



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGEM E CULTURAS DA IMAGEM

MAURO DE ARAÚJO MENINE JR.

**FRONTEIRAS HÍBRIDAS NAS *GEOGRAFIAS IMAGINÁRIAS*
DO CINEMA GAÚCHO: O EXEMPLO DE "CERRO DO JARAU" (2005),
DE BETO SOUZA**

Porto Alegre

2010

MAURO DE ARAÚJO MENINE JR.

**FRONTEIRAS HÍBRIDAS NAS *GEOGRAFIAS IMAGINÁRIAS*
DO CINEMA GAÚCHO: O EXEMPLO DE "CERRO DO JARAU" (2005),
DE BETO SOUZA**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2010

"El limite separa, la frontera se ocupa, 'la zona fronteriza' se vive."

Elizabeth Jelin (2000)

DEDICATÓRIAS

Aos cidadãos/ãs brasileiros/as que contribuem, *consciente e inconscientemente*, com a pesquisa científica no Brasil.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Argo* desta aventura.

Ao *mestre* Sérgio Silva.

AGRADECIMENTOS

À orientadora Miriam de Souza Rossini, pelas lições de cinema, docência e ética, enfim, pela inspiração a tudo isto.

Aos professores de *percurso*, pelas lições de *ficção* e *não-ficção*.

Aos colegas, afetuosamente, Sara Feitosa e Gustavo Faraon, pela lição de *fraternidade*.

Aos técnicos administrativos, especialmente ao Marco Fronchetti, pela *segunda* chance.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/ Programa REUNI), pelo óbvio ululante.

À *trilogia perversa* de minha descendência, pela paciência.

À fleumática Fernanda Vieira Fernandes, pelo fim.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1, 2, e 4.....	92
Figura 5, 6, 7 e 8.....	92
Figura 9 e 10.....	93
Figura 11, 12, 13 e 14.....	95
Figura 15, 16, 17 e 18.....	95
Figura 19, 20, 21 e 22.....	95
Figura 23, 24, 25 e 26.....	95
Figura 27, 28, 29 e 30.....	95
Figura 31, 32, 33 e 34.....	95
Figura 35, 36, 37 e 38.....	96
Figura 39, 40, 41 e 42.....	96
Figura 43, 44 e 45.....	96
Figura 46, 47, 48 e 49.....	102
Figura 50, 51, 52 e 53.....	102
Figura 54, 55, 56 e 57.....	102
Figura 58, 59, 60 e 61.....	102
Figura 62, 63, 64 e 65.....	103
Figura 66, 67, 68 e 69.....	103
Figura 70, 71, 72 e 73.....	103
Figura 74 e 75.....	103
Figura 76, 77 e 78.....	107
Figura 79, 80, 81 e 82.....	111
Figura 83, 84, 85 e 86.....	111
Figura 87 e 88.....	111
Figura 89, 90, 91 e 92.....	112
Figura 93, 94, 95 e 96.....	112
Figura 97, 98, 99 e 100.....	112
Figura 101, 102 e 103.....	113
Figura 104, 105, 106 e 107.....	113
Figura 108, 109, 110 e 111.....	114
Figura 112, 113, 114 e 115.....	114
Figura 116, 117, 118 e 119.....	114
Figura 120, 121, 122 e 123.....	115
Figura 124, 125, 126 e 127.....	115
Figura 128, 129, 130 e 131.....	115
Figura 132.....	115
Figura 133, 134, 135 e 136.....	119
Figura 137, 138, 139 e 140.....	119

Figura 141, 142, 143 e 144.....	120
Figura 145, 146, 147 e 148.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 TEORIA: O TRAÇO.....	23
1.1 OS ESTUDOS CULTURAIS DA COMUNICAÇÃO	25
1.1.1 Sobre o conceito de <i>cultura</i>	27
1.1.2 Sobre o conceito de <i>hibridização cultural</i>	30
1.1.3 Sobre o conceito de <i>identidades culturais</i>	35
1.1.4 Sobre o conceito de <i>geografias imaginárias</i>	44
1.1.5 Sobre o conceito de <i>representação</i>	50
2 CONJUNTURA: A LINHA	60
2.1 TRAÇOS AFETIVOS DE UM IMAGINÁRIO AO SUL: VELHAS PAISAGENS, NOVOS OLHARES	60
2.2 DOS ANOS 90 PRA CÁ: DA RETOMADA AO CRESCIMENTO, TRAÇADOS DE UM PROCESSO	72
3 ANÁLISE: O LIMITE	77
3.1 SEQÜÊNCIA 1: Abertura	90
3.1.1 Desconstrução.....	90
3.1.2 Reconstrução	96
3.2 SEQÜÊNCIA 2: Lechiguana Clube	99
3.2.1 Desconstrução.....	99
3.2.2 Reconstrução	106
3.3 SEQÜÊNCIA 3: O Mel de Lechiguana	109
3.3.1 Desconstrução.....	110
3.3.2 Reconstrução	115
3.4 SEQÜÊNCIA 4: Rebeca	118
3.4.1 Desconstrução.....	118
3.4.2 Reconstrução	119
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: FRONTEIRAS HÍBRIDAS	122
REFERÊNCIAS.....	129
ANEXOS.....	141

RESUMO

A produção cinematográfica brasileira contemporânea de longa-metragem (de 1993 aos dias atuais), e, por extensão, a sul-rio-grandense, vislumbra um exemplo de como um universo simbólico idiossincrático – o gaúcho – pode ser remodelado pelas demandas conceituais de uma indústria cultural tanto local como global, subordinando-o à mitologia dos entretenimentos da cultura de massa, bem como possibilitando o esvaziamento ou recrudescimento de seus conteúdos de referência, reconhecimento e pertencimento culturais pela violência simbólica que veiculam como mediadores de discursos. No caso do cinema gaúcho da *pós-retomada*, este se constrói sobre *representações* híbridas que moldam as *geografias imaginárias* de reconhecimento e pertencimento cultural do que é regional e nacional, deslocando o imaginário local para além de suas fronteiras culturais em “viradas para fora”, ao mesmo tempo em que determinam “viradas para dentro” ao recrudescer suas identificações, todavia, sempre as negociando. Um duplo movimento, ora *centrífugo*, ora *centrípeto*, que traduz constantemente seus discursos sobre si, [in]formando novas experiências culturais, históricas e sociais tanto para o indivíduo, quanto para o coletivo. Para observar este fenômeno, realizo o estudo de caso do filme *Cerro do Jarau* (2005), de Beto Souza.

Palavras-chave: comunicação; estudos culturais; cinema gaúcho.

ABSTRACT

The contemporary Brazilian cinematographic production of feature films (from 1993 until nowadays), and by extension that from Rio Grande do Sul, contemplates an example of how a symbolic idiosyncratic universe – the gaucho one – can be remodeled by the conceptual demands of a cultural industry both local and global, subordinating it to the mythology of mass culture entertainments, as well as making possible the emptying and fortification of its cultural reference contents, recognition and belonging through the symbolic violence that they convey as mediators of discourses. In the case of the gaucho cinema of post-resuming, it is formed upon hybrid *representations* that mold the *imaginary geographies* of cultural recognition and belonging of what's regional and national, displacing the local imaginary beyond its cultural frontiers in “turnings towards outside”, at the same time that they determine “turnings towards inside” inasmuch as they fortify its identifications, nevertheless always negotiating them. It is a double movement, at times *centrifugal* or *centripetal*, which constantly translates its discourses about itself, [in]forming new cultural, historical and social experiences both for the individual as well as the collective. In order to observe this phenomenon I carried out a case study of the film *Cerro do Jarau* (2005), by Beto Souza.

Keywords: communication; cultural studies; gaucho cinema.

INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 1980, numa cidade da fronteira-oeste do estado do Rio Grande do Sul/Brasil, todos os sábados à tarde, a criançada se enfileirava na entrada do cinema Rosário. A sessão dupla quase sempre prometia grandes aventuras e comédias de “*matar o bicho*”, além da fila que, sem exceção, era uma atração à parte. Afinal, os afetos e desafetos da hora do recreio se encontravam fora dos olhos gordos da irmã Neiva. Da chegada ao cinema até o início da sessão, a gurizada medonha se digladiava em pequenos grupos com as armas tradicionais de xingamentos, provocações e simpáticos acenos. O zero de conduta se extinguiu com as luzes, e a vinheta do Canal 100 prevalecia sobre o que aparentava ser uma pequena revolução dos botões, prenunciando o programa ansiosamente aguardado. O que acontecia? Eles não sabiam, mas *sentiam* a fita de sonhos, experimentavam o *mistério*, individual e coletivamente.

Esta historieta acerca da ida ao cinema seria vulgar, pífia, verdadeiro clichê narrativo já imortalizado, tanto na literatura, quanto nas telas com *If...* (Inglaterra, 1968, direção de Lindsay Anderson), *Amarcord* (Itália/França, 1973, direção de Federico Fellini), *Nuovo Cinema Paradiso* (Itália/França, 1988, direção de Giuseppe Tornatore), entre outros, se não fosse por dois detalhes que fariam toda - e nenhuma diferença - mais de vinte anos depois: primeiro, a gurizada era cria de negros, *gringos*, judeus, bugres, libaneses, *polacos*, *brasiguaios*, enfim, brasileirinhos na sua diversidade familiar que optaram por viver numa cidade provinciana de fronteira; segundo, uma dessas programações era composta por *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960), de Amácio Mazzaropi, e *O Gaúcho de Passo Fundo* (1978), de Pereira Dias.

Irrompia, deste fato banal de uma memória reconstruída neste presente, a origem de dois fantasmas pessoais: o cinema e as identidades culturais, e o cinema como *tradução* de *fronteiras culturais*. Qual era o *mistério* que Teixeira e Mazzaropi operavam sobre aquela diversidade nas quase três horas de projeção durante aquele sábado à tarde? O que fazia com que Morched, filho de comerciantes palestinos de tecido, compartilhasse com Padilha,

primogênito de uma família de advogados mulatos, um sentimento de pertença em comum? Por que torciam, gritavam, batiam os pés no chão, aplaudiam as peripécias de um caboclo e um gaúcho? Afinal, que cinemas e que identificações culturais eram esses que permitiam negociar seus espaços imaginários e reais, afetivos e materiais em função de algumas horas de diversão?

Anos mais tarde, quando cursei direção teatral no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o professor e cineasta Sérgio Silva coordenou uma série de disciplinas de teoria e prática em cinema, ministradas a partir de sua experiência recente na realização de seu primeiro longa-metragem, *Anahy de Las Misiones* (1997). Entre os estudos de linguagem cinematográfica e sua aplicação concreta nos exercícios em vídeo, o professor Sérgio apontava a importância de nossos referenciais culturais na construção de uma “visão de mundo” [*Weltanschauung*], mesmo que mais tarde a negássemos. Para tanto, trazia ao centro das discussões os exemplos de David Lean (1908-1991), Theo Angelopoulos (1936-), François Truffaut (1932-1984), entre outros, demonstrando que as formações culturais, históricas e sociais singulares desses cineastas se refletiam na realização de suas cinematografias, como a “inglesidade” [*Englishness*] em *Lawrence of Arabia* (1962), de *sir* Lean. Dessa forma, volta e meia, o professor concluía seu raciocínio com a máxima que dizia mais ou menos assim: “não sei fazer filme sobre o sertão, não nasci nem fui criado no nordeste; sei fazer filme sobre o gaúcho, sobre o pampa, sobre Porto Alegre”. Embora sua reflexão não seja uma verdade absoluta para o cinema, ela revela uma determinada experiência cultural, por conseguinte cinematográfica, que demarca parte da visão *regionalista* do cinema dito gaúcho.

Logo, ao acompanhar a história do cinema gaúcho, mais especificamente a produção a partir da *era da retomada* do cinema nacional (de 1993 a 2002) até o *crescimento* (de 2003 em diante), percebi duas *localizações* de nossas fronteiras culturais nas telas. Tais posições se apresentavam de forma dicotômica, mas não antagônicas, uma vez que uma preservava a outra, uma prevalecia sobre a outra, e uma *traduzia* a outra, afinal, eram práticas discursivas de um mesmo “*continuum* cultural” (BURKE, 2003, p.14) produzido “[n]o jogo da semelhança e diferença” (HALL, 2003, p. 47):

- a) a primeira tendendo à regionalização, ou espécie de “centripetismo” (BURKE, 2003, p.54), visto que se movimenta em direção à [re]construção, [re]posição e [re]tradução de suas *geografias imaginárias* (SAID, 2007[1978]; 2004[1999]; 1999[1993]) de reconhecimento e pertencimento cultural em relação a sua historiografia ao retomar diegeses, histórias e temas eminentemente gaúchas, como

o passado rural-histórico “da bombacha e chimarrão”(BECKER, 1986, p. 22), ou o urbano-moderno do “ciclo do super 8” (BECKER, Op. cit., p. 54), como, por exemplo, em *Concerto Campestre* (2004, direção de Henrique de Freitas Lima) e *3 Efes* (2007, direção de Carlos Gerbase), respectivamente;

- b) a segunda, espécie de “centrifugismo” (BURKE, 2003, p.54), movimentando-se em direção a uma diegese mais nacional, através de uma negociação entre as referências culturais locais e as demandas de uma “indústria cultural” (ADORNO & HORKHEIMER, 1996 [1947]) de tendência *nacionalizante* das idiosincrasias regionais, capitaneados principalmente pela televisão, que opera através de seu poderoso capital simbólico, suas vedetes, suas estruturas narrativas consagradas e de uma ética-estética segundo o seu padrão da qualidade, vide os exemplos de *Meu tio matou um cara* (2004, direção de Jorge Furtado) e *Diário de um novo mundo* (2005, direção de Paulo Nascimento).

Em outras palavras, havia filmes produzidos no Rio Grande do Sul que se firmavam como gaúchos, e outros como brasileiros. Estes, rumo a um esmaecimento das diferenças identitárias culturais; aqueles, com um fortalecimento destas diferenças, como querer ser mais nacional do que regional e vice-versa. Dois discursos que disputavam a *localização* do cinema gaúcho atual frente ao cinema brasileiro. Um posicionamento manifesto nas práticas significantes organizadoras dos referentes culturais, históricos e sociais articulados tanto na materialidade formal quanto na construção diegética fílmica que compunham a geografia imaginária regional/nacional refletida não apenas nos filmes, mas também na recepção midiática e acadêmica dos mesmos. Essa idéia vai ao encontro de como o pesquisador Fernando Mascarello, ao discorrer sobre as relações entre o regional e o nacional no cinema *pós-Collor*, adjetiva os filmes produzidos no Estado e que *abrasileiram* pra lá do verossímil a gauchada com a pecha de “cinema brasileiro *made in RS*¹”. Por outro lado, nos *regionalismos*, as pesquisadoras Ana Carolina D. Escosteguy e Cristiane Freitas Gutfreind concluíram que a identidade gaúcha e sua respectiva cinematografia, bem como a recepção de sua mídia impressa, acabam por celebrar o efeito *terroir*² do gaúcho:

¹ Cf. “Caipiras em Curitiba” in Caderno Cultura, Jornal Zero Hora, publicado em 11/08/2007, p.2.

² Cf. palavra francesa que significa terra, terreno, solo, assim como um termo complexo referente ao cultivo de vinhos, especialmente na França, que pode ser resumido como “região rural, provinciana, considerada como influente sobre seus habitantes. [...] Conjunto de terras de uma mesma região fornecedoras de um produto agrícola característico. [...] Gosto particular (de um vinho), de uma terra” (DICTIONNAIRES LE ROBERT, 1998, p.1319). A tradução é minha.

Em sendo assim, de acordo com a concepção nietzscheana de que o passado nos permite compreender o presente, observamos a integração de elementos diversos como forma de harmonizar positivamente as diferenças, promovendo, assim, uma *unidade regional*, porém com uma estética cinematográfica diversificada realizada tanto pelos cineastas da região como por cineastas de fora do Estado, reforçando invariavelmente a idéia do ser gaúcho. Podemos, então, afirmar que assim como a idéia de uma identidade nacional é rarefeita, a de uma cinematografia brasileira também o é, pelo menos do que diz respeito ao cinema regional gaúcho, que apresenta *uma linguagem, uma narrativa e uma maneira de fazer e de ver próprias do local [...]*³ (2006 - o grifo é meu).

Ironicamente, no contexto histórico da década anterior, a própria identidade de um cinema gaúcho é questionada por Jean-Claude Bernadet durante o seminário realizado em 1990, “Estética do Cinema Gaúcho”, no qual o crítico nega, categoricamente, tal noção. Poucos anos depois, de acordo com Giba Assis Brasil, no "cinema gaúcho" permanecia a impossibilidade de se conseguir definir - embora muitos realizadores gaúchos porto-alegrenses acreditassem o contrário - um projeto “estético, filosófico, ideológico, culinário, o que fosse” para tal cinematografia, visto que sua natureza é antes “geográfica ou político-cinematográfica, jamais estética” (1994, p.131). Todavia, observa-se que o *terroir* gaúcho prevalece nos filmes produzidos a partir da *retomada*, reforçando justamente a idéia de um cinema regional, com algumas exceções aqui e ali.

Remonta-se que a própria história do cinema gaúcho, bem como a do Rio Grande do Sul, revela uma constante busca pela definição de identidades locais em oposição ou adesão às identidades/alteridades nacionais, e vice-versa. Desta forma, através do arrefecimento ou aprofundamento das relações dialéticas entre ambas as identificações, é possível revelar a existência de um determinado “regime de representação” (HALL, 1997, p.1) regional/nacional que *negocia, traduz* ou *hibridiza* seus conteúdos simbólicos com uma indústria cultural brasileira e/ou gaúcha.

Há tendências de *nacionalização* ou *regionalização* dos filmes, dependendo da maneira com que [re]significam seus artefatos culturais, históricos e sociais em detrimento da adesão ou não a tais demandas mercadológicas nacionalizantes ou regionalizantes, porém, sempre sob a égide de uma prática contemporânea de “hibridização cultural” (BURKE, 2003, p.16) que tanto se manifesta nos produtos culturais atuais. Os exemplos são diversos, a começar com a estereotipia do gaúcho grosso, machista e calavera de Werner Schünemann contracenando com a carioquice *blasé* de Betty Faria numa ponte aérea entre São Paulo e o balneário de Cidreira, em *Bens Confiscados* (2004, direção de Carlos Reichenbach). Ou ainda,

³ Disponível em: http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/identidade_ana_cristiane.pdf. Acesso em: 01 dez. 2009.

o castelhano de Miguel Ramos a dialogar com o sotaque paulistano de Tarcísio Filho num *road movie* entre o Cais do Porto e a tríplice fronteira Argentina/Brasil/Uruguai, de Barra do Quaraí, entre as lembranças de uma infância idílica no pampa e o amadurecimento decadente na urbe porto-alegrense, entre a re-atualização das lendas sul-americanas e o *noir* moderno, em *Cerro do Jarau* (2005, direção de Beto Souza), objeto de análise desta dissertação.

Parafraseando Perry Anderson (1938-), o cinema gaúcho em suas *textualidades* celebra o “*pot-pourri*” cultural (1999 [1998] *apud* BURKE, 2003, p.13), a diglossia das identificações brasucas, gauchescas e castelhanas na *pós-retomada*. É sobre o que reflete Edward W. Said (1935-2003) acerca de seus estudos pós-coloniais e o conseqüente hibridismo dos artefatos culturais contemporâneos: “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo” (1999, p. 28). Ou como Peter Burke (1937-) interpreta o fenômeno: uma “‘tradução cultural’, usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (2003, p. 55). Agrega-se a esta experiência a localização geográfica do Estado no extremo-sul de uma região fronteira entre a Argentina e o Uruguai, e a divisa apenas com Santa Catarina, no que se refere ao restante do país. Segundo Burke, a fronteira é

Outro local que favorece a troca e a hibridização. [...] Estas zonas de fronteiras, como cidades cosmopolitas, podem ser descritas como ‘interculturais’, não apenas locais de encontro, mas também de sobreposições ou interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente. (BURKE, 2003, p. 73).

Tais relações dialéticas produzem uma tensão entre as idiosincrasias regionais e o sentimento de comum pertencimento ao Brasil, reproduzidas nas diversas formas de expressão artística, cultural e social, tanto do imaginário que se tem *de dentro* quanto do que se vê *de fora* do Rio Grande do Sul. Há, portanto, uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2005 [1983]; OLIVEN, 1992) do gaúcho dentro de outra maior, a comunidade imaginada do brasileiro. Entretanto, dentro de suas fronteiras culturais, tais comunidades possuem uma liquidez negociada de pertencimento, que ora tende à unidade regional, ora à diversidade nacional. Contudo, a geografia [in]formada é sempre híbrida, sobreposta. Por conseguinte, em tempos de práticas globalizantes, a indústria cultural e os meios de comunicação de massa, incluindo-se o cinema, em âmbito regional e nacional, repercutem as diferenças e identificações conforme os interesses políticos, socioeconômicos e simbólicos em pauta.

