



A experiência do gosto e do belo: estudo das preferências estéticas entre adolescentes de Porto Alegre¹

Humberto Ivan KESKE²

RESUMO

O presente texto visa problematizar as categorias de *gosto* e *beleza*, partindo dos resultados alcançados com a pesquisa de campo realizada sobre a recepção do cinema gaúcho por adolescentes de Porto Alegre. Utiliza como referencial teórico Cornelius Castoriadis, Michel Maffesoli, Castor Ruiz e César Guimarães; Bruno Souza Leal; Carlos Camargo Mendonça, entre outros. Adota o estudo de caso e a pesquisa exploratória como metodologia de análise. Nestes termos, a concepção estética tradicional, aquela formada pelas categorias abstratas propostas por Kant (1724-1804) e Hegel (1770 – 1831), se transforma radicalmente, adequando-se às demais formas de construção do belo caracterizadas, atualmente, pela diversidade das formas de expressões apresentadas pelos indivíduos em sua vida em sociedade

PALAVRAS-CHAVE: experiência estética; imaginário; categorias de gosto e beleza.

Introdução

Normalmente ao falarmos de experiência estética, a discussão se encaminha para dois pólos distintos: por um lado, a redução do estético ao artístico, objetificando a amplitude e complexidade do fenômeno estético a uma obra ou conjunto de obras; por outro lado, ao se associar o estético meramente ao artístico, a discussão termina sendo levada para o terreno das oposições entre arte erudita e cultura de massa, onde se faz evidente a originalidade do artista *versus* a serialização e repetição da obra de arte; ou, o que é ainda pior; a velha dicotomia entre alta e baixa cultura, relegando o fenômeno estético ora como habitante legítimo de museus, exposições e galerias de arte; ora como transeunte mendicante de ruas e praças públicas³.

¹ Trabalho apresentado no **DT 8 – Estudos Interdisciplinares** – GP Teorias da Comunicação do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Texto originado a partir do trabalho de campo realizado entre os dias 04 e 05 de abril de 2010 e que se insere no Projeto de Pesquisa intitulado: **Paisagens culturais: estudo das representações, das narrativas e dos imaginários no cinema gaúcho**, contemplado com Bolsa PIBIC - CNPq/FEEVALE – 2008.

² Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Professor de Graduação, Pós-Graduação e Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cultura – Universidade FEEVALE – Novo Hamburgo – RS – E-mail: humberto@feevale.br

³ Esta discussão entre alta e baixa cultura aparecerá especialmente nos Estudos Culturais britânicos e pode ser revista em **O que é, afinal, Estudos Culturais?** (2002) e **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais** (2000) de Tomaz Tadeu da Silva.



Ou seja, nas duas perspectivas, a discussão tenta se fundamentar ora no terreno movediço das doutrinas estéticas e ora no arcabouço de instituições que teriam o poder de capacitar tais objetos artísticos e de dar sustentação às discussões redundantes e circulares das quais não consegue se libertar. Em relação às doutrinas estéticas, a Filosofia normalmente se apresenta como possuidora de um discurso fundador, especialmente nas questões de julgamento de gosto, entendido como o lugar de mediação entre a razão teórica, matriz de conhecimento e entre a razão prática, norteadora da moral, como referido por Kant (1724-1804); ou então vê a obra de arte considerada como ponto de passagem entre o mundo sensível e o universo do conceito filosófico, como referido por Hegel (1770 – 1831). No tocante às instituições, o diálogo político, econômico e cultural normalmente tenta articular os interesses de marchands, museólogos e especuladores de arte que se auto-referendam como capacitados para dar seguimento e sustentação a uma espécie de “estatuto da obra de arte” onde se destaca: “isso é arte”; “aquilo não é arte” e que será, posteriormente, apresentado para o grande público, através dos meios de comunicação de massa. Neste sentido, Susana Kilpp (2010) afirma que:

A arte é um estatuto privilegiado (status) que as autoridades conferem a determinadas obras e acontecimentos, destacadas das demais em ambientes expositivos (museus, teatros, salões, etc.) A intenção de alguns artistas, no início do século passado, de dessacralizar a arte e devolvê-la ao mundo da vida foi acelerado pelas mídias, e a arte hoje, não apenas foi democratizada como banalizada: tudo é arte! Assim, nada é. (KILPP, 2010, p. 23).

