

Do imaginário rural ao urbano: a (re)invenção simbólica do cinema gaúcho

Humberto Ivan Keske¹

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 caricatos é gradualmente abandonada para assumir um percurso notadamente contemporâneo, conforme aparece em *Deu pra ti anos 70*, *Coisa na roda*, *Inverno*, *Verdes anos*, *Me beija* e *Aqueles dois*, filmes produzidos pela Casa de Cinema de Porto Alegre. A filmografia selecionada revela o impacto que esses títulos representaram para a cultura regional. O presente texto evidencia esse panorama e aborda algumas das transformações sociais, culturais e políticas vigentes no período. Investiga o processo de construção do imaginário coletivo proposto por Cornelius Castoriadis, Jacques Aumont e Christian Metz.

Palavras-chave: cinema gaúcho, imaginário, narrativa fílmica.

From rural to the urban imaginary: The symbolic (re)invention of cinema gaucho. The 1980s is considered a milestone in cinematography gaucho, because of the implementation of the rural theme to the urban theme. The aegis of the film “pampeiro” with anecdotal characters was gradually abandoned to take a remarkably contemporary route, as it appears in “*Deu pra ti anos 70*”, “*Coisa na roda*”, “*Inverno*”, “*Verdes anos*”, “*Me beija*”, and “*Aqueles dois*”, produced by “Casa de Cinema” of Porto Alegre. A selected filmography reveals the impact that these securities accounted for the regional culture. These changes marked an entire generation of filmmakers that broke with a past of repression and began their first steps towards Brazil’s redemocratization of and an opening policy. This paper demonstrates this scenario, and discusses some of the social, cultural and political force in the period. Moreover, it aims to investigate the building process of the collective imagination proposed by Cornelius Castoriadis, Jacques Aumont and Christian Metz.

Key words: film gaucho, imaginary, filmic narrative.

La década del 1980 foie considerada un marco en la cinematografía gaúcha, mediante la transposición de la temática urbana hacia la temática rural. La égida de la película “pampeiro” con personajes caricatos sería abandonado gradualmente para asumir una ruta muy contemporáneo, tal como aparece en Deu pra ti anos 70; Coisa na roda; Inverno; Verdes anos; Me beija; y Aqueles dois, producidas por la Casa de Cinema de Porto Alegre. La elección por la filmografía y pelo eje de directores revela el impacto que estos nombres son para la cultura regional. Estas transformaciones marcaran toda una generación de cineastas que rompía con un pasado de represión y comenzó sus primeros pasos hacia la redemocratización de Brasil y la apertura política. Este texto pone de manifiesto esta situación, y se aborda las transformaciones sociales, culturales y políticas vigentes en el período. Investiga el proceso de construcción del imaginario colectivo propuesto por Cornelius Castoriadis, Jacques Aumont y Christian Metz.

Palabras clave: cine gaucho, imaginario, narrativa fílmica.

¹ Centro Universitário Feevale. Campus II, RS 239, 2755, Bairro Vila Nova, 93352-000, Novo Hamburgo, RS, Brasil. E-mail: humberto@feevale.br.

Introdução

O cinema gaúcho nasce com uma temática extremamente peculiar. A obra *Ranchinho do Sertão*, em 1912, com direção de Eduardo Hirtz, instaura, ainda na primeira década do início do século, a temática rural em suas produções, proposta que se torna recorrente e ganha profundidade. De tal modo, reaparece em *O crime dos banhados*, 1913, que trata do assassinato de uma família inteira por desavenças políticas, e em *A mulher do chiqueiro*, 1914, uma história sobre uma esposa aprisionada pelo marido em um chiqueiro. Sob essa perspectiva, o signo do rural é amalgamado com o próprio signo do gaúcho.

Rossini (2000) admite que nos anos 20 ocorreu um aumento considerável da produção cinematográfica gaúcha, que gerou certa alternância entre o cinema de temáticas rurais e o cinema de temáticas urbanas. Da perspectiva rural emergem as obras *Um drama nos pampas* (1927-1929), de Carlos Comelli, e *Em defesa da irmã* (1926) de Eduardo Abelim. Para a autora, as duas obras podem ser consideradas uma espécie de *Western* inspiradas em filmes americanos. A perspectiva urbana se vê exemplificada na obra *Revelação* (1927) e na obra *Amor que Redime* (1928) ambas realizadas por um imigrante italiano, Eugene C. Kerrigan, vindo de São Paulo.

