



Da bombacha ao jeans: o imaginário gaúcho recriado pelo cinema regional ¹

Humberto Ivan KESKE ²
Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS

RESUMO:

O presente texto visa refletir sobre o processo de construção do imaginário coletivo gaúcho em relação ao cinema local. Utiliza como referencial teórico Cornelius Castoriadis, Michel Maffesoli e Castor Ruiz. Adota o estudo de caso como metodologia de análise. Procura delinear o atual panorama da cinematografia regional que abandona a égide do filme “campeiro” para assumir um percurso notadamente contemporâneo. Tal mudança, entretanto, reforça posicionamentos ideológicos e valores conservadores de uma nova identidade regional, exaltando e defendendo hábitos bairristas e familiares provincianos.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual, cinema gaúcho; imaginário, identidade regional.

Introdução

O cinema gaúcho nasce, digamos assim, com uma temática extremamente peculiar: *Ranchinho do Sertão*, de 1912, com direção de Eduardo Hirtz, instaura, ainda na primeira década do início do século, a temática rural em suas produções. E essa proposta será recorrente e ganhará profundidade. Vai reaparecer em *O crime dos banhados*, 1913, sobre o assassinato de uma família inteira por desavenças política, e em *A mulher do chiqueiro*, 1914, sobre uma esposa que fora aprisionada pelo marido em um chiqueiro. Sob essa perspectiva, o signo do rural será amalgamado com o próprio signo do gaúcho.

Miriam de Souza Rossini (2000) admite que nos anos 20 ocorreu um aumento considerável da produção cinematográfica gaúcha, em que ocorreu certa alternância entre o cinema de temáticas rural e o cinema de temática urbanas. Da perspectiva rural

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 17 a 19 de maio de 2010. Texto originado a partir do Projeto de Pesquisa intitulado: **Paisagens culturais: estudo das representações, das narrativas e dos imaginários no cinema gaúcho**, contemplado com Bolsa PIBIC - CNPq/FEEVALE – 2008 e tendo a participação dos Bolsistas de Iniciação Científica: **Sheisa Amaral da Cunha** e **[Alan Santos Bittencourt](#)**.

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



emerge *Um drama nos pampas*, 1927/29, de Carlos Comelli, e *Em defesa da irmã*, 1926, de Eduardo Abelim, que, para a autora, era uma espécie de *Western* inspirado em filmes americanos. A perspectiva urbana se vê exemplificada por *Revelação*, 1927, e *Amor que Redime*, 1928, ambos realizados por um imigrante italiano vindo de São Paulo que se intitulava Eugene C. Kerrigan.

Apesar das dificuldades na produção de novos títulos, a temática rural se mantém como auxiliar na construção de um imaginário “gaudério” ligado à lida campeira, ao pampa, ao homem rude, ao tropeiro que usa bombacha, trabalha nas charqueadas e come churrasco. O escritor Érico Veríssimo reforçará a necessidade de construção de uma identidade gaúcha com o lançamento, em 1949, da primeira parte da trilogia de *O Tempo e o Vento*, épico que narra a formação do Estado do Rio Grande do Sul através das famílias Terra, Cambará, Caré e Amaral. Trata-se do início do surgimento da figura mítica e redentora do gaúcho forte que, se for preciso, enfrenta até a morte e ainda sai vitorioso, como consta de alguns ditados populares.

A chegada dos anos 60 traz faz emergir os sucessos do cantor regionalista Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirainha. Como ator e produtor de 12 películas, ocorridas entre 1967 e 1981, em que novamente se alterna o urbano (*Carmem, a Cigana*, 1976) e o rural (*Tropeiro Velho*, 1979). Rossini (2000) observa que já naquela época havia públicos diferenciados para um e outro estilo de filmes. Um exemplo desse aspecto ocorre em *A Quadrilha do Perna Dura*, de 1975, em que um personagem do meio urbano vai residir no meio rural. Entretanto, adverte que os filmes rurais de Teixeirainha sempre tiveram maior público do que os urbanos.

Para a autora, Teixeirainha serviu de marco a partir do qual outros filmes de temática rural foram lançados entre os anos 60 e 70. São exemplos dessa época *Pára, Pedro*, 1968, e *Não Aperta, Aparício*, 1969, ambos dirigidos por Pereira Dias e estrelados por outro cantor regionalista, José Mendes. *Ana Terra*, 1972, de Durval Garcia, *Capitão Rodrigo*, 1971, de Anselmo Duarte, baseados na obra de Érico Veríssimo, e *Negrinho do Pastoreio*, 1973, de Antonio Augusto Fagundes, baseado em lenda de Simões Lopes Neto, são outros títulos que marcaram a filmografia gaúcha. Paralelamente a isso, as temáticas urbanas continuavam a ser produzidas, atraindo um público nascido e criado em um centro urbano como Porto Alegre.

