente o uso de imagens enquadradas nessas escalas abertas.

Como já vimos no capítulo III deste trabalho, o pampa é o elemento geográfico predominante neste espaço. Um das características mais marcantes deste bioma é o horizonte ao longe, aberto. A visão neste tipo de paisagem alcança grandes distâncias e pode até se perder na vastidão deste espaço. Além disso, outro rastro do passado que colaborou para a constituição da identidade do homem do pampa foi a presença de rebanhos de gado xucro e o uso do cavalo para caçar e dominar estes animais. O cavalo também é importante neste contexto, pois ele significa mobilidade num ambiente formado pela imensidão.

Figura 07: O pampa como espaço constituidor de identidades



Fonte: *A Linha Imaginária* (à esquerda) e *Doble Chapa* (à direita).

Na atualidade, a faixa de fronteira ocupa quase 40% da área do Rio Grande do Sul e o limite do Estado com o Uruguai se dá num território de mais de mil quilômetros de distância. A maior parte desta área fronteira não possui barreiras naturais e a linha divisória é “engolida” pela imensidão do pampa. É neste ambiente comum que surgem identidades comuns para os sujeitos deste espaço e incomuns para quem olha de fora, pois

ele possui características imbricadas, algo que pode parecer estranho para quem “não é da fronteira”.

A função articuladora de dois espaços também é discutida por De Certeau (1998, p. 213) e incorporada em nosso trabalho, pois a palavra limite, constituidora subjetivamente da fronteira, cria “a comunicação assim como a separação”. Essa dupla função do que está no extremo, nas bordas, é apresentada nos documentários. Além disso, quando o autor fala no papel mediador que a fronteira possui, insere um problema prático e teórico que deixa o limite como um espaço que não está em nenhum dos lados, mas em ambos. Desta forma, “a fronteira funciona como um terceiro. Ela é um ‘entre-dois’ – um espaço entre-dois” (DE CERTEAU, 1998, P. 213). Essa função mediadora constitui sentidos de identidades incomuns em relação ao centro, mas partilhadas entre os dois lados.

Com relação ao espaço como constituidor de identidades, o documentário *A Linha Imaginária* trabalha com a ideia do pampa enquanto ambiente comum entre o Brasil e o Uruguai colocando-o como abrigo de uma cultura comum, a cultura do gaúcho. Além disso, a área urbana que une e separa as cidades gêmeas também possibilita o desenvolvimento de redes comerciais, legais e ilegais, que geram um entrelaçamento de práticas cotidianas entre os sujeitos dos dois países.

No primeiro depoimento do filme a questão do espaço é evidenciada. Ao falar das características da fronteira, Aldir Garcia Schlee, nos apresenta os traços de um espaço compartilhado que gera um hibridismo cultural, pois: “aqui há arroios, lagoas e finalmente áreas comuns da chamada fronteira seca. E nessa fronteira seca se dá o fenômeno do bilinguismo e daquilo que se chama de *portunhol*” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Durante este depoimento, a câmera passeia de um lado a outro de um marco geodésico, mostrando as inscrições “Brasil” e “Uruguai” em cada lado da construção. Esta imagem reforça a demarcação temática do documentário e revela que não existem barreiras entre um lado e outro, pois a câmera, num movimento único, grava os dois lados do demarcador de fronteira.

O pampa também é caracterizado pelo filme como espaço constituidor da identidade gaúcha, com viés para o que chamamos de homem do pampa. Aldir Garcia Schlee fala novamente deste ambiente comum predominante na fronteira:

[...] esse espaço físico, é um espaço físico de identificação pelo predomínio de uma cultura comum, que é a cultura que foi desenvolvida nesse território exemplar e único do mundo, que é o pampa, a cultura que se desenvolveu a partir

da criação da criação de gado, aliás, não vou dizer a partir da criação, a partir da exploração da existência de gado (*A Linha Imaginária*, 2014).

O documentário constrói seu ponto de vista narrativo pelo depoimento dos personagens que marcam o pampa e a fronteira como lugares de pertencimento e geradores de identidade. Porém, *A Linha Imaginária* desenvolve seu argumento na ideia de que as marcas de identidades incomuns presentes na fronteira Brasil/Uruguai são geradas a partir dos sujeitos que vivem no pampa e nas cidades fronteiriças. A ênfase é maior nos traços híbridos dos sujeitos e menor com relação ao pampa enquanto espaço comum. De fato, a função do espaço como articulador de sentidos de identidade não é o principal viés do documentário *A Linha Imaginária*.

Já em *Doble Chapa*, a paisagem que une e separa as duas nações assume uma maior importância narrativa. O filme trata a fronteira como um espaço único e uniforme que permite encontros entre os dois lados e que reflete um autoespelhamento. Neste sentido, o documentário propõe que a fronteira Brasil/Uruguai possui traços de semelhança que formam um espaço comum para os dois lados. Em termos visuais, o documentário trabalha com a amplitude do espaço, onde não se pode caracterizar nenhuma diferença. O pampa já possui como particularidade uma geografia sem obstáculos para a visão, com o horizonte sempre ao longe, quase no infinito, e *Doble Chapa* utiliza essa marca para apresentar a invisibilidade do limite entre os países. Além disso, o ambiente é mais valorizado como constituidor das identidades ali existentes do que a figura humana.

O filme intercala imagens urbanas e rurais para demonstrar o percurso e o deslocamento pela fronteira que os narradores oniscientes fizeram na busca pelos marcos geodésicos de fronteira. Geralmente as estruturas são enquadradas exatamente no meio do plano, onde cada lado do quadro representa um dos países. No entanto, em diversos planos temos personagens que atravessam este limite imaginário tratando o espaço como lugar único, reforçando a invisibilidade da fronteira.

Figura 08: Estruturas que representam a linha invisível da fronteira



Fonte: *Doble Chapa*, 2014.

As imagens demonstram que a demarcação do limite feita pelos Estados não produz sentidos de fronteira, pois não existem barreiras para serem ultrapassadas. Nas duas imagens os sujeitos cruzam de um lado a outro da linha de fronteira com muita naturalidade. A fronteira aparece como um espaço comum, de fácil acesso que produz identidades que convivem neste ambiente de maneira natural.

Essa naturalidade denota um pertencimento ao espaço. Estes homens que atravessam os planos com seus cavalos possuem elementos identitários que constituem o homem do pampa, com roupas características e o cavalo como elemento de identidade no pampa. A imagem reflete a imensidão e a solidão no espaço pampeano.

Doble Chapa também utiliza a água como um elemento natural e comum que simboliza o espaço fronteiriço, mas que não define dentro de si, o limite. Ela também produz as imagens de espelhamento que marcam a região da fronteira na intenção dos diretores. No espelho d'água temos sempre a imagem do lugar como um todo, seja o céu ou uma paisagem, onde a linha divisória não é identificada, pois o espaço que a água reflete é comum, não tem diferença. A fronteira como constituidora de identidades aparece em *Doble Chapa* como imagens refletidas que não definem seu território, portanto, pertencem aos dois lados.

Figura 09: Água refletindo um comum de um lado e demarcando dois territórios de outro



Fonte: *Doble Chapa* (à esquerda) e *Linha Imaginária* (à direita).

O documentário *A Linha Imaginária* também trata da água como elemento fronteiriço na sequência *Chuí/Chuy*. A fronteira é representada pelo arroio Chuí que demarca naturalmente a divisa com o Uruguai. As imagens mostram o córrego d'água fixo pelos moles da barra, contrastando com um passado de mobilidade, conforme o depoimento dos personagens. Pela lembrança do personagem Hamilton Coelho, o filme apresenta a fixação do arroio como uma política de proteção da fronteira pelo Estado.

O personagem conta que, antes dos moles da barra serem construídos, o arroio Chuí era móvel, portanto, a divisa entre os dois países, marcado por este curso d'água, também se movimentava. Ele explica que dentro dessa mobilidade as duas cidades eram mais integradas, pois não havia uma barreira natural fixa. Quando o curso do arroio foi definido, criou-se também uma delimitação rígida entre as cidades.

Chuí é a cidade que fica no extremo sul do Brasil. Hamilton fala do passado do local: “antigamente aqui, onde era a guarita, aqui tinha uma guarnição, na época da ditadura, aqui tinha um pelotão e aqui era um lugar de destaque de uma guarita de vigia” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Pela lembrança do personagem temos a questão da proteção bélica do território do país, principalmente durante a ditadura civil-militar dos anos de 1960/80. A marcação da diferença entre um “nós” e o “outro” (WOODWARD, 2009) era bem maior nesta época, visto que era preciso um pelotão do exército para controlar a fronteira.

Mesmo que os dois documentários não apresentem majoritariamente visões da fronteira enquanto um espaço de conflito, em alguns momentos a marcação da diferença entre um “nós” e o “outro” aparece. Ao pensarmos que a constituição dos sentidos de identidade possui uma forte ligação com o passado, ou seja, sujeitas a uma “historicização

radical” (HALL, 2009, p. 108), seria difícil não encontrar elementos de conflito ou de proteção de uma Nação ou outra nas narrativas dos filmes.

O personagem Hamilton, em *A Linha Imaginária*, deixa claro que a necessidade de proteção da divisa tem uma forte relação com o período histórico, pois, se na época da ditadura civil-militar existia uma guarnição para proteger a fronteira mais meridional do Brasil, hoje o personagem e a equipe do documentário dispõem de uma liberdade para registrar este espaço. Essas temporalidades internas apresentadas, colocadas como um “lugar” no filme documentário, refletem “um labirinto de tempos e épocas diferentes que se entrecruzam num espaço e o constituem” (FRANÇA, 2012, p.63). Desta forma, o que chamamos de devir fronteiro expresso nos documentários também imbrica uma ligação entre o tempo e o espaço.

Em *Doble Chapa* as imagens do presente também funcionam como reflexo de um tempo pretérito. Na sequência *Chui/Chuy*, o narrador uruguaio diz: “Aqui se começa a definir um território amplo e complexo, até o primeiro tratado de limites era conhecido como campos neutrais” (DOBLE CHAPA, 2014). A referência histórica remete ao espaço que não pertencia nem a coroa espanhola, nem a portuguesa, pelo tratado de Santo Ildelfonso em 1777. Um espaço neutro, sem fortes demarcações, que expressa sentidos de identidade livres, ambíguos, sem identificação com uma bandeira ou uma nação.