Com o advento da globalização, intensificada pelo liberalismo econômico da economia de mercado pós-73 do século anterior, posteriormente introduzido no País pelo governo do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), estabeleceu-se um novo “contexto cultural” (JAMESON, 1996 [1991]) nas relações econômicas, políticas e sociais no mundo e, conseqüentemente, no Brasil, transformando os modos de produção e percepção da própria cultura nacional e regional em relação a seu passado recente. Assim, a produção cinematográfica brasileira acompanhava de forma afinada - raras vezes de maneira dissonante -, a nova harmonia dos tempos: a diversidade cultural se tornava a nota sedutora de Hamelin, executada com maestria pela lógica econômica e mercadológica da globalização *a lá tupiniquim*.

Logo, o Rio Grande do Sul, leia-se Porto Alegre, conjugou rapidamente as novas regras do jogo, tornando-se o terceiro⁴ pólo de produção audiovisual brasileiro, tratando de garantir primeiro o espaço do mercado, que reposicionaram as práticas de significação cultural com o seu espaço imaginário. Isto garantiu a migração de cineastas e suas respectivas produções, tanto para dentro, quanto para fora do Estado. A “diáspora cultural” (HALL, 2003) e econômica se deu em duas vias, marcando a representação do imaginário gaúcho para sempre. A identidade regional e nacional permanece, assim, em debate, não sendo possível problematizar o cinema gaúcho sem sua relação com o cinema brasileiro.

O gaúcho se via agora não só pelos próprios olhos, mas também por outros olhos, de gente “de fora” (BECKER, 1986, p.84), como de paulistas, por exemplo, como em *Cão Sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca. Estes tensionaram as fronteiras do imaginário local, construindo um *outro*, que era, porém o mesmo gaúcho, tão especular quanto aquele “inventado”⁵ por alguns dos cineastas locais, como Nelson Nadotti, em *Deu Pra Ti, Anos 70* (1981), co-dirigido por Giba Assis Brasil. Foram tanto regionais quanto nacionais ao mesmo tempo, assim como os de casa que alargaram as fronteiras dessas geografias imaginárias sulinas, produzindo mais para fora do que para dentro, mostrando o mesmo, porém *outro* gaúcho, mais abrasileirado, com um novo sotaque, como em *Saneamento Básico, o filme* (2007), de Jorge Furtado.

A produção cinematográfica brasileira contemporânea de longa-metragem (de 1993

⁴ Cf. Secretaria da Cultura (SEDAC/RS): <http://www.cultura.rs.gov.br/internas.php?inc=assessoria&cod=1061297096>; Instituto Estadual de Cinema (IECINE): <http://www.aptc.org.br/biblioteca/iecine01.htm>; Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul: http://www.accirs.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=118&Itemid=176; Acesso em: 01 dez. 2009.

⁵ Cf. GERBASE, Carlos. "Nelson Nadotti e a Invenção do Gaúcho Urbano". Disponível em: www.compos.com.br/e-compos - Abril de 2005 - 8/14. Acesso em: 01 dez. 2009.

aos dias atuais), e por extensão a sul-rio-grandense, vislumbra um exemplo de como um universo simbólico idiossincrático – o gaúcho – pode ser remodelado pelas demandas conceituais de uma indústria cultural tanto local como global, subordinando-o à mitologia dos entretenimentos da “cultura de massa” (MORIN, 2007a [1962]), bem como possibilitando o esvaziamento ou recrudescimento de seus conteúdos de referência, reconhecimento e pertencimento culturais pela “violência simbólica” (BOURDIEU, 1991) que veiculam como mediadores de discursos. Isso acontece quando o “tu” se transforma em “você” (PINTO *apud* GERBASE, 2009, p. 119) na boca de um “gringo de Bento”, vide *Saneamento Básico, o filme*; ou quando dois paulistas compreendem mais Porto Alegre que os próprios porto-alegrenses, como em *Cão Sem dono*.

Tal fenômeno decorre das atuais políticas de fomento, nas quais essa mesma indústria cultural (regional e nacional) e os detentores do capital público e privado do país ditam as regras de captação de recursos, impondo dificuldades e facilidades à realização dos filmes. No entanto, decorre também de algo mais complexo e geral, que movimenta tanto as disputas e negociações entre diferentes grupos identitários – os quais ora se aproximam, ora se afastam, como é o caso de uma identificação gaúcha que por vezes se opõe ou adere a uma identificação brasileira -, bem como a luta cultural intestinal, entre a imagem do *centauro dos pampas* "de bombacha e chimarrão" e do *gaúcho a pé* "urbano".

O cinema gaúcho *pós-retomada* se constrói sobre representações híbridas que moldam as geografias imaginárias de reconhecimento e pertencimento cultural do que é regional e nacional, deslocando o imaginário local para além de suas fronteiras culturais em “viradas para fora”, ao mesmo tempo em que determinam “viradas para dentro” (MARTINS, 2007) ao recrudescer suas identificações, todavia, sempre as negociando. Um duplo movimento, ora centrífugo, ora centrípeto, que traduz constantemente seus discursos sobre si, [in]formando novas experiências culturais, históricas e sociais, tanto para o indivíduo, quanto para o coletivo.

Envolto nesse panorama do cinema brasileiro e gaúcho contemporâneo, articulo a delimitação do tema, problematizando-o e justificando-o frente à urgência de investigá-lo a partir do exemplo de caso de *Cerro do Jarau*. Logo após, perpasso à construção do objeto, objetivos e métodos de realização desta análise fílmica sobre a qual desenvolvo a pesquisa. A seguir, realizo um mapeamento dos capítulos que compõem a dissertação.

Comunicação e cultura, cinema e identidades/diferenças, o cinema como textualidade de tensionamento entre as representações das identificações culturais gaúcha e brasileira na [in]formação de suas geografias imaginárias, através da *narrativa* (MARIE, 2002 [1994]) –

compreendendo a diegese e a forma fílmica –, eis a base sobre a qual formulo as problematizações que norteiam esta pesquisa, abaixo relatada detalhadamente:

- a) Como as geografias imaginárias do cinema gaúcho dialogam com a sua história, cultura e realidade, projetando-se no presente como um cinema em busca de um *espaço*, seja ele de tendência nacional e/ou regional, centrífugo e/ou centrípeto, de afirmação ou negação de seu imaginário?
- b) Como o cinema gaúcho contemporâneo (anos 2000), enquanto produto de uma indústria cultural regional e nacional, [in]forma, em sua narrativa – diegese e forma –, as representações de suas identificações gaúcha, castelhana e brasileira, ou seja, de suas geografias imaginárias de reconhecimento e pertencimento culturais, traduzindo diferentes experiências simbólicas, históricas e afetivas, individual quanto coletivamente?

Reconheço tal temática como pertencente às áreas da Comunicação e Cultura, e a abordarei também sob a perspectiva teórica dos Estudos Culturais, o qual permite tomar as estruturas representativas de um filme como um *texto* com conteúdos impregnados de sistemas simbólicos reconhecíveis informadores de “identidades e fronteiras culturais” (HALL, 2006 [1992]), inseridos no “circuito da cultura” (HALL, 1997, p.1). Faz-se urgente avaliar a produção cinematográfica sul-rio-grandense durante a *pós-retomada* do cinema brasileiro, visto que transcorrem profundas transformações nas estruturas reais e imaginárias de sua produção e de seus modos de narrar as representações de suas identidades culturais, que, em certos momentos estabelecem um diálogo com as fronteiras locais, e, em outros, nacionais de sua cultura: um movimento constante de hibridização, seja se centralizando ou se descentralizando em relação à cultura regional e/ou nacional.

Num primeiro momento de formulação deste *objeto* de pesquisa, busquei produções cinematográficas de longa-metragem realizadas no Rio Grande do Sul a partir de uma diegese sul-rio-grandense, contemporânea (década de 2000), e ficcional⁶. Logo após, privilegiei as produções que tensionassem uma determinada *tradição* consagrada pela cinematografia gaúcha e brasileira, através do reposicionamento de suas representações culturais, históricas e imaginárias, e que fossem em direção a esse duplo movimento, centrípeto e centrífugo, tanto

⁶ Para efeitos de análise do objeto de estudo que se propõe, desconsideraram-se os “documentários” produzidos no Rio Grande do Sul durante o período supracitado. Levaram-se em conta os filmes de ficção que assim se apresentam no seu modo de representação “irreal”, conteúdo narrativo “imaginário” e procedimento de exposição ao público. Todavia, concorda-se com a epígrafe de Jacques Aumont (2002 [1994]) que encerra a questão acerca das diferenças entre “ficção” e “real” na representação fílmica ou o que “separa” o documentário da ficção, e vice-versa: “qualquer filme é um filme de ficção” (AUMONT, Op. cit., p.100).

de recrudescimento, quanto de esmaecimento das diferenças identitárias regionais. Por fim, optei por diretores que pudessem ser enquadrados, na sua trajetória biográfica e cinematográfica, numa adaptação de um dos narradores benjaminianos, o *lavrador sedentário*⁷.

Além do recorte descrito anteriormente, a escolha por *Cerro do Jarau*⁸ (35 mm, 86 min, cor, 2005) também foi motivada por outros fatores, tanto de ordem subjetiva quanto objetiva. Um deles, e o que mais se destaca, foi o modo como, em sua apresentação no 33º Festival de Cinema de Gramado, em 2005, me impressionei com a releitura contemporânea de uma das mais importantes lendas de [in]formação imaginária do sul-rio-grandense, atualizada num *road movie* que unia as pontas soltas do *gaúcho a pé* com o *gaúcho a cavalo*, de forma mais interpenetrada, sobreposta, não antagônica. Com uma representação de uma geografia imaginária hibridizada entre o campo e a cidade, o passado e o presente, a história e as ficções, as identidades e as diferenças trans-fronteiriças da “comarca pampeana” (RAMA *apud* CHIAPINI et. al., 2004, p.15) – região entre a Argentina, o Uruguay e parte do sul do Brasil – na composição tanto real quanto imaginária da diegese e da forma fílmica; o filme traz no interior de sua narrativa a noção de um *continuum* cultural que traduz constantemente suas identificações com o caldeirão *crioulo* desta “zona de fronteira” (JELIN, 2000) que é o Rio Grande do Sul. Por fim, e sobretudo, *Cerro do Jarau* permite uma abordagem inédita de investigação, uma vez que é a partir das indagações oriundas de sua primeira leitura empírica, conjugada na seara dos Estudos Culturais, que encontrei sua pertinência teórica, embora sua relevância mercadológica⁹ e estética seja menosprezada nos meios acadêmicos e na crítica periodista especializada.

Destarte, com o estudo de caso de *Cerro do Jarau*, *objetiva-se* investigar como o

⁷ Cf. Walter Benjamin ao descrever os dois tipos de *narradores* que compõem a criação literária, logo, todas as outras formas de arte que englobam a *narrativa*: “Quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. Se se quer presentificar estes dois grupos nos seus representantes arcaicos, então um está encarnado no *lavrador sedentário* e o outro no *marinheiro mercante*. [...] O mestre sedentário e os aprendizes volantes laboravam juntos nas mesmas oficinas e todo mestre fora aprendiz volante antes de se haver estabelecido em sua terra ou fora dela. Se camponeses e homens do mar tinham sido os velhos mestres da narração, a condição de artífice era sua academia. Nela se unia o conhecimento do lugar distante, como o traz para a casa o homem viajado, com o conhecimento do passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário” (BENJAMIN, 1983, p.58 – o grifo é meu).

⁸ O título selecionado no *corpus* está disponível em DVD com distribuição da Europa Filmes, em 2009.

⁹ O filme *Cerro do Jarau* (2005), direção de Beto Souza, produção Piedra Sola Filmes Ltda. e distribuição EUROPA/MAM, tem como total captado, renda e público, respectivamente: R\$1.540.330; R\$19.195,00; e, 6.252. Conforme dados fornecidos pelas ANCINE em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/SerieHistorica/1106.pdf>. Não foi possível verificar o número de salas, nem a quantidade de semanas em que *Cerro do Jarau* foi exibido em função dos relatórios da ANCINE iniciarem seu mapeamento do mercado nestes quesitos somente a partir do ano de 2007.

cinema, produto de uma indústria cultural, constrói através da narrativa – compreendendo a diegese e os aspectos formais de sua materialidade fílmica –, as identidades culturais, produzindo geografias imaginárias de reconhecimento e pertencimento a um dado construído cultural, uma vez que passa a fazer parte do universo de tensão entre as diferentes identificações desse mesmo *continuum* cultural que o compõe, visto que hibridiza seus referentes culturais num duplo movimento, centrífugo e centrípeto. Especificamente, propõe-se:

- a) Analisar as representações culturais hibridizadas construídas na diegese e na forma de *Cerro do Jarau*, e de que maneira elas [in]formam as geografias imaginárias de reconhecimento e pertencimento cultural;
- b) Compreender como essas geografias imaginárias – a gaúcha, a castelhana e a brasileira –, hibridizadas no filme, tensionam a *localização* do cinema realizado no Rio Grande do Sul, [in]formando novas experiências culturais, históricas e sociais, tanto para o indivíduo quanto para o coletivo.

A fim de atingir os objetivos propostos, parti de uma compreensão do filme como um *texto* inserido contextualmente em seus meios de produção de enunciação¹⁰. Assim, o filme como texto engendra uma linguagem própria, composta de outras linguagens, como das imagens (luz, cenários, figurinos, etc.) e dos sons (música, ruídos, palavras, etc.), construída socialmente em determinada condição histórica a fim de ser compartilhada culturalmente. Como o filme articula diferentes referentes culturais, históricos e sociais, procurei compreender quais são estes referentes, quais são essas articulações e de que maneira estão hibridizadas no audiovisual. Dessa forma, faz-se necessário a compreensão da produção do discurso fílmico como enunciação, assim como suas marcas enunciativas que, por sua vez, se expressam de forma independente dos *desejos* de quem produz o discurso. Por essa razão, concentro a análise no enunciado da narrativa de *Cerro do Jarau*, não recorrendo a textos auxiliares como entrevistas, críticas jornalísticas, ou ensaios acadêmicos.

A compreensão de *Cerro do Jarau* em seu contexto cultural, histórico e social põe em

¹⁰ Cf. J.Aumont e M. Marie (2007[2001]) é o ato em que se produz um enunciado através de um conjunto de operações que corporifica um "objeto lingüístico", isto é, "a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta. No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se". Todavia, há diferenças na enunciação textual para a fílmica. Nesta, não se evidencia o fato de que a enunciação é de alguém para alguém, num tempo e lugares certos. Ao contrário, são considerados os momentos de produção do *texto* fílmico: "o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter auto-referencial. Daí a importância, para o filme, da noção de ponto de vista. Interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou uma imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse quadro" (p. 99).

questão tanto as práticas simbólicas compartilhadas no interior de uma cultura que, por si, é híbrida em sua formação, quanto os processos de [re]tradução das narrativas do passado em narrativas do presente, articulando a "estrutura de experiência" (HALL, 2003, p.136) do indivíduo e de seu coletivo, localizando-os em determinadas fronteiras culturais. A lenda d' "A Salamanca do Jarau", difundida em meados do século XIX, e reposta entre a infância nos pampas fronteiriços e o amadurecimento na capital gaúcha do presente, formam a diegese de *Cerro do Jarau*. Por outro lado, compreender o *Cerro do Jarau* enquanto linguagem fílmica é deixar transparecer a materialidade formal – audiovisual – do filme aplicada em sua construção, bem como analisar sua narração "clássica" (AUMONT & MARIE, 2007[2001], p.55), além de sua estética e gênero híbridos, amálgama de *road movie*, filme *noir* e de vingança.

O próprio objeto de estudo acabou por informar as concepções, tanto teóricas quanto metodológicas, de sua análise. Esta se baseia numa categoria de observação: as representações culturais, centrípetas e centrífugas, hibridizadas tanto na diegese quanto na forma do filme. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, a diegese

É a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e os espaços ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estudo denotado (2007 [2001], p. 78).

Assim sendo, é a parcela da narrativa que não é específica e materialmente fílmica. Por sua vez, a forma do filme é sua própria materialidade e linguagem audiovisual, a montagem que organiza o modo de se narrar, a estética e a direção, além de outros meios utilizados para narrar a história, como a fotografia, o som, etc. Portanto, realizo uma apropriação da perspectiva metodológica de *análise textual fílmica*, refletidas por Jacques Aumont, Michel Marie e Marc Vernet (2002[1994]), e complementada por Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (2008 [1992]).

Por conseguinte, a partir da diegese do filme, realizei um recorte de conceitos fundamentais para análise do objeto, procurando uma coerência com o tema, o problema e os objetivos propostos. Como a questão cultural me pareceu centralizar o primeiro olhar empírico sobre o filme, percorri, na esteira dos Estudos Culturais da comunicação e de sua tradição histórica e teórica, os desdobramentos conceituais que acredito contribuir com a observação do objeto. Entre eles, destaco as noções interdependentes de cultura e hibridização, identidade cultural, representação e geografia imaginária, debatidos, entre

outros, por Raymond Williams e Peter Burke, Stuart Hall e Edward W. Said, respectivamente.

Desde já, esclareço que o "paradigma" Hall é o prisma sobre o qual todas as concepções são construídas. O olhar cultural para o filme iniciou quando, no estudo em Hall, manifestou-se a expressão “geografias imaginárias” - originalmente concebida por Edward W. Said em *Orientalismo* (2003 [1978]), dentro da perspectiva analítica literária e sociológica do *Oriente* que, por sua vez, instaurou-se a partir do diálogo com o campo filosófico, mais especificamente na *A Poética do Espaço* (2008 [1957]), de Gaston Bachelard. Tal metáfora se desenvolveu em diferentes variantes conceituais, encontrando semelhança nas *Comunidades Imaginadas*, reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo (2005[1983]), de Benedict Andersen, entre outros, e na própria discussão da formação de um regionalismo gaúcho, como a de Ruben George Oliven (1992), refletido na cultura e arte locais.

Para estes autores, as identidades individuais e coletivas e suas respectivas representações provêm deste espaço imaginário, delimitado geograficamente por dispositivos representacionais de reconhecimento, identificação e projeção, objetivas e subjetivas, além de contingentes. Surge, deste raciocínio, a noção de fronteira cultural, que tomo como um sinônimo de identificação cultural, logo inseridas numa prática maior, hibridizante por natureza: a de compartilhar significados socialmente construídos e historicamente contextualizados, como problematiza Raymond Williams. As fronteiras culturais operam como uma fusão de propriedades e funções através de dispositivos de reprodutibilidade histórica, identitária e interpretativa, isto é, são como um texto construído e operacionalizado como ferramenta de sentido individual e coletivamente em que se inserem socialmente em tempos e espaços próprios de suas relações sociais. As identidades culturais contêm e atuam nas mais diversas formas de reconhecimento, como a história, a literatura oral e escrita, os usos e costumes locais, etc., nas diversas textualidades – entre elas, o cinema – que uma dada coletividade ergue para si e nas quais instaura sua identidade sobre a alteridade que a diferencia. todavia, não é a-histórica, essencial ou unitária, o que debatarei mais adiante.

Com o escopo das discussões realizadas pelos Estudos Culturais, vislumbrei a necessidade de compreender a nossa realidade histórica e cultural. Na abordagem das problemáticas da formação cultural, identitária e simbólica gaúcha e seus tensionamentos com o restante do País, optou-se pelo estudo antropológico de *A parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação* (1992), de Ruben George Oliven. Nesta obra, aprofunda-se o debate da relação dialética entre o Rio Grande do Sul e o Brasil, marcada por uma permanente oscilação entre integração e autonomia em relação às identidades/alteridades brasileiras. Tais

relações dialéticas produzem uma tensão entre as idiossincrasias regionais e o sentimento de comum pertencimento ao Brasil, reproduzidas nas diversas formas de expressão social, cultural e artística (música, cinema, literatura, etc.), tanto da imagem que se tem de dentro, quanto do que se vê de fora do Rio Grande do Sul.

A fim de atingir os objetivos propostos, esta pesquisa está organizada na seguinte estrutura: no 1º capítulo, reuni as premissas teóricas que fundamentam a categoria de análise proposta, operando conceitos-chave dos Estudos Culturais (cultura, hibridização, identidade cultural, representação e geografias imaginárias); no 2º capítulo, apresento o contexto de [in]formação cultural de nossas representações, assim como uma breve conjuntura da produção cinematográfica brasileira da *retomada* ao *crescimento*; no 3º capítulo, a construção do método está conjugada com a observação do objeto; no 4º capítulo, teço as considerações finais da dissertação; por fim, complementando, seguem as referências e os anexos.