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 reforça 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 por intermédio das famílias Terra, Cambará, Caré e Amaral. Trata-se do início do surgimento da figura mítica e redentora do gaúcho forte que, se necessário, enfrenta a morte e sai vitorioso, como consta em alguns ditados populares.

A chegada dos anos 1960 faz emergir os sucessos do cantor regionalista Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirinha. Como ator e produtor de 12 películas, no período

entre 1967 e 1981, reforça a alternância entre 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, a autora adverte que os filmes rurais de Teixeirinha sempre tiveram maior público do que os urbanos.

Para Rossini (2000), Teixeirinha serviu de marco para o lançamento de outros filmes de temática rural, entre os anos 1960 e 1970. 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”², bitola mais comum em casamentos e batizados do que em obras cinematográficas e muito utilizada nos anos 1970, 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 codiretores de *Deu pra ti anos 70*, *Coisa na roda*, *Inverno*, *Verdes anos*, *Me beija*, e *Aqueles dois*, conjunto de filmes que retratam a sociedade dos anos 1980. Caleidoscópio das transformações sociais que rompe com um passado de repressão e inicia seus primeiros passos em direção à redemocratização do Brasil e à abertura política, a temática urbana serve como fio condutor que marca as cinco películas.

Diante desses dados, iniciando com *Deu pra ti anos 70*, datado de 1981, e terminando com *Aqueles dois*, produzido em 1985, a filmografia da década de 1980, produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora e distribuidora dos principais títulos realizados no Estado, é contemplada neste estudo como foco principal,

² O “Super-8” (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola, mais comum em casamentos e batizados do que propriamente em obras cinematográficas. O filme tem 8 milímetros de largura e sua película apresenta perfurações em apenas um lado. Esse tipo de formato permite um aumento na área de exposição da película, e, portanto, ao acrescentar mais qualidade à imagem, foi considerada uma tecnologia inovadora para a época (Dicionário de Cinema, s.d.).

ainda que outros trabalhos tenham sido desenvolvidos por diretores independentes e em outras regiões do Estado. A filmografia selecionada revela o impacto que esses títulos representaram para a cultura regional.

A metodologia de análise dos cinco filmes foi baseada na aplicação dos níveis e subníveis constituintes do modelo semiótico-textual fornecido por Umberto Eco, em *Lector in fabula* (1986, p. 86), sendo transposta para a narrativa fílmica. As obras foram tomadas como um *todo de sentido*, cujas propriedades internas constituem uma unidade significativa singular que combina coesão e coerência³. As películas foram analisadas a partir do que o autor denomina de *leitor-modelo*. Ou seja, trata-se de um simulacro de leitor, extremamente qualificado, que coopera conforme os movimentos interpretativos requeridos pelo próprio texto. Em se tratando de percursos narrativos, para a análise das cinco películas, escolhas interpretativas foram realizadas sob a ótica desse *operador textual* chamado de “modelo”. Isto é, a metodologia de análise dos filmes partiu da *manifestação linear*, ou “sentido mínimo”, conforme referido por Eco (1986). Após breve descrição dos filmes, a análise estabeleceu os principais *topics*⁴ ou “marcas textuais” que se repetem em todos eles. A partir desse material, atualizaram-se os pontos de significação⁵ da tessitura fílmica presentes nos demais níveis e subníveis que fazem parte da narrativa. Além disso, o enfoque da proposta resgata algumas questões referentes ao conceito de imaginário, conforme trabalhado por Cornelius Castoriadis, Jacques Aumont, Christian Metz. Por intermédio dos aspectos históricos constituintes de tal conceito, o texto aponta para uma

(re)construção sociocultural dessa década tão decisiva para o cinema gaúcho.