Evidentemente que nosso interesse nesse momento não é o de refletir sobre a necessidade de reestruturação desse panorama teórico, aqui brevemente esboçado, em que, a partir de uma visão “catastrófica”, estaríamos vivendo uma destruição não só da obra de arte, mas também da experiência estética; e a partir de uma visão “otimista”, em que “tudo” se transformaria em arte, enquanto expressão artística de seus sujeitos criadores. Nosso interesse é o de enfatizar a atualização da experiência estética como construto vivencial, cotidiano, constitutivo e participante da vida nas grandes metrópoles, a partir da qual a experiência estética passa a adquirir as matizes enunciativas e contextuais de seu processo de recepção, (re) configurando a própria noção de beleza.

Neste sentido, o presente texto visa problematizar as categorias de *gosto* e *beleza*, tão zelosas desde a antiguidade clássica, partindo dos resultados alcançados com



a pesquisa de campo realizada sobre a recepção do cinema gaúcho pelo público-alvo da amostra. A primeira fase da pesquisa se dedicou aos adolescentes, público que, geralmente, são os maiores frequentadores das salas de exibição. A segunda fase, já em andamento, mas ainda não finalizada, se dedica a um público em torno de 20 mil participantes, entre acadêmicos de diversos cursos da Universidade Feevale, professores e funcionários da Instituição. A pesquisa se desenvolve *on-line*, e está estruturada por acessibilidade e com participação por adesão. Deste modo, ainda estamos classificando as informações, mas alguns dos resultados parciais já podem ser aqui apresentados.

Percepções e recepções do cinema gaúcho: apresentação dos resultados da pesquisa de campo

Entre os dias 04 e 05 de abril de 2009 ocorreu, em Porto Alegre, um evento chamado *Anime World*, que reuniu centenas de jovens gaúchos no Centro Universitário Metodista – IPA/RS, com muita música, *animes* (desenho japonês) e *cosplay* (pessoas fantasiadas de personagens de desenho animado, *games* e histórias em quadrinhos). A prática do *cosplay* também engloba personagens pertencentes ao vasto universo do entretenimento, como filmes, séries de TV, livros e animações de outros países. Os seguidores interpretam os personagens caracterizando-se, reproduzindo os traços de personalidade como postura, falas e poses típicas. O *hobby* costuma ser praticado em eventos que reúnem fãs desse universo, como convenções de *anime* e *games*.

Nesta primeira etapa da amostra, contamos com um universo de 67 entrevistados que se propuseram, espontaneamente, a preencher o questionário. Os participantes são oriundos, em sua grande maioria, da região metropolitana de Porto Alegre. Deste universo figuravam 61% de entrevistados entre 14 e 17 anos; 27% entre 17 e 21 anos e 12% acima de 21 anos. Esses dados preliminares mostram como a escolha do Evento *Anime World* foi acertada e nos colocou em contato com um público-alvo com a idade que esperávamos encontrar e, principalmente, frequentadores assíduos das salas de cinema. No questionário, nos focamos nas categorias de *gosto* e *beleza*, conforme mostram os resultados aqui apresentados.

Ao serem perguntados se gostavam de cinema brasileiro esmagadores 60 % disseram que não gostavam. Destes, 9% gostavam parcialmente e apenas 31% gostavam do cinema nacional. Ao contrário do que as hipóteses inicialmente levantadas apontavam os gaúchos não seriam tão “bairristas” quanto se pensava, ao menos não os



jovens gaúchos, pois somente 30% dos gaúchos gostam do cinema feito por seus conterrâneos. Um fato interessante é que, quando se perguntou sobre o cinema regional, os entrevistados foram mais decididos em suas posições e nenhum dos questionados disse que gostava parcialmente do cinema regional; ou seja, 70% declararam não gostar e 30% disseram que gostavam sem margens para dúvidas.

Os 30% que admitiram gostar do cinema gaúcho justificaram sua decisão com apenas três alternativas. A maioria esmagadora de 50% disse que gostava do cinema nacional porque retratava a cultura gaúcha. Ou seja, tal posicionamento apresenta uma *curiosa contradição*: o cinema nacional é “aprovado” pelo público-alvo *porque* retrata a cultura gaúcha; e somente por isso. Nestes termos, 35% gostam da qualidade técnica que o cinema gaúcho apresenta; apreciam a qualidade de imagem e a maneira de produzir o filme em geral. Por outro lado, 15% dos entrevistados explicam que gostam do cinema gaúcho simplesmente por que é melhor que o cinema brasileiro, pois não retrata paisagens de pobreza e favela. Novamente, aparecem as categorias de beleza e gosto como norteadoras das preferências do público em questão.