1 TEORIA: O TRAÇO

Os Estudos Culturais permitem problematizar um determinado produto cultural – vide o cinema – como um objeto de pesquisa científica, portador de imaginários, representações e universos simbólicos que, inseridos no cotidiano social, vislumbram uma tessitura de relações mediadoras com a cultura, a economia, a história, a memória e a política. Logo, compreendem-se as relações entre cultura, meios de comunicação e sociedade como instrumentos [in]formadores do real e imaginário, produtoras de sentidos, significados e representações tanto para o dia-a-dia das individualidades quanto de suas coletividades.

Destarte, apresento um recorte historiográfico dessa *tradição* interdisciplinar de estudos, a fim de contextualizar a gênese dos conceitos fundamentais sobre os quais se constroem e operam as premissas teórico-metodológicas desta pesquisa, articulando as concepções de cultura, geografia imaginária, hibridização, identidade e representação, já que estas se vinculam ao campo epistemológico em questão, comunicação e cultura, bem como a categoria que procuro construir de análise: as representações culturais hibridizadas, tanto centrípetas quanto centrífugas, expressadas a partir da diegese e da forma de *Cerro do Jarau*.

Para tanto, e antecedendo as premissas teórico-metodológicas, proponho uma pequena digressão, percorrendo a reconstrução do estado da arte, visto que o mesmo torna-se parte integrante da justificativa quando comprova o ineditismo da abordagem que esta pesquisa propõe, além de delimitar as fontes de pesquisa realizadas até então.

A produção acadêmica sobre questões de construção de identidades cultural, regional ou nacionais, a partir das representações cinematográficas, é concatenada por diversos textos de Miriam de Souza Rossini, através dos quais iniciei minha investigação para a construção do presente objeto, destacando: *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho* (1996); *Cinema Gaúcho: construção de história e de identidades* (2007); *O Rural e o Urbano no Cinema Gaúcho* (2003); *Os Filmes de Reconstituição Histórica nos Anos 90 e a Memória Nacional* (2001); *Filme Histórico e Identidade Nacional: o exemplo de Lamarca* (2001).

A perspectiva das identidades culturais é parte essencial desses discursos críticos. Contudo, há uma deficiência numérica no corpo de pesquisas sobre a produção do cinema gaúcho nos últimos quinze anos, o que pode ser comprovado pela análise do estado da arte, que demonstra a pouca abrangência do tema (cinema gaúcho, comunicação e Estudos Culturais) no meio acadêmico brasileiro e sul-rio-grandense.

O estado da arte nesta área é carente, pontual e pouco circunscrita à *era da retomada e do crescimento* do cinema nacional, que compreende o período de 1993 até 2002. A produção

realizada a partir de 2000 é pouco analisada no meio acadêmico, como mostram as informações do banco de teses e dissertações do portal CAPES¹¹ relativas ao cinema gaúcho:

História do cinema gaúcho: *Histórias do Cinema Gaúcho: propostas de indexação 1904-1954* (2005), de Glênio Nicola Póvoas; e *Verdes Anos Do Cinema Gaúcho: O Ciclo Super 8 Em Porto Alegre* (1986), de Flávia Seligman. Esppecificamente sobre a soma da análise cultural com a história: *A Cultura Regional no Cinema do Rio Grande do Sul: filmografia de 1981 a 2001* (2008), de Lislei do Carmo Carrilo. E, ainda, sobre as relações entre cinema e literatura: *...E a Tela Invade a Página. Laços entre Literatura e Cinema em João Gilberto Noll* (2002), de Marinyze de Oliveira;

Questões identitárias: *Dissonância no Pampa - A saga de Anahy de las Misiones na representação cinematográfica da identidade gaúcha* (2005), de Vitor Manoel Necchi dos Santos Alves, e *Mãe Coragem de Bombacha: desconstrução e afirmação da Identidade Cultural Gaúcha no filme 'Anahy de las Misiones'* (2006), de Roger Luiz da Cunha Bundt. Estes dois estudos merecem destaque, visto que se assemelham no tema, mas afastam-se no *corpus*. Enquanto este projeto se propõe a analisar um filme que retrata uma diegese contemporânea, anos 2000, os trabalhos supracitados foram buscar na obra de Sérgio Silva, em uma representação de uma memória passada, histórica, a discussão identitária. Sobre a obra de Sérgio Silva, há que se registrar também a dissertação de Liângela Carret Xavier, intitulada *A Questão da Autoria nos Filmes de Sérgio Silva: diretor e equipe na construção da obra cinematográfica* (2006), orientada por Carlos Gerbase, que não consta no portal da CAPES.

Representação do Urbano no Cinema Gaúcho: objeto em duas dissertações, *As Cidades Cinematográficas: imagens plurais de Porto Alegre no cinema gaúcho (2000-2005)* (2008), de Liselote Rahmeier Marquette, e *Cinema e Cidade: Porto Alegre entre a lente e a retina* (2008), de Jeniffer Alves Cuty.

Teixeirinha e o Cinema Gaúcho, de Rossini: é um dos mais abrangentes estudos da cinematografia gaúcha, visto que mescla o resgate histórico com a análise da filmografia do cantor popular, além de trazer a discussão do mito, desvelando, conseqüentemente, as relações culturais, imaginárias e simbólicas em torno da figura de Teixeirinha. Talvez, seja este o primeiro estudo “culturoológico” do cinema gaúcho.

Enquanto o portal CAPES reflete parte da realidade na produção acadêmica, as revistas de cinema, como a *Teorema*, e as publicações científicas esquentam o debate em

¹¹ Cf. <http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso em: 31 jan. 2009.

torno do cinema gaúcho. Em certa medida, a importante contribuição de alguns desses artigos foi fundamental para as formulações do presente projeto de pesquisa. Entre eles, cito: *O Gaúcho e a Fronteira no Mundo Virtual* (2004), de Érika Fernanda Caramello, *Identidade Gaúcha e Cinematografia Regional na Mídia Impressa Local* (2006), de Cristiane Freitas e Ana Escosteguy, *Nelson Nadotti e a Invenção do Gaúcho Urbano* (2005), de Carlos Gerbase, e *Brasilidade no Rio Grande do Sul?* (2004), *O Pampa Vai Virar Mar* (2003), e *Caipiras em Curitiba* (2007), todos de Fernando Mascarello.

As publicações *Cinema no Rio Grande do Sul* (Cadernos Ponto&Vírgula 8), *CINEMA RS: produção audiovisual 2004-2000* (2005) e *2008-2005* (2009) (FUNDACINE, Governo do Estado do Rio Grande do Sul), *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações* (2009), organizado por Carlos Gerbase e Cristiane Freitas, e *A Aventura do Cinema Gaúcho* (2002), do crítico Luiz Carlos Merten, são importantes no debate acerca da produção contemporânea gaúcha, já que tangenciam a perspectiva que o presente trabalho busca, tornando-se referência para a escrita da contextualização histórica do cinema gaúcho na dissertação, juntamente com parte das pesquisas descritas acima. Portanto, finalizo este desvio para, no próximo momento, retomar o assunto em questão: alguns conceitos fundamentais dos Estudos Culturais da comunicação.

1.1 OS ESTUDOS CULTURAIS DA COMUNICAÇÃO

A historiografia é unânime ao apontar os textos fundadores dos Estudos Culturais. São eles: *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart, *Culture and Society, 1780-1950*¹² (1958), de Raymond Williams, e *The Making of English Working Class*¹³ (1963), de Edward P. Thompson. Para Hall, “a ‘cultura’ era o local de convergência” (2003, p.134) desses textos de formação em que a teoria crítica da perspectiva histórica ou contemporânea dos seus objetos respondia as grandes questões sociais das profundas transformações históricas do período.

Em *The Uses of Literacy*, Hoggart (1918-) dispõe-se a refletir sobre a cultura da classe trabalhadora urbana inglesa, seus hábitos e costumes, bem como sobre o choque da “sociedade de massa” que eles sofreram, descrevendo sua degradação pelo *lugar-comum* e pobreza intelectual dos conteúdos veiculados. Na análise de Hall, a contribuição de Hoggart

¹² Cf. edição brasileira: *Cultura e Sociedade, 1780-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

¹³ Cf. edição brasileira: *A Formação da Classe Trabalhadora Inglesa*. Tradução de Renato Bussato Neto, Cláudia Rocha de Almeida e Denise Bottman. 2 vols. São Paulo, Paz e Terra, 1988.

se propõe a

(...) ler a cultura de classe trabalhadora em busca de valores e significados incorporados em seus padrões e estruturas: como se fossem certos tipos de 'textos'. Porém, a aplicação desse método a uma cultura viva e a rejeição dos termos do debate cultural (polarizado em torno da distinção de alta/baixa cultura) foi um desvio radical (2003, p. 132).

Em *Culture and Society, 1780-1950*, Williams apresenta uma concepção de “cultura em comum” em oposição à tradicional “cultura e sociedade¹⁴”. Isto é, uma percepção de que a cultura é *de e para* todos, é “dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns” (HALL, 2003, p.135). A noção de cultura é socializada, pois parte de uma idéia de somatório do “melhor que foi pensado e dito” (HALL, 2003, p. 135) para um processo ordinário de compartilhamento e ativação dos valores, mas sem desprezar a *arte*, apenas dissolvendo-a em mais uma fração do todo. Em outras palavras, a produção de significados e valores, assim como a partilha de sua herança, é comum a todos. Para Hall, Williams

Num único e mesmo movimento, constituiu uma tradição (a tradição de ‘cultura-e-sociedade’), definiu a sua ‘unidade’ (não em termos de posições comuns, mas de preocupações características e formas de expressão de suas indagações) e fez uma contribuição distintamente moderna ao assunto ao mesmo tempo em que escrevia seu ‘epitáfio’ (2003, p.132).

Em *The Making of English Working Class*, E. P. Thompson (1924-1993) recupera parte da história social inglesa, especificamente, “dos de baixo”, sob o prisma marxista. Thompson era um comunista de carteirinha, afastou-se do “partidão” depois que os tanques russos ocuparam Budapeste em 1956, fato que o aproximou da *New Left*, um dos maiores, mais importantes e arejados movimentos da esquerda européia. Segundo Hall, Thompson contribui com o fato de que "ao destacar questões de cultura, consciência e experiência, e enfatizar o agenciamento, também rompeu decisivamente com uma certa forma de evolucionismo tecnológico, com o economicismo reducionista [do marxismo] e com o determinismo organizacional" (2003, p. 133).

¹⁴ Cf. a tradição inglesa do conceito, teorizado por Matthew Arnold (1822-1898) e F.R. Leavis (1895-1978) e a revista *Scrutiny*, [re]elaborado em *Notes towards the definition of culture* (1948), de T.S. Eliot, cultura é o apanágio de poucos ilustres responsáveis pela conservação de seus valores e pela difusão aos muitos indignos, a fim de minorar a decadência moral da civilização moderna. A dicotomia apresentada por Cevasco (2003) se resumiria no confronto entre essas duas concepções de cultura e suas perspectivas políticas e educacionais: “cultura de minoria” vs. “cultura em comum”. Tal combate é primordial para a formação inicial dos estudos culturais.

Acrescento ao quadro teórico dos clássicos *The Long Revolution*¹⁵ (1961) de Williams, no qual Hall destaca o avanço das reflexões contemporâneas sobre as relações entre cultura popular e os meios de comunicação de massa. A profundidade de sua discussão transformou o próprio conceito de cultura, problematizando as bases teóricas que proporcionariam o próprio desenvolvimento dos Estudos Culturais. Segundo Hall, a importância do texto se encontra no fato de que

Ele mudou toda a base da discussão: de uma definição lítero-moral para uma definição antropológica da cultura. Mas definiu a última agora como o ‘processo interno’ por meio do qual os significados e definições são socialmente construídos e historicamente transformados, com a literatura e a arte como sendo apenas um tipo de comunicação social – especialmente privilegiado (HALL, 2003, p.136).

O importante "legado teórico" (HALL, 2003) dos Estudos Culturais, ao compreender a definição de cultura sob uma perspectiva antropológica, enquanto uma convergência de todas as práticas sociais de compartilhar “significados”, desvela o próprio processo de contextualização histórica e construção social do mesmo e das relações simbólicas que ele engloba. A partir desta noção, aprofundarei os conceitos-chave de cultura, hibridização, identidade, geografia imaginária e representação, além de algumas reflexões relevantes à contextualização dos marcos teórico-metodológicos em que trabalharei, a fim de fundamentar teoricamente a leitura da *textualidade* de *Cerro do Jarau*. Lembro que, tanto as práticas em comum que informam o filme enquanto *texto*, quanto as que ele forma na delimitação das fronteiras culturais, surgem como ilustração dessas práticas hibridizantes ocorridas no seio da moderna concepção de cultura definida por Hall a partir de Williams, Thompson e Hoggart.

1.1.1 Sobre o conceito de *cultura*

O conceito de cultura é um ponto indispensável de intersecção entre os Estudos Culturais e os meios de comunicação de massa, bem como o “local de convergência” e divergência de seus principais autores, entre eles, Williams e Thompson, dentro daquele paradigma que Hall (2003) definiria como "culturalista" ou de um "materialismo cultural".

A noção em si é problemática, vide a complexidade de sua construção dialógica a partir de uma convergência de interesses – no caso de Williams e Thompson -, revelando seu "atual [1980] estado de (in)determinação" (HALL, 2003, p.134) na evolução dos acontecimentos do debate culturalista/estruturalista.

¹⁵ Cf. *The Long Revolution*. Londres: Chatto and Windus, 1961.

Para Hall, a definição de cultura em Williams se baseia em duas formulações retiradas de *The Long Revolution*. A primeira corresponde "a soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns" (2003, p.135), isto é, a própria noção de "cultura em comum" desenvolvida por Williams em *Culture and Society*, na qual a arte e sociedade são domínios que compartilham valores e significados. O que Williams propõe neste ponto é reordenar a conotação do termo cultura no mundo das "idéias" ou de como o idealismo elitista de Matthew Arnold, F.R. Leavis e T. S. Eliot a concebiam.

A segunda formulação é inerentemente antropológica, corresponde a "todas as práticas sociais [qu]e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas" (2003, p.136), ou o "modo de vida global". Em outras palavras, a organização do simbólico e as práticas sociais configuram uma forma comum de atividade humana, de uma práxis dialógica entre o indivíduo e o coletivo. A produção humana de signos e sinais, ou melhor, de linguagem, é o exemplo desta objetivação dos fenômenos simbólicos nas relações sociais, formando o processo histórico. Este, por sua vez, é contexto sobre o qual a "teoria cultural" se definiria como

‘O estudo das relações entre elementos em um modo de vida global, [...] dentro de identidades e correspondências inesperadas’, assim como ‘em descontinuidades de tipos inesperados’ – dentro ou subjacente a *todas* as demais práticas sociais. A análise da cultura é, portanto, ‘a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos’. Começa com ‘a descoberta de padrões característicos’. Iremos descobri-los não na arte, produção, comércio, política, criação de filhos, tratados como atividades isoladas, mas através do ‘estudo da organização geral em um caso particular’. [...] O propósito da análise é entender como as inter-relações de todas essas práticas e padrões são vividas e experimentadas como um todo, em um dado período: essa é sua ‘estrutura de experiência’ (HALL, 2003, p. 136).

Porquanto, cultura se compreenderia como uma prática social cotidiana, experiência e vivenciada por um todo, não mais um conceito separado entre expressões de uma forma ideal mais artística de outra mundana mais popular, nem como de um simples resíduo de "um materialismo vulgar e um determinismo econômico" (HALL, 2003, p.137). Hall reconhece que "a natureza exemplar do projeto de Williams" é a noção primeira que encontra certa continuidade em todas as revisões posteriores, em torno desse "interacionismo radical" de todas as práticas que têm redefinido, constantemente, a própria noção.

É Thompson que deflagra a *revisão* ao rediscutir as propostas de Williams em *The Long Revolution*. Da mesma forma, Williams responde crítica e positivamente em textos de

correção, como *Marxism and Literature*¹⁶ (1977), retomando "a problemática da determinação como 'limites e pressões'" (HALL, 2003, p.139). Thompson compartilha da compreensão de Williams, mas destaca o papel do indivíduo, do agenciamento e da resistência nesse processo de práticas e relações cotidianas e coletivas, destacando o seu caráter dialético e diferenciando entre consciência social e ser social, numa redefinição da metáfora base/superestrutura, "segundo a qual nenhum 'modo de vida global' existe sem sua dimensão de luta e confronto com modos de vida opostos, e tenta repensar as questões-chave de determinação e de dominação através do conceito de hegemonia de Gramsci" (2003, p.139).

Tal conceito de cultura constituído na soma dos debates entre Thompson e Williams, segundo Hall, é o paradigma dominante dos Estudos Culturais, visto que se opõe à concepção do marxismo clássico do cultural como mero residual do econômico, e compreende as diferentes expressões culturais como práticas sociais, "como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história" (2003, p.142). Concluindo, a definição de cultura, segundo o paradigma, define-se

Ao *mesmo tempo* como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a estas; e *também* como as tradições e práticas vividas através das quais esses 'entendimentos' são expressos e nos quais são incorporados (2003, p. 142).

É importante contextualizar, ainda que resumidamente, o conceito de cultura operado por Williams/Thompson a partir de Hall, para introduzir outra questão relevante que se configura como um processo de transformação operacional deste conceito, realizado pelas discussões contemporâneas em torno dos novos tempos de "materialismo cultural" na dita "modernidade tardia"¹⁷, isto é, o "hibridismo cultural"¹⁸, prática incorporada na construção do *texto de Cerro do Jarau*.

¹⁶ Cf. edição brasileira: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹⁷ Adoto uma compreensão concisa de Hall (2006 [1992]) de que a *pós-modernidade* pode ser entendida como a modernidade tardia da segunda metade do século XX, isto é, não estamos em outra *era*, mas na sua continuidade.

¹⁸ Esclareço que, quanto à "variedade" de termos que compõem a noção de *hibridização*, somente os explicitamente citados serão acompanhados da respectiva elucidação, bem como de sua problematização, evitando, desse modo, a prestidigitização do trabalho de Burke (2003), ricamente didático quanto à complexidade conceitual do fenômeno de hibridização cultural na contemporaneidade.

1.1.2 Sobre o conceito de *hibridização cultural*

A globalização cultural, segundo o historiador Peter Burke¹⁹, contém em si a hibridização. Ele arremata:

Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural. [...] Os historiadores também, inclusive eu mesmo, estão dedicando cada vez mais atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e *hibridização cultural* (2003, p.14 e 16 – o grifo é meu).

Para Burke, a hibridização cultural “é um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo” (2003, p. 55). No estudo de Burke, são descritas as “variedades” constitutivas do conceito ou da discussão em torno dele realizada pelos *scholars* que, resumidamente, podem aparecer em: objetos (artefatos, práticas e povos), terminologias (imitação e apropriação, acomodação e negociação, mistura, sincretismo e hibridização, tradução, *crioulização*), situações (iguais e desiguais, tradições de apropriação, metrópole e periferia, classe cultural), reações (acolhimento, resistência, purificação, segregação, adaptação, circularidade, tradução), e resultados (contra-globalização, diglossia, homogeneização, hibridização e crioulização).

Nesta mesma obra, Burke abre o debate com as epígrafes de Edward W. Said e Néstor García Canclini que resumem a concepção contemporânea do conceito. São elas: “a história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” e, “hoje, todas as culturas são culturas de fronteira” (2003, p.13), respectivamente. Nesse ínterim, interessa as variedades de objetos que sofrem o fenômeno de hibridização cultural. Mais especificamente, interessa com o que e como se realiza esse empréstimo, e como ele acaba por definir as fronteiras de diversas culturas que se inter-relacionam. O processo se abrange nos artefatos, nas práticas e nos povos.

Quanto aos artefatos, a arquitetura é o maior exemplo de como a composição de elementos oriundos de tradições díspares geram estilos híbridos. Todavia, neste caso, as imagens são especialmente significativas. Burke destaca que, nas apropriações e adaptações tanto de ocidentais, quanto de orientais relativas à produção de imagens híbridas, surgem duas questões a serem debatidas:

Em primeiro lugar, há a importância dos *estereótipos* ou *esquemas culturais* na

¹⁹ Cf. *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: reflections on History and Theory* – edição brasileira: *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

estruturação da percepção e na interpretação do mundo. No nível microcósmico, o esquema tem uma função semelhante à visão de mundo ou ao estado de coisas característico de uma determinada cultura. Em segundo lugar, há a importância do que poderiam ser chamadas ‘afinidades’ ou ‘convergências’ entre imagens oriundas de diferentes tradições (2003, p.27 - o grifo é meu).