Leituras do cotidiano: a construção das identidades urbanas

O longa-metragem *Deu pra ti anos 70*⁶ (1981) narra os últimos grandes acontecimentos da década de 1970, contados a partir da visão do casal de protagonistas que brindam as perspectivas de mudanças que se iniciavam na “virada” do ano novo de 1980. Em torno de Marcelo e Ceres, amigos que se amam em silêncio, gravitam jovens que torcem pelo Inter (o filme inicia com a festa comemorativa do tricampeonato colorado – 1969-1971), falam de sexo, frequentam festinhas de garagem e preparam-se para o vestibular. Crises de adolescência e dilemas da juventude perpassam toda a trama. Além de mostrar o caminho dos jovens em busca de um lugar social, o filme aborda o conflito de gerações, parte central da trama: a relação entre pais e filhos se vê representada pela passagem da década de 1970 para a de 1980, época em que aqueles quase sempre são tratados com ironia, e estes são vistos como rebeldes. De uma maneira geral, o filme aborda questões políticas, econômicas, sociais e culturais sob a ótica dos dois jovens, os quais fazem questão de viver fora dos modelos de comportamento dominantes que serviam de orientação para o ideário da época.

³ “A ‘coesão’ refere-se à interdependência e a interconectividade dos elementos. A ‘coerência’ é aquilo que permite ao texto fazer sentido para um intérprete” (Barthes in Santaella, 2002, p. 395). Para além da completude e da polifonia de vozes interpretativas que se fazem escutar, o que caracteriza um texto também é o fato de ser um tecido repleto de não ditos, que necessita do auxílio do leitor para complementar e dizer esses não ditos.

⁴ Inserido na teoria interpretativa proposta por Eco (1986, p. 70 e ss.), o estabelecimento do *topic* textual indica, através de marcas, ou sinais textuais deixados pelo texto, qual a estratégia interpretativa que o leitor deve seguir, uma vez que a enciclopédia de um leitor é potencialmente infinita e um texto poderia gerar, por meio de sucessivas interpretações, qualquer outro texto. Desse modo, os *topics* determinam como um texto, em si potencialmente infinito, pode gerar apenas as interpretações que a sua estratégia previu. Representam os pontos de significação que aparecem no texto, sob a forma de pistas ou de indícios que se repetem no decorrer da trama narrativa e que deverão ser confirmados, em algum outro momento, pelo próprio texto.

⁵ As diferenças entre *sentido* e *significação* não representam um consenso entre autores e matrizes teóricas. Entretanto, permitem certas aproximações: Compagnon (2003, p. 86), por exemplo, estabelece que o *sentido* designa aquilo que permanece *estável* na recepção de um texto. Ele responde à questão: *O que quer dizer esse texto?* Por outro lado, a *significação* para Compagnon (2003, p. 86) designa aquilo que é *mutável* na recepção de um texto. Ela responde à questão: *Que valor tem esse texto?* Nessa perspectiva, enquanto o sentido relaciona-se à interpretação de um texto, a significação é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção, e, portanto, de sua *avaliação*, a ser atualizada pelos leitores de um dado processo comunicacional.

⁶ *Deu pra ti anos 70* (1981, Super-8 mm, 108 min, cor, direção de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil).

A película *Coisa na Roda*⁷ (1982) tem como trama central as vivências de quatro estudantes que moram em uma comunidade urbana, na qual, em princípio, tudo pode ser “posto na roda”, dividido, compartilhado, como a mesada de cada um, os objetos pessoais, os relacionamentos, os compromissos políticos. Trata-se da construção de um quase documentário, uma vez que tenta reconstituir o cotidiano de toda uma geração. Os personagens são “bichos-grilos”, como eram chamados os “transgressores” do sistema social vigente, frequentam aulas de teatro, namoram entre uma aula e outra, vivem em repúblicas de estudantes, participam do movimento estudantil, viajam de carona e realizam acampamentos na serra gaúcha. A bitola “Super-8”, com a sua imagem precária e sem definição, contribui para criar um efeito de filme doméstico, de documentário caseiro, feito entre amigos.

*Inverno*⁸ (1983) traz as preocupações de um jovem de 24 anos que é jornalista formado, mas trabalha em uma imobiliária para se sustentar. O personagem principal libertou-se da casa dos pais e leva uma vida independente, identificando-se com a cidade sombria em que mora, com seu apartamento cheio de discos e livros e com os filmes a que assiste. É um “jovem” homem velho. Vive e convive com a solidão de uma Porto Alegre mergulhada na bruma gélida de seus dias cinzentos. O distanciamento dos pais, a esterilidade de seu relacionamento com a namorada e a autosegregação em relação aos amigos, cujas discussões se repetem incansavelmente todas as noites em um ritual gasto e improdutivo, compõem um quadro em que se torna extremamente difícil conciliar os diferentes mundos por onde transita. O filme mantém um ritmo narrativo fragmentado, apresentado sob a forma de um diário em que os jogos de presente e passado quebram a possível linearidade da história.