Os 70% que afirmaram não gostar do cinema regional justificaram sua reprovação com cinco alternativas diferentes. Ou seja, 28% foram categóricos em dizer que as histórias eram ruins e 21% reclamaram da baixa qualidade técnica. Destes, 17% disseram que não gostavam do cinema gaúcho por falta de divulgação; 19% nunca assistiram e 15% colocaram a óbvia superioridade estrangeira.

Um fato que deve ser ressaltado é que 10% dos entrevistados nem sabia que se fazia cinema no Rio Grande do Sul. Nestes termos, 90% dos que sabiam que existia produção cinematográfica local, 54% não souberam citar sequer um filme que tenha sido feito na região ou com diretores locais. Dentre os 46% que puderam citar filmes gaúchos, 30% lembrou de *O homem que copiava*, em função de sua veiculação televisiva; seguida por *Neto perde sua alma* que ficou com 26% das citações. Outros filmes, de destaque apelo televisivo, nacional e internacional, receberam 39% das considerações. Entretanto, mas vamos nos deter nos resultados que estabelecem as preferências pela beleza e pelo gosto.

Paralelamente a esse quesito, ao serem questionados do porquê de não freqüentarem as salas de cinema que exibiam produções nacionais ou regionais, 52% dos participantes afirmaram que não assistiam aos filmes nacionais porque as paisagens retratadas não eram bonitas; destes, 45% foram categóricos ao dizer que os atores e atrizes não eram bonitos, se comparados aos similares dos filmes norte-americanos.



Apenas 3%, neste caso um número irrisório, disseram que não freqüentavam as salas de cinema de produções nacionais e regionais por outros motivos que não os acima citados. No caso do cinema gaúcho, 93% freqüentavam as salas de cinema porque se identificavam com as paisagens e a proposta de um filme regional, contra 7% que afirmaram não terem o hábito de freqüentar as salas de cinema para verificar quais filmes gaúchos estava em cartaz.

Como se percebe, nessa amostragem com adolescentes, a categoria *beleza*, seja das paisagens apresentadas pelos filmes; seja pela presença de atores e atrizes com esse predicado, termina se tornando fundamental e constitutiva da assiduidade às salas ou de seu quase total desinteresse. Ou seja, *gosto* e *beleza* são categorias de ordem subjetiva, mas que, entretanto, influenciam nas bilheterias dos filmes em cartaz, contrariando os demais elementos, tais como o de possuir boa qualidade; ou de o cinema gaúcho retratar adequadamente as paisagens e as pessoas do Rio e Grande do Sul. Evidentemente que não vamos nos deter nesses outros aspectos.

Neste sentido, vale recordar o posicionamento adotado por Martin Seel (*apud* César Guimarães, 2006, p. 14 – 15) que procura caracterizar as diversas concepções estéticas como “uma relação conflituosa e concorrente – sem solução de harmonia – com os demais tipos de racionalidade”. Ou seja, para o autor, “a experiência estética deve ser compreendida por meio de sua vizinhança – paralela e contrastante com a rede de assimilação não-estética da realidade”. Dito de outro modo, a experiência estética está cada vez mais desenvolvida e sendo influenciada pelo contexto social circundante e é através dessa ação e dessa forma de comunicação que o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão do objeto que lhe é apresentado.

Aqui vale ressaltar que, como resultado de uma experiência, “a atitude [estética] carrega um conhecimento que é pessoal, em grande parte implícito, eminentemente prático e que só pode ser criticado ou reificado a partir de uma situação concreta que problematize a maneira até então habitual com que o sujeito age” (Seel *apud* César Guimarães, 2006, p. 14 – 15). Para Seel, esse posicionamento em relação ao objeto estético acarreta três implicações:

- 1) A adoção de uma regra que, à maneira de resposta prática, guia nosso comportamento frente aos objetos (orientação volitiva);
- 2) a pressuposição de razões que guiam nossa forma de agir (orientação cognitiva);
- 3) uma simples disposição emotiva diante dos estados de fato a que a atitude se refere (orientação afetiva). (Seel *apud* Guimarães, 2006, p. 15)



Ou seja, na construção de uma experiência estética, o sujeito carrega uma bagagem de conhecimento pessoal que é próprio e intransferível e que termina por perpassar o objeto estético no momento de sua apreciação. No caso do cinema gaúcho e da amostra realizada com adolescentes, se percebeu o quanto isso torna-se relevante, uma vez que muitos entrevistados estavam, inclusive, vestindo a roupa dos personagens e, além disso, estabeleciam juízos de valor sobre os filmes exibidos. Dito de outra maneira, “embora o suporte inicial da experiência estética seja o indivíduo, ela possui uma dimensão que é social e não simplesmente psicológica”. (Seel *apud* Guimarães, 2006, p. 15). Ou seja, a partir da amostra realizada, muito da experiência estética vivenciada carrega a bagagem da identidade social que se constitui como grupo. Tal identidade termina por ser construída mediante um imaginário, que adquire as matrizes da relação estabelecida entre o indivíduo e o coletivo.