A apropriação de um artefato da literatura oral, como a lenda da fuma de São Cipriano, na cidade de Salamanca, em Espanha, traduzida na América do Sul como a lenda da Salamanca do Jarau pela literatura de Simões Lopes Neto (1865-1916), e [re]traduzida contemporaneamente no filme *Cerro do Jarau*, de Beto Souza, comprova tal prática. Originalmente, narrava-se a conversão de Cipriano em santo, ao tentar enfeitiçar, com sua magia, uma moça cristã, a fim de fazê-la casar com um amigo. Na *tradução* sul-americana, a narrativa mítica se mantém com os três personagens. No entanto, estes são transformados em figuras do imaginário *crioulo*: Blau Nunes, o contador de causos; o sacristão caboclo de São Tomé, Argentina; e a princesa moura enfeitiçada na Teiniaguá. Isto é, passa-se de uma narrativa de cunho religioso para uma narrativa de formação identitária de um povo. Embora os esquemas culturais que o [in]formam sejam um pouco diferentes, visto que a interpretação dada por cada cultura também o é, o elemento de cristandade permanece como uma herança comum, como o elemento de convergência entre as culturas. Tomo isto como exemplo, visto que, na seqüência de abertura do filme, a qual narra o início da lenda através de um teatro de sombras chinesas, a imagem que marca a presença cristã na narrativa é a cruz de malta ou cruz de São João, símbolo dos guerreiros cristãos e emblema das caravelas espanholas e portuguesas nas expedições marítimas a partir do século XV.

Quanto às práticas, ressalta-se a linguagem dentre itens como a religião, a música, as festividades, etc. A linguagem se constitui como elemento de superposição e circularidade cultural, pois é [re]produzida a partir da mescla entre diferentes línguas em contato, assim como das variações sofridas no interior de uma própria língua, como no caso da diglossia dos dialetos e/ou expressões regionais, percorrendo “um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação”, (BURKE, 2003, p. 32).

No caso do cinema gaúcho, por exemplo, a questão da linguagem aparece de maneira pragmática no artigo de Carlos Gerbase intitulado “*O Uso da Segunda Pessoa na Realização Audiovisual do Rio Grande do Sul: o local e o universal*” (2009), na qual a prosódia utilizada nas produções audiovisuais – cinema e televisão – realizadas no Estado é analisada como mote para o debate acerca das relações entre o regional e o nacional, a partir das opções dos realizadores. O uso ou não da segunda pessoa do singular, o “tu”, conjugado “erroneamente”

com o verbo na terceira pessoa é motivo de discussões entre os realizadores, que acabam por revelar, na prática, suas opções culturais, estéticas e mercadológicas. Remonta-se à velha problemática da adesão ou repulsa das identidades/alteridades gaúcha e brasileira, visto que a linguagem é um dos campos de afirmação/negação dessas mesmas narrações culturais complementares. Já no *Cerro do Jarau*, há, ainda, a mistura com o castelhano contemporâneo de nossos *hermanos* uruguaios e argentinos, que é completamente compreensível para o público brasileiro, ao contrário de exemplos como *Anahy de las Misiones*, que causou certa estranheza em algumas praças de exibição pelo país, como reflete o crítico Luiz Carlos Merten: "em vez da linguagem coloquial, própria do naturalismo, Sérgio [Silva] e o roteirista Gustavo Fernández optaram por criar um linguajar para os personagens, reconstituindo o que seria o gauchês falado nos pampas no século XIX. É um português arcaico, permeado de expressões castelhanas" (2002, p. 82).

Quanto aos povos, são os protagonistas do próprio processo de empréstimo. Tanto a formação histórica e cultural do continente Brasil quanto de suas regiões, a província de São Pedro e da região sul-rio-grandense, além da fronteira com o Uruguay e a Argentina, comprovam o fenômeno de adaptação cultural, seja ela forçada ou não, razão de ser das idiossincrasias locais e dos respectivos movimentos de adesão ou repulsão das diferenças. Segundo Chiappini, Martins e Pesavento:

O Rio Grande tem uma experiência *sui generis* no que diz respeito à vida e à cultura fronteiriças. Considerado muitas vezes como uma sentinela do Brasil, vivenciou históricos conflitos com os países do Prata, de cujo contato, entretanto, resultou uma cultura também híbrida e até tolerante, transformando fronteiras de guerra em fronteiras de paz, espaço intermediário onde as pessoas foram cotidianamente inventando modos de viver e de se expressar, de forma a antecipar culturalmente o que hoje se configura, desconfigura e reconfigura, do ponto de vista econômico, o Mercosul (2004, p. 16).

O Rio grande do Sul, portanto, exemplifica muito bem os aspectos apontados por Burke. Hall, por sua vez, partindo do exemplo europeu ocidental de constituição histórica, mas consoante com o latino-americano, afirma que "as nações modernas são, todas, híbridos culturais" (2006, p.62). Paralelamente, Jesús Martín-Barbero (1937-) compreende a formação histórica dos povos latino-americanos através do processo de *mestiçagem*:

A mestiçagem, que não é somente fenômeno racial do qual viemos, mas trama contemporânea de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais e estruturas de sentimento, de memórias e imaginários que remexem o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo (1997, p.10).

Da mesma forma, Néstor García Canclini permite pensar a [in]formação identitária, tanto do indivíduo quanto do coletivo, no caso latino-americano contemporâneo, através da já citada "hibridação cultural", isto é, por "processos socioculturais nas quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2003, p. XIX). Afinal, os processos de negociação são imanentes na [in]formação identitária, na medida em que é híbrida, dúctil e multicultural em tempos de globalização cultural e econômica.

Para exemplificar, uso as próprias biografias de indivíduos contemporâneos, com o calidoscópio de identidades diaspóricas construídas num contexto *mixado* de culturas diversas, de encontros entre povos, imaginários e geografias, como a de Stuart Hall, Néstor García Canclini e Edward W. Said, que são uma ilustração dessas práticas híbridas na formação das linguagens desses sujeitos, a começar por Said:

Mais interessante para mim como autor era a sensação de tentar sempre traduzir experiências que eu tive não apenas num ambiente remoto, mas também numa língua diferente. [...] Junto com a linguagem, é a geografia – especialmente na forma deslocada de partidas, chegadas, adeuses, exílios, nostalgia, saudades de casa e da viagem em si – que está no cerne das minhas lembranças daqueles primeiros anos. Cada um dos lugares onde vivi – Jerusalém, Cairo, Líbano e Estados Unidos – tem uma rede densa e complicada de valências que constitui grande parte do que significa crescer, ganhar uma identidade, formar minha consciência de mim mesmo e dos outros. [...] Eu nunca soube que língua falei primeiro, se árabe ou inglês, ou qual das duas era realmente a minha acima de qualquer dúvida. O que sei, entretanto, é que as duas sempre estiveram juntas em minha vida, ressoando uma na outra, às vezes com ironia, às vezes com nostalgia, mais frequentemente uma corrigindo e comentando a outra. Cada uma delas pode parecer minha língua absolutamente primordial, mas nenhuma das duas é (2004, p.14-15 e 20).

No caso de Hall, a formação do "pequeno *coolie*":

Tendo sido preparado pela educação colonial, eu conhecia a Inglaterra de dentro. Mas não sou nem nunca serei inglês. Conheço intimamente os dois lugares [Inglaterra e Jamaica], mas não pertencço a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma 'chegada' sempre adiada (2003, p. 415).

Complementando, Canclini é visto como um *argenmex*, porquanto,

(...) argentino de nascimento, García Canclini está bem qualificado para escrever sobre híbridos culturais, dado que seu próprio corpo é um híbrido cultural. [...] Escreve como um argentino sobre o México e como um mexicano sobre o México. Ele retrata a Argentina como um exílio e como um mexicano. Sua reflexividade é

multiplicada pela mesma trajetória da sua própria história de vida (ESCOSTEGUY *apud* LULL, 1998, p.408).

Desta maneira, evidencio a importância desses elementos no processo de hibridização, especialmente na constituição das imagens, da linguagem e dos povos com seus imaginários, já que tais elementos são imprescindíveis na demarcação das fronteiras em relação às identidades e diferenças culturais, logo, na formação de minha metodologia de análise fílmica. No caso da imagem, os esquemas culturais recorrentes – como os usos e costumes, tanto do campo quanto da cidade – se deram na linguagem, a adaptação ou negociação, tão caras aos Estudos Culturais, na qual “a mudança cultural aconteceu, como sói acontecer, por acréscimo, e não por substituição” (BURKE, 2003, p.47), como, por exemplo, na hibridez do linguajar dos personagens, presentes na apropriação de expressões castelhanas no uso corrente do português. Para os povos, a própria prática de hibridização de sua história de mestiçagem, de suas narrativas primordiais, vide a própria lenda da Salamanca do Jarau, se comportam como um instrumento de construção de uma geografia imaginária como berço de formação cultural.

Por fim, destaco que esses elementos que se constituem a partir de tais processos de hibridização não escapam de práticas ocorridas no interior de um duplo movimento infindo, centrípeto e centrífugo. Oriundos do conceito de “ecótipo”, desenvolvido pelo folclorista sueco Carl Von Sydow em razão da análise das mudanças culturais, desvela-se que ambas as precipitações são simultâneas, apesar de uma sempre prevalecer sobre a outra quando desencadeadas, isto é, sempre um determinado “centro” fornecerá o lugar de fala, de fonte de referentes culturais, reais e imaginários. Assim como o termo “hibridismo” emprestado da botânica para fins de estudo em contos folclóricos em que Burke os percebe como adaptados aos seus nichos culturais, o “ecótipo” sugere a idéia de que as interações culturais afluem de

(...) formas locais – arquitetura barroca tcheca, por exemplo – como variantes regionais de um movimento internacional, variantes com suas próprias regras. A existência de ecótipos sugere que precisamos tomar consciência de forças *centrífugas* assim como de forças *centrípetas*. Como a história das linguagens e dos dialetos, a história da cultura em geral pode ser vista como uma luta entre estas duas forças. Às vezes uma tendência predomina, às vezes outra, mas elas alcançam um certo equilíbrio no longo prazo (o grifo é meu - BURKE, 2003, p. 54).

O centrifugismo ou centripetismo dependem do centro eleito como irradiador de um discurso previamente estipulado por certo contexto sociocultural. Por exemplo, qualquer dos regionalismos brasucas – gaúcho, mineiro, potiguar, etc. - são centrípetos quando a fonte de suas idiossincrasias é tomada como centro de referência. Contudo, ao experimentarem as

forças contrárias de uma idéia de “nacional e popular”²⁰, que volta e meia tenta impor uma visão de unidade à identidade nacional, tal centro pode se deslocar em direção contrária, ou seja, tornar-se centrífugo, até que ambos alcancem um equilíbrio. No caso do cinema gaúcho, o centripetismo prevalece na representação da capital como cenário da narrativa em *Ainda Orangotangos* (2007, direção de Gustavo Spolidoro), o que não ocorre em *Meu Tio Matou um Cara* (2004, direção de Jorge Furtado), pois a impossibilidade de se definir o “lugar de fala”, ou seja, a cidade em si – que cidade era aquela? – desarticula o centro para todos e nenhum lugar do País, logo, a força do centrifugismo predomina.

A seguir, problematizar-se-á a noção de identidade na contemporaneidade, a fim de mapear alguns dos pressupostos teóricos que introduzem e agregam outros princípios fundamentais para se pensar sobre a construção das identidades culturais na dita modernidade tardia, e compreender o seu processo de formação tanto para o indivíduo quanto para o coletivo, visto que o mesmo ocorre no interior das práticas de hibridização cultural, assim como nos sistemas de representação que o reproduzem, como no cinema, e, especificamente, na textualidade de *Cerro do Jarau*.

1.1.3 Sobre o conceito de *identidades culturais*

As identidades culturais serão abordadas a partir da concepção de Hall, sob a perspectiva dos Estudos Culturais, linha teórica adotada por esta pesquisa. Para tanto, procurei autores que discutissem a longa trajetória²¹ de Hall acerca do assunto, já que ele se apresenta deveras diversificado e disperso. Primeiro, em *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*²² (2001), Ana Carolina D. Escosteguy problematiza a questão das identidades culturais sob a perspectiva teórica da tríade Hall-Barbero-Canclini, pois “é a temática central dos estudos culturais de hoje [2001, referindo-se aos anos 1990]” (2001,

²⁰ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985

²¹ Cf. a garimpagem realizada por Escosteguy e que reproduz nesta dissertação a fim de comprovar a dispersão de Hall no debate de questões referentes ou subjacentes ao termo identidade aparece em pelo menos 10 textos, sendo eles: “Cultural Identity and Diaspora” (1990 – tradução brasileira: “Identidade Cultural e Diáspora” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24, 1996, p. 68-76); “Old and New Identities, Old and New Ethnicities” (1991a); “The Local and the Global: globalization and ethnicity” (1991b); *Modernity and its Futures* (1992, com o recorte da contribuição de Hall – tradução brasileira: *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Porto Alegre: DP&A, 1999); “Minimal Selves” (1993a [1987]); “Culture, Community, Nation” (1993b); “The Formation of a Diasporic Intellectual: an interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen” (1996a – tradução brasileira: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003); “Introduction: who needs ‘identity’?” (1996b, com o recorte da contribuição de Hall – tradução brasileira: “Quem Precisa de Identidades?” in *Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Organizado por Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000); “The Meaning of New Times” (1996c); e “New Ethnicities” (1996d [1986]).

²² Cf. o capítulo “Identidades Culturais: uma discussão em andamento” (p.139-185).

p.139). Como a própria Escosteguy já concluía, há "coincidências" e "reconversões" (2001, p. 140 e 188, respectivamente) deflagradas pelos autores ao dialogarem, através de uma noção histórica, a respeito das identidades culturais na modernidade tardia.

Uma vez que a contribuição deste trabalho de Escosteguy é reconhecidamente importante para a reinterpretação e reprodução do tema para os Estudos Culturais brasileiros, sendo contraproducente ignorá-la, proponho a reconstrução conceitual das identidades culturais a partir de sua crítica ao pensamento de Hall, tomado como paradigmático pela autora em relação ao encontro de ambas as tradições intelectuais - a dos Estudos Culturais britânicos e dos Estudos Culturais latino-americanos. A predileção por Hall é logicamente plausível, visto que se furta de uma possível cacofonia teórica requeitada com as citações de Barbero-Canclini.

A segunda obra de referência ao estudo de Hall é o artigo de Kathryn Woodward, "*Identidade e Diferença: uma contribuição teórica e conceitual*", integrante da coletânea de ensaios *Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais* (2007 [2000]), em que a autora interpreta justamente esse encontro de mútua constituição entre a “diferença” e a “identidade” geradas no avanço teórico e conceitual proposto por Hall.

O que é, afinal, identidade? Na leitura do traçado²³ teórico de Hall, Escosteguy conclui que é:

Um espaço onde um conjunto de novos discursos teóricos se interseccionam e onde um novo grupo de práticas culturais emerge. Trata-se de uma categoria política e culturalmente construída em que a *diferença* e a *etnicidade* são seus elementos constituintes; a experiência da *diáspora* se transforma em emblema do presente; a *hibridização* deixa sua marca e a *fluidéz* da identidade torna-se ainda mais complexa pelo entrelaçamento de outras categorias socialmente construídas, além das de classe, raça, nação e gênero (2001, p.150 – o grifo é meu).

Nesta citação, são encontradas diversas palavras-chave que condensam o conceito de identidade e seu complexo processo de [in]formação na contemporaneidade. Expressamente, destacam-se noções como diáspora, hibridização, diferença e etnicidade. Tacitamente, pronuncia-se o contexto histórico de globalização e de suas conseqüências, o “descentramento”²⁴ do sujeito moderno e, a tradução como novo horizonte das identidades

²³ Cf. o subcapítulo "Identidade como diáspora" (Idem, p.142-153).

²⁴ Cf. o esboço de Hall, a concepção de identidade na modernidade tardia é “descentrada” por cinco discursos de ruptura do conhecimento moderno acerca do “sujeito”. São eles: o desvio marxista realizado por Louis Althusser (1918-1989) em direção a Jacques Lacan (1901-1980); o inconsciente freudiano e sua respectiva leitura lacaniana da formação inconsciente do sujeito; a lingüística saussuriana e a leitura derridiana da linguagem formadora do sujeito; a arqueologia e genealogia foucaultiana do sujeito e sua relação com o saber-poder e os regimes disciplinares, e; por fim, o feminismo e sua “política de identidade” na contestação dos discursos

culturais, isto é, as culturas híbridas. Desse modo, reconstituo a noção no entrelaçamento dos conceitos-chave, a começar pelo pano de fundo histórico da globalização.

A globalização, segundo Anthony McGrew (1992), citado por Hall, "se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado" (2006, p.67). Tais processos dispõem a cultura como eixo das análises desse mesmo contexto, uma vez que "a cultura assume uma centralidade em todos os aspectos da vida social, *mediando* tudo" (Hall apud ESCOSTEGUY, 2001, p.184), refletindo-se nas discussões em torno das identidades culturais sobre as quais, segundo Escosteguy: "as mudanças em torno do processo de globalização vão ter impacto na constituição das identidades e, de certa forma, contribuiram para erodir uma noção centrada de identidade. [...] As identidades passam a ser vistas como *culturalmente* formadas, construídas *através* da cultura" (2001, p. 191).

Dessa forma, a constituição, a representação e a multiplicação das identidades culturais batem de frente, inequivocamente, com a atual fase do capitalismo tardio, assim como em questões de cultura e identidade nacional e regional, classe, etnia, gênero, raça, etc. Para Escosteguy, a globalização afeta as posições do sujeito, tanto em relação a sua própria identidade quanto a sua identidade cultural coletiva, e desta em relação às posições do local com o global:

Parece ser no âmbito da cultura que a globalização se torna mais aparente e visível porque os meios de comunicação e os sistemas de informação, através da cultura mundial do consumo, fazem circular produtos, imagens e ideias pelo globo todo, alterando de forma notável a experiência cultural de viver sob o capitalismo. A esfera cultural constitui-se, então, num terreno complexo onde essa cultura global que transita desenfreadamente, desconsiderando fronteiras geográficas, permeia as culturas locais. Decorrente dessa conjuntura, emergem novas configurações que *sintetizam* ambos os pólos – global e local (2001, p.184 – o grifo é meu).

O fenômeno de síntese entre o global e o local é uma das características fundamentais de compreensão de tal processo globalizante, sobretudo quando este expõe o enfraquecimento dos laços de comum pertencer do sujeito em relação a(s) sua(s) identidade(s) cultural(is) de

hegemônicos sobre gênero, raça e etnia, entre outros. Para Hall, "o 'descentramento do sujeito', que é um dos principais projetos do estruturalismo, ainda deixa sem solução o problema da subjetivação e da incorporação subjetiva da ideologia. Há, ainda, os processos do efeito subjetivo a serem explicados" (2003 [1985], p.177). O próprio autor aprofundará tais questões em "*Quem Precisa da Identidade?*" (2000 [1996]), mas a resposta ainda continua aberta, sem solução, isto é, o avanço sobre a teorização da identidade e sua informação dependerá, segundo Hall, se "tanto a necessidade quanto a 'impossibilidade' da identidade, bem como a *suturação* do psíquico e do discursivo em sua constituição, forem plena e inequivocamente reconhecidos" (2003, p.130 – o grifo é meu).

origem. Aliás, a tríade de autores conjuga praticamente o mesmo verbo ao identificarem "a erosão do Estado-nação²⁵ e das identidades nacionais associadas a ele" (ESCOSTEGUY, 2001, p.144) como um dos desdobramentos da globalização sobre as relações globais/locais.

A negociação implícita nesta sobreposição de fronteiras culturais sintetizadas no global/local que [in]formam o sujeito moderno revela o permanente movimento de re-locação dessas identidades em relação a si mesmas e as suas diferenças, assim como de seu presente e passado e de ambos com o futuro, no qual, mais adiante, Hall concluirá que “a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um 'posicionamento', que podemos chamar provisoriamente de identidade (2003, p.432-433).

Destarte, Hall defende que, em relação ao posicionamento do sujeito contemporâneo, "não existe um 'eu' essencial, unitário – apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno" (2003, p.188). É deste modo que Hall problematiza o conceito contemporâneo de identidade como um “devir”, um tornar-se, um vir a ser próprio do processo de [in]formação identitária dos sujeitos modernos.

Estes, segundo a leitura do autor por Woodward, ao reivindicarem a identidade na atualidade, "não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum" (2007 [1997], p.28). Nesse quadro, fala-se de identificação e não de identidade, vide a transitoriedade que configura o mesmo – é a inerência da mutabilidade do ser: “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da *diferença*” (HALL, 2006, p.21).

A “diferença” em Hall é uma apropriação do termo *différance*²⁶, redefinido pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), em que o reconhecimento da identidade implica refletir que "o [seu] significado é sempre diferido ou adiado; ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento” (WOODWARD, 2007, p.

²⁵ Cf. Terry Eagleton (2003 [2000]), “o hífen na expressão 'Estado-nação' significa, assim, uma ligação entre política e cultura” (p.88), o que está se enfraquecendo com a globalização é o lado “cultural” não “político” desse “ente”, que perfaz a costura política da unidade do indivíduo e de seu coletivo.