Também com relação aos conflitos do passado, o narrador brasileiro fala das guerras pelo território. “A linha cheira a sangue. Muita gente foi degolada por aqui. Degolar também é um jeito de marcar uma fronteira, um corte. Agora isso, pássaros e silêncio” (DOBLE CHAPA, 2014). A ideia do conflito e da diferença fica explícita nesta narração. Um corte separa alguma coisa em duas, ou pelo menos, deixa uma marca que produz o ‘de um lado’ e ‘de outro’ do corte. Os conflitos coloniais do passado deixaram sua marca neste espaço, mas no presente é a paz que toma conta do local, expressada pelo canto dos pássaros e pelo silêncio.

Em seguida, o narrador uruguaio diz: “aromas novos, pelo ar flutuam fragrâncias que se combinam tão bem com o idioma próprio dessa região, como uma mescla estável, cômoda e móvel” (DOBLE CHAPA, 2014). Voltamos para a questão de um espaço comum, que produz uma identidade comum, mesmo que no passado a guerra tenha deixado cicatrizes. A transformação do “cheiro de sangue” em “aromas novos” conota que o lugar foi se transformando e constituindo uma identidade própria.

Um elemento que tem ligação com a questão do espaço do pampa que, por sua vez não é abordado no sentido narrativo pelos documentários, mas é percebido somente no sentido visual, é a dicotomia entre a imensidão de terra que caracteriza o pampa, onde a linha divisória entre as nações se torna invisível, e a demarcação da propriedade privada, expressa pela cerca que delimita a propriedade.

Figura 10: As cercas que dividem o espaço do pampa



Fonte: *Doble Chapa* (à esquerda) e *Linha Imaginária* (à direita).

Os dois documentários atribuem uma importância para a cerca ao apresentar a demarcação da propriedade privada com planos detalhes, chocando nosso olhar, pois o limite entre os Estados-Nação sempre aparece como sendo invisível para os sujeitos que vivem na fronteira. A linha imperceptível que simboliza a divisa entre os países é enquadrada em planos com escala aberta, em planos gerais ou de conjunto. Existe também a demarcação do espaço privado no ambiente do pampa e este é revelado em planos em escala fechado, dando ênfase à separação das terras. Na imensidão do pampa as propriedades particulares, as grandes estâncias também ocupam extensas áreas de terra, e esta é uma herança colonial da região que se mantém até hoje. A concentração de terra é uma marca histórica do pampa que é destacada por ambos os documentários.

Outra característica que os documentários apresentam para o espaço da fronteira, principalmente em *Doble Chapa*, é a semelhança entre todas as cidades que fazem parte da linha divisória, as imagens transparecem um espaço quase uniforme. Ao trabalhar com o deslocamento pela fronteira em busca dos marcos geodésicos, o filme retrata uma estrada que é dupla, que pertence aos dois países. O narrador brasileiro aborda essa questão: “estrada-linha. Os marcos se alternam, os animais cruzam de um lado para o outro, nem o cemitério tem nacionalidade” (DOBLE CHAPA, 2014). Nesta sequência temos a primeira das duas entrevistas que compõem a narrativa do documentário. Somente ouvimos a voz

do personagem e as imagens continuam com os marcos geodésicos e com a estrada que não pertence a nenhum dos dois territórios. Entendemos que esta fala é de um personagem pelas informações que estão contidas no discurso, falado no dialeto da fronteira, com predominância do espanhol:

“Para nós que vivemos aqui nessa fronteira, nós não vemos a linha, para nós ela não existe. Não existe quem diga que vai ao Uruguai para trazer uma vaca, uma leiteira para ordenhar. Só se diz que vai ali no Juan Telmo para trazer uma vaca que ele emprestou. Não vemos a fronteira, essa divisão de país nós não vemos (DOBLE CHAPA, 2014).

Para o personagem, o espaço é único e não existe separação. Os marcos geodésicos são invisíveis, sem sentido, pois para ele, a linha nem imaginária é, ela não existe. O narrador brasileiro fala: “tudo é um pouco duplo, gêmeo, déjà vu, ninguém checa os documentos por aqui” (DOBLE CHAPA, 2014). Neste momento, fica evidenciado que os marcos geodésicos são imperceptíveis e que existe uma ausência do Estado, seja para controlar a linha demarcatória da fronteira, seja para tirar do esquecimento aquela comunidade.

A solidão e o abandono da fronteira também fazem parte da narrativa e são evidenciados nas imagens da sequência *Thomaz Albornoz / Masoller*. O sentimento de solidão se torna forte com as imagens de espaços em ruínas e brinquedos infantis vazios. Um relógio de parede marca meio-dia, os dois ponteiros estão juntos, formando a linha demarcatória entre a manhã e a tarde, porém o ponteiro dos segundos avança e retorna, essa imagem assume um caráter conotativo de um tempo que nunca passa. Um plano detalhe do relógio atribui mais força a esta imagem que, junto com a trilha, produz a sensação de horas que não passam. O relógio não está parado, mas está preso no tempo, em um vai e volta constante, em movimento, mas sem avançar para nenhum lugar, assim como os espaços apresentados no documentário.

Figura 11: Solidão e tempo preso ao passado



Fonte: *Doble Chapa* (2014).

Logo em seguida, na sequência *Quaraí / Artigas* temos um Plano Geral onde vemos crianças ao longe. Elas assumem o mesmo sentido do ponteiro que marca os segundos do relógio, pois estão em movimento, mas ao mesmo tempo, presas naquele lugar invisível e esquecido pelo Estado. Mesmo percorrendo toda a extensão da fronteira Brasil/Uruguai, os narradores trabalham com a ideia de semelhança e uniformidade, produzindo uma visão homogênea com traços de invisibilidade da fronteira. O narrador uruguaio fala: “armazéns e escolas se alternam em uma réplica constante. Tudo é um pouco duplo, gêmeo, déjà vu” (DOBLE CHAPA, 2014). Transparece que toda a fronteira é igual, sem diferenciações. Existe uma visão única que reduz a possibilidade de existir outros sentidos de identidade naquele espaço.

A *Linha Imaginária* também aborda essa questão. Na sequência *Aceguá/Acegua*, o espaço comum é apresentado como um lugar onde as leis e a burocracia do Estado não refletem a realidade do local. O personagem João Barbosa comenta: “Isso aqui não é cidade, isso aqui é uma campanha. Eles adotam leis que tem que aplicar em São Paulo e Rio de Janeiro e em Aceguá” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Nessas pequenas cidades gêmeas, que estão na periferia dos grandes centros de decisão do país, a atuação do Estado está muito longe da dinâmica cotidiana destas comunidades. Isso também colabora para o sentido de espaço único, pois não existem barreiras geográficas, políticas ou identitárias para separar os sujeitos que vivem nessa fronteira.

Nas áreas mais urbanas da fronteira, como *Santana do Livramento/Rivera*, a invisibilidade do limite entre as cidades também é mais acentuada. Os personagens Ernesto Diaz e Fabián Severo caracterizam o local com um espaço único. Já Chito de Mello explica que existe uma mistura entre as cidades, pois não existe rio ou ponte que separe um lado do outro. Por este motivo, o músico não considera que sejam duas cidades e sim, uma coisa

só. Ele também fala que essa integração se deu muito antes do Mercosul, sendo que o povo já tinha estabelecido suas próprias relações econômicas, sociais e culturais, neste espaço comum.

Na perspectiva dos sentidos de identidade que fizeram parte da narrativa dos dois documentários, entendemos que os filmes primam por apresentar um espaço comum que possui traços identitários comuns e uniformes. A fronteira permite criar sentimentos de reconhecimento num lugar que opera com uma multiplicidade de impressões identitárias que também se perde na imensidão do espaço. É um espaço de passagem e também possui traços fortes formados ao longo tempo. Ela cria espelhamentos que se autorrefletem e também é nascedouro de um misto híbrido que habita a língua, a música e o espaço.

4.2.2 - Os personagens dos documentários e o devir fronteiriço: marcas de identidades, alteridades, pertencimento e hibridizações

Nesta categoria de análise investigamos como os documentários trabalham com os personagens e como são abordadas as questões identitárias, seja pelo sentido narrativo, que aborda quem fala e o que é falado nos filmes, seja pelo sentido estético e/ou ideológico, como propõe Penafria (2009).

Ao longo do nosso percurso, propomos que o devir fronteiriço é marcado pela constante relação entre os sujeitos que habitam este espaço e pelo contato, por vezes efêmero, dos que passam pela fronteira, já que ela simboliza a ligação entre dois lados. Particularmente sobre a fronteira do extremo sul do Brasil com o Uruguai, os documentários procuram demonstrar como a relação de trocas entre os sujeitos acontece de forma naturalizada, visto que existem peculiaridades comuns no espaço e também os elementos históricos semelhantes produziram um signo de aproximação entre os sujeitos que vivem na fronteira.

Há estudos que se dedicam à análise da fronteira como espaço de passagem, um local desterritorializado, que não produz sentimentos de pertencimento, pois atua como elemento de ligação e de limite (FRANÇA, 2002; BRANDÃO, 2012). Entretanto, percebemos que os documentários analisados propõem outra representação para estes sujeitos da fronteira. Trata-se de uma representação que sugere mais traços compartilhados na fronteira, vezes refletindo um espelhamento entre os dois lados, como propõe *Doble*

Chapa, outras dando ênfase às características híbridas que surgiram da relação entre as partes, como no caso de *A Linha Imaginária*.

A identidade nacional também é uma marca forte dos espaços fronteiriços. Cada um dos lados pertence a um território geopolítico, com suas particularidades e com a constituição da sua “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989). Ao mesmo tempo, a fronteira cria um ambiente de constante contato com esse “outro” e a identidade nacional pode se tornar maleável. Deste modo, buscamos nos documentários compreender quais elementos identitários são refletidos, pois, sabemos que as relações de diferença e alteridade estão presentes na convivência entre os sujeitos e fazem parte da formação do espaço da fronteira.

Deste modo, a análise concentrada no que chamamos de devir fronteiriço, de espaços de dualidade entre o contato efêmero da passagem com traços de um passado que se perpetua, se constitui em um elemento de estudo de processos baseados na articulação de diferenças culturais. Para Homi Bhabha (1998, p.20, grifo do autor), “esses ‘entrelugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade”. Essas marcas identitárias incomuns que o espaço da fronteira gera estão presentes em *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa*.