Mediações culturais: a (re) invenção simbólica do cinema gaúcho

Ao questionar-se sobre a visão, comumente aceita, de como as instituições se constituem no amplo espectro da sociedade, Castoriadis (1991) percebe que os aspectos econômico-funcionais estabelecidos até então não davam conta, nem do processo de formação institucional, nem das relações entre as instituições e a totalidade do conjunto da vida social. Para ele, a existência de uma sociedade está associada, desde sempre, “a uma série de funções que devem ser constantemente preenchidas (produção, gestação e educação, gestão da coletividade, resolução dos litígios, etc.), mas ela não se reduz só a isso, nem suas maneiras de encarar seus problemas são ditadas uma vez por todas por sua ‘natureza’; ela inventa e define para si mesma, tanto novas maneiras de responder às suas necessidades, como novas necessidades” (Castoriadis, 1991, p. 141). Pensador crítico, não se satisfaz com uma explicação dos fatos sociais e de suas múltiplas conexões através, unicamente, dos níveis de desenvolvimento funcionais designados para cada instituição, onde cada ator envolvido desempenha um determinado papel/função no interior desse sistema global social.

Deste modo, muitas peças do enorme quebra-cabeça em que despretensiosamente poderíamos pensar a formação e atuação das instituições e a sociedade que lhes dá sustentação, não se encaixam conforme a previsibilidade e a linearidade esperada pelo sistema econômico-funcionalista. Em outras palavras, “não contestamos a visão funcionalista na medida em que chama nossa visão para o fato



evidente, mas capital, de que as instituições preenchem funções vitais sem as quais a existência de uma sociedade é inconcebível. Mas a contestamos na medida em que pretende que as instituições se limitem a isso, e que sejam perfeitamente compreensíveis a partir desse papel” (Castoriadis, 1991, p. 141).

A proposta original de Castoriadis (1991) é a de que toda a vida social na complexidade das suas instituições, do seu intrincado tecido de relações, da materialidade de suas técnicas e práticas variadas, de suas múltiplas formas culturais, políticas, econômicas e, principalmente sociais, seria o produto de uma instituição imaginária. “O imaginário que falo não é *imagem de*. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que determinamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (Castoriadis, 1991, p. 13).

Deste modo, para além de qualquer aspecto limitador, simplista, linear, sistematizado e fechado, que deixe de articular todos os demais pólos desse imenso “sistema social” em contínua transformação e movimento, o ponto de partida, segundo o autor, sob o qual se constitui a instituição social é o plano simbólico:

Tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais ou coletivos – o trabalho, o consumo, a guerra, o amor, a natalidade – os inumeráveis produtos materiais sem os quais nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica. Encontramos primeiro o simbólico, é claro, na linguagem. Mas o encontramos igualmente, num outro grau e de uma outra maneira, nas instituições. As instituições não se reduzem ao simbólico, mas elas só podem existir no simbólico, são impossíveis fora de um simbólico em segundo grau e constituem cada qual sua rede simbólica (Castoriadis, 1991, p. 142).

O autor, por sinal, sugere uma enormidade de exemplos para reforçar a idéia de que este plano abstrato e invisível; porém existente e materializado, atua, abrange e permeia todos os níveis da sociedade, desde a própria noção de instituição, passando organização econômica, pelo sistema de direito, poder instituído, etc., até o estabelecimento das religiões como ritual que, por excelência, comporta essa dimensão simbólica que extrapola um nível meramente funcionalista dos estratos da vida social.

Em sua interpretação acerca da constituição imaginária da sociedade, propõe um entrelaçamento dos diversos aspectos funcionais de sua constituição com o plano simbólico e suas conseqüências. Claro que as regras econômico-funcionais são



indispensáveis em todo o processo histórico de criação, manutenção e até mesmo extinção, de uma determinada sociedade, mas tais aspectos “racionais” estão sempre imbricados com outros que escapam a uma “lógica” homogênea e fechada de um pretense sistema mantenedor da ordem social: ou seja, a “irracionalidade”, enquanto processo criativo e imprevisível, também sempre esteve presente em todas as esferas da evolução humana. Por sinal, cada vez mais a esfera simbólica tende a conquistar os aspectos “lógicos” da totalidade das instituições, tornando porosa qualquer possibilidade de racionalização progressiva, de reificação do ser humano e de suas atividades e técnicas.