²⁶ Cf. as palavras do próprio Hall, “o que faço aqui é traduzir da filosofia à cultura e expandir o conceito de Derrida sem autorização – embora, espero, não o faça contra o espírito de seu sentido/propósito” (2003, p.92).

28, citando Hall). Para Woodward, o que Hall propõe é uma concepção de identidade cultural que constrói suas posições por meio da diferença, isto é, "a identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença" (2007, *idem*, p. 40). Portanto, "a identidade é, assim, marcada pela diferença" (2007, *ibidem*, p.9), sendo que aquela é relacional, ou seja, "é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades" (2007, *ibidem*, p. 4), logo, da relação dicotômica "nós/eles" ou "eu/outro".

Ainda para Woodward, tal processo de marcação ocorre "tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação, quanto por meio de formas de exclusão *social*" (WOODWARD, 2007, p. 39, citando Hall), que definem posições provisórias de identidade. Todavia, por mais que as posições de identidade sejam provisórias ou adiem seus significados, Hall alerta que: "se Derrida (1977) estiver correto ao afirmar que há um contínuo deslizamento do significante, uma contínua 'deferência', é correto também afirmar que sem algumas 'fixações' arbitrárias, ou o que estou chamando de 'articulação', não existiria qualquer sentido ou significado" (2003, p.164).

Assim, é possível verificar o processo de construção cultural e social das identidades, através da operação positiva ou negativa da diferença, visto que ela depende de como os sistemas de representação, num dado contexto histórico, significam para as articulações arbitrárias. Para Escosteguy, "pensar a identidade através da diferença é voltar-se, também, para a politização do local e dessa nova noção de identidade" (2001, p. 152). Portanto, retorna-se ao que Hall classificou como a "política da diferença". Esta, por sua vez, opera-se como uma resposta do local a um contexto particular de representação cultural "homogeneizadora", efeito de uma "cultura de massa global" desencadeada através da síntese das relações globais/locais pela globalização que, segundo Hall,

Em termos culturais, o novo tipo de globalização tem a ver com uma nova forma de cultura de massa global, muito diferente daquela associada com a identidade inglesa e as identidades culturais associadas ao Estado-nação numa fase anterior. A cultura de massa global é dominada pelos meios modernos de produção cultural, dominada pela imagem que reatrasse fronteiras lingüísticas muito mais rápida e facilmente, e fala através de linguagens de um modo mais imediato. [A homogeneização] está querendo reconhecer e absorver as diferenças dentro de uma extensa estrutura do que é essencialmente uma concepção [norte-]americana de mundo. Isso é dizer que ela está muito fortemente localizada na concentração crescente e em andamento da cultura e de outras formas de capital. Mas é hoje uma forma de capital que reconhece que – usando uma metáfora – somente pode governar através de outros capitais locais, ao lado de e em parceria com outras elites políticas e econômicas. Essa forma de homogeneização não tenta apagar as diferenças, ela funciona através delas (HALL *apud* ESCOSTEGUY 1991b, p. 27).

Dessa forma, a "política da diferença" exhibe o processo de negociação cultural das fronteiras simbólicas mixadas entre as [in]formações da "cultura de massa global" e da identidade local, quando esta é narrada por outra história que não a do centro. O exemplo retido por Hall, das relações culturais entre os Estados Unidos da América e a América Latina, demonstra que "como aquelas formas que são diferentes, que tem sua própria especificidade podem ser, contudo, "re-penetradas", absorvidas, remodeladas, negociadas, sem absolutamente destruir o que é específico e particular a elas" (1991b, p.27). Logo, identificar tal experiência latino-americana também como hibridização não é mera coincidência, é intencional. Para Escosteguy, trata-se de um novo regime cultural que subsiste com e através da diferença na leitura de Hall.

Por essa razão, enfaticamente propõe posicionar-se 'nas margens' para a partir desse lugar reconhecer um modo de existência que não se deixa classificar como simplesmente de assimilação cultural. É a partir desse espaço, que pode também ser identificado como o âmbito do local, que passam a aparecer novas representações, novos sujeitos que mediante diferentes embates, alcançam meios de falarem por si mesmos. Assim, ao mesmo tempo que se sente a força da homogeneização e absorção, sente-se a pluralidade e a diversidade, formas locais de oposição e resistência. Nesse sentido, Hall identifica em curso uma 'política da representação' - um envolvimento dos sujeitos que até então poderiam estar localizados 'nas margens', em reclamar alguma forma de representação por si mesmos (2001, p.148-149).

Simultaneamente, a etnicidade vem atuar com a "política da diferença" na informação dessas novas identidades posicionadas a partir das margens desses espaços de fronteiras culturais hibridizados. O termo, segundo Escosteguy, "admite o entendimento do espaço da história, da linguagem e da cultura na construção da subjetividade e da identidade, isto é, um reconhecimento em que todos nós falamos a partir de um lugar, de uma história, de uma experiência, de uma cultura particular" (2001, p. 149). Aplicando ao objeto de estudo, a textualidade de *Cerro do Jarau* fala a partir de uma determinada margem, a gaúcha - entre Porto Alegre e a tríplice fronteira de Barra do Quaraí -, inserida histórica e culturalmente num espaço compreendido como a comarca pampeana²⁷, formada por outras culturas diversas como a uruguaia e a argentina, além da ameríndia, européia e negra. Além disso, este é também um texto que compreende a "re-postagem" de uma narrativa de origem no presente, não no sentido de fixar uma identidade sul-rio-grandense ou de retornar a um passado ideal, mas, ao contrário, que atua na sobreposição das identificações, dos tempos e espaços que

²⁷ Cf. expressão de Angél Rama, citado em: CHIAPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *et al. Pampa e Cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/IEL, 2004, p. 15.

constroem esta geografia imaginada: *cut and mix* entre campo/cidade, *punk-rock/chamamé*, história/lenda, etc.

É a redescoberta de uma etnicidade pampeana, uma etnicidade sempre tensionada porque localizada sempre na fronteira entre outras fronteiras culturais, outras histórias, ou, como reflete Donald Schüler:

Quem mora na fronteira vive dia-a-dia o desafio da definição: cá, lá; nós, outros. Além da fronteira reside a ameaça e a sedução. O traço que demarca o território se contorce como ponto de interrogação. O que legitima os marcos de exclusão? [...] No território dos sentimentos, do pensamento e das artes, alfândegas não barram a circulação de valores. Imagens de hoje misturam-se com lembranças antigas, ritmos atravessam continentes em busca de novas sonoridades, palavras armazenam significados imprevistos, sintaxes se dissolvem e se refazem no embate de novas exigências. Acima da cultura de lá e de cá, alarga-se o território de uma terceira cultura em que o lá e o cá se aproximam amistosamente. Trata-se de uma terceira cultura ou de uma terceira margem (2004, p.7-8).

Para Hall, "nesse sentido, nós somos todos etnicamente situados e nossas identidades étnicas são cruciais para nosso senso subjetivo de quem somos" (ESCOSTEGUY apud HALL, 1996d, p.447). Assim, o sujeito reconheceria sua fala a partir de um determinado lugar, estabelecido por um referente histórico e/ou étnico, não idealizados, consciente de que tais referenciais são construídos política e culturalmente, portanto não estão fundados numa transcendência, essência ou natureza. Contudo, Hall chama a atenção para os desdobramentos desse *revival* da etnia que pode pender tanto para versões híbridas quanto para versões essencialistas. A hibridização emerge como uma prática social complementar ao reconhecimento da etnicidade e da política da diferença na constituição das identidades, visto que é uma experiência articuladora das atuais posições de sujeito que, na compreensão de Hall, torna-se um híbrido – aquele que não é só produto, mas também [re]produtor das práticas de hibridização:

Essas pessoas são o produto das culturas da hibridação [...] Os híbridos guardam fortes ligações e se identificam com as tradições e com os locais de 'origem'. Mas não têm nenhuma ilusão em relação a um verdadeiro 'retorno' ao passado. Ou nunca retornarão (seja qual for o sentido literal) ou os lugares a que retornarem terão se transformado em algo irreconhecível devido aos processos desprovidos de qualquer remorso que caracterizam a transformação moderna. Nesse sentido, não há hipótese de se voltar para 'casa' novamente. [...] Estão também obrigados a chegar a um acordo com as novas culturas em que vivem, bem como fazer algo novo delas, sem simplesmente deixarem-se assimilar por tais culturas. Não são e nunca serão, em sentido antigo, *unificados*, culturalmente, porque são inevitavelmente os produtos do encadeamento de várias histórias e culturas, pertencendo, ao mesmo tempo, a várias 'casas' – e assim nenhuma casa em particular (HALL apud ESCOSTEGUY, 1993b, p. 361).

Na citação descrita acima, Hall introduz outra questão que é conjugada com a hibridização, a diferença e a etnicidade: a experiência do sujeito diaspórico. Tal noção é trabalhada pelo autor a partir de "Identidade Cultural e Diáspora" (1990), em que o exemplo das identidades da "diáspora negra" define as diversas concepções de identidade cultural, retirada empiricamente de representações audiovisuais das mesmas. Logo, Hall conclui que se "a migração se tornou o grande evento histórico-mundial da modernidade tardia, a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica" (HALL, 2003, p. 416), que, por sua vez, se realiza através do deslocamento espaço-temporal em relação à memória e à afirmação da diferença na formação de novas formas identitárias que se operam a partir da experiência do sujeito diaspórico. Cito que a história do Rio Grande do Sul é formada por diversas "diásporas" entre negros, índios e imigrantes europeus. Primeiro os espanhóis, depois os portugueses, e principalmente nos movimentos migratórios entre o século XIX e início do XX. Esta mesma diáspora da formação cultural do sul-rio-grandense está incorporada na narrativa de *Cerro do Jarau* na forma do *road movie*, gênero cinematográfico no qual a questão central é a formação/aprendizagem das identidades, coletivas e individuais, através do deslocamento sobre um espaço culturalmente reconhecido que perdeu seu sentido de ser, histórico e simbólico, demandando um novo sentido através da própria jornada que se desencadeia.

Estes migrantes constroem sua identidade constantemente na relação do presente com o passado, de suas histórias individuais e coletivas a partir da e na diferença, no decurso do fenômeno migratório: "a experiência da 'migração' afeta a identidade, pois ninguém se translada de um lugar ao outro ou herda e se apropria de culturas diversas sem ser afetado por essa experiência" (ESCOSTEGUY, 2001, p.151). Tal condição pode ser reforçada na imagem do "forasteiro familiar": eis o "marinheiro errante" benjaminiano, ou, até mesmo, o mito do gaúcho errante, imortalizado na figura de Blau Nunes, de Simões Lopes Neto, atualizado em *Cerro do Jarau* nos personagens que se deslocam entre o presente e o passado, entre o campo e a cidade, no *road movie* que remonta justamente a redescoberta da casa que jamais permanece a mesma, portanto, não lhes pertencendo mais, exceto no imaginário, na afetividade.

Hall conclui que as experiências das identidades diaspóricas se refletem nas informações das novas identidades culturais. Assim ele as define:

Um assunto de 'chegar a ser' como também de 'ser'. Pertence ao futuro tanto quanto ao passado. Não é algo que já existe, transcendendo lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algum lugar, têm histórias. Mas, como tudo o que é

histórico, elas sofrem uma transformação constante. Longe de estarem fundadas numa mera 'reprodução' do passado que está esperando a ser encontrado e que, quando encontrado, assegurará nosso sentido de nós mesmos até a eternidade, as identidades são os nomes que damos às diferentes maneiras como estamos situados pelas narrativas do passado e como nós mesmos nos situamos dentro delas (HALL *apud* ESCOSTEGUY, 1990, p. 225).

Neste ponto, retomo a reflexão de Hall acerca dos efeitos da globalização sobre as identidades culturais, na qual ele aponta o desencadeamento de três possíveis reações das comunidades e culturas nacionais: desintegração das identidades nacionais e regionais pela absorção e homogeneização do "pós-moderno global" ou da "cultura de massa global", oposição e resistência das identidades locais em relação à globalização, e a tradução das novas identidades nacionais. Revela-se um movimento paradoxal de "fortalecimento tanto de relações transnacionais quanto de identidades locais" (ESCOSTEGUY, 2001, p. 145). Por conseguinte, Hall diz:

A globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e 'fechadas' de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de 'Tradição', tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam 'puras'; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de 'Tradução' (2006, p. 87).

A tradução, mais que um mero prognóstico do devir das identidades culturais, vem vislumbrar justamente uma das possíveis articulações dos conceitos lançados naquela primeira citação que respondia à pergunta "o que é, afinal, identidade?". Para Hall, a tradução se configura como uma terceira via de reflexão sobre o futuro das identidades culturais, condenadas pelo falso dilema de ter que "acabar num lugar ou outro: ou retornando a suas 'raízes' ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização" (2006, p. 88). Assim, a prática da tradução em Hall, de transferência simbólica, de transporte entre fronteiras, isto é, de hibridização cultural constituída e operacionalizada através da diferença e da etnicidade, [re]produzida por sujeitos diaspóricos e traduzidos por essa mesma experiência diaspórica, configura a própria [in]formação das novas identidades culturais da modernidade tardia, as culturas híbridas: "um após o outro, os estados nacionais ocidentais, já incontestavelmente diaspóricizados, estão tornando-se inextricavelmente 'multiculturais' – étnica, religiosa, cultural,

lingüísticamente, etc., *misturados*” (HALL *apud* ESCOSTEGUY, 1993b, p. 356 – o grifo é meu).

É como produto de uma prática cultural híbrida - afinal, híbridos são a forma e o conteúdo de sua textualidade -, informadora de complexas identidades culturais que analisarei as representações de *Cerro do Jarau*. Porém, antes de perpassar ao debate em torno da conceituação de representação na perspectiva de Stuart Hall, visto que a mesma constituirá a principal categoria de análise fílmica, introduzo a questão das geografias imaginárias, uma vez que elas são construídas no interior dos sistemas de representação.

1.1.4 Sobre o conceito de *geografias imaginárias*

É sobre a cartografia de um determinado universo simbólico que se informam as identidades e se constituem suas representações. É pelas fronteiras do imaginário que o fenômeno se processa, e o que esta pesquisa propõe é determinar os dispositivos simbólicos que escrevem sobre tal topografia e sobre as marcações do que está dentro, fora ou hibridizado para a informação da comunidade imaginada do gaúcho e brasileiro, através de suas produções cinematográficas contemporâneas.

Da leitura de Oliven (1992), que investigou a construção antropológica das identidades gaúchas, compreenderam-se os meandros pelos quais se balizam as relações dialéticas entre o regional e o nacional, bem como a fabricação de referenciais culturais, históricos, políticos, econômicos e sociais que fixam a imagem da comunidade e alimentam o sentimento individual e coletivo de comum-pertencer. De Oliven, chegou-se a Anderson, e a necessidade da “comunidade imaginada²⁸” e de suas respectivas representações como a grande ficção que zela tanto pelas fronteiras geopolíticas quanto as culturais na constituição histórica dos Estados-nação que, por analogia, estende-se ao surgimento dos regionalismos e nacionalismos.

Como uma brincadeira de *matrioshka* (tradicional brinquedo russo), percebeu-se que um autor referenciava o outro e assim por diante, embora dependendo do campo epistemológico em que se circunscrevia - filosofia, ciências sociais ou literatura -, o que acabava por estabelecer um diálogo de “re-significar” em novo conceito a velha questão, operada pelas metáforas e suas figuras de fácil assimilação sobre como, onde e quando se

²⁸ Cf. a apropriação que realizo a partir da noção cunhada por Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo* (1983), acerca do surgimento dos nacionalismos europeus e que será desenvolvida no capítulo referente aos traços teórico-metodológicos.

formam as identidades culturais e de que se constituíam suas representações. Eis o exemplo que segue, nas palavras de Hall:

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas ‘geografias imaginárias’ (SAID, 1990 [1978]): suas ‘paisagens’ características, seu senso de ‘lugar’, de ‘casa/lar’, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (2006, p.71-72).

Hall levou a Said (2007 [1978]), com sua teoria pós-colonial de contestação ao discurso eurocêntrico que, com a crítica de representações das “geografias imaginárias²⁹” do que vem a ser o “Oriente”, problematiza a invenção deste pelo Ocidente, através de um discurso chamado *Orientalista*, que disfarça toda uma estrutura de dominação cultural, política e econômica pela operação de todo um corpo de saberes científicos, literários e simbólicos, por representantes e representações, que informam o que, como e onde é o “Oriente”. Said parte de um pressuposto muito simples: "os homens sempre dividiram o mundo em regiões que possuem diferenças reais ou imaginadas entre si. [...] Um mundo com suas próprias fronteiras nacionais, culturais e epistemológicas e seus princípios de coerência interna" (2003, p. 72-73). Assim, o autor se vale da história e da antropologia para desvelar sobre como tais geografias reais e imaginadas são elaboradas:

Devemos levar a sério a grande observação de Vico de que os homens fazem sua história, de que só podem conhecer o que eles mesmos fizeram, e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas -, tais lugares, regiões, setores geográficos, como o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’, são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra (Op. cit., p.31).

Desta forma, uma comunidade qualquer atribui valores, significados e funções a determinados lugares, sujeitos e práticas sociais e culturais – hibridizadas desde a “origem” - como uma maneira de organizar e dar sentido à realidade imediata, embora tais estruturas discursivas possam sofrer alterações com a contingência da história. Alguns exemplos: o preto é uma representação do luto para o inglês, enquanto que, para o indiano, o luto é representado

²⁹ Cf. expressão cunhada por Edward Said, originalmente em *Orientalism* (1978), mas que perpassa idealmente quase toda a sua obra como em *Culture and imperialism* (1993), a “sequencia” da primeira, assim como na sua autobiografia *Out of place* (1999), em que a geografia é o “cerne das minhas lembranças” (1999, p.15).

pela cor branca. Já, para o inglês esta mesma cor é a vestimenta que simboliza a pureza das noivas, a partir do século XIX. Tal economia de objetos, lugares e sujeitos são atribuições arbitrárias que ganharam sentido após terem sido idealizadas por uma eleição ficcional ou não – eis Hall e seu debate acerca da construção sociocultural dos sistemas de representação que, por sua vez, posicionam e significam as articulações simbólicas. Para Said, é o mesmo processo pelo qual se determina quem somos nós em composição ao outro:

Essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar além do ‘nosso’, que é ‘o deles’, é um modo de fazer distinções geográficas que *pode* ser inteiramente arbitrário. [...] Basta que ‘nós’ tracemos essas fronteiras em nossas mentes; ‘eles’ se tornam ‘eles’ de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados como diferentes dos ‘nossos’. [...] *As fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis* (Idem, p. 91 – o grifo é meu).

Said, por fim, cita Gaston Bachelard (1884-1962) e sua obra *A Poética do Espaço* (2008 [1957]) como exemplo da relação dialética entre “interior” e “exterior” consagrada na imagem da “casa”: o espaço por excelência de um movimento constante de “entrada” e “saída” do interior para o exterior, e vice-versa, capaz de desvelar a origem de nossos sentimentos por tal qualidade imaginativa do lar, do familiar, da memória coletiva. A “casa” e seu interior “adquirem um significado de intimidade, segredo, segurança, real e imaginada, por obra de experiências que se julgam adequadas a este espaço” (SAID, 2003, p. 92). Não é o espaço material e objetivo – os quartos, os corredores, as escadas, os esconderijos, etc. – que oferece a principal qualidade da “casa”, mas sim a atribuição valorativa a figuras, imaginários e símbolos eleitos, nomeados por aquilo que acredita em sua essência poética, ou seja, não é a coisa em si, mas a poesia que a coisa e o lugar inspiram que concede o sentimento do que é familiar ou não: "Dessa forma o espaço adquire um sentido emocional, ou mesmo racional, por uma espécie de processo poético, o mesmo pelo qual as áreas distantes vazias ou anônimas são convertidas em significados para nós" (SAID, op.cit., p.92).

É uma metáfora de como o lar se forma, subjetiva e objetivamente, através da memória e da cognição, dos deslocamentos entre dentro e fora. Ou como Bachelard reflete: “Pois nossa casa é nosso canto do mundo. [...] Uma casa constitui um corpo de imagens que dão à humanidade provas ou ilusão de estabilidade” (2008, p. 24). E é através das idas e vindas a partir dessa “casa” que se adquirem os sentimentos de pertença, que se identificam as fronteiras entre os diversos espaços existentes e os diferentes valores conferidos de cultura para cultura. Assim, a porta será o espaço limiar, literal e espiritualmente, de contato com o exterior, e vice-versa: "a porta é a fronteira entre o mundo exterior e o doméstico no caso de

uma moradia comum, e entre o mundo profano e o sagrado no caso de um templo. Por isso, cruzar uma soleira é unir-se a um novo mundo" (VAN GENNEP, 1960, p.20 *apud* SILVERSTONE, 2005 [1999], p. 170).