Como característica da fronteira Brasil/Uruguai, um dos temas abordados pelos filmes é o bilinguismo. O documentário *A Linha Imaginária* expõe, no primeiro depoimento do filme, a fronteira invisível que cria novos idiomas, jeitos de comunicar e produzir arte. O personagem Aldir Garcia Schlee nos apresenta os traços de um espaço compartilhado que gera um hibridismo cultural, pois: “nessa fronteira seca se dá o fenômeno do bilinguismo e daquilo que se chama de *portunhol*. Tem um amigo meu, o Fabián Severo que é o cara que está tentando fazer literatura com o *portunhol*” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Dessa união criativa de dois aspectos culturais diferentes, expressados pela língua, mas compartilhado pela vivência na fronteira, se dá o hibridismo cultural.

Segundo Néstor Garcia Canclini (2003, p. 03, tradução nossa) “a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico”. No documentário, a poesia e a música serão os principais elementos para demonstrar a união na fronteira, em vários momentos do filme temos trechos de canções cantadas em *portunhol* para caracterizar a região.

Quando o personagem Aldir Garcia Schlee, de *Jaguarão/Rio Branco*, se refere ao jovem poeta Fabián Severo, de *Artigas/Quaraí*, como um artista que já incorporou o traço do chamado *portunhol*, dialeto que mistura a língua portuguesa com a espanhola, ele revela que a produção criativa híbrida não acontece apenas em uma das cidades fronteiriças, é um aspecto que se dá em toda a fronteira Brasil/Uruguai.

O filme nos apresenta a fronteira como um lugar de pessoas simples e de artistas que escolheram o espaço para produzir sua arte. O devir fronteiriço também é um processo desencadeado pelos sujeitos da fronteira. O poeta Fabián Severo, que ocupa o centro da terceira sequência de *A Linha Imaginária*, fala da sua inspiração para escrever poemas, onde alguns deles são em *portunhol*.

Figura 12: Devir fronteiriço na língua e na música



Fonte: *A Linha Imaginária*

O personagem Chito de Mello, de *Livramento/Rivera*, também trabalha com o bilinguismo, porém ele prefere compor suas canções em um dialeto que ele denomina de “misturado”. O músico não utiliza as expressões *portunhol* ou DPU (dialeto português-uruguaio). Fabian Severo complementa: “O bom da língua ou o que se foi aprendendo com o tema da língua é que a língua não respeita os tratados internacionais, nem os limites geográficos” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Nessa mesma linha de raciocínio, Chito de Mello fala que “As fronteiras políticas não tem nada a ver com as fronteiras culturais” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). O documentário toma o bilinguismo como uma forte marca da fronteira. Segundo Canclini (2003), esses traços identitários se formam de processos, estruturas ou até mesmo de pequenas práticas e assumem uma nova forma de estar no mundo.

Em grande parte das entrevistas, os personagens são enquadrados em Primeiro Plano (PP) e Primeiríssimo Plano (PPP), o que reforça a importância dos personagens na

construção da narrativa. Durante as entrevistas são usadas muitas imagens em *insert* como forma de demonstrar o que está sendo dito. Estes *inserts* podem ser imagens gerais das ruas e do espaço geográfico da fronteira, quanto dos próprios entrevistados. *A Linha Imaginária* trabalha com os sujeitos da fronteira em destaque na narrativa e também nas imagens do documentário.

O filme também utiliza imagens gerais do cotidiano das cidades onde a produção passou, geralmente enquadradas em Plano Conjunto (PC). Essas imagens não possuem um compromisso efetivo em evidenciar um tema específico, mas demonstram que os assuntos abordados no documentário fazem parte da rotina da cidade. As marcas de identidade fronteiriça estão tanto nos personagens e seus depoimentos quanto nas ruas, bares, praças, no devir da fronteira.

Outra personagem do documentário, a professora Mirta Arizaga, colabora com essa afirmação. Ela diz: “A nossa identidade é essa mescla e esse entrelaçar de culturas” (*A LINHA IMAGINÁRIA*, 2014) e explica que a escola onde trabalha é bilíngue, que ensinam em espanhol, mas eles têm professores que falam e ensinam o português para os alunos uruguaios. Mirta também fala que as marcas identitárias da fronteira estabelecem sentidos que são diferentes de outros lugares do Uruguai, pois ela se sente pertencer àquele lugar.

Quando o filme volta a tratar do bilinguismo, do dialeto próprio da fronteira, as imagens revelam diversas placas com escritas em português e espanhol, ou mesmo com o “misturado”, como prefere chamar o músico Chito de Melo, um dos personagens do filme.

Figura 13: Bilinguismo como característica da hibridização identitária da fronteira



Fonte: *A Linha Imaginária* (2014).

Canclini (2003, p.08) aborda a hibridização como processo que acontece em condições históricas e sociais específicas. Percebemos na própria metodologia de

alfabetização nas escolas uruguaias fronteiriças o diálogo entre as línguas que convivem no espaço, no caso o espanhol e o português. Com isso, este traço híbrido encontra condições sociais para crescer dentro de uma política estatal.

Já para Silva (2009), os processos híbridos tensionam a ideia de uma identidade nacional fixa. Os documentários, principalmente *A Linha Imaginária*, organizam suas narrativas para dar ênfase aos traços identitários entrelaçados que a fronteira produz, estabelecendo um diálogo entre elementos de diferenciação com esses laços de pertencimento aos espaços comuns da fronteira, que aparece com mais ênfase nos filmes.

Com relação aos personagens e o devir fronteiriço, suas marcas de identidade, alteridades, pertencimento e hibridizações, o documentário *A Linha Imaginária* apresenta um ponto de vista criativo, onde a relação próxima entre os sujeitos fronteiriços constitui uma forma de ver e estar na fronteira. Desta forma, o bilinguismo é apresentado, já no início da narrativa, como uma característica das pessoas e, principalmente, dos artistas da fronteira.

Já em *Doble Chapa*, os personagens no devir fronteiriço são menos importantes na narrativa do que o espaço da fronteira, como evidenciado anteriormente. O filme expõe os sujeitos com uma identidade comum sem apresentar marcas de alteridade ou diferença. Entretanto, o que se nota é que a identidade que predomina na narrativa de ambos os documentários é representada pela união dos sujeitos e pelas características de semelhança e igualdade. As diferenças inerentes às trocas culturais quase não são mostradas pelos documentários.

As imagens dos documentários revelam elementos cotidianos que visam expressar uma forma comum, naturalizada de ser dos sujeitos da fronteira. Os filmes usam essas características para mostrar a expressão de uma minoria que está na periferia dos centros de decisão. O que valoriza o lugar desses sujeitos é o pertencimento a uma comunidade, no caso a comunidade de fronteira. Essa identificação às vezes ultrapassa a ideia de nação ou da narrativa hegemônica sobre a nação.

A Linha Imaginária, por exemplo, trabalha com algumas sequências de imagens entre os depoimentos dos personagens. Podemos caracterizar estes respiros na narrativa como clipes, pois são acompanhados pela trilha sonora tema do filme. Nestes clipes, a tônica das imagens continua no cotidiano das cidades, valorizando principalmente as pessoas, em ações cotidianas, sem marcar a qual nacionalidade elas pertencem. Além disso, a fronteira aparece em imagens de placas da Avenida Brasil e Rua Uruguai, e nas

bandeiras nacionais vendidas pelos ambulantes nas ruas. O comércio informal, de rua, também é um signo recorrente na narrativa do documentário. Ele expressa a mescla de identidades que se cria pelo contato comercial que as regiões de fronteira propiciam.

Figura 14: Cotidiano urbano das cidades fronteiriças



Fonte: *A Linha Imaginária* (2014).

Quando o documentário trabalha com o espaço de *Santana do Livramento/Rivera*, as imagens fazem um jogo entre o comércio dos *free shops* e dos vendedores de rua. Com o movimento do comércio, as imagens reforçam o caráter imaginário da linha divisória, pois buscam indicações do Uruguai e do Brasil nos marcos geodésicos no centro da cidade, onde podemos perceber que não existem barreiras que separam as duas cidades gêmeas.

Esta sequência é marcada por muitas imagens do comércio, tanto na rua, quanto nos *free shops*. O clima da região também entra nesta parte da narrativa, pois um relógio de rua revela a temperatura do dia da gravação. Pouco depois das nove horas, fazia apenas cinco graus - portanto, uma manhã de muito frio. O filme também expõe a contradição econômica que o comércio produz. Acompanhando as imagens de pessoas consumindo, vemos sujeitos que estão em situação de pobreza. Além disso, as moradias dos personagens, reveladas em imagens durante os depoimentos, são muito simples. Essa simplicidade também transparece uma pobreza e um esquecimento do Estado com essas pessoas.

É neste ambiente de pouco desenvolvimento econômico que o filme explora um argumento narrativo sobre o contrabando. As imagens mostram pequenos estabelecimentos comerciais, de mantimentos básicos para subsistência, e o comércio informal, de rua, popular e mais barato. Nos dois filmes, o contrabando aparece como parte constitutiva dos sujeitos da fronteira. O documentário *A Linha Imaginária* explora o tema de forma mais nítida, desenvolvendo uma sequência inteira para entrecruzar opiniões dos personagens

sobre o tema, mas *Doble Chapa* também trabalha com esse tema e revela a cultura do contrabando de maneira mais sensível.

As imagens, em *Doble Chapa*, imprimem a característica comercial da fronteira empregada pelo Estado uruguaio com os *free shops*. Estes estabelecimentos atraem diversos compradores brasileiros produzindo um dos aspectos intrínsecos nesta fronteira que é o contato efêmero da passagem ou do minúsculo tempo vivido naquele espaço. Além da representação do comércio legalizado, o documentário também trabalha com o contrabando como forma de aproximação entre os sujeitos da fronteira, onde os caminhos para burlar a fiscalização só são conhecidos pelos moradores daquele espaço.

Figura 15: O comércio e o contrabando como característica da fronteira



Fonte: *A Linha Imaginária* (à esquerda) e *Doble Chapa* (à direita).