Pelo menos quatro grandes nomes da geração que começou no “Super-8” dos anos 70 despontam nesse contexto de (re) construção de um imaginário urbano



multifacetado pelo cotidiano: Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Werner Schünemann, diretores e co-diretores de *Deu pra ti anos 70*; *Coisa na roda*; *Inverno*; *Verdes anos*; *Me beija*; e *Aqueles dois*, entre outros títulos, que retratam a sociedade dos anos 80. Caleidoscópio das transformações sociais que rompia com um passado de repressão e iniciava seus primeiros passos em direção à redemocratização do Brasil e à abertura política, a temática urbana vem servindo como fio condutor que marcará essa nova transformação da narrativa fílmica gaúcha.

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

Para se entender o processo de construção do imaginário na sociedade gaúcha contemporânea a partir dessa amostragem, a pesquisa de campo foi delimitada em uma faixa etária que vai dos 14 anos de idade até 25 anos. Essa escolha não foi aleatória, pois nosso interesse era entrevistar, num primeiro momento, a faixa etária que mais freqüenta as salas de cinema, para posteriormente, ampliarmos o escopo da amostragem. A partir dessa premissa inicial, buscamos esse público em seu terreno. Precisávamos encontrar jovens com opiniões fortes que soubessem articular e se posicionar sobre assuntos como cinema, gêneros de filmes e defesa de ponto de vista.

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*.



Evento Anime World: público caracterizado com as roupas de personagens do *game* Mario Bros



Evento Anime World: público caracterizado com as roupas de personagens do *anime* Naruto

Em um lugar onde esses jovens estão cercados por ícones daquilo que mais gostam, aplicamos o questionário sobre cinema gaúcho. Primeiramente, os entrevistados apresentaram estranhamento sobre um tema tão didático em meio a um ambiente descontraído como aquele, mas, transposto o impacto inicial, as respostas foram surgindo com toda a espontaneidade que a amostragem esperava.

Contamos com um universo de 67 entrevistados, 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, freqüentadores assíduos das salas de cinema, conforme já referido.

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 aprovava o 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. Novamente a idéia do chamado “bairrismo” gaúcho vem à tona, de maneira contraditória.

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 destacado apelo televisivo, nacional e internacional, receberam 39% das considerações.

Para falar mais da parte técnica, questionamos esses jovens sobre nome importantes de diretores que tenham relevância para a produção cinematográfica local. Dos entrevistados, 22% confessaram não conhecer o nome de nenhum diretor, ainda que Jorge Furtado, famoso por filmes como *O homem que copiava* e *Meu tio matou um cara* recebeu 42% das citações, seguido por Ana Luiza Azevedo com pouco mais de 20% das citações, enquanto que os demais diretores não chegaram a figurar na pesquisa. Ao indagarmos se o cinema gaúcho retratava as pessoas e as paisagens da região com fidelidade, 70% responderam que sim e 28% afirmaram que não concordavam com isso, pois na opinião deles os gaúchos eram representados de forma caricata.

Ao final do questionário perguntamos aos entrevistados quais elementos deveriam constar de um filme para que fosse por eles apreciado. A caracterização dos



personagens de filmes, *games* e *animes* veio a contribuir para o estabelecimento de respostas claras e objetivas, com pontos de vistas firmemente estabelecidos. A maioria dos entrevistados, ou seja, 15% exigem melhor qualidade técnica; 14% reivindicam por histórias mais consistentes e uma mudança de gênero filmico, de documentário para ficção.

Tal aspecto se torna claro nas colocações seguintes: 12% desejam ver histórias com temas fantásticos; 11% preferem terror e suspense e 8 % gostariam de ver mais comédia no cinema regional. Somente esses três últimos aspectos somam 37% dos entrevistados e, se acrescentarmos aqueles 14% que acreditam que as histórias são ruins em termos técnicos, de narrativa e de gênero filmico, teremos 51% dos entrevistados que condicionam sua aceitação do cinema gaúcho a uma mudança drástica de temática e isso se torna uma parcela realmente significativa da amostra. Ainda existiu uma pequena parcela que citou a juventude como tema e outras sugestões que, por serem insignificantes, não foram computadas na seleção. Ou seja, se somadas com as demais sugestões, em termos de porcentagens, essas alternativas tiveram menos de 8% das citações.

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 despreziosamente 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



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

A década de 80 foi considerada um marco na cinematografia gaúcha, pela transposição da temática rural para a temática urbana. A égide do filme “pampeiro” com personagens vestidos de bombacha e comendo churrasco seria gradualmente abandonada para assumir um percurso notadamente citadino, o que promove a construção de outro imaginário para o cinema gaúcho.

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.

Deste modo, 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, retomamos a proposta inicial ao sugerirmos 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, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2000.
BORGES, J. L. **O livro dos sonhos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.



COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MERTEN, L. C. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

METZ, C. **Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RUIZ, C. B. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações nas hipermídias**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2003.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES:

<http://www.casacinepoa.com.br>. Acessado em: 28/07/2009.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Cinema gaúcho: construção de história e de identidades**, 2000.

Acessado em: 16/08/2008, disponível em:
<http://nuevomundo.revues.org/document3164.html>