Para Roger Silverstone, a mídia ocupa um lugar essencial na relação desse movimento de vaivém, visto que o identifica com uma dialética entre o público e o privado, entre o consciente e o inconsciente, presente no contexto cotidiano. Os meios de comunicação são identificados como os porteiros que abrem ou fecham as portas da "casa" - o cinema, a televisão, a tela do computador, etc., que colocam em contato o interior com o exterior, que inter-relacionam o presente e o passado do "lar", mediando a memória: "nossas experiências do lar são determinadas pelas circunstâncias materiais de nossa vida cotidiana e pelas maneiras como são lembradas e evocadas. As histórias do lar correm como veias no corpo social. E tais histórias já não são destituídas de mídia" (SILVERSTONE, *op. cit.*, p. 173).

A noção entre interno e externo pressupõe justamente dois tipos de limites: "o primeiro define a identidade do que se pretende localizar, e, o segundo, sua projeção para além do lugar de origem", explica Renato Ortiz (1995, p. 72). Eis o centripetismo e centrifugismo problematizados a partir de uma perspectiva de informação de territorialidades. Assim, Ortiz vai compreender que as culturas se realizam entre tais limites, na demarcação de "territorialidades", caracterizadas por uma "centralidade" que informa o "foco cultural" sobre a qual se articula a organização social, política e cultural, bem como a simbólica e imaginária. Dependendo do lugar do representante, o discurso sobre a configuração espacial do simbólico e sua transmissão cultural irá "reterritorializar", "desterritorializar", ou hibridizar a cartografia referencial interna de seus conteúdos significantes, justamente na dependência da forma como o sujeito resiste, assimila ou negocia com o exterior a partir de suas referências de origem. Para Ortiz, em seu estudo dos processos globais, a globalização viabilizou uma "cultura internacional-popular", em que confluem influências interculturais globais e locais, isto é, a dita "cultura de massa global" diagnosticada anteriormente por Hall no debate das identidades culturais.

Através das paisagens de Hall, das geografias de Said, e da casa de Bachelard, percebe-se a presença da noção de limites e, por conseguinte, de fronteiras como um elemento fundamental para a composição e compreensão das metáforas descritas acima. Durante a pesquisa, deparei-me com um *paper*³⁰ de Rui Cunha Martins, e, com isso, encontrei sua obra

³⁰ Cf. comunicação intitulada "A problemática da fronteira ou a historicidade dos dispositivos contemporâneos", realizada no Simpósio Internacional "Centro, Periferia e Análise Histórica", promovido pelo Programa de Pós-graduação em História da UFRGS, em 27 de abril de 2009.

O Método de Fronteira: radiografia histórica de um dispositivo contemporâneo (Matrizes Ibéricas e Americanas) (2007). A tese de Martins defende: "o conceito de fronteira que hoje a contemporaneidade desafia a vários níveis corresponde a uma amálgama de propriedades e de funções que hoje são confrontadas com o problema de sua *operatividade*" (Op. cit., p. 17-18 – o grifo é meu).

Tal amálgama que, antes operava como um estatuto de modelo, contemporaneamente realiza-se como um estatuto de dispositivos de reprodutibilidade histórica, identitária e interpretativa, isto é, um discurso construído social, cultural e historicamente como uma ferramenta produtora de limites tanto para o indivíduo quanto para o coletivo, a fim de delimitar seu espaço de [rel]ação – real e/ou imaginário, mas além da mera "geografia". A passagem epistemológica da fronteira como modelo – modernidade - para a fronteira como dispositivo – modernidade tardia - implica a reflexão que esta não exclui aquela. Ao contrário, há um aperfeiçoamento dado às constantes incorporações no corpo do conceito que constituiu uma nova complexidade em sua operatividade, pois se incrementou a qualidade potencial do mecanismo, modelo ou dispositivo-fronteira de demarcar os limites, reais ou imaginários, logo, culturais que transcendem a mera geopolítica. Daí as fronteiras culturais, que “remetem à vivência, às socialidades, às formas de pensar intercambiáveis, aos *ethos*, valores e significados contidos nas coisas, palavras, gestos ritos, comportamentos e idéias. [...] Como realidade transcendente, a fronteira é um limite sem limites que aponta para um além” (PESAVENTO, 2003, p. 36).

Por essa razão, destaco, a seguir, o conceito de imaginário, o adjetivo que qualifica o tipo de fronteira que pesquiso. Para tanto, tomo da chamada História Cultural, mais precisamente do pensamento da pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento (1946-2009), os caminhos que levam à resposta da pergunta “o que é, afinal, imaginário?”. Logo, o costuro com a definição de representação que o complementa.

Ao descrever os meandros de formação de uma História Cultural, deflagrada por uma “crise dos paradigmas explicativos da realidade, ocasionando rupturas epistemológicas profundas” (2005, p. 8), Pesavento ilustra afinidades implícitas com o projeto dos Estudos Culturais, localizando sua contribuição ao debate, justamente em descrever seus desvios teóricos no conceito de cultura e da importância da representação para seu sentido: “uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa” (2005, p. 14-15).

Entra em cena, aí, o imaginário como um novo protagonista neste “elenco de mudanças epistemológicas” (Idem, p.43) e do surgimento da História Cultural, definindo-se como:

(...) um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. [...] O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (2005, p. 43).

A genealogia de Pesavento leva a outras versões para o sentido de imaginário, como: a de Cornelius Castoriadis (1922-1997), na qual, através da representação, o imaginário confere sentido ontológico ao mundo, fornecendo todo o material simbólico a este; a de Bronislaw Baczko (1924-), em que o conceito é percebido como um sistema de representações coletivas construídos histórica e socialmente; a de Jacques Le Goff (1924-), “o imaginário como uma forma de realidade, como um regime de representações, tradução mental não-reprodutora do real, que induz e pauta as ações” (PESAVENTO, 2005, p. 44); a de Gilbert Durand (1921-), com suas “estruturas imaginárias” conjugadas na relação entre consciente e inconsciente através dos arquétipos de Carl Jung (1875-1961); e, por fim, a de Lucian Boia (1944-), que reúne o “trans-histórico do imaginário” com suas “re-elaborações” históricas, sintetizadas “na consciência de uma realidade transcendente; a idéia de morte, do duplo e do além; a alteridade; a unidade; a atualização das origens; a decifração do futuro; a necessidade de evasão, as lutas ou polarização dos contrários” (PESAVENTO, 2005, p. 46).

Todavia, o imaginário não pode ser problematizado sem sua interdependência com o real que, segundo Pesavento “é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia [...] Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real” (2005, p. 47). Por essa e outras questões debatidas em torno do que vem a ser o imaginário e de como ele forma o real, e vice-versa, proponho estendê-lo à geografia como Vico, Bachelard, Anderson e Said fizeram. Em verdade, o que tais autores teorizaram é a incorporação da geografia no imaginário, visto que é nela que situamos espacial e temporariamente os discursos que produzimos e que, de certa forma, nos produzem. É a partir de uma geografia real, e de uma experiência temporal que, conjugados nas textualidades, constituem-se as geografias imaginárias delimitadoras de nossas fronteiras materiais e simbólicas como

sujeitos culturais, históricos e políticos.

Logo, passo ao tema da representação. Ou, seria melhor dizer, das representações, porquanto o sentido para a História Cultural é um pouco diferente do que para os Estudos Culturais que, por sua vez, também se difere da representação cinematográfica, mas que nem por isso operam reciprocamente como coadjuvantes nesta pesquisa.

1.1.5 Sobre o conceito de *representação*

O conceito de representação se concatena a partir de três concepções desenvolvidas em interdependência crescente de abrangência na seguinte ordem: História Cultural, Estudos Culturais e representação audiovisual. Respectivamente, Pesavento em *História & História Cultural* (2003), Hall em *Representation: cultural representation and signifyng practices*³¹ (1997), e Aumont & Marie em *A Estética do Filme*³².

Tais relações se estabelecem nas pesquisas sobre História Cultural e Estudos Culturais no que concerne à idéia de cultura: “um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é, ainda, uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica” (PESAVENTO, 2005, p. 15). A leitura permite uma conexão “de como ‘pensar’, de forma ‘não-reducionista’, as relações entre o ‘social’ e o ‘simbólico’ mantém a questão paradigmática da teoria cultural” (HALL, 2003, p. 220).

A representação é, também, esta “tradução” da relação entre o “simbólico” e o “social”. Segundo Pesavento

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. [...] As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. [...] A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade. (2005, p. 39-41)

Por outro lado, Hall problematiza a representação a partir do embate entre

³¹ Todas as traduções referentes ao ensaio *Cultural Representation and Signifyng Practices* (1997), de Hall, são minhas.

³² Para atender à estrutura desta pesquisa, o debate acerca da representação audiovisual se insere no corpo de estudo do *corpus* no Capítulo 3 intitulado “Análise: O Limite”.

culturalismo e estruturalismo³³, superando o antagonismo “cultura *versus* ideologia” por meio do conceito de “hegemonia” de Antônio Gramsci (1891-1937). Tais conceitos – cultura, ideologia e hegemonia - estão incorporados na citação de Pesavento, embora não explicitados, mas articulados na prática significativa da representação. Na esteira de Hall, a representação é esta prática significativa que constrói, através da linguagem, o sentido das práticas culturais para outras, como a econômica, a política e a social, perfazendo, assim, uma das questões centrais de formação dos Estudos Culturais britânicos. Por isso, o autor vai se concentrar no estudo da linguagem, do signo e do discurso para a formação de seu escopo teórico em torno da representação, o que debato a seguir.

Para Hall, "representação conecta *sentido* e linguagem à cultura"³⁴ (1997, p. 15 – o grifo é meu). É uma das práticas centrais de [re]produção cultural ocorrida a partir de processos desencadeados no “circuito da cultura”³⁵. Assim, o autor reconstitui a prática de representação, partindo de um simples raciocínio:

Cultura é sobre 'compartilhar significados' [conforme a definição de Williams]. Ora, a linguagem é o meio privilegiado na qual nós 'fazemos sentido' das coisas e na qual o *sentido* é produzido e trocado. *Sentidos* somente podem ser 'compartilhados' através do nosso acesso comum à linguagem. Portanto, a linguagem é central para o *sentido* e a cultura, e sempre tem sido relacionada como a chave depositária dos significados e valores culturais³⁶ (HALL, 1997, p.1 – o grifo é meu).

Desse modo, Hall discute que a linguagem opera, através da representação - como um sistema representacional -, visto que "é um 'meio' através dos quais pensamentos, idéias e sentimentos são reproduzidos numa cultura"³⁷ (1997, p.1). Os sistemas de representação ocorrem por entre dois processos descritos por Hall, em que:

³³ Cf. o capítulo “Estudos Culturais: dois paradigmas” (2003, p. 131-159).

³⁴ Cf. original em inglês: "Representation Connects Meaning and Language to Culture".

³⁵ Cf. o esquema desenvolvido por Paul du Gay, Stuart Hall, Linda James, Hugh Mackay e Keith Negus (1997) e debatido em *Identity and Difference*, de Kathryn Woodward: "no estudo cultural do *Walkman* como um artefato cultural, Paul du Gay e seus colegas argumentam que, para se obter uma plena compreensão de um texto ou artefato cultural, é necessário analisar os processos de representação, identidade, produção, consumo e regulação. Como se trata de um circuito, é possível começar em qualquer ponto; não se trata de um processo linear, sequencial. Cada momento do circuito está também inextricavelmente ligado a cada um dos outros, mas, no esquema, eles aparecem separados para que possamos nos concentrar em momentos específicos. [...] Um artefato cultural, tal como o *Walkman*, tem um efeito sobre a regulação da vida social, por meio das formas pelas quais ele é representado, sobre as identidades com ele associadas e sobre a articulação de sua produção e de seu consumo" (*apud* SILVA, 2007, p. 68).

³⁶ Cf. original em inglês: "culture is about 'shared meanings'. Now, language is the privileged medium in which we 'make sense' of things, in which meaning is produced and exchanged. Meanings can only be shared through our common access to language. So language is central to meaning and culture and has always been regarded as the key repository of cultural values and meanings".

³⁷ Cf. original em inglês: "Language is one of the 'media' through which thoughts, ideas and feelings are represented in a culture".

O primeiro nos possibilita dar sentido ao mundo através de um conjunto de correspondências ou de uma corrente de equivalências entre as coisas – pessoas, objetos, eventos, idéias abstratas, etc. – e nosso sistema de conceitos, nossos mapas conceituais. O segundo depende de uma combinação de um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, combinados ou organizados nas várias linguagens das quais representam esses conceitos. A relação entre 'coisas', conceitos e signos se encontram no coração da produção de significado na linguagem. O processo que articula estes três elementos juntos é o que nos chamamos 'representação' (1997, p.19).

Simplificando, a representação se articula no seio da cultura, através da linguagem, a fim de produzir sentido. Todavia, faz-se necessário desdobrar um pouco mais tal concepção de Hall, em virtude de sua complexidade e riqueza conceitual para a discussão que proponho, principalmente nas questões de caráter metodológico. Para Hall, é a "virada cultural" [*cultural turn*] (1997, p.2) nas ciências humanas e sociais, destacando-se os Estudos Culturais e a Sociologia da Cultura, que desencadeia a transformação epistemológica da importância do "significado" [*meaning*] para a definição de cultura e de seus reflexos para as chamadas humanidades. O conjunto de práticas sociais de "compartilhar valores" e "de dar e receber sentidos" entre os sujeitos de uma determinada cultura - anteriormente manifesta por Williams -, ganha nova dimensão quando os significados culturais [*cultural meanings*] centralizam a discussão epistemológica das ciências humanas. Tais sentidos organizam essas práticas sociais, não apenas de modo subjetivo, mas também objetivamente, isto é, produzem efeitos no mundo real e imaginário que, segundo Hall "em parte, nós damos sentido às coisas através de como as *representamos* – as palavras que utilizamos relativo a elas, as histórias que contamos a respeito delas, as imagens que delas produzimos, as emoções que associamos a elas, as formas que as classificamos e conceitualizamos, os valores que as posicionamos"³⁸ (1997, p. 3).

A produção de sentido, portanto, é uma prática entre sujeitos que compartilham certos elementos - como conceitos, sentimentos e coisas - através da linguagem que informa tanto sua expressão, quanto sua interpretação em relação ao mundo a que pertencem, assim como organiza os códigos culturais estabelecidos pelos sistemas de representação que, por sua vez, simbolizam essas mesmas idéias, objetos e emoções de maneira subjetiva e objetiva, através da materialidade do signo:

³⁸ Cf. original em inglês: "In part, we give things meaning by how we *represent* them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them".

Estes elementos – sons, palavras, notas, gestos, expressões, roupas – são parte de nosso mundo material e natural; mas sua importância para a linguagem não é o que *são*, mas o que *fazem*, sua função. Eles constroem e transmitem sentidos. Eles significam. Eles não possuem nenhum sentido puro em si. Ao contrário, eles não têm nenhum *significado puro* porque operam como *símbolos*, que representam ou simbolizam o sentido que desejamos comunicar. Para usar uma outra metáfora, eles funcionam como *signos* (1997, p.5).

O signo é que faculta a leitura compartilhada do sentido, isto é, possibilita a interpretação e expressão em comum de conceitos, coisas e sentimentos a partir de sua função simbólica dentro de uma prática significativa realizada no espaço da linguagem. Para Hall, a representação somente pode ser propriamente analisada em relação às formas materiais – imagens, figuras, palavras, signos, símbolos, sons, narrativas, etc. – assumidas pelo signo no interior dessa prática significativa em que os sentidos se movimentam. Portanto, a representação opera, com sua presença, uma ausência de sentido.

Em tal sistema de presenças e ausências, verifica-se que o ser, estar e/ou fazer-se em lugar de, consiste justamente em uma simbiose desta relação dialética entre a ausência/presença, diferenciadas, repetidas e, sobretudo, construídas culturalmente a fim de organizar os sentidos que circulam, visto que não correspondem propriamente à ordem do mimético, nem da transparência, mas da tradução. Entretanto, o signo como interpretação “é um cliente escorregadio, mudando e deslocando de acordo com o contexto, o costume e as circunstâncias históricas. [...] Está sempre adiando ou 'deferindo' seu encontro com a Verdade Absoluta. Está sempre sendo *negociado* e trocado, repercutido com novas situações”³⁹ (1997, p.9-10 – o grifo é meu).

Logo, o sentido é relacional. Segundo Hall, “o *sentido é construído por um sistema de representação*, [que] não é dada pela natureza ou fixada pelos deuses. É o resultado de um conjunto de convenções sociais. É determinada socialmente, fixada na cultura”⁴⁰ (1997, p. 21-22). De certa forma, revela-se a própria noção de binarismo, oposição e/ou exclusão que o autor demonstra na reprodução da identidade e diferença, entre o quem somos nós e eles, entre outras questões formuladas no interior das convenções culturais retidas por códigos arbitrários posicionados historicamente de acordo com sua funcionalidade, em que constroem e determinam as relações entre os conceitos, os objetos e os signos, assim como entre os mapas conceituais e os sistemas de linguagem (códigos) compartilhados dentro do sistema de

³⁹ Cf. original em inglês: "Does not survive intact the passage through representation. It is a slippery customer, changing and shifting with context, usage and historical circumstances. It is therefore never finally fixed, It is always putting off or 'deferring' its rendezvous with Absolute Truth. It is always being negotiated and inflicted, to resonate with new situations".

⁴⁰ Cf. original em inglês: "The meaning is *constructed by the system of representation*. [...] Is not given by nature or fixed by the gods. It is the result of a set of social conventions. It is fixed socially, fixed in culture.

representação, ou como Hall sintetiza: "coisas não *significam*: nós *construímos* o sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos⁴¹" (1997, p. 25). Em outras palavras, o sentido é construído pela intersecção entre três elementos operados na linguagem: a materialidade das coisas – compreendendo também as imateriais, o que é concreto e o que não é, o tangível e o intangível, isto é, o abstrato -, o mundo conceitual das coisas, e os signos, articulados na linguagem a fim de representar o conceito e a coisa em si como sentido.

Representação, sentido, linguagem, signo e código, além de cultura, é claro, são elementos essenciais que Hall usará para debater sobre as diversas teorias da representação que interpretam e expressam tal profusão de conectividades possíveis originadas das práticas sociais de dar, receber e compartilhar significados, valores e experiências. Tais abordagens, embora se apresentem como leituras diversas de um mesmo fenômeno, até mesmo opostas, são complementares, isto é, uma não fenece a outra pela simples razão de agregar novas complexidades para a discussão, ou seja, elas se sobrepõem. Eis que Hall identifica três enfoques sobre como a linguagem é operada na representação do mundo: o reflexivo, o intencional e o construcionista ou construtivista⁴² [*constructionist; constructivist*], sendo que este comporta duas vertentes: a lingüística de Ferdinand de Saussure⁴³ (1857-1913) desembocando posteriormente na semiótica⁴⁴ de Roland Barthes⁴⁵ (1915-1980), e a discursiva⁴⁶, de Michel Foucault⁴⁷. Na continuidade das análises de linguagem, signo e discurso, a seguir concentro a discussão em torno da leitura de Hall acerca do discursivo.

O legado de Foucault, segundo Hall, propõe diversas questões a serem refletidas em relação à análise da linguagem no jogo da representação: o retorno à arqueologia e genealogia das formações discursivas, a desconstrução das relações entre o *saber*, o *poder* e o "regime de verdade", a visão de que o saber-poder determina as posições de sujeito, etc. Para Hall, a importância do construtivismo discursivo em Foucault está na descoberta do caráter político

⁴¹ Cf. original em inglês: "Things don't *mean*: we *construct* meaning, using representational systems – concepts and signs".

⁴² A discussão em torno dos percursos teóricos de constituição da abordagem *construtivista* de análise da linguagem está disposta sucintamente em virtude de figurarem contextualmente o surgimento do *modelo* teórico-metodológico de *análise textual do filme* proposto por Vanoye e Golliot-Lété (2008), complementados por Aumont (1995; 2002), por fim, utilizados para o exame do *corpus* deste trabalho.

⁴³ Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. London, Peter Owen, 1960.

⁴⁴ Cf. a definição de Hall: "concentra-se em como *linguagem e significação* (o uso dos signos na linguagem) trabalham para produzir *sentido*, que depois de Saussure e Barthes nós chamamos de *semiótica*" (Ibidem, p.62).

⁴⁵ Cf. BARTHES, Roland. *The elements of Semiology*, London, Cape, 1967; *Mythologies*, London, Cape, 1972; *The Pleasure of the Text*, New York, Hall and Wang, 1975; *Image-Music-Text*, Glasgow, Fontana, 1977.

⁴⁶ Cf. a definição de Hall: "concentra-se em como o *discurso* e as *práticas discursivas* produzem o *saber*" (Ibidem, p.62).