Na sequência *Quarai/Artigas*, quando o narrador uruguaio fala: “um solitário condutor dirige uma carroça puxada a cavalo. Sua carga: uma lavadora de roupas cuidadosamente envolta em plástico. Se afasta da ponte, desce até o rio, se acerca da água e cruza, lento, porém decidido, até a margem do lado brasileiro” (DOBLE CHAPA, 2014). Temos sutilmente um reflexo das relações comerciais ilegais, chamadas de contrabando, como uma forma de burlar a intervenção do Estado neste espaço comum. Esse comércio também atua como elemento que aproxima os sujeitos. A imagem mostra um homem de carroça atravessando o rio por dentro da água, carregando algo. A motivação é econômica, com certeza, porém a vivência em conjunto cria a possibilidade de intercambiar produtos, mesmo que legalmente esta troca tenha que ser fiscalizada pelo Estado. Por isso, o rio não é um obstáculo, mas uma defesa, uma forma de proteção para quem precisa escapar da fiscalização.

Já *A Linha Imaginária* aborda o tema do contrabando de forma mais explícita. O personagem Chito de Mello caracteriza o contrabando como a indústria da fronteira e conta

a história de um padre que comprou os sinos da igreja pelo contrabando. O câmbio ou o “bolso”, como Chito se refere num fragmento da entrevista, é a principal motivação desse tipo de comércio, pois os moradores buscam os artigos de menor preço para a sua subsistência, não importando se são legalizados em seu país.

O músico Ernesto Diaz também aborda o tema a partir de uma história pessoal. Ele foi tocar em uma rádio e o locutor, sabendo que ele era da fronteira, perguntou o que era o contrabando. O artista respondeu: “o contrabando? Eu na minha vida intrauterina já fui feito com matéria sintetizada contrabandeada, que minha mãe ingeria. E não gosto de falar de mim, sou contrabando, somos assim” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). O personagem assume a visão estereotipada da fronteira enquanto local único e exclusivo de contrabando como forma de defesa. Reduzir o espaço da fronteira ao estereótipo do contrabando é uma forma de reduzir a complexidade da região. Para Bhabha,

“O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema de *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 117, grifo do autor).

Este fragmento da narrativa apresenta o personagem assumindo um estereótipo como identidade, mas que não deixa também de ser uma defesa. Trata-se da mesma representação que a mídia hegemônica constrói para a região de fronteira, como abordamos no capítulo III. O retrato da região como um lugar sem leis, onde o crime, o tráfico e o contrabando imperam, cria sentidos que não refletem as especificidades do espaço fronteiro. A visão assumida pelo locutor da rádio no relato do personagem, que marca todas as pessoas da fronteira como criminosos, é uma forma de homogeneizar os sujeitos fronteiriços por um tipo de estereótipo. Estereótipo que no depoimento do músico Ernesto Diaz é ironizado e perde força ao ser incorporado pelo personagem em sua identidade fronteira. É um ato de defesa, tendo no contrabando um elemento da ambiguidade que revela a identidade de fronteira.

Apesar da maioria das abordagens de *A Linha Imaginária* ser com sujeitos naturais da fronteira, na sequência *Chui/Chuy*, reforçando a vocação comercial dessas cidades, o filme apresenta imagens do comércio e principalmente das lojas da comunidade árabe. O personagem Abder Husein El Jundi conduz um passeio pelos estabelecimentos dos seus compatriotas. Enquanto caminha pela rua com a equipe do documentário, ele usa um boné

com a bandeira do Brasil como um signo de valorização da pátria que ele está vivendo. Ele explica que a maioria da colônia Árabe do Chuí é formada por palestinos.

Abder se caracteriza como Palestino de nascimento, refugiado, tendo morado em campos de refugiados. Ele conta que chegou ao Brasil pelo porto de Santos e fala que a tendência comercial dos Árabes se dá pela chegada em outro país sem capital para investir. Chama atenção em *A Linha Imaginária* a ênfase dada para a colônia Árabe na cidade do Chuí. Ao pensarmos nas diásporas contemporâneas, encontramos no espaço fronteiriço um lugar múltiplo e ambivalente, onde esses povos sem território podem estabelecer sua identidade. São populações deslocadas do seu ambiente que encontram nesse “entre-lugar”, nesse espaço de passagem a possibilidade de se fixarem por um momento.

Esse espaço, marcado pelo devir fronteiriço, torna-se uma região onde o estranho pode conviver com o constante trânsito. “Ser um estranho significa, primeiro e antes de tudo, que nada é *natural*; nada é dado por direito, nada vem de graça (BAUMAN, 1999, p.85)”. O documentário apresenta a comunidade palestina como um “estranho” assimilado àquela fronteira. Mas não deixa de marcar uma diferenciação com algo que é exótico e por isso faz parte da narrativa do filme. “Na visão de mundo do nativo, a essência do estrangeiro é a ausência de lar”. Ao contrário de um forasteiro ou estrangeiro, o estranho não é simplesmente um *eterno nômade*, sempre e em toda parte errante, sem esperança de chamais “chegar” (BAUMAN, 1999, p. 89, grifos do autor). Os sentidos de identidade de fronteira que são revelados em *A Linha Imaginária* apresentam a latência que o espaço possui em abrigar as ambiguidades do mundo, pois neste lugar, que também é um “entre-lugar”, a dificuldade de classificação torna-se um fator positivo na constituição das identidades que necessitam torna-se semelhantes e assimilados fora de seu lugar de origem.

Figura 16: Comunidade palestina e paixão pelo futebol em *A Linha Imaginária*



Fonte: *A Linha Imaginária* (2014).

A *Linha Imaginária* também trabalha com outro elemento distinto de *Doble Chapa*: a rivalidade no futebol, como um dos traços identitários dos sujeitos da fronteira. Para ilustrar este tema, o filme nos apresenta crianças uruguaias, vestindo a camisa da seleção uruguaia, conhecida como *La Celeste*, além de vendedores ambulantes que expõem as camisas das duas seleções para venda. Um clipe com torcedores uruguaios em um restaurante mostra a emoção da torcida por sua seleção.

Pelo depoimento do personagem Alcir Schlee, o documentário inicia o ponto de vista narrativo sobre o futebol. Ele retoma o passado de dependência econômica da cidade de Jaguarão com a cidade vizinha de Rio Branco. A importância da relação com o Uruguai na formação identitária dos jaguarenses também é evidenciada por Schlee, inclusive no futebol. O personagem se coloca como brasileiro torcedor do Uruguai: “os uruguaios eram os campeões do mundo. Os uruguaios ‘éramos’ os campeões do mundo” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Essa sequência trabalha com o futebol como elemento cultural da região. Schlee revela que era torcedor da seleção uruguaia antes de ter criado a arte da camisa “canarinho”, atual uniforme da seleção brasileira.

Porém, Fabián Severo conta que, quando assistiu a um jogo do Uruguai contra o Brasil, mesmo sendo uruguaio, ao ouvir o hino brasileiro, se emociona e explica que passou toda a vida assistindo à Rede Globo, vendo a seleção brasileira. Em Artigas não sintonizava o canal uruguaio, por isso torcia mais para o Brasil do que para o seu próprio país. Já Chito de Mello, de *Livramento/Rivera*, é enfático ao falar de futebol: “no futebol sim, no futebol não tem irmão” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Então, o que o documentário nos revela é que, mesmo sendo o futebol um elemento cultural que propicia relações de alteridade e diferença, pois a escolha de uma seleção nacional reflete uma negação das outras seleções possíveis, a fronteira dá espaço para uma maior liberdade de identificação, permite uma intensa troca entre os elementos culturais de cada país, incluindo o futebol. De fato, o devir fronteiriço possibilita que a afirmação da identidade brasileira, por exemplo, não condicione a torcida pela seleção do Brasil ou vice e versa. Ser brasileiro ou uruguaio não pressupõe, no caso da fronteira, uma identificação direta com elementos majoritários da identidade nacional de cada país, como a identificação das seleções nacionais no futebol.

Entretanto, quando o filme trabalha com o futebol, percebemos na fala de Chito de Mello que existe a presença de uma rivalidade maior, marcada pela escolha identitária

nacional que põe em choque o “eu”, torcedor uruguaio, por exemplo, e o “outro”, no caso o torcedor do Brasil. Mesmo assim, o documentário apresenta um brasileiro que torce pela seleção do Uruguai e, do outro lado, um uruguaio que se emociona ao ouvir o hino nacional brasileiro antes de uma partida. Esses sinais demonstram que, apesar da rivalidade que marca o futebol, a fronteira possui uma liberdade de identificação com elementos de um lado ou de outro. Essa característica incomum, ao compararmos com a identificação identitária do interior do país, é um dos traços marcantes dessa fronteira.

Outro ponto trabalhado pelos dois documentários que expressa as marcas de identidade de fronteira é o sentimento de pertencimento ao espaço. Estes sentidos identitários expõem as brechas no ideal de uma identidade nacional fixa e homogênea. Bhabha (1998, p. 202) fala que as “fronteiras da modernidade estão encenadas nessas temporalidades ambivalentes do espaço-nação” onde as comunidades se expressam nas “fissuras do presente”, a partir deste sentidos híbridos que convivem ou disputam espaço com o discurso da nação.

Na análise de *Doble Chapa* encontramos a fronteira enquanto espaço que produz sentidos de identidade, que marca o limite entre dois centros. Para cada centro, representado pelo percurso dos narradores oniscientes, existe um longo espaço fronteiro que os une e os separa. Um ponto de vista sobre o pertencimento é apresentado na sequência da cidade do *Chui/Chuy*, onde o narrador brasileiro fala da questão da separação entre países, simbolizada pelos marcos geodésicos que não se refletem no cotidiano da comunidade. “Pontos de ônibus, esconderijos, obstáculos... Ninguém aqui lembra que os marcos servem para marcar uma diferença” (DOBLE CHAPA, 2014).

Ao pensarmos na forma com que o documentário trata os personagens no devir fronteiro, percebemos que a identidade dessas pessoas não se constitui a partir dos signos que representam a diferença entre duas nações, no caso, o Brasil e o Uruguai. Os marcos geodésicos são estruturas que demarcam o limite entre os países, mas no filme, eles possuem diversos sentidos. A estrutura não representa uma característica de alteridade entre um “nós” de um lado e o “outro”. A afirmação de uma identidade nacional marcada não aparece no documentário, pois o que nos é revelado é uma invisibilidade da construção artificial que simboliza a fronteira. O espaço é comum aos dois lados, pois não existem barreiras para impedir a passagem, ao mesmo tempo, os sentidos de identidades que se formam também são compartilhados neste livre trânsito.