Inclusive, o caráter essencialmente imprevisível do simbólico faz com que não se possa “determinar a priori, o lugar por onde passará a fronteira do simbólico, o ponto a partir do qual o simbólico invade o funcional. Não podemos fixar nem o grau geral de simbolização, variável segundo as culturas, nem os fatores que fazem com que a simbolização se exerça com uma intensidade particular sobre tal aspecto da vida da sociedade considerada” (Castoriadis, 1991, p. 150).

Compactuando com essa visão, para Michel Mafesolli (2001) o imaginário não também não pode ser definido como algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, mas sim, tem também algo de imponderável, certo mistério da criação, ou mesmo da transfiguração. Ele carrega em si partes da cultura e é, entre outros aspectos, o estado de espírito que caracteriza um povo. Em outras palavras:

O imaginário permanece em uma dimensão ambiental, em uma matriz, em uma atmosfera, naquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra – estátua, pintura – , há materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. O imaginário para mim, é essa aura, e da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. (MAFESOLLI, 2001, p. 75)

Nesta perspectiva, o imaginário individual é sempre resultado de um imaginário grupal, portanto, coletivo e sempre pertencente a um país ou comunidade. Segundo Maffesoli (2001), “o imaginário estabelece um vínculo. É o cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”. (MAFFESOLI, 2001, p.76). Este elo entre o individual e o social é dado, conforme já comentado, pelos elementos simbólicos de uma determinada cultura.



Em outro momento, Castoriadis (1991) comenta que o componente imaginário de todo o símbolo e de todo o simbolismo termina por subsistir como aspecto essencial de qualquer sociedade. O simbólico seria, então, o plano da criação continuada do imaginário, imprevista, complexa, “irracional”; seu substrato matriz; seu tecido dos sonhos, como diria Jorge Luiz Borges (1976), a tecer-se, a desmanchar-se e a refazer-se a cada novo amanhecer.

Falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa “inventada” – quer se trate de uma invenção “absoluta”, (“uma história imaginada em todas as suas partes”), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não são suas significações “normais” ou “canônicas” (“o que você está imaginando, diz a mulher ao homem que recrimina um sorriso trocado por ela com um terceiro”). Nos dois casos, é evidente que o imaginário se separa do real que pretende colocar-se em seu lugar (uma mentira) ou que não pretende fazê-lo (um romance) (Castoriadis, 1991, p. 154).

Nestes termos, o simbólico dá o substrato de sustentação para o imaginário. É a partir dessa “matriz”, que permeia todos os demais níveis de constituição da sociedade, que a “dimensão inventada” pode existir. Entretanto, não devemos pensar que o simbólico reduza seu conteúdo unicamente ao que é representado pelo imaginário; ou que seja, de algum modo, seu sinônimo. “O simbólico comporta, quase sempre, um componente ‘racional-real’: o que representa o real ou o que é indispensável para o pensar ou para o agir” (Castoriadis, 1991, p. 155).

Já os componentes imaginários, por sua vez, são tecidos com os fios, invisíveis ou não, advindos do simbólico. Tal perspectiva não é excludente, mas sim complementar e dialógica, até mesmo porque pode existir a instituição de um certo imaginário que está investido de mais “realidade” do que o próprio real. O exemplo que o autor traz é o da institucionalização da figura ou imagem de Deus, que, mesmo sendo um imaginário religioso que perpassa a grande maioria das culturas e sociedades, “decorre de condições reais e preenche uma função essencial” (Castoriadis, 1991, p. 156).

A partir de outra perspectiva teórica, para Jacques Aumont (2000), “no sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente, é sinônimo de ‘fictício’, de ‘inventado’, oposto ao real (até mesmo, às

vezes, ao realista). Nesse sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma diegese” (Aumont, 2000, p. 118).

Ao longo do tempo, essa noção de “inventado” foi re-elaborada a partir das reflexões de Lacan acerca da representação. Como nosso objetivo não busca problematizar o “olhar lacaniano” sobre o imaginário, não vamos nos aprofundar nesse tema. Entretanto, por outro lado, e aproximando-se do conceito de simbólico estabelecido por Castoriadis (1991), Aumont (2000) nos diz que, “para Lacan, o sujeito é efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significantes que só adquirem sentido em suas relações mútuas; mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico, ao se constituir, escapa totalmente ao sujeito” (Aumont, 2000, p. 118).