⁴⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*, London, Tavistock, 1970; *The Archaeology of Knowledge*, London, Tavistock, 1972; *The Birth of Clinic*, London, Tavistock, 1973; *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Allen Lane/Penguin Books, 1978; *Discipline and Punish*, London, Tavistock, 1977; *Power/Knowledge*, Brighton, Harvester, 1980.

dos efeitos e conseqüências da representação, assim como na operacionalidade do discurso na informação cultural:

Ele investiga não somente como a linguagem e a representação produzem *sentido*, mas como o *saber*, que um discurso particular produz, articula o *poder*, regula condutas, fabrica ou constrói identidades e subjetividades, e define a forma de como certas coisas são representadas, refletidas sobre, praticadas e estudadas. A ênfase na abordagem *discursiva* é sempre sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou 'regime' de representação: não sobre a 'linguagem' como um assunto, mas sobre *linguagens* e significados específicos, e como eles são organizados num tempo particular, em lugares particulares⁴⁸ (1997, p.6).

É neste ponto que Hall articula a operacionalização dos meios de comunicação de massa através das práticas discursivas, mergulhadas nas relações de *saber-poder*, constituintes do *sujeito*, portadoras de ideologia: “isto implica compreender que os *media* operam dentro do campo da *construção social* do sentido, isto é, os significados não estão inscritos nas suas próprias origens, mas nas relações e nas estruturas sociais” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 61).

Para Hall, as indústrias culturais e os *media* operam na formação das identidades culturais pela estruturação de universos simbólicos através de eixos organizadores de zonas de cultura em sintonia com padrões de consumo, impregnadas pela dialética entre o local e o global, que “desterritorializam” os referenciais identitários, narrando outros. Assim, as representações das identidades culturais pelos *media* estão subordinadas às mitologias⁴⁹ do entretenimento por uma sociedade espetacular, consumista e simuladora do real, que desreferencializa os códigos culturais locais reconhecíveis, remodelando-os a partir de matrizes globais de consumo. Por outro lado, surgem novas formas de oposição à globalização cultural, na forma de “reterritorializar” as referências culturais locais, como estratégia de resistência ao desaparecimento do sentido reconhecido. Portanto, refletir as relações entre cultura, meios de comunicação massivos e sociedade na contemporaneidade é compreender que, pelas formas representativas do simbólico, se exercem os poderes sobre o cotidiano num movimento constante de territorializar, local ou globalmente, o discurso dos *media*:

Considerando o pressuposto que o sentido é produzido e não dado, diferentes

⁴⁸ Cf. original em inglês: "It examines not only how language and representation produce meaning, but how the knowledge which a particular discourse produces connects with power, regulates conduct, makes up or constructs identities and subjectivities, and defines the way certain things are represented, thought about, practiced and studied. The emphasis in the discursive approach is always on the historical specifying of a particular form or 'regime' of representation: not an 'language' as a general concern, but on specific *languages* or meanings, and how they are deployed at particular times, in particular places".

⁴⁹ Cf. a noção denotada por Roland Barthes em: *Mitologias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 1985 [1957].

significados podem ser creditados para os mesmos eventos. [Hall] Problematisa, também, como as instituições que são responsáveis pela explicação desses eventos – nas sociedades modernas, os *media*, por excelência – têm sucesso na manutenção dos sentidos preferenciais (ou dominantes) dentro do sistema de comunicação. [...] Nesse espectro teórico, os *media* são responsáveis por prover a base pela qual grupos e classes sociais constroem uma imagem das vidas, práticas e valores de outros grupos e classes, [...] É, também, função dos *media* refletir e expressar uma pluralidade – mesmo que aparente – de representações ao invés de um universo ideológico unitário. [...] E, por último, esse conjunto de representações, imagens e sentidos, seletivamente representado e classificado, é organizado e articulado num todo coerente, numa ordem reconhecida, ou melhor, na produção do consenso, na construção da legitimidade (ESCOSTEGUY, 2001, p.63)

Aparece, então, a noção de ideologia⁵⁰ sob a perspectiva da hegemonia⁵¹, proposta por Gramsci. Hall tensiona a questão, apontando a construção dos “papéis sociais” e “estereótipos⁵²” como elementos que agregam ao “senso comum” uma função, objetiva e subjetiva, de dar sentido ao mundo e de manter e modificar seus pressupostos éticos e morais. Todavia, ele ultrapassa-os, associando-os com a noção de hegemonia, na qual o grupo detentor de poder procura delimitar os axiomas da sociedade em seu próprio código ideológico, adotando uma prática social de caráter multidimensional, consensual e negociável com os demais integrantes, a fim de conservar o seu *status quo*. Ou seja, a centralidade do pensamento gramsciano está na “organização do consentimento”. Para Michéle Barret:

Os processos pelos quais se constroem formas subordinadas de consciência, sem recurso à violência ou à coerção. O bloco dominante, segundo Gramsci, atua não apenas na esfera política, mas em toda a sociedade. Gramsci enfatizou os níveis ‘inferiores’ – menos sistemáticos – de consciência e apreensão do mundo e, em particular, interessou-se pelos modos como o conhecimento e a cultura ‘populares’ desenvolveram-se de maneira a assegurar a participação das massas no projeto do bloco dominante (2006, p.238).

É no campo cultural gramsciano que se constitui o espaço das lutas ideológicas⁵³ pela

⁵⁰ Cf. Hall, “por ideologia eu compreendo os referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona” (2003, p.267). O teórico ainda alerta para a ampliação conceitual do termo que pode gerar “distorções de grau e natureza” (Op.cit., p.268). Na presente pesquisa, por não se tratar de um conceito central, assim como hegemonia, procuro apenas contextualizar sucintamente suas operacionalizações dentro do pensamento de Hall.

⁵¹ Em virtude da vasta obra de Gramsci acerca do conceito, utilizo o recorte problematizado e desenvolvido por Hall, sob a perspectiva dos Estudos Culturais, em “O problema da Ideologia: o marxismo sem garantias” e “A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade” (2003, p.294-349).

⁵² Cf. o caso dos papéis e estereótipos, Hall conclui que, a estereotipia “reduz, essencializa, naturaliza e fixa as diferenças, [...] em outras palavras, é parte de uma manutenção da ordem simbólica. [...] O estereótipo tende a ocorrer onde há a desigualdade de poder. Classifica pessoas de acordo com uma norma e constrói a exclusão do 'outro'” (HALL, 1997, p.258 apud ZANFORLIN, 2005, p. 44-45).

⁵³ Cf. Hall “é uma ‘guerra de posições’. [...] E significa articular esse processo de desconstrução e reconstrução ideológica a um conjunto de posições políticas organizadas e a um conjunto particular de forças sociais” (2003, p.288).

conquista e manutenção da “dominação hegemônica”, através da operação e dominação do “senso comum⁵⁴” das sociedades, isto é, de conquistar o consentimento mútuo pelas mensagens dos meios e “criar o folclore do mundo” (GRAMSCI *apud* BARRET, 2006, p. 237). O problema da representação sempre parte de quem e do que é representado quando se fala, lembrando que esse sujeito que fala sempre ocupa uma determinada posição histórica e cultural peculiar e está posicionado em relação à luta ideológica. Por conseguinte, tal sujeito tem opções. Ele pode reafirmar ou tornar-se relativo quanto à representação, seja ela referente à memória ou ao presente, ao que lhe é familiar ou estranho, o que acontece também quanto à hegemonia: ele pode deter ou não o poder hegemônico, reafirmá-lo ou contestá-lo. Isto é, pode ou não assumir a face fluida ou pretensamente fixa da história, dos discursos hegemônicos e dos sujeitos que integram uma determinada identidade e diferença.

Ao examinar identidade e diferença, percebe-se que ambas estão mergulhadas nos regimes de representação hegemônicos em que a marcação simbólica entre o que é interior e exterior se configura através dos significados atribuídos aos textos produzidos em determinado circuito da cultura. Há questões importantes que, embora não digam respeito ao objeto deste projeto de pesquisa, são pertinentes para exemplificar a ocorrência desses regimes: “qual a identidade gaúcha que as produções cinematográficas de Vítor Mateus Teixeira informam em seu sistema de representação e com seus marcos simbólicos, quando inseridas no circuito da cultura do tradicionalismo gaúcho na qual o cantor era símbolo?”, “os filmes ‘de bombacha e chimarrão’ poderiam representar e atribuir outros significados à identidade gaúcha fora de tal circuito?”, “não estaria Teixeirinha, Henrique de Freitas Lima ou Sérgio Silva justamente estabelecendo identidades individuais e coletivas, como sujeitos que procuram um sentido ao universo simbólico que os torna identificável na diferença?”, e “não se daria o mesmo processo em relação à ‘magrinagem’ do Super 8, que agora produz na *pós-retomada*?”

Enfim, todos procuravam um sentido, construído, é claro, sobre determinadas escolhas simbólicas que definissem suas fronteiras culturais, sobre quais sentidos os dispositivos de representação fossem operados, a fim de marcar esta e não aquela identidade gaúcha, lembrando que tal fenômeno pode ser refletido nos conceitos acima discutidos, como a marcação simbólica de Woodward, como exemplo de eleição do legítimo: o pampa, o cavalo,

⁵⁴ Cf. Hall, é “uma forma histórica, não natural, universal ou espontânea de pensamento popular, necessariamente ‘fragmentária, desconexa e episódica’. O ‘sujeito’ do senso comum é composto de todas as formações ideológicas contraditórias” (Op. cit., p. 289-290). Complementando, para Gramsci, “é o folclore da filosofia e está sempre a meio caminho entre o folclore propriamente dito e a filosofia, ciência e a economia dos especialistas” (*apud* BARRET, 1996, p. 237).

a bombacha, o bar "Ocidente", o fusca, o *jeans*.

De certa forma, todos são marcos, delimitações, fronteiras que demarcam o que é de fora e o que é de dentro, o que é ser gaúcho e o que é ser brasileiro, o momento de ser um e/ou outro, que são incorporadas à textualidade dos artefatos culturais, através dos filmes. Isto acontece igualmente nos limites internos, nas lutas intestinais pela hegemonia desse circuito, no combate entre os índios urbanos e os xirus velhos, para determinar quem é o “nós” que vai se opor ou não ao deles. Vide Giba Assis, que, ao trabalhar para o “imperialismo da Globo Filmes” se posiciona num determinado lado dessa luta ideológica contra o seu reverso, o “imperialismo de Uruguaiana”. Na realidade, é um conflito para estabelecer quem, o que, e qual discurso hegemônico dará as ordens demarcatórias das geografias imaginárias da representação gaúcha.

As respectivas narrativas das identificações, produzidas como práticas socioculturais, que dão sentido aos discursos de um determinado grupo, informam a ordem do comum-pertencer. Isso sempre em razão de uma necessidade de apagar as diferenças dentro da unidade, a fim de demarcar os espaços de atuação dos discursos identitários em relação a sua alteridade, dentro e fora do grupo. Como exemplo de um fato sociocultural, podemos citar a importância do *nightclub* “Ocidente” para a cena *underground* porto-alegrense nos anos 1980, representado em filmes como *Tolerância* (2000), de Carlos Gerbase. Já como ilustração de um fato histórico, temos a Revolução Farroupilha (1835-1945), que pode ser traduzido como uma marcação simbólica delimitadora de um sentimento comum de pertença ou de sentimentos contrários, contraditórios, como reflete a pesquisadora Ieda Gutfreind:

Acusada desde o século passado por políticos, e mesmo por pesquisadores, de apresentar desejos separatistas e influência platinista, a Revolução foi resgatada pela historiografia como a pioneira e a mais brasileira de todas as revoluções liberais do Império. No entanto, seguidamente a imprensa gaúcha veicula sentimentos separatistas no RS, apoiando-se no exemplo dos farrapos. Os próprios gaúchos procuram mostra-la como não separatista e a desnudam como tal. Em verdade, o uso deste recurso histórico varia com os interesses do momento, o que indica, uma vez mais, a história como instrumento político (1998[1992], p.151).

Dessa forma, quando debati sobre o processo de hibridização cultural dos objetos no interior das culturas, destacando os elementos nos quais ele ocorre – artefatos, práticas e povos –, tratei de demonstrar, rapidamente, o quanto o texto de *Cerro do Jarau* é híbrido em sua enunciação⁵⁵, seja nas imagens, na linguagem e/ou na narrativa, a fim de estabelecer uma

⁵⁵ Cf. J.Aumont e M.Marie (2007[2001]) é o ato em que se produz um enunciado através de um conjunto de operações que corporifica um "objeto lingüístico", isto é, "a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta. No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir

categoria de análise. Em outras palavras, as estereotípias, esquemas ou marcações culturais representadas no filme estão todas sobrepostas, traduzidas nos referentes que remetem tanto a uma identificação quanto a uma diferença gaúcha/brasileira/castelhana, isto é, tanto para o centrifugismo, quanto para o centripetismo cultural. Como exemplo, cito a situação na qual a banda *Replicantes* executa “Hippie-Punk-Rajneesh” no clube noturno “Lechiguana”. A música é *punk* de origem inglesa (centrifugismo, remete para algo fora de si, estrangeiro), mas sua letra é em português (centripetismo brasileiro), cantada com sotaque gaúcho (centripetismo gaúcho). Portanto, retiro, desta característica híbrida, a categoria de observação do filme: as representações culturais centrípetas e centrífugas hibridizadas audiovisualmente, a partir da diegese e da forma do filme.

No capítulo seguinte, passo à desconstrução antropológica das identidades gaúchas e suas respectivas representações hegemônicas, para que se compreendam os meandros pelos quais se balizam tanto a luta interior, quanto as relações dialéticas entre o regional e o nacional, finalizando com um breve panorama dos últimos vinte anos da produção cinematográfica brasileira, na qual *Cerro do Jarau* se insere.

das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se". Todavia, há diferenças na enunciação textual para a fílmica. Nesta, não se evidencia o fato de que a enunciação é de alguém para alguém, num tempo e lugares certos, ao contrário, considera-se os momentos de produção do *texto* fílmico: "o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter auto-referencial. Daí a importância, para o filme, da noção de ponto de vista. Interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou uma imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse quadro" (p. 99).

2 CONJUNTURA: A LINHA

Neste capítulo, pretendo descrever os contextos de formação das fronteiras histórica, material e imaginária do Rio Grande do Sul e, sobretudo, problematizar a forma como elas refletem-se, conjunturalmente, sobre as diegeses do cinema gaúcho, re-atualizando a luta cultural⁵⁶ ocorrida no interior de suas representações, principalmente entre a dicotomia do “monarca das coxilhas⁵⁷” *versus* “gaúcho a pé”. A seguir, contextualizo historicamente o surgimento da *era da retomada* e o posterior *crescimento*, visto que a produção cinematográfica realizada no Rio Grande do Sul de longa-metragem a partir dos anos 1990 se vincula sob a égide da mesma política cultural para o audiovisual, com pequenas alterações de cunho estrutural, como a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE, em 2000), de âmbito nacional e, regionalmente, a Fundação Cinema RS (FUNDACINE, 1998), além de figurar neste mesmo cenário de diversidade, com as mesmas estratégias mercadológicas observadas nos demais filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Em outras palavras, expor os cenários regional e nacional nos quais *Cerro do Jarau* é produzido.

2.1 TRAÇOS AFETIVOS DE UM IMAGINÁRIO AO SUL: VELHAS PAISAGENS, NOVOS OLHARES

Historicamente, a relação entre o Brasil e o Rio Grande do Sul se revela contraditória, visto que as características formadoras da região contribuíram para tanto, o que pode ser percebido pela localização geográfica fronteiriça, a colonização diversificada, o tipo de produção econômica baseada na monocultura, e sua inserção tardia na história do País. Desta forma, Ruben George Oliven identifica como tema recorrente desta condição uma “tensão entre autonomia e integração” (1992, p. 47), que, de maneira simultânea, enfatizam as peculiaridades locais e os sentimentos afirmativos de pertença ao Brasil, constituindo-se, assim, na base social sobre a qual a identidade gaúcha⁵⁸ é produzida, “constantemente

⁵⁶ Cf. Hall, hoje, “as indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar aquilo que constantemente representam; e, pela repetição e seleção impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. [...] Essas definições não têm o poder de encampar a nossa mente; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. [...] Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante [...] há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da *luta cultural* (2003, p. 255 – o grifo é meu).

⁵⁷ Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Da frustração histórica do Rio Grande” In: *Nós, os Gaúchos*. Sergius Gonzaga, Luís Augusto Fischer (orgs.). 4. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998. p.19-21.

⁵⁸ Neste trabalho, não pretendo discutir as diversas re-semantizações pela qual o termo *gaúcho* sofreu, visto que

atualizada, reposta e evocada” (p. 47).

Partindo do fator geográfico como um dos princípios formadores identitários, destaca-se o isolamento em relação ao resto do País – extremo sul – numa região de fronteira entre o Uruguai e a Argentina, que, somente a partir do século XVII, começara a ser disputada pelas coroas de Espanha e Portugal, (lembrando que sua descoberta fora no século anterior), sendo este um tempo marcado por “guerras de fronteiras” (PESAVENTO, 1998, p. 19). Tal atraso na exploração se refletiu em seu desenvolvimento econômico, uma vez que apenas no final do século XVII a atividade de prena do gado xucro ganhou relevância entre os colonizadores portugueses, alçando a região como ponto comercial estratégico, entre a exportação de couro para a Europa – realizada via Buenos Aires e Sacramento - e o crescente mercado interno, especificamente a mineração da zona das Gerais. Soma-se a isso a forma de colonização do Estado – no início do século XVIII, através da distribuição de sesmarias a tropeiros e militares, criando as estâncias de gado, base econômica predominante até o meio do século XX, e da tardia migração européia, formada, em sua maioria, por proletários italianos e alemães, iniciada no século XIX e intensificada até seu fim. Em 1760, com a crescente militarização da região, em virtude das disputas fronteiriças em torno da Colônia de Sacramento que geravam uma constante instabilidade política e econômica, a região foi elevada à qualidade de capitania, chamada de Capitania do Rio Grande de São Pedro.

Tais fatores forneceram os elementos recorrentes para a construção de um discurso sobre o que é ser gaúcho, entre elas os “sentinelas da fronteira” (PESAVENTO, 1998, p.21). Isto fica evidente quando Oliven analisa “Um Romancista Apresenta sua Terra” (1969), texto de Erico Veríssimo⁵⁹ – considerado por alguns o maior romancista gaúcho do século XX – sobre este ser que se define a partir da idéia de que “somos uma fronteira” (1992, p.3-4), porquanto em permanente estado de tensão, ao que definimos como estranho e familiar, seja ora nossos *hermanos* castelhanos, ora nossa própria brasilidade. Assim sendo, Oliven desvela o estabelecimento das bases do pensamento hegemônico do que é o gaúcho:

O primeiro é o caráter de fronteira de nosso estado. O segundo é a escolha: o Rio Grande preferiu fazer parte do Brasil quando poderia ter optado por pertencer ao antigo Império espanhol. O terceiro é o alto preço pago por essa opção e que é representado pelas guerras em que o estado esteve envolvido e pela necessidade de

desviaria o propósito do mesmo, para isto ver: OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992. Aplica-se o sentido literal no uso da expressão, ou seja, “diz-se de ou o habitante da zona rural do Rio Grande do Sul e, por extensão, de todo o estado; rio-grandense” (Cf. UOL Houaiss. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ga%FAcho&styp=k>. Acesso em: 01 mar. 2009).

⁵⁹ Cf. VERISSIMO, Erico Lopes. “Um romancista Apresenta sua Terra”. In: *Nós, os Gaúchos: 2. 4ª ed.* Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

se insurgir contra o governo central quando se sente vítima de injustiças ou de intervir na política nacional em momentos de crise. O quarto elemento é a existência de um tipo social específico – o gaúcho – marcado pela bravura que é exigida do homem ao lidar com as forças da natureza e a árdua vida campeira. Finalmente, o quinto elemento toca na questão da autenticidade de costumes e comportamentos (1992, p. 49).

Estas peculiaridades apontadas pelo antropólogo acabam por concorrer com a fixação de uma série de representações incorporadas no inconsciente coletivo regional e nacional que se compõe em torno dessa figura do gaúcho que, segundo ele, “é uma força quase mítica que as projeta até os nossos dias e as fazem informar a ação e criar práticas no presente” (1992, p.49). Todavia, deve se enfatizar que esse símbolo mítico é resultado de um longínquo processo de elaboração cultural e re-semantização do termo, no qual o sujeito social marginalizado, o peão errante, torna-se a caricatura patética e jocosa tanto do "monarca das coxilhas", quanto do seu reflexo, o "centauro dos pampas⁶⁰": de passado glorioso, vivendo sobre o vasto campo dos pampas, em cima do lombo de um cavalo, tomando um mate amargo e fervente, mostrando toda a sua virilidade e bravura ao enfrentar os inimigos da fronteira cisplatina e interna, além das forças da natureza, com total lealdade, honra e macheza às tradições de seu povo – que, diga-se de passagem, são tanto inventadas, quanto impuras, no sentido híbrido da prática.