Essa característica também é percebida em *A Linha Imaginária*. O filme trabalha o sentido narrativo reforçando o sentimento de pertencimento ao espaço fronteiriço, pois, da relação de espaço com a identidade do local, o personagem Fabián Severo fala que os sujeitos da fronteira formam o lugar, mais que as demarcações de divisas naturais ou artificiais. “Nós somos da fronteira mais que qualquer rio e mais, muito mais, que qualquer ponte” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Esse trecho da poesia do personagem reafirma um pertencimento ao espaço fronteiriço. O poeta explica que possui uma forma de olhar distinta do mundo em qualquer lugar que vá:

“eu acho que, pelo menos pensando um pouco no que se leva de Artigas ou o que se leva da fronteira quando se vai por aí, pensando agora, se leva uma forma de olhar o mundo, de olhar a realidade com uns olhos fronteiriços. Nós temos a cultura do Brasil, a cultura do Uruguai e essa mescla de coisas de lá e de cá, de cozinhar com ingredientes daqui e de lá e de dançar com músicas daqui e de lá e isso pelo menos no meu caso me dá uma forma de ver o mundo, não sei, distinta e isso me deu a fronteira” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014).

Os “olhos fronteiriços”, como denomina o personagem, é uma mescla de elementos culturais do Brasil e do Uruguai, que fornece uma visão particular de ver o mundo, com o jeito da fronteira, pois as identidades fronteiriças se constituem da relação intrínseca entre a cultura do Uruguai com a do Brasil.

Além disso, o devir fronteiriço forma sujeitos que são únicos. Em outro depoimento de Fabián Severo e Ernesto Diaz sobre a fronteira, temos a seguinte afirmação: “Bom, o que é a fronteira? É o lugar aonde as águas se mesclam, a água do mar com a água doce, e cria esta zona onde crescem, um estuário, onde crescem coisas que não crescem nem na água salgada nem na água doce” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2013). Fabián encerra a sequência dizendo que eles são as espécies que nascem no estuário fronteiriço.

Na sequência que apresenta a fronteira de *Aceguá/Acegua*, o filme já não busca em artistas, ou pessoas ligadas à cultura, as características dos sujeitos ligados àquela fronteira, mas conduz sua narrativa sobre os personagens e o devir fronteiriço como um espaço que gera um pertencimento e identidades imbricadas com as duas fronteiras. João Barbosa, por exemplo, conta que toda sua família é natural daquela cidade. Ele caracteriza a fronteira como algo comum, que possui períodos bons e outros ruins. Em seguida ele explica que fala tanto o idioma “uruguaio” quanto o “brasileiro”. De um jeito simples, o personagem reflete o uso de um dialeto próprio da fronteira, assim como os artistas e os poetas que já fizeram parte da narrativa.

Outro personagem, Jorge Beson, fala que no inverno a água que fica nos tarros congela durante a noite e cai muita geada. O personagem vive na divisa entre os dois países. Dentro de casa, Jorge vai passando com o dial de rádio em rádio até encontrar uma “oriental”, uma estação uruguaia. Um mate o acompanha com sua esposa e o rádio perto do fogão à lenha. As ondas radiofônicas não respeitam o limite do território de cada país e mostram que a fronteira também é um “entre-lugar” nos meios de comunicação.

O documentário *A Linha Imaginária* apresenta um argumento narrativo que dá ênfase aos traços de hibridização que a fronteira produz, pois se utiliza de elementos criativos, nascidos da fusão entre as culturas brasileiras e uruguaias, para afirmar que os sujeitos da fronteira buscam, na sua própria experiência, a inspiração para a criação de suas obras. Essa fusão também aparece nas imagens do cotidiano urbano das cidades, onde podemos ver diversas placas escritas no dialeto híbrido da fronteira.

Para finalizar o filme, o escritor Alcir Schlee é um dos personagens que trabalha com o tema do imbricamento cultural na fronteira, seja pela língua ou pela proximidade. Ele utiliza a expressão em espanhol para outros que é *nosotros*, e brinca com as palavras, afirmando “nós somos *nosotros*, nós somos nós mesmos, nos outros” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Fabian Severo complementa trabalhando com a ideia de um “lugar em comum”, onde o Estado, ou a Aduana não fazem parte da realidade. O poeta reconhece que em outros lugares do mundo as fronteiras são pontos de constante conflito e que esse “compartilhar o mesmo espaço” é inconcebível para milhares de pessoas. Em seguida, Schlee expressa a perplexidade que é viver em uma terra só e também manter a identidade uruguaia ou brasileira. Fabian Severo completa a fala de Schlee; “a linha é imaginária, está na imaginação, não está na realidade” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). O discurso majoritário que o filme apresenta evidencia os traços de hibridização da fronteira, pois o potencial artístico e criativo da fronteira é uma das tônicas do documentário.

4.2.3 - O olhar dos documentários para o homem do pampa e para o mito do gaúcho

Trabalharemos aqui com um aspecto marcante da identidade gaúcha. Ao longo da nossa pesquisa, buscamos refletir sobre a formação identitária na fronteira, lugar de trocas e compartilhamento de vivências, com a ideia geral de identidade nacional, brasileira e uruguaia. No entanto, o Rio Grande do Sul é o único Estado que faz fronteira com o Uruguai e tem-se no Estado a criação e manutenção do elemento do mito do gaúcho, marca

identitária que o Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG e o Grupo RBS de Comunicação afirmam enquanto traço dominante.

Essa tradição inventada (HOBSBAWN, 1997) se fortaleceu a partir do discurso dominante do MTG, criado principalmente pela oligarquia rural e seus descendentes que já não viviam mais nas grandes estâncias. A constituição de uma tradição inventada se dá pela criação e repetição de certos elementos narrativos e ideológicos que fixam ideais na sociedade. No caso do Rio Grande do Sul, são as elites que possuem as condições de repetição de alguns elementos narrativos do passado, inventados ou reapropriados em detrimentos de outros. Além disso, o Grupo RBS de Comunicação se utiliza e reforça este mito para garantir audiência e lucratividade comercial (HINERASKY, 2002).

Os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* trabalham com o espaço da fronteira do Brasil com o Uruguai que possui traços culturais que foram incorporados pela criação do mito do gaúcho, pois existem elementos que são constitutivos do homem do pampa, como a utilização do cavalo, o habito de tomar chimarrão e algumas vestimentas. Desta forma, analisaremos como os documentários tratam o homem do pampa e o gaúcho mitificado.

No sentido visual, *A Linha Imaginária* apresenta o tema do gaúcho na sequência que trata do pampa como constituidor de identidades. As imagens revelam um evento gauchesco para laçar o gado xucro e percebe-se que é um momento de castração dos animais. Neste fragmento narrativo, as imagens são usadas para evidenciar o discurso sobre a identidade do homem do pampa que o personagem Aldir Schelee expõe, porém, pela quantidade de pessoas, pelos gestos e vestimentas, percebemos que o grupo escolhido para representar o gaúcho do pampa possui elementos do mito do gaúcho, pois estão agrupados numa comemoração e as vestimentas, os coletes que a maioria dos sujeitos usa, possuem a marca de alguma propriedade criadora de gado.

Outro aspecto que se aproxima da visão de gaúcho que o Movimento Tradicionalista Gaúcho incentiva é o agrupamento festivo entre os sujeitos. Quando a câmera representa o Ponto de Vista de um dos participantes, logo na sua chegada, percebemos vários carros estacionados, o que nos mostra que estes sujeitos se agruparam ali para algum momento especial. Estes encontros são recorrentes no MTG como uma aproximação com o estado mítico da cultura gaúcha, pois, mesmo que os sujeitos não participem diariamente deste tipo de tarefa, eles buscam em momentos especiais a prática

que reflete o gaúcho ideal, pois são vários homens numa disputa para ser o melhor laçador, o mais habilidoso, o mais forte.

Figura 17: Representação do gaúcho em *A Linha Imaginária*



Fonte: *A Linha Imaginária*

Diferentemente das imagens acima, nesta mesma sequência apenas duas imagens parecem demonstrar naturalmente o trabalho do que chamamos homem do pampa. Em dois planos gerais, deslocados geograficamente do evento anterior, homens tocam um rebanho de gado. São nesses pequenos detalhes que podemos perceber o olhar do documentário para o homem do pampa e para o mito do gaúcho. *A Linha Imaginária* trabalha com um discurso que valoriza as características do homem do pampa, porém, em termos de imagens, o documentário se rende ao evento com características que o MTG assumiu como padrão para o gaúcho.

Como elemento de ligação entre as sequências narrativas, a questão do gaúcho é marcada por imagens de vários assados no estilo uruguaio. O costume de assar carne é um elemento comum entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai.

A constituição do mito do gaúcho articula-se dentro de uma ideologia unificadora e dominante. Tanto Golin (1983) quanto Oliven (1984) tratam o mito como uma tradição inventada (HOBSBAWM, 1997) que a oligarquia rural criou. É, de certa forma, a prática de um monopólio sobre o direito de afirmar “o que é” e “o que não é” tradição e cultura gaúcha num discurso unificador em que exploradores e explorados partilham do mesmo ideal: o gaúcho.

A unidade política de uma nação ou de um espaço, no caso do Rio Grande do Sul, convive continuamente com uma pluralidade de representações e de discursos que podem gerar sentidos de identidades. Porém, Bhabha (1998, p.211) afirma que “a diferença do espaço retorna como a Mesmice do tempo, convertendo Território em Tradição,

convertendo o povo em Um”. Assim, o discurso ideológico das oligarquias rurais homogeneiza toda a diversidade do espaço em uma só representação, o da representação a da tradição gaúcha, do mito do gaúcho.

Mas, no sentido narrativo, o olhar que o filme apresenta sobre o homem do pampa e sobre o mito do gaúcho expõe um discurso que diferencia o sujeito formado no espaço do pampa do gaúcho mítico. Para isso, o personagem Aldir Schlee fala do espaço comum que forma o homem do pampa:

Essa fronteira é maravilhosa. Há um espaço comum, que predominantemente é o pampa, e há, em cima deste espaço comum, uma cultura comum que é a cultura gaúcha. Não vou chamar gauchesca, porque o gauchesco parece que é uma expressão menor, que diminui o valor da coisa [...]. O gado foi caçado e o homem que se adestrou neste tipo de ofício, é esse homem que nós chamamos de gaúcho. Por isso que eu gosto de separar a expressão gaúcho real, que é essa, da expressão gaúcho que é gentílico de sul-rio-grandense (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014).