Para o autor, Lacan traz seu já conhecido exemplo da imagem especular, formada quando a criança, pela primeira vez, vê seu próprio corpo refletido no espelho. Momento imprevisível e mágico, a partir do qual a criança começa a elaborar todo seu universo de significações; e isso se dá através de imagens. Segundo Aumont (2000), para Lacan “a palavra ‘imaginário’ deve ser tomada como estritamente ligada à palavra ‘imagem’: as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens materiais” (Aumont, 2000, p.119).

A noção de imaginário foi muito privilegiada, justamente, a partir da imagem cinematográfica, cujas análises e problematizações legaram importantes contribuições teóricas, destacando-se, entre outros, os trabalhos sobre significação no cinema desenvolvidos por Metz (1977). “O cinema, não oferecendo nenhuma presença real, é constituído de representantes, de significantes imaginários, no duplo sentido – usual e técnico – da palavra: ‘o cinema faz com que a percepção surja maciçamente, mas para logo deixá-la cair em sua própria ausência, que é, entretanto, o único significante presente” (Metz, 1977, apud Aumont, 2000, p. 119).

Como não se trata aqui de discutirmos a relação da imagem com o real, nem tampouco a noção de apresentação e representação implícita na imagem cinematográfica, deixaremos de lado tais aspectos. O que se quer ressaltar com esta trajetória é o fato de que o imaginário de uma sociedade, tal qual a amostragem realizada traz à tona, não encontra seu complemento e toda a riqueza de suas expressões unicamente no plano funcional-racional-lógico-exato, representado por fatores “reais” e “concretos”; ainda que tais aspectos façam parte de alguma de suas caracterizações.



Muito além das possibilidades “lógicas”, escapam elementos mágicos, fantásticos, futuristas, invisíveis, inventados, possíveis, que fazem parte do simbólico, e que constantemente atualizam o imaginário, em todas as esferas da vida social e de suas instituições. “Além da atividade consciente de institucionalização, as instituições encontraram sua fonte no imaginário social. Este imaginário deve-se entrecruzar com o simbólico, do contrário a sociedade não teria podido ‘reunir-se’, e com o econômico-funcional, do contrário ela não teria podido sobreviver” (Castoriadis, 1991, p. 159). Por tais razões, a rede simbólica chamada instituição, somente pode existir e expressar-se na relação entre seus componentes funcionais e entre seus componentes imaginários.

Considerações finais:

Celso Cândido (2010), afirma que “o sentimento de beleza é uma experiência singular, subjetiva, única, e, por isso, em grande parte incalculável”, uma vez que trata de um sentimento através do qual os indivíduos experimentam a plenitude da vida. Nesta perspectiva, o sentimento de beleza mostra-se ao receptor, educando-o, transformando-o, libertando-o para um horizonte de contemplação mais elevado. Para o autor, a “dimensão estética” é agregadora de uma dimensão da existência sem a qual a vida humana se reduziria à simples observação do que ele chama de “princípio da realidade”.

Para o autor, a concepção estética defendida por Kant (1724-1804), de que a beleza seria aquilo que agradaria universal e desinteressadamente, soa um pouco deslocada nos tempos atuais que, obrigatoriamente, deve abrir espaço para as demais formas de construção do belo e aceitar a diversidade das formas de expressões apresentadas pelos indivíduos em sua vida em sociedade, não se prestando à abstrações teóricas destituídas dessa experiência única, subjetiva e singular que é vivenciada pelos indivíduos. Deste modo,

É tão impossível opor arte e beleza, como torná-las irreduzíveis uma à outra. No movimento geral de desconstrução da pós-modernidade, a arte deixou de ser somente aquela dama charmosa que ‘embeleza’ o mundo das elites burguesas e aristocráticas. Na pós-modernidade, a arte invade o domínio da produção econômica e torna-se diferencial competitivo entre as grandes corporações. A vida, ela mesma, também passa a ser considerada obra de arte. O próprio corpo, antes pecado, é objeto e culto estético. O cinema, a música, a moda, o turismo, a gastronomia, a arquitetura e o design são apenas algumas das expressões dessa invasão estética. Ao mesmo tempo, o humano encontrou a beleza nas obras da

natureza: uma paisagem, um bosque, um pôr-de-sol, as constelações, rios e cascatas são transformadas em objetos de contemplação estética. Belezas ordinárias de todos os dias que se tornam, ao gosto humano, extraordinárias. (CÂNDIDO, 2010, p. 22).

Deste ponto de vista, vale ressaltar que a arte não diz respeito somente à beleza, não podendo uma ser reduzida ao domínio da outra, como tradicionalmente a sociedade de séculos atrás estava acostumada a pensar ao referir-se ao paradoxo civilização x barbárie; natureza x cultura, em que cabia ao ser humano o papel de mediador e interventor nesse processo de expressão. Entretanto, a arte continua sendo o veículo normalmente mais utilizado como expressão da experiência estética.