Explorando o intimismo e o lado existencial dos personagens, a trama sabe captar a paisagem da cidade e o rosto introspectivo das pessoas nos dias de frio. Os personagens, ao criarem o seu próprio mundo, tornam-se distantes da realidade em que vivem, pendendo ora para o intelectualismo do protagonista principal, ora para a superficialidade da menina mimada presa a um conto de fadas. Aliando uma fluidez narrativa exemplar a uma utilização perfeita dos recursos do tempo e da memória, constrói-se

um filme leve que relata uma época. O jovem jornalista, protagonista do filme, não está só em suas observações cotidianas. Ele é, ao mesmo tempo, a esperança de uma geração que percebe a falta de perspectivas de seu tempo.

A narrativa de *Verdes anos*⁹ (1984) retrata três dias da vida de uma turma de colégio, em 1972. Como é precebido, a trama e as matrizes filmicas constituintes da narrativa são praticamente invariáveis no tocante ao estabelecimento dos *topics* textuais. Nando namora Soninha, que lhe dá pouca importância. Robertão organiza o baile da escolha da Rainha do colégio. O segredo da trama é colocar na tela pessoas comuns em fatos cotidianos: os namoros, as festas de garagem, os jogos de futebol, as amizades, as bebedeiras e, principalmente, a perplexidade de não ser nem criança nem adulto. Esses são temas recorrentes e sempre (re)apresentados nos cinco filmes em questão.

O filme *Me beija*¹⁰ (1984) pode ser definido como mais uma ingênua história de amor. Raul (Rudi Lagemann), homem de quase 30 anos, sem esperança e muito misterioso, abandona Porto Alegre e parte para o interior onde conhece Vera (Nina de Pádua), encantadora e meiga professora escolar que passa os dias resolvendo os pequenos problemas de seus alunos e que, nos intervalos, toma chá e conversa com seu grande amigo Leandro. Esses são os elementos da trama intimista que reproduz um triângulo de amor (im)perfeito. No centro de tudo está Vera, uma figura forte, lutadora, apaixonada e de grande conteúdo interior. Os dois homens que se apaixonam por ela são o seu oposto. Leandro não consegue contestar nada, porque se sente protegido pela estrutura arbitrária e conservadora do colégio. Raul é um cínico desiludido, de passado nebuloso, desesperançado e destrutivamente contestador. Esses personagens também expressam a dor, a frustração e os sinais de esperança de uma geração que cresceu limitada e precisou criar seu próprio espaço para a felicidade, ou seja, uma transgressão primária e “controlada” de costumes.

A trama cinematográfica de *Aqueles dois*¹¹ (1985) traz o início da discussão de gênero na cinematografia gaúcha. Raul é extrovertido e brincalhão. Vem de um casamento frustrado e passa o tempo ouvindo e tocando melancólicos boleros no pequeno apartamento onde mora.

⁷ *Coisa na Roda* (1982, Super-8 mm, 105 min, cor, direção de Werner Schünemann).

⁸ *Inverno* (1983, Super-8 mm, 88 min, cor, direção e roteiro de Carlos Gerbase).

⁹ *Verdes anos* (1984, 35 mm, 91 min, cor, direção de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil).

¹⁰ *Me beija* (1984, 35 mm, 83 min, cor, direção de Werner Schünemann).

¹¹ *Aqueles dois* (1985, 35 mm, 75 min, color, direção de Sérgio Amon).

Saul é tímido, de espírito crítico e amargo. Vem de um noivado longo e cansativo que um dia teve que terminar, e de uma recente tentativa de suicídio. Raul e Saul, interpretados por Pedro Wayne e Beto Ruas, respectivamente, são duas pessoas simples, sensíveis, solitárias e se conhecem no primeiro dia de trabalho em uma repartição pública.

Baseado em um conto homônimo de Caio Fernando Abreu, a narrativa acompanha a sofrida trajetória de dois heterossexuais desiludidos: um com o casamento; o outro com um noivado encruado. Decidem, então, morar juntos e assumir uma relação homossexual. Tem como pano de fundo as angústias e os preconceitos decorrentes de um amor e de um companheirismo pouco convencionais para a época. O filme explora com dignidade a relação afetiva entre dois homens para fazer, ao mesmo tempo, uma incursão poética ao problema da solidão, aliado ao da carência afetiva, refletindo sobre a própria condição humana, o vazio, a intolerância, a insatisfação e a vida impessoal e incógnita em uma cidade grande. Conforme já referido, o núcleo central da trama é praticamente igual: uma mesma “matriz” intertextual de significação que se caracteriza pela repetitividade de elementos já mencionados anteriormente.