Por meio da fala do personagem, o filme apresenta claramente uma divisão de conceitos do homem do pampa com o mito do gaúcho. Ao evidenciar a denominação “gauchesco diminui o valor da coisa” ou que é preciso “separar a expressão gaúcho real do gentílico de sul-rio-grandense”, adjetivo assumido como identitário pelo Estado do Rio Grande do Sul com base nos traços míticos exaltados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, o documentário apresenta em sua narrativa um ponto de vista que se contrapõe ao discurso do MTG.

Outro personagem conceitua o gaúcho, desta vez, pela perspectiva do argentino Jose Hernandez que escreveu, em 1872, a obra “El Gaucho Martin Fierro”. José Canabarro explica que a descrição do gaúcho, do *gaucho* da pampa, está no imaginário das pessoas. Na leitura em espanhol da obra, temos o trecho: “Os irmãos sejam unidos porque esta é a lei primeira. Tenham união verdadeira em qualquer tempo que seja. Porque se há brigas entre eles, os devoram os de fora” (A LINHA IMAGINÁRIA, 2014). Fica evidente que o homem que ocupa o espaço denominado pampa deve ser unido, pois o perigo está no outro, em quem é de fora. Pelo texto, temos um sentimento de pertencimento ao espaço que já existe no final do século XIX e uma relação de alteridade com um “outro” que está fora deste espaço.

A visão que o documentário *A Linha Imaginária* expressa sobre o homem do pampa e o mito do gaúcho possui uma contradição entre o sentido narrativo e o visual. No discurso, o filme assume o ponto de vista de Aldir Schlee e expõe as características do

gaúcho que vive no espaço chamado de pampa. O personagem afirma que existe uma diferenciação entre as marcas identitárias deste sujeito com os traços do gaúcho sinônimo de sul-rio-grandense. Porém, a maioria das imagens que ilustram este depoimento revela um tipo de evento que o Movimento Tradicionalista Gaúcho exalta que é a marcação de gado. Não quer dizer que o homem do pampa não trabalhe com esta atividade. A questão é que as imagens refletem uma prática que só é realizada por alguns sujeitos, que vão até o local de carro, que usam vestimentas dentro do padrão do MTG e que assumem uma tradição inventada por este movimento.

Já o segundo personagem, que contribui para expressar a voz do documentário com relação à figura do *gaucho*, apresenta as características do passado, criadas ou retratadas pelo escritor Jose Fernandes em 1872. Ele apresenta como um dos principais traços que o *gaucho* da pampa deve manter é a união, segundo o depoimento do personagem José Canabarro. Com isso, o documentário se posiciona de maneira semelhante aos pontos anteriores, tratando a fronteira como espaço de união entre os iguais, não importando a nacionalidade desses sujeitos.

O olhar de *Doble Chapa* para o homem do pampa e para o mito do gaúcho se reflete nas imagens, que assumem uma forte dimensão narrativa, geralmente servindo como ponto de partida para o comentário dos narradores. Por exemplo, o plano de uma placa do *free shop* chamado Neutral desencadeia um comentário que aborda a questão histórica do espaço onde, no tratado de Santo Ildelfonso em 1777, caracterizou a região como campos neutrais. Esse espaço neutro, de ninguém, foi um dos primeiros aspectos que caracterizou o *gaucho* como figura desordeira, sem paradeiro e sem pátria. Ao longo do tempo, essas características negativas foram ressignificadas para criar a figura do mito que alimenta a tradição gaúcha.

Um dos traços que marca os sujeitos que vivem na fronteira é a relação com o cavalo e o documentário reflete este convívio com algumas imagens do animal. Para o homem do pampa, o cavalo é indispensável. Este signo também foi incorporado na constituição do mito do gaúcho. Provas com cavalo e tiro de laço em rodeios são fundamentais na dinâmica dos CTG's nas cidades, pois aproximam seus seguidores do ideal de prática do gaúcho. O desfile de 20 de setembro, data que reforça o mito heroico do gaúcho, pois simboliza a revolução farroupilha, também é realizado a cavalo.

O cavalo é um dos elementos imagéticos que constitui a identidade do homem do pampa, pois ele é, culturalmente e historicamente, o meio de transporte e de trabalho na

lida campeira. Desta forma, o filme apresenta o animal como parte integrante da identidade do homem do pampa. Mesmo que ele também seja um signo incorporado pelo MTG para evidenciar o mito do gaúcho, em *Doble Chapa* a identidade do homem do pampa não reflete a imagem do gaúcho mítico, forte e habilidoso com o cavalo. O homem do pampa é visto como um sujeito que ocupa naturalmente o espaço e o cavalo faz parte deste modo de vida na fronteira

Na sequência *Santana do Livramento/Rivera*, pela primeira vez no documentário temos os sujeitos em evidência. São cinco homens velhos, onde três estão sozinhos no quadro e, por último, uma dupla que está assando carne num ambiente rural. Todos estes personagens têm elementos culturais comuns, seja na vestimenta, no hábito de tomar mate, no uso do cavalo ou no próprio churrasco de campanha. São homens do pampa, gaúchos daquele espaço. O filme não atribui nenhum sentido mítico aos personagens. São pessoas comuns que refletem as características do local. Também não nos é revelada a nacionalidade destes sujeitos, já que o documentário os apresenta como sujeitos pertencentes ao espaço da fronteira.

Figura 18: representação do gaúcho em *Doble Chapa*



Fonte: *Doble Chapa*

Continuando na sequência *Santana do Livramento/Rivera*, *Doble Chapa* apresenta um ponto de vista sobre o gaúcho. O narrador brasileiro busca em documentos oficiais, dados sobre a relação entre os Estados-Nação:

[...] estatuto da fronteira, página 84, o turista brasileiro que caminha pela rua dos Andradas, em Santana do Livramento, cruza a praça internacional e adentra a avenida Sarandi, na vizinha Rivera, mal percebe que cruzou a fronteira. Em meio aos pedestres, sente dificuldade em discernir seus compatriotas dos demais. Os traços físicos, a indumentária, o hábito de tomar o mate, o gosto pelo assado, confunde-os num só elemento humano: o gaúcho (DOBLE CHAPA, 2014)

Nesta locução, o narrador busca em uma fonte externa e documental uma maneira para descrever o imbricamento cultural que existe naquele espaço. As marcas identitárias que aparecem no documentário expressam as características comuns dos sujeitos da fronteira Brasil/Uruguaí. O elemento cultural do gaúcho não apresenta traços de diferenciação de nacionalidade. Ainda nesta sequência, temos outro depoimento, desta vez em português, que descreve novamente a relação com o cavalo: “Numa estância, um peão dizer assim, fico sem o fumo de fazer o cigarro, ele diz assim: to de a pé de fumo. O cavalo é algo assim, absolutamente indispensável para o gaúcho. Pode faltar qualquer outra coisa, menos o cavalo” (DOBLE CHAPA, 2014).

Para abordar as características culturais do gaúcho, brasileiro e uruguaio, o filme usa de fontes documentais e de uma entrevista. Não há nenhum traço que supervaloriza o gaúcho nestas falas. A descrição, feita num dos poucos momentos do documentário onde os sujeitos ganham espaço nas imagens, reflete que os sentidos de identidades da fronteira, propostos por *Doble Chapa*, são comuns ao homem do pampa que vive num espaço fronteiriço.

O olhar do filme para o gaúcho não reflete nenhuma característica de superioridade que o mito do gaúcho reforça. Os sujeitos vistos como gaúchos em *Doble Chapa* são homens do pampa, com seus hábitos e costumes comuns, que se desenvolveram ao longo do tempo no espaço do pampa que predomina na fronteira do Brasil com o Uruguaí.

O filme expõe o gaúcho como um sujeito integrado ao ambiente do pampa, predominante no espaço da fronteira. Ele possui algumas características históricas comuns e aparece no filme com elementos culturais que marcam o signo gauchesco. As vestimentas, o mate, o cavalo, são partes constituidoras do gaúcho. Porém, o filme não trata este sujeito de forma mítica ou superior aos demais. Não existe relação com a figura do mito proposta pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e repetida pelo Grupo RBS de Comunicação. Os sujeitos do documentário são revelados como homens do pampa, integrados a um espaço comum, de características compartilhadas.

Nossa análise do olhar dos documentários para o homem do pampa e para o mito do gaúcho entende que, ao existir uma liberdade de constituição de um discurso sobre o gaúcho, não necessariamente a abordagem será a partir da visão hegemônica que o MTG e o Grupo RBS de Comunicação reforçam. O Rio Grande do Sul tem marcas históricas ligadas aos conflitos pela demarcação da fronteira. Essa herança bélica foi incorporada e

reinventada na difusão do mito. Porém, os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* não assumem este discurso e trabalham numa perspectiva diferente.

Os documentários refletem os elementos comuns da vida na fronteira. As características do espaço do pampa formaram, ao longo do tempo, traços identitários que são comuns entre brasileiros e uruguaios. A figura do homem que trabalha como peão de estância, que lida com o gado, que utiliza o cavalo como meio de transporte e sobrevivência é a referência para a constituição do mito do gaúcho e da tradição inventada pelo MTG e essas características atuam para homogeneizar os sujeitos que seguem a cultura dessa tradição.

A afirmação dos traços míticos do gaúcho se dá pelo discurso do MTG que é o discurso das oligarquias rurais. Não é a toa que o termo “patrão” simboliza o presidente dos centros tradicionalistas gaúchos, representando uma organização da sociedade onde as classes sociais são organizadas entre patrão e empregado, entre os donos e quem trabalha para os donos.

Além do MTG, o Grupo RBS de Comunicação também assume um discurso de exaltação do mito do gaúcho para garantir sua audiência e sua lucratividade. Mesmo que a emissora busque, em algumas produções, uma diversidade na maneira de representar o sul-rio-grandense e se aproximar de outro público, não existe um tensionamento com a forma hegemônica de representar o gaúcho. O grupo trabalha num agendamento intensivo que reforça a figura do mito. A naturalização de determinadas características é uma das funções principais da constituição do mito (BARTHES, 2001). Esvazia-se o conteúdo e apaga-se a diferença para construir traços que podem ser seguidos sem contestação. Ao reforçar o discurso da tradição gaúcha defendida pelo MTG, o Grupo RBS de Comunicação se associa ao discurso da oligarquia rural, dos proprietários de terra, de uma elite que possui os elementos sociais para reafirmar um discurso em detrimento de outro.