Problematizando as questões levantadas por Hegel (1770 – 1831)⁴ e Platão (427 a.C.-347 a.C.), Suzana Kilpp (2010) afirma que a beleza é apenas uma das categorias estéticas, normalmente confundida com a própria Estética. “Como todas as categorias, é um padrão que se repete em um conjunto de criações e manifestações de certa cultura, e que varia, portanto”. (KILPP, 2010, p. 23). Como se percebe, cada sociedade e cada cultura produzem um tipo de beleza e de manifestação artística que estará enquadrada e servirá como expressão de um determinado momento histórico e espacial. Deste modo, em relação ao conceito de beleza, comenta:

Historicamente, escorregamos em sua definição, justamente pela confusão entre estética e beleza, que associamos a um prazer, a uma satisfação transpessoal, intersubjetiva, e, ao mesmo tempo, profundamente pessoal subjetiva que, entretanto, outras categorias também proporcionam. Por isso, continua prevalecendo o sentido mais clássico da beleza, desde os gregos, que a define, antes de tudo, como harmonia e simetria, correspondente à harmonia e simetria ideal ou idealizada da criação divina; ou ainda como o que é bom. (KILPP, 2010, p. 23).

⁴ Em linhas gerais, nas categorias estéticas concebidas por Hegel (1770-1831), existe uma diferenciação fundamental entre o belo artístico e o belo natural. O belo da arte estaria diretamente relacionado com a pureza do espírito enquanto que o belo natural encontrar-se-ia diretamente submisso à realidade da natureza. Nesta perspectiva, o "belo artístico exclui o belo natural" uma vez que para o espírito é preciso desenvolver as suas potencialidades, enquanto que a natureza já possui todas as condições determinadas e suas leis são duras. Assim, Hegel contraria a opinião corrente que considera "a beleza criada pela arte seria inferior a da natureza" sendo, portanto, contrário também a proximidade da beleza artística em relação à natureza, em que imitar não é a maior virtude de beleza artística. Após o desenvolvimento das categorias estéticas estabelecidas em Hegel, a obra de arte foi encerrada dentro de um sistema filosófico, local onde permaneceria até (re) ingressar na realidade cotidiana que, em certa medida, segundo Iser (2001), também representa outro “entrancheamento”. Tratada enquanto “sistema”, a estética seria mais abrangente do que qualquer outro sistema organizador, ultrapassando a religião, a ciência e a política, ainda mais se pensada sob o ponto de vista de iluminar a condição humana. Entretanto, Iser adverte que a estética declinou no século XX em função do surgimento de uma grande quantidade de *teorias da arte*, cada qual reivindicando, à sua maneira, o *estatuto* do que seria a arte.

Para a autora, das demais categorias estéticas como o trágico e o cômico, o sublime desenvolve papel fundamental no domínio da Estética, por ser a mais nobre e rara de todas as categorias, quase intangível e inacessível, uma vez que nos coloca diante do grandioso quase insuportável para nossa compreensão. “O sublime ultrapassa desmesuradamente o cotidiano ou o normal, que são invenções humanas, podendo ser trágico como uma catástrofe natural ou bela como um fim de tarde nas montanhas, que nos parece não acabar jamais”. (KILPP, 2010, p. 23).

No tocante às questões levantadas acerca do imaginário produzido por essas experiências estéticas, autores como Castoriadis (1991), Aumont (2000) e Metz (1977) repensam a questão do imaginário como sendo um mundo de significações estabelecido *na e pela* passagem entre um mundo “natural” ou “real” e um mundo social-histórico, passagem esta também percebida entre a “naturalidade” do homem campeiro e a urbanidade vivenciada em diversas películas, conforme já referido. Inclusive, o próprio Castoriadis (1991) propõe que a idéia de imaginário também não pode estar centrada, e, de certa forma, *limitada*, unicamente aos aspectos que constituem um mundo social-histórico; ainda que dele façam parte. A proposta do autor reside na criação de um imaginário que seja sempre superior a “concretude” do mundo que lhe teria dado origem. “O mundo das significações cada vez instituído pela sociedade não é evidentemente uma replica ou um decalque (reflexo) de um mundo “real”, nem tampouco sem relação com certo *ser-assim* da natureza” (Castoriadis, 1991: 399).