Simbólico: o plano de criação do imaginário

Ao questionar-se sobre a visão, comumente aceita, de como as instituições se constituem no amplo espectro da sociedade, Cornelius 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 as suas necessidades, como novas necessidades (Castoriadis, 1991, p. 141).

Cornelius Castoriadis (1991) não se satisfaz com uma explicação dos fatos sociais e de suas múltiplas conexões por intermédio, unicamente, dos níveis de desenvolvimento funcionais designados para cada instituição, na qual cada ator envolvido desempenha um determinado papel/função no interior desse sistema global social.

Desse modo, muitas peças do enorme quebra-cabeça em que despreziosamente podemos 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, é 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).

Desse modo, para além de qualquer aspecto limitador, simplista, linear, sistematizado e fechado, que deixe de articular todos os demais polos desse imenso “sistema social” em contínua transformação e movimento, o ponto de partida, segundo esse 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 momen-

to, 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).

Castoriadis (1991) sugere uma enormidade de exemplos para reforçar a ideia desse plano abstrato e invisível; existente e materializado e que atua, abrange e permeia todos os níveis da sociedade, desde a própria noção de instituição, passando pela organização econômica, pelo sistema de direito, pelo 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, esse autor propõe um entrelaçamento dos diversos aspectos funcionais de sua constituição com o plano simbólico e suas consequências. Claro que as regras econômico-funcionais são indispensáveis em todo o processo histórico de criação, manutenção e até mesmo de extinção de uma determinada sociedade, mas tais aspectos “racionalis” estão sempre imbricados com outros que escapam a uma “lógica” homogênea e fechada de um pretensão sistema mantenedor da ordem social: ou seja, a “irracionalidade”, enquanto processo criativo e imprevisível, também esteve sempre 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.

O caráter essencialmente imprevisível do simbólico, inclusive, 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, Maffesoli (2005) diz que o imaginário também não pode ser definido como

algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, mas como algo imponderável, com 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 ideia 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 (Maffesoli, 2005, p. 75).

Nessa perspectiva, o imaginário individual é sempre resultado de um imaginário grupal, portanto, coletivo e sempre pertencente a um país ou comunidade. Segundo Maffesoli (2005, p. 76), “o imaginário estabelece um vínculo. É o cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”. Esse 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 subsiste como aspecto essencial de qualquer sociedade. O simbólico é, então, o plano da criação continuada do imaginário, imprevista, complexa, “irracional”, seu substrato matriz, seu tecido dos sonhos, como diria 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).

Nesses 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 e 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).

Os componentes imaginários, por sua vez, são tecidos com os fios, invisíveis ou não, advindos do simbólico. Tal perspectiva não é excludente, mas 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 da 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 Aumont (2000, p. 118),

[...] 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.

Ao longo do tempo, essa noção de “inventado” foi reelaborada 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, p. 118) 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.

Para Aumont (2000), 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 por intermédio de imagens. Segundo Aumont (2000, p. 119), 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.

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 a 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, in Aumont, 2000, p. 119).

Como o objetivo aqui proposto não é o de discutirmos a relação da imagem com o real, nem a noção de apresentação e representação implícita na imagem cinematográfica, deixamos de lado tais aspectos. O que queremos ressaltar com essa trajetória é o fato de que o imaginário de uma sociedade, tal qual representado por *Deu pra ti anos 70*, *Coisa na roda*, *Inverno*, *Verdes anos*, *Me beija* e *Aqueles dois*, 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 e 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 1980 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. Por se tratar de uma série de filmes produzidos em Super-8 representou, para toda uma geração de cineastas surgida naqueles anos, o Grito de Independência do porto-alegrês como “língua” digna de ser pronunciada pela arte. Dos cinco filmes apresentados, todos trazem à tona a reconstituição e os reflexos do contexto histórico vigente, promovendo a construção de um outro imaginário para o cinema gaúcho.