Mesmo que exista uma aproximação do retrato do homem do pampa com o mito do gaúcho, em termos narrativos os dois documentários não apresentam um discurso afiliado ao MTG, e tão pouco ao viés que o Grupo RBS de Comunicação atribui ao gaúcho. As características do passado do homem do pampa foram incorporadas e ressignificadas para a constituição da tradição gaúcha afirmada pelo MTG. Alguns costumes são comuns ao homem do pampa e ao tradicionalismo. A diferença está na afirmação de Hobsbawm (1997), que entende o costume como algo dinâmico na sociedade, pois a vida é assim.

Mesmo que o costume repita práticas do passado, ele não é cristalizado e alienado como a tradição.

Deste modo, temos em *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* a representação do gaúcho com o cavalo, o chimarrão, as vestimentas, mas essas características não simbolizam um gaúcho mítico. Ainda que o filme *A Linha Imaginária* tenha apresentado, no sentido visual um evento gauchesco, nos moldes do MTG, não entendemos que a “voz” deste documentário reafirme o discurso do tradicionalismo e do Grupo RBS de Comunicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, buscamos elementos teóricos e empíricos para discutir sobre os sentidos de identidade que os documentários *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa* apresentam. Nossa investida analítica procurou nas especificidades de cada filme, as características identitárias do ambiente que une e separa o Brasil do Uruguai, e a partir de agora, podemos inferir sobre as particularidades de cada filme e também sobre como os dois documentários refletem os traços (in)comuns do espaço fronteiriço.

Mesmo enfocando numa visão essencialista, que privilegia características fundacionais fixas que fazem parte do espaço do pampa, *Doble Chapa* expõe o conflito da formação dos Estados-Nação que no passado não se estruturaram com base nos traços identitários do espaço. A delimitação no mapa de cada nação se deu não na esfera da vida e do sentido que cada comunidade possui, ela aconteceu para privilegiar acordos políticos da época colonial. Com isso, a visão que o documentário apresenta do espaço de fronteira coloca no debate os elementos comuns do passado evocados numa narrativa audiovisual de dois personagens que vivem nos “centros” dos Estados-Nação (mesmo que Porto Alegre não seja a capital do Brasil) e se encontram para partilhar a mesma forma de representar toda a fronteira do Brasil com o Uruguai.

As imagens em *Doble Chapa* buscam uma imensidão que se sobressai e tudo é engolido pela vastidão do pampa. O tempo também é apresentado como um elemento que dá sentido ao espaço e temos a sensação que o tempo não passa no lugar, tanto pelo enquadramento em escala aberta (planos gerais e planos conjunto) quanto pela duração dos planos na montagem. Ao utilizar uma narrativa lenta, uniforme, marcada por um enquadramento constante do espaço, o filme afirma uma abordagem essencialista das marcas de identidades que se formam no espaço fronteiriço. Esse viés busca nos elementos fixos do tempo a justificativa para características identitárias de um espaço. É na raiz geográfica do pampa que estão os traços comuns da fronteira Brasil/Uruguai.

Os dois narradores oniscientes em *Doble Chapa* compartilham de uma herança comum, por isso a ideia de espelhamento. Este legado é mostrado preso ao tempo pretérito do espaço e no tempo lento das imagens na montagem. Os sentidos de identidade refletem uma bagagem comum alicerçada em referências estáveis, imutáveis e homogêneas. Apesar de ser uma visão externa, o discurso dos narradores apresenta o espaço fronteiriço como um lugar comum a eles e para os sujeitos que habitam a fronteira.

Percurso, trajeto e deslocamento revelam o tamanho da divisa entre o Brasil e o Uruguai. O filme termina com a água como elemento natural de demarcação do limite, onde a fronteira é refletida na imensidão e na mobilidade que ela possui, já que a água está sempre em movimento, chocando-se com a ideia de um tempo que não passa. Ao final da narrativa, a fronteira é apresentada como um arco-íris. Com esta metáfora, os personagens expõem suas últimas impressões sobre o espaço da fronteira, que contém, além de tudo, cores e beleza. Além disso, a ênfase que o filme dá ao espaço como constituidor das identidades ali existentes torna a figura humana não tão valorizada, mas, quando aparece, os sujeitos denotam as marcas comuns do espaço.

A *Linha Imaginária* trabalha com um viés diferente, que apresenta os sentidos de identidade de fronteira como signos que nascem da interação dos sujeitos que vivem e convivem nesse espaço. O documentário aponta um devir fronteiriço criado pelas fortes marcas do passado com o contato efêmero característico de um lugar de passagem, onde a marca identitária da fronteira produz um novo criativo e híbrido que surge da fusão de diversos elementos de linguagem, representação e identificação. O filme nos mostra uma visão dinâmica baseada nas ações que as pessoas desenvolvem em seus locais. As marcas de identidade de fronteira são formadas no movimento dos sujeitos. Os sentidos de identidade se constituem a partir da ação criativa híbrida, que une particularidades para criar algo novo, e também na passagem efêmera das pessoas pelo comércio.

O documentário reforça que existe um entrelaçar de culturas que se dá no espaço fronteiriço. Mesmo que a ênfase deste documentário não trabalhe com a abordagem do espaço enquanto espaço constituidor de identidades, quando este tema é inserido na narrativa, ele é apresentado como gerador de sentidos identitários comuns. Em termos identitários, o filme foca mais na fronteira Brasil/Uruguai como um espaço rico de constituição de sentidos de identidades únicas. Este aspecto é apresentado pela produção criativa que funde idiomas para produzir arte. O bilinguismo aparece como uma marca que produz identificação e ao mesmo tempo afirmação de uma identidade que é diferente do restante do país seja do Brasil ou do Uruguai.

Outro ponto a ser observado é que o documentário costura sua voz com depoimentos de pessoas ligadas a produção artística, com músicos e poetas, e com a vivência de pessoas comuns e humildes. Apesar da fala dos personagens especialistas terem mais peso, *A Linha Imaginária* trabalha também com os sujeitos que convivem com a proximidade do “outro” diariamente e assumem, deste modo, um pouco dessas

características. O filme também se coloca como um espaço de entrelaçamento de depoimentos, pois não especifica a nacionalidade de cada personagem.

O devir fronteiro faz parte da narrativa do documentário *A Linha Imaginária* que explora um espaço, geralmente urbano, que permite criar sentimentos de reconhecimento. É um lugar que convive com uma multiplicidade de impressões identitárias, é um local de passagem, marcado pela questão comercial, mas também carrega em si traços fortes e comuns constituídos ao longo do tempo e, além disso, o filme apresenta de maneira sutil os sujeitos que não são incluídos num viés consumista. A fronteira aparece como um espaço ambivalente onde as imagens e sons revelam a dicotomia de ser um ambiente de passagem e de relações efêmeras, mas que possui características únicas de uma comunidade que se construiu enquanto espaço de fronteira.

A Linha Imaginária apresenta três signos de diferenciação e de alteridade presentes no espaço da fronteira. O primeiro retoma na lembrança de um personagem o período de ditadura civil-militar no Brasil. Ao mostrar o local onde existia uma guarnição do exército para a proteção da fronteira mais meridional do país, o filme reforça a ideia de que os sentidos de identidade estão vinculados às múltiplas formas de associação que convivem em uma determinada época. Certamente, durante a ditadura, seria quase impossível realizar imagens no exato local da guarnição militar. De outro lado, hoje não existe mais a necessidade de proteção militar da fronteira com o Uruguai e o documentário revela essa situação remetendo às lembranças do personagem o fato de ter existido um aparato de defesa do território nacional naquele local.

O segundo signo é a presença assimilada da comunidade palestina na fronteira *Chuí/Chuy*. A sensação ambígua que as regiões de fronteira têm que não são refletidas nos documentários por serem lugar que convivem diretamente com o diferente, com um “outro”, em situações de contato efêmero, dá a comunidade de refugiados um abrigo “seguro” para o desenvolvimento de novos espaços de pertencimento. Os palestinos são representados como uma comunidade integrada à fronteira, não sabemos se eles são assimilados naquele espaço ou se são partes constitutivas do local. Não há como definir o grau de assimilação do “outro” num espaço que convive com a passagem constante de tantos “outros” que utilizam o limite para o deslocamento para outro lugar.

O terceiro signo que marca uma diferenciação na região de fronteira é o futebol. Embora essa característica identitária seja diminuída no documentário, pois temos uma liberdade de sentimentos para a escolha de uma seleção ou outra, também entramos em

contato com sujeitos que expressam uma paixão pelo seu time, pela seleção do seu país, Brasil ou Uruguai. De certo modo, não é um signo que gera implicações com a rede de relacionamentos imbricados e híbridos que *A Linha Imaginária* revela, mas não deixa de ser uma marca de alteridade com o “outro”, torcedor da outra seleção, mesmo sendo conterrâneo.

O filme encerra ilustrando o discurso do imbricamento cultural, crianças felizes brincam em uma praça. O movimento delas é leve, por estarem em câmera lenta. As crianças representam um futuro feliz para o espaço, na proposta dos diretores.

O objetivo do nosso trabalho é analisar como são construídos os sentidos de identidade nos documentários que tratam de fronteira Brasil/Uruguai e ver de que forma o tema “fronteira” é abordado pelos realizadores dos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*. Para tanto, percorremos caminhos que passam pelo estudo do documentário e como estes filmes expressam a fronteira como um lugar de identidades incomuns, a partir do engajamento dos realizadores no mundo histórico.

Com isso, buscamos a discussão sobre os sentidos de identidade que se formam no interior de um devir fronteiriço, marcado pelas relações de pertencimento, diferença, alteridade e hibridizações. Além disso, procuramos compreender quais são os aspectos identitários que a região geográfica do pampa produz. E, para responder às problemáticas desta pesquisa, também discutimos a identidade do homem do pampa em contraposição ao mito do gaúcho, exaltado no Rio Grande do Sul pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e pelo Grupo RBS de Comunicação.

De fato, os dois documentários buscaram em elementos naturais do espaço as marcas do homem do pampa, do gaúcho sem ser mito. A região do pampa é o lugar de origem do mito do gaúcho inventado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Mesmo assim, os filmes não se vinculam ao modo de representação hegemônica, que retrata o gaúcho como um herói, um destemido ou um desbravador no Rio Grande do Sul e em outros locais do país. Ao contrário, os documentários deram pouco espaço para o gaúcho enquanto elemento identitário da fronteira.