Por outro lado, Juremir Machado da Silva (2003, p. 14) defende que “se o imaginário é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos, e de valores. Pelo imaginário o *ser* constrói-se na cultura”. Pode-se perceber a partir destas colocações, que há uma ligação forte entre imaginário e cultura, e é através do imaginário que o indivíduo se reconhece e encontra reconhecimento no outro, conforme vem aqui se discutindo.

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro em si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distorção do todo por difusão em uma parte). No imaginário há sempre desvio. No desvio há potencialidade de canonização. O imaginário explica o ‘eu’ no ‘outro’ (todo). Mostra-se como se permanecesse individual no grupo e grupal na cultura. (SILVA, 2003, p. 13)



E é no sentido de *identificação*, o reconhecimento de si no outro, conforme coloca Silva (2003), que o cenário urbano dos filmes se mantém o mesmo: preserva valores culturais que são típicos dos porto-alegrenses, valorizando as gírias e o viver cotidiano de seus habitantes. Ao retratar a vida daqueles que descobriram a liberdade e tentaram “transformar” o mundo na ebulição dos loucos anos 60 e que, posteriormente, rotularam negativamente a década passada, reforçando valores que já tinham sido questionados, a filmografia regional traz à tona um processo de *apropriação*, ou seja, o desejo de ter o outro em si.

Entretanto, tal sentimento logo se esvaece, deixando transparecer posicionamentos ideológicos de repulsa ao outro e a sua cultura de vanguarda, na tentativa de quebra dos paradigmas sociais até então estabelecidos. Este processo de apropriação, conforme percebido no desenvolvimento da pesquisa torna-se paradoxal: ao mesmo tempo em que deseja o “mundo do outro”, recusa-o, legitimando, na verdade, os valores conservadores dos quais queriam se afastar. Entre outros aspectos, o princípio da *distorção*, conforme comenta o autor, ou seja, a reelaboração do outro em si, faz emergir um acentuado regionalismo, cujo sotaque gaúcho apresenta a cidade como palco cosmopolita dos acontecimentos sociais, preservando-a e exaltando-a, defende os hábitos, os falares e os valores bairristas e familiares provincianos.

Nesta perspectiva, chegamos à construção do imaginário coletivo que Silva (2003) define como uma “estrutura de contágio”, em que ocorre a aceitação do modelo do outro, seja por conveniência; seja por imposição. Ou seja, conforme colocado pelo autor, o “eu” se realiza no “outro”, prevalecendo, na “lógica tribal”, a aceitação desse outro, diluído, por sua vez, no grupo e na cultura. O panorama cultural trazido à tona pela pesquisa de campo procura delinear um breve esboço de como a juventude local percebe o cinema regional.

Neste sentido, a partir da amostra realizada, sugerimos que o cinema gaúcho transformou-se em urbano, adolescente, conservador e expressivo da cultura local a partir da década de 80, que foi constitutiva da trajetória pessoal dos próprios diretores. Se por um lado a idéia do chamado “bairrismo” gaúcho vem à tona, apresentando a *curiosa contradição* de que o cinema nacional somente é “aprovado” pela juventude local *porque* retrata a cultura gaúcha; por outro lado, o público-alvo em questão acredita neste “novo” cinema regional que vem se desenvolvendo como expressão das angústias e dos paradoxos de uma sociedade que se mostra conservadora, mas esperançosa de



mudanças sociais e que almeja uma melhor qualidade técnica para as produções locais, ao mesmo tempo em que espera se reconhecer no que está sendo apresentado pelas diferentes narrativas cinematográficas. Dito de outro modo, conforme colocado por Castor Ruiz (2003), “por meio das imagens significativas do mundo, vamos tecendo nossa identidade: somos a imagem do mundo, que de modo criativo, refletimos em nossa interioridade e projetamos em nossa práxis”, (RUIZ, 2003, p. 30).

REFERÊNCIAS:

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2000.
- BORGES, Jorge Luiz. **O livro dos sonhos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- CÂNDIDO, Celso; KILPP Suzana. **A desconstrução do belo**. Magis – Revista da Unisinos. São Leopoldo: Editora da Unisinos, abril/maio 2010 n°. 06 pág. 22 – 23.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GUIMARÃES César; LEAL Bruno Souza; MENDONÇA Carlos Camargo (org.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- ISER, Wolfgang. **O ressurgimento da estética**. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). **Ética e Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KANT, Emmanuel. **Crítica do Juízo**. Trad. e prefácio de Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.
- MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre, Sulina, 2001.
- _____. **O imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 15, p.74-82, ago. 2001.
- MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- METZ, Christian. **Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações nas hipermídias**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda, 2002.
- _____. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.