Autores como Castoriadis (1991), Aumont (2000) e Metz (1977) repensam a questão do imaginário como um mundo de significações estabelecido *na e pela* passagem entre um mundo “natural” ou “real” e um mundo social-histórico, passagem também percebida entre a “naturalidade” do homem campeiro e a urbanidade vivenciada nos filmes citados. O próprio Castoriadis (1991), inclusive, propõe que a ideia de imaginário também não pode estar centrada e, de certa forma, *limitada* unicamente aos aspectos que constituem um mundo social-histórico, ainda que deste façam parte, conforme já comentado. A proposta do autor reside na criação de um imaginário que seja sempre superior à “concretude” do mundo que lhe teria dado origem. “O mundo das significações cada vez instituído pela sociedade não é evidentemente uma réplica ou um decalque (reflexo) de um mundo “real”, nem tampouco sem relação com certo *ser-assim* da natureza” (Castoriadis, 1991, p. 399).

Por outro lado, 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 dessas 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 mostrou a discussão aqui estabelecida.

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).

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. As cinco películas aqui descritas trazem à tona um processo de *apropriação*, ou seja, o desejo de ter o outro em si, ao retratarem a vida daqueles que descobriram a liberdade e tentaram “transformar” o mundo na ebulição dos loucos anos 1960 e que, posteriormente, rotularam negativamente a década passada, reforçando valores que já tinham sido questionados.

Tal sentimento, entretanto, na tentativa de quebra dos paradigmas sociais até então estabelecidos, logo se esvaece, deixando transparecer posicionamentos ideológicos de repulsa ao outro e à cultura de vanguarda. Esse processo de apropriação, conforme percebido nos filmes analisados, 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 Silva (2003), 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, e,

nesse contexto, defende os hábitos, os falares e os valores bairristas e familiares provincianos.

O Regime Militar, de 1964 a 1985, promove, no interior do próprio Exército, a lenta e gradual redemocratização do Brasil. Os horrores da repressão, a censura política e os movimentos estudantis geraram uma característica peculiar aos filmes produzidos no período: se, por um lado, os jovens envolvidos nas narrativas reivindicam seus direitos à rebeldia, por outro lado, os grandes acontecimentos políticos que vivenciam no cotidiano das cidades não lhes dizem respeito. Nessa perspectiva, chegamos à construção do imaginário coletivo que Silva (2003) define como uma “estrutura de contágio”, na qual ocorre a aceitação do modelo do outro, seja por conveniência, seja por imposição: conforme colocado por esse autor, o “eu” se realiza no “outro”, prevalecendo, na “lógica tribal”, a aceitação desse outro, diluído, por sua vez, no grupo e na cultura.

Desse modo, o panorama cultural trazido à tona pelas películas representa um retrato sincero de uma geração que pregava o *slogan* “Faça amor; não faça guerra!” e sonhava com uma sociedade mais livre e democrática. Em outras palavras, “[...] 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). Assim, a década de 1980 (re)inventa o cinema gaúcho, transformando o campeiro no homem urbano, habitante tribalizado de uma metrópole imaginada.

Referências

- AUMONT, J. 2000. *A imagem*. Campinas, Papirus, 317 p.
BORGES, J.L. 1976. *O livro dos sonhos*. São Paulo, Círculo do Livro, 213 p.

- CASTORIADIS, C. 1991. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 418 p.
COMPAGNON, A. 2003. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 303 p.
DICIONÁRIO DE CINEMA. [s.d.] Acessado em: 28/11/2009, disponível em: <http://www.milenio.com.br/ogersepol/principal/dicionario/dicionario.html>
ECO, U. 1986. *Lector in fabula*. São Paulo, Perspectiva, 219 p.
MAFFESOLI, M. 2005. *No fundo das aparências*. 3ª ed., Petrópolis, Vozes, 288 p.
METZ, C. 1977. *Significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 295 p.
ROSSINI, M.S. 2000. Cinema gaúcho: construção de história e de identidades. Acessado em: 16/08/2008, disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3164.html>.
RUIZ, C.B. 2003. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo, Editora Unisinos, 267 p.
SANTAELLA, L. 2002. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações nas hipermídias*. São Paulo, Iluminuras, 431 p.
SILVA, J.M. da. 2003. *As tecnologias do imaginário*. 2ª ed., Porto Alegre, Sulina, 111 p.

Referências complementares

- CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. [s.d.]. Acessado em: 18/07/2008, disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br>.

Submetido em: 25/01/2009

Aceito em: 03/03/2009