Uma questão a ser discutida é a abordagem pacífica e positiva da fronteira do Brasil como Uruguai que os filmes apresentaram. Não encontramos nos documentários nenhuma crítica histórica ou atual e não sabemos pelos filmes se o espaço da fronteira é gerador de conflitos. Cabe ressaltar que eles apresentam alguns pontos específicos que denotam a ausência do Estado, mas fazem isso de uma forma positiva, pois os personagens atribuem a

aproximação natural como uma característica de diferenciação ao contexto em que algumas leis de fronteira são feitas, no caso, os centros geopolíticos de cada país. Também não compartilhamos nenhuma visão política do espaço, mesmo sabendo que o Brasil atribui um estatuto diferenciado na fronteira pela importância para a segurança nacional.

Ainda que os documentários evidenciem mais uma abordagem pacífica, temos um contraponto à visão hegemônica da mídia para a fronteira. A ideia de um espaço sem leis, onde o tráfico e o contrabando imperam, faz parte do imaginário que os grandes veículos de comunicação atribuem à região fronteira. Deste modo, nos é apresentado nos documentários uma visão que direciona nosso olhar para outros aspectos, que dão novos elementos para a constituição de identidades e conceitos sobre o espaço fronteira.

O potencial do documentário em representar o mundo histórico a partir do enquadramento audiovisual de alguma característica particular e do ponto de vista expresso na voz de cada filme, coloca-o como uma voz na disputa de sentidos de identidade num espaço cheio de representações midiáticas. Já discutimos aqui que existe uma necessidade de afirmação de um discurso que estabelece um sentido de identidade nacional, fixo, hegemônico, calcado numa tradição ou num passado imutável. Também vimos que no Rio Grande do Sul existe uma representação hegemônica de comunidade que é baseada na ideia de uma tradição inventada e de um mito supervalorizado. Entretanto, como procuramos demonstrar, tanto *Doble Chapa* quanto *A Linha Imaginária* apresentam outros elementos para o debate das identidades da fronteira Brasil/Uruguai.

Os dois filmes optam por construir uma visão que iguala os sujeitos da fronteira, sem trabalhar com os elementos de diferenciação que são inerentes às trocas culturais. Do sentimento de pertencimento ao espaço surge a possibilidade do sujeito negociar sua identidade conforme os sentidos identitários que estão a sua volta. Estes sentidos estão sempre em construção e a representação da cultura e do espaço da fronteira se torna fundamental para tensionar as escolhas que os sujeitos vão fazendo durante seu processo de formação. São esses sentidos comuns entre si e incomuns para outros lugares que são apresentados em *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*.

São pontos de vistas e vozes que se colocam na arena da representação para defender outras formas de falar da fronteira. Entendemos que todo o documentário apresenta um recorte de um determinado espaço ou prática social a partir de um engajamento com o tema do filme. Nossa análise contribui para a discussão do filme de não-ficção na constituição de sentidos de identidade, de modo que, as incompletudes de

nossa pesquisa, seja numa articulação mais densa entre o documentário e os Estudos Culturais ou na falta de uma vivência fronteiriça para abordar o tema, possam ser sanadas por outros estudos que se detenham nas identidades fronteiriças que alguns documentários levam consigo.

Nosso objeto de pesquisa nos permitiu discutir sobre os traços incomuns que as regiões de fronteira possuem, marcadas pelo devir fronteiriço. Como os documentários foram exibidos na televisão e estão percorrendo o circuito de festivais, a voz desses filmes entram em contato com o público. Deste modo, os sentidos de identidade que cada filme enfocou podem desestabilizar a ordem natural e política das coisas. A potência política da arte, do documentário, contida em *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* pode romper com a forma tradicional da representação do mito do gaúcho, no Rio Grande do Sul, e com o enquadramento da fronteira enquanto lugar de criminalidade, no âmbito nacional.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1999.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENTO, Fábio Régio. **Cidades de fronteira e integração Sul-Americana**. Jundiaí, Paco Editorial, 2013.
- BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebeca**: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 1, n. 1. SOCINE, jan/jun. 2012, p. 54-71, 2012.
- BRASIL. **Constituição Federal de 1934**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm. Acessado em 15 de Junho de 2014.
- BRASIL. **Constituição Federal de 1937**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acessado em 15 de Junho de 2014.
- BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acessado em 15 de Junho de 2014.
- BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Proposta de Reestruturação do Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira**. Brasília, DF, 2005.
- BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Faixa de fronteira**: Programa de Promoção do Desenvolvimento da Faixa de Fronteira – PDF. Brasília, DF, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. Noticias recientes sobre la hibridación. *In*: **Revista transcultural de Música**, 2003. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>. Acessado em 11 de junho de 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Cultura y Comunicación**: entre lo global y lo local. La Plata. Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997.
- DALMOLIN, A. R. et al. Conexões fronteiriças: fiscalização e contrabando nas reportagens televisivas sobre a tríplice fronteira In: **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. São Paulo: Intercom, 2013. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1397-1.pdf>, acesso em 25 de outubro de 2014.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1998.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

DE PAULA, L. M.; SILVEIRA, A. C. M.; GUIMARÃES, I. P.; DALMOLIN, A. R.; SKOLAUDE, B. D. Observatório do Noticiário De Fronteiras: Olhar Direcionado aos Veículos Midiáticos das Fronteiras Internacionais do Brasil. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** –Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação Foz do Iguaçu/PR, 2014. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1231-1.pdf>>, acesso em 24 out. 2014.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. A cultura da Mídia governa nosso jeito gaúcho de ser. In: FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

FELIPPI, Ângela. A identidade gaúcha no jornalismo impresso – o caso *Zero Hora*. In: FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

FRAGA, Pauline Neutzling. A identidade de um mito vendável: revelando o gaúcho reificado das representações discursivas publicitárias. In: FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

FRANÇA, Andréa. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. **Revista Alceu**: Revista de comunicação, cultura e política, v. 2, n. 4. Rio de Janeiro, jan/jun. 2002, p. 61-74, 2002.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andréa. A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca**: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 1, n. 1. SOCINE, jan/jun. 2012, p. 54-71, 2012.

FERREIRA, Priscila. **A conquista do oeste/rbs tv**: memória e identidade Gaúcha na fronteira oeste brasileira. 2012. 134f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade federal de Santa Maria – UFSM. Santa Maria, 2012.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. 2. ed. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GOLIN, Tau. **O povo do pampa**: uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades. Passo Fundo: EdiUpf, 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina (2001).

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GUIMARÃES, Isabel Padilha e SILVEIRA, A. C. M. A Espacialidade na cobertura Jornalística: mapas e percursos nas fronteiras nacionais. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** –Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação Foz do Iguaçu/PR, 2014. Disponível em <<http://comunicacaoeidentidades.files.wordpress.com/2014/01/a-espacialidade-na-cobertura-jornalc3adstica-mapas-e-percursos-nas-fronteiras-nacionais.pdf>>, acesso em 24 out. 2014.

GUTFRIEND, Cristiane Freitas; ESCOSTEGUY, Anan Carolina D. Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local. **LOGOS: cinema, imagens e imaginário**. Ano 13, nº 24. Rio de Janeiro, 1º semestre 2006, p. 28-37, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Mídia e identidades: rádio e cultura gaúcha. In: FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

HINERASKY, D.. O pampa virou cidade? Um estudo sobre a inserção regional na tv aberta gaúcha. **Revista Estudos Históricos**, Brasil, 1, ago. 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2188/1327>. Acesso em: 18 Jun. 2014.

HINERASKY, Daniela Aline. 2002. **A 'comunidade imaginada' dos produtores culturais da RBS TV**. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Salvador, sct.

HOBSBAWN. Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001

LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. Mídia regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo. 2009. 232f. Tese (Doutorado em ciências da comunicação)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo. 2009.

LUCENA, Marta Gomes. **Territorialidade de fronteira: uma contribuição ao estudo da questão fronteiriça brasil-uruguaí no contexto do mercosul**. 2011. 183f. Tese (Doutorado

em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2011.

MARRERO, Andrea Rita. **História Genética dos Gaúchos**: dinâmica populacional do sul do Brasil. 2006. 223f. Tese (Doutorado em genética e biologia molecular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFGRS, Porto Alegre. 2006.

MERCOSUL. **Protocolo de integração cultural do mercosul. Buenos Aires, 1995.** Disponível em: http://www.camara.gov.br/mercosul/Protocolos/INTEGRACAO_CULTURAL.htm acessado em: 17 de junho de 2014.

MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho. Carta de Princípios, 1961. Disponível em: http://www.mtg.org.br/pag_cartadeprincipios.php. Acessado em: junho de 2014.

NECCHI, Vitor. Dissonância no pampa – a construção identitária do gaúcho no filme *Anahy de las Misiones*. In: FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

OLIVEN, Ruben George. A Fabricação do Gaúcho. In: **Ciências Sociais Hoje**. 1984.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis, 2. ed. Vozes, 1992.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 out. 2013.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>. Acesso em 15 jun. 2012.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (eds.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário**. Volume I. Faro e São Paulo, 2011

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVEIRA, Ada Christina Machado; ADAMCZUK, Lindamir. Indústrias culturais e faixa de fronteira no Brasil meridional. **Mercator** - Revista de Geografia da UFC, ano 03, número 05, 2004.

SILVEIRA, A. C. M e GUIMARÃES, Isabel Padilha. O imaginário midiático e a construção do Estado e da Nação. In: FREGA NOVALES, A. [et al.] (org.) **História, regiões e fronteiras**. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2012.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª edição. Campinas: Papirus, 2002.

VIEIRA, Sidney Gonçalves. As cidades do prata. **Terra Brasilis** (Nova Série)[Online], 2 | 2013, disponível em terrabilis.revues.org/795, consultado o 18 Maio 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FILMOGRAFIA

A LINHA IMAGINÁRIA. Direção Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas/RS: Moviola Filmes, 2014. On-line (26 min.), fullHD, widescreen, color.

DOBLE CHAPA. Direção Leo Caobelli e Diego Vidart. Porto Alegre/RS: Calmagarapa e Dokumental filmes, 2014. On-line (26 min.), fullHD, widescreen, color.