Como denominador comum a ser operado sobre a diversidade étnica e cultural de seus colonizadores, o gaúcho mítico funcionou muito bem como forma representativa identitária a ser reproduzida pelas diversas expressões artísticas. São alguns exemplos famosos: na literatura, os *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto; na música, o “tradicionalismo” de Paixão Côrtes; nas artes visuais, o símbolo que marca a entrada na capital gaúcha, *O Laçador*, de Antônio Carangi; e, no cinema, que historicamente já foi batizado “de bombacha e chimarrão⁶¹” (BECKER, 1986, p. 22), com produções que vão desde o já citado Vítor Mateus Teixeira (dos anos 1960 aos 1980) ao contemporâneo Henrique de Freitas Lima, diretor de

⁶⁰ Empiricamente, esta imagem, somada a tantas outras “formas” culturais é utilizada pelo “cetegismo” (OLIVEN, 1992) ou “gauchismo” (GOLIN, 1983), que professorada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG, criado em 1948, nos fundos do colégio Julho de Castilhos), se constitui num poderoso instrumento pedagógico, a fim de difundir sua visão mítica em tradições gaúchas, baseada na figura do gaúcho campeiro, errante e fronteiriço. Dessa maneira, percebe-se uma perspectiva “essencialista” em tais discursos identitários (WOODWARD, 2007, p. 12), visto que sugerem uma forma cristalizada de características comuns partilhadas por todos os sul-rio-grandenses – o que é falso –, erradicando as possíveis alterações que possam surgir ao longo da história.

⁶¹ Cf. Tuio Becker (1986), é a produção cinematográfica inspirada nas referências culturais do regionalismo, principalmente no gauchismo à lá cetegismo, com seus exotismos, usos e costumes e mitologias, tanto no "melodrama-musical-rural" de Vítor Mateus Teixeira (Teixeirinha, José Mendes, Edison Acri), quanto nas adaptações literárias de Erico Veríssimo, como *O Sobrado* (1956, dir. de Walter George Durst), baseado em *O Tempo e o Vento* (p. 22).

Lua de Outubro (2001) e *Concerto Campestre* (2005), entre outros.

Obviamente, o contraponto a esse imaginário de se representar o gaúcho sempre existiu, entretanto, a resistência ao pampeano mitológico pelo urbano moderno não dirimiou o sentimento contraditório na relação autonomia-integração com o restante do País. Ao contrário, percebe-se apenas uma mudança de ares na busca por uma identificação do que é ser gaúcho, transformando-se na medida em que o fator cultural, econômico, político e social migram do campo para a cidade, estabelecendo, nos novos atores sociais, a construção de outro imaginário local, entretanto sob o mesmo fantasma histórico. Ou como Oliven a analisa:

O que chama a atenção é como são recorrentes os temas que ocupam os gaúchos em períodos tão diversos. Há uma constante evocação e atualização das peculiaridades do estado e da fragilidade de sua relação com o resto do Brasil. O Rio Grande do Sul pode ser visto como um estado onde o *regionalismo* é constantemente repostado em situações históricas, econômicas e políticas novas. Mas embora as conjunturas sejam novas e a roupagem dos discursos se modernize, o substrato básico sobre o qual estes discursos repousam é surpreendentemente semelhante (1992, p.65 – o grifo é meu).

Para tanto, um olhar sobre a historiografia do cinema gaúcho, ou melhor, do discurso que se constrói em torno dessa memória, revela a luta cultural entre o pensamento hegemônico do centauro dos pampas "de bombacha e chimarrão" e do gaúcho a pé "superoitista"⁶², traduzidos nas formas de representação das produções nacional e regional sobre estas figuras, a velha rural e a nova urbana, que demonstram identificações contaminadas de sentimentos contraditórios e simultâneos de ser brasileiro e gaúcho.

Remonta-se que a produção cinematográfica se relaciona, frontalmente, com seu meio sociocultural, histórico e político, bem como com seus meios de fomento, produção e exibição, ou, como declara Jean-Michel Frodon (1953-), “existe uma solidariedade entre a história das nações e a história do cinema” (1998, p. 12). Destarte, as representações das identidades culturais gaúchas sempre se deslocaram sobre tal noção ao localizar seus imaginários em diferentes espaços e tempos (o passado e o presente e o campo, a cidade e o litoral). Essas demarcações são constantemente disputadas entre esses discursos hegemônicos sobre quem, onde e quando as reais e a imaginadas identidades do gaúcho se encontram, se

⁶² Cf. Tuio Becker (1986), é a produção cinematográfica que "explode" em meados de 1976 e "morre" em 1982, realizada na bitola Super-8 e que deu origem a uma expressiva produção de curtas e longas-metragens, lançando diretores como Carlos Gerbase, Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Sérgio Lerrer, entre outros, inspirada "num mundo pequeno burguês situado ao Sul do Brasil, numa capital provinciana onde uma série de personagens jovens, quase todos com a idade do realizador, expressam diante da câmera suas inquietações diante da vida" (p.54). Para ficar com os títulos mais representativos: *Deu pra Ti*, *Anos 70* (1981, dir. de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti), *Coisa na Roda* (1982, dir. de Werner Schunemann), *Inverno* (1983, dir. de Carlos Gerbase) e *Verdes Anos* (1984, dir. de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase).

localizam. Eis as palavras de Carlos Gerbase, como ilustração da peleja cultural entre a concepção de centauro dos pampas e de seu oposto, o gaúcho a pé:

De Caio Fernando Abreu a Moacyr Scliar, de Luis Fernando Veríssimo a Tabajara Ruas (aí está um autor que, em seus livros, consegue desenvolver uma temática rural num registro crítico), de Marcelo Carneiro da Cunha a Lya Luft, de Daniel Galera a Frank Jorge, dezenas de contos, romances e crônicas colocaram no papel gaúchos urbanos, suburbanos e até interioranos que não compactuam com o modelo CTG (Centro de Tradições Gaúchas). Mas, na verdade, eles não conseguiram competir com as milhares de imagens de gaúchos laçando bois em cartões postais. Contra a grande mentira do gaúcho 'centauro dos pampas', presente em todas as mídias e solidificada pelas imagens fotográficas, cinematográficas e televisivas (tanto locais, quanto as geradas pela Rede Globo), era preciso lançar uma outra grande 'mentira' (no sentido da criação de um discurso articulado e artificial) cinematográfica, e aí entra a importância do cinema [urbano] de Nelson Nadotti⁶³ (2005, p.8).

Soma-se a isto o exemplo tanto dos "de fora"⁶⁴ quanto dos conterrâneos na temática abordada em seus filmes, que buscam uma afirmação ou negação dessa identidade, realizada sobre esse espaço real e imaginário, seja rural, urbano ou litorâneo de que se constitui o Rio Grande do Sul. Como exemplo exemplo rural, pode-se citar a *A Intrusa* (Argentina/Brasil, 1979), de Carlos Hugo Christensen, baseada num conto de Jorge Luis Borges, sobre dois irmãos tropeiros que disputam a mesma mulher nos pampas isolados em fins do século XIX, e *Anahy de las Misiones* (1997), saga de uma matriarca e seus filhos, vivendo dos despojos da Revolução Farroupilha (1835-1845). Como exemplo urbano, *Cão Sem dono* (Brasil-RS/SP, 2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, adaptação da novela *Até o Dia em que o Cão Morreu*, de Daniel Galera, sobre as agruras existenciais de um porto-alegrense, e *Bens Confiscados* (2005), de Carlos Reichenbach. Tanto a redescoberta do passado nos filmes de reconstituição histórica quanto as narrativas coletâneas afirmam, de maneira historicamente específica, esta identidade, marcando-a, muitas vezes, pela sua diferença através da forma como representam tal identificação.

De uma forma ou de outra, de bombacha ou *jeans*, esta construção histórica da identidade se traduz, conforme a discussão feita por Benedict Anderson (2001), em outro momento e realidade: na reprodução de uma "comunidade política imaginada" (p. 25), no caso a gaúcha, constantemente reposta nas disputas entre a "tradição" (reais ou imaginárias) e a modernidade, entre o passado e o presente, o antigo e o novo, realizadas a fim de fundamentar esta mesma identidade, seja ela regional e/ou nacional, dependendo do

⁶³ Disponível em: www.compos.com.br/e-compos - Abril de 2005 - 8/14. Acesso em: 01 dez. 2009.

⁶⁴ Cf. definição usada por Tulio Becker para "classificar" cineastas de fora do Rio Grande do Sul e Brasil, que de certa maneira produziram cinema no Estado. In: *Cinema Gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

sentimento em relação ao país ou ao estado, através de representações audiovisuais delimitadoras das fronteiras culturais, as quais marcam o que está dentro e/ou fora da comunidade, que erguem os dispositivos formadores das geografias imaginárias do que é ser gaúcho e/ou brasileiro, lembrando que sempre hibridizadas.

É sintomática a questão da luta por espaço em dois fatores que demonstram um conflito ideológico e hegemônico claro: primeiro, por um lugar ao sol na produção nacional, propondo alternativas na forma de se fazer cinema, e, segundo, a constituição de outro espaço imaginário para a representação dos temas gaúchos ultrapassarem o pampeano histórico e o litorâneo contemplativo em direção à urbe porto-alegrense. Para Giba,

O pampa, de onde talvez tenham vindo nossos pais, deixara de ser referência cultural, na medida em que o latifúndio deixara de ter hegemonia econômica. Ou vice-versa, não importava: se não tínhamos um projeto, por um breve momento acreditamos que, ao menos, tínhamos um inimigo: ele era velho (nós, claro, tínhamos a vida pela frente), ele era provinciano (nós, claro, transpirávamos cosmopolitismo) e ele era rural (nós éramos talvez índios urbanos). Ele tinha um rosto, um triste rosto: o do “Laçador” de Caríngi, perdido na entrada de Porto Alegre, o olhar fixo no horizonte, procurando o cavalo deixado para trás ou uma tropa de novinhos que nunca passou por aqui, ou mesmo, quem sabe um empreginho qualquer na construção civil. E nós tínhamos uma palavra de ordem: abaixo o imperialismo de Uruguaiana! (BRASIL, 1994, p.133).

Para isto, Giba empresta de Bernadet a idéia-chave de que o “cinema gaúcho seria uma forma de expressão à procura de um espaço” (1994, p. 131), compreendendo isto como uma fatia de mercado e um outro imaginário representado. Pode-se dizer, então, que este espaço, antes de ser imaginário, temático, era/é mercadológico, mas que continua a se configurar em conjunto, vide as produções da Casa de Cinema que não abandonam a paisagem gaúcha, apesar de priorizarem o mercado nacional com suas vedetes do eixo Rio de Janeiro-São Paulo para protagonizarem os longas-metragens. Aliás, são poucos os filmes gaúchos de longa-metragem de ficção que não possuem celebridades à frente, o que os configura numa exceção da atual regra na produção. Segundo dados oficiais fornecidos pela FUNDACINE (Fundação Cinema RS), de 1993 até 2008 foram realizados 24 (vinte e quatro) longas-metragens de ficção, entre os quais apenas 5 (cinco) não possuem vedetes nacionalmente reconhecidas: *A Festa de Margarete* (2002), de Renato Falcão, *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), de Jorge Furtado, *Ainda Oranotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro, *Cão sem Dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, e *3 Efes* (2007), de Carlos Gerbase.

Isto também demonstra a vontade de integrar a paisagem do estado no imaginário nacional veiculado pelo cinema. É com a lógica do mercado que este cinema se estrutura ideologicamente em toda sua história recente, assim como ao defender uma diversidade,

associando-se com a televisão em algumas de suas produções. Desde o primeiro grande sucesso superoitoista dos anos 1970 e 1980, há um projeto (o mercado) com o gaúcho urbano como pano de fundo, montado sobre um discurso de que este é o lugar do “verdadeiro *gaúcho* aparecer na tela⁶⁵”, nas palavras do cineasta e pesquisador Carlos Gerbase.

Aliás, a entrada do cinema gaúcho na *era da retomada* reavivou as velhas disputas hegemônicas em torno das escolhas temáticas e formas de representação identitárias do sul-rio-grandense. Com o artigo “*O Relinchante Renascimento do Longa-Metragem Gaúcho*”⁶⁶, Gerbase realimentou os desafetos, quando a gauchada mal havia “retomado” a produção. Havia, nesta época, apenas dois longas-metragens lançados, *Anahy de Las Misiones* (1997), de Sérgio Silva, e *Lua de Outubro* (1997) de Henrique de Freitas Lima, para quem Gerbase desfere sua crítica, enquadrando-os sobre os mesmos estigmas dos “mitos mentirosos do passado” ao não refletir mais detalhadamente sobre a diferença entre ambos e confundir a memória histórica com as “memórias” do cetegismo:

Mas algo une os dois filmes: a ausência de concreto, de edifícios, de fumaça, de sujeira, de buzinas, enfim, de urbanidade. As estéticas são bem diferentes, mas a matriz continua sendo o campo, e não a cidade. [...] Esta parece ser uma situação emblemática do novo cinema comercial gaúcho, que nasce de costas para o século XX e recicla alguns mitos históricos sem a menor cerimônia. O longa-metragem gaúcho renasce relinchando. [...] Todo esse raciocínio, bastante impreciso e algo futurológico, está, é claro, a serviço de minha própria visão de cinema gaúcho, que sempre foi urbana, esfumaçada, barulhenta, poluída e absolutamente presente. É esse o gaúcho que conheço: desmontado e mal pago, mal resolvido, sem bombacha, sem lenço, sem documento, com a corda no pescoço. O que não é garantia de qualidade, mas é garantia de diversidade (Cf. nota 76).

A falta de uma maior profundidade de análise do próprio ensaio frente às diferenças estéticas, narrativas, e quiçá ideológicas de abordagem da memória sul-rio-grandense entre os dois filmes revela seu papel coadjuvante em oposição ao protagonismo do que realmente interessava naquele momento, a viabilidade orçamentária dos projetos, como o próprio Gerbase revela: “nestes tempos de disputas acirradas das produtoras pelo dinheiro, o que menos interessa é discutir estética. A estética certa, o roteiro certo, o projeto certo é o que completar o orçamento primeiro” (Cf. nota 76). Que culpa tem Silva e Lima na viabilização de suas produções? A de que os investidores escolheram o gaúcho “falso” do campo e não o “verdadeiro” da urbe? Enfim, tal leitura de Gerbase não revela o desejo pelo mercado, antes da estética? Se as releituras do ciclo de “bombacha e chimarrão” não oferecessem ameaça real

⁶⁵ Cf. <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/o-relinchante-renascimento-do-longa-metragem-ga%C3%A7o>. Acesso em: 01 dez. 2009.

⁶⁶ Cf. nota anterior.

à fatia do bolo dos investidores, o debate em torno da verdadeira representação do gaúcho seria o mesmo? Quem sabe se concentrariam em discutir outra memória, sem as ficções do gauchismo? E, nos longas-metragens de Gerbase, quantos personagens eram “desmontados”, “mal pagos”, e com a “corda no pescoço”? Sua diversidade contempla aquele gaúcho urbano fora da ponte móvel do Guaíba que separa a capital do restante do Estado? Não pretendo responder a estas questões, mas, sim, demonstrar que a disputa entre as duas visões de representações envolvem outros aspectos igualmente polêmicos.

Talvez, a discussão em torno do conflito urbano *versus* rural seja coisa do passado, dos anos 1970, um mote geracional de quando realmente havia necessidade de se “des-cobrir” um gaúcho mais próximo da realidade. A diversidade defendida por Gerbase deveria incluir toda e qualquer forma de representação, não excluir e reviver o que aparentemente é um assunto ultrapassado, mas que teima retornar quando há um desequilíbrio de forças mercadológicas. É principalmente no campo da produção em longa-metragem que mais claramente aparecem estas disputas em torno de quem é o “verdadeiro” gaúcho e sobre qual espaço ele é narrado.

Não obstante, pode-se traduzir que este cinema do lado de cá do rio Mampituba ora carrega no sentimento bairrista (discurso hegemônico em relação a sua memória passada na maioria de suas obras de reconstituição histórica, sendo *Anahy e Netto Perde sua Alma* (2001, direção de Beto Souza e Tabajara Ruas) exceções à regra, ora na visão continental do país, ou seja, a relação com o restante do Brasil é contraditória: quem somos? O que somos? “Gaúchos” e/ou brasileiros? O que vem antes? Aliás, deve haver uma ordem que defina este sentimento de pertença? Como nos definimos? E os outros? Os “estrangeiros” de casa, como nos representam? O professor Sérgio Gonzaga reflete sobre esta e outras dúvidas acerca desse “ser gaúcho”, concluindo que somos “uma identidade que ainda não se resolveu”, para logo devolver a pergunta, lançando mais “sombras” sobre a questão: “Afim, será que nós, os gaúchos, realmente existimos?” (GONZAGA & FISCHER, 1998, contracapa).

Para complementar o debate conjuntural em torno do “verdadeiro” gaúcho, elaborei uma tabela⁶⁷ com os filmes de longa-metragem ficcional realizados no Rio Grande do Sul, em pouco mais de uma década a partir da *retomada*, a fim de analisar as diegeses que [in]formam as representações sobre esse ser e fornecer um panorama da atual produção, logo, da luta cultural, da qual *Cerro do Jarau* é parte integrante.

⁶⁷ Crédito totalmente a idéia da tabela, que realizei a partir de outra com algumas alterações, como a retirada da coluna dos pronomes, com a leitura do artigo escrito por Carlos Gerbase, "O Uso da Segunda Pessoa na Realização Audiovisual do Rio Grande do Sul: o local e o universal". In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (Orgs.). *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina: 2009.

Ano	Título do filme	Diretor	Espaço diegético	Tempo diegético
1997	<i>Anahy de las Misiones</i>	Sérgio Silva	Interior do RS	Século XIX (c.1835-1845)
1997	<i>Lua de Outubro</i>	Henrique de Freitas Lima	Interior do RS	Século XX (c.1924)
2000	<i>Tolerância</i>	Carlos Gerbase	Porto Alegre	Século XXI (presente)
2001	<i>Netto perde sua alma</i>	Beto Souza e Tabajara Ruas	Interior do RS	Século XIX (c. 1835-1870)
2002	<i>Festa de Margarette</i>	Renato Falcão	Indeterminado	Indeterminado
2002	<i>Houve Um Vez Dois Verões</i>	Jorge Furtado	Porto Alegre e Litoral do RS	Século XXI (presente)
2002	<i>A Paixão de Jacobina</i>	Fábio Barreto	Interior do RS	Século XIX (c.1874)
2003	<i>Concerto Campestre</i>	Henrique de Freitas Lima	Interior do RS	Século XIX (c.1860)
2003	<i>O Homem que Copiava</i>	Jorge Furtado	Porto Alegre	Século XXI (presente)
2003	<i>Noite de São João</i>	Sérgio Silva	Interior do RS	Século XX (c.1905)
2004	<i>Meu Tio Matou um Cara</i>	Jorge Furtado	Urbano	Século XXI (presente)
2005	<i>Diário de um Novo Mundo</i>	Paulo Nascimento	Interior de SC e RS	Século XVIII
2005	<i>Sal de Prata</i>	Carlos Gerbase	Porto Alegre	Século XXI (presente)
2005	<i>Cerro do Jarau</i>	Beto Souza	Porto Alegre e Interior do RS	Século XX/XXI (presente)
2005	<i>Bens Confiscados</i>	Carlos Reichenbach	São Paulo (SP) e Cidreira (litoral do RS)	Século XXI (presente)
2005	<i>Nossa Senhora do Caravaggio, O Filme</i>	Fábio Barreto	Interior do RS e Itália	Século XXI, século XV (c.1432) e século XIX (c. 1878)
2006	<i>Wood & Stock – Sexo, Orégano e Rock'n'Roll</i>	Otto Guerra	São Paulo (SP)	Século XXI (presente)
2007	<i>Ainda Orangotangos</i>	Gustavo Spolidoro	Porto Alegre	Século XXI (presente)
2007	<i>Saneamento Básico, O Filme</i>	Jorge Furtado	Interior do RS	Século XXI (presente)
2007	<i>Cão Sem dono</i>	Beto Brant e Renato Ciasca	Porto Alegre	Século XXI (presente)
2007	<i>3 Efes</i>	Carlos Gerbase	Porto Alegre	Século XXI (presente)

2007	<i>Valsa para Bruno Stein</i>	Paulo Nascimento	Interior do RS	Século XXI (presente)
2008	<i>Manhã Transfigurada</i>	Sérgio de Assis Brasil	Interior do RS	Século XIX
2008	<i>Netto e o Domador de Cavalos</i>	Tabajara Ruas	Interior do RS	Século XIX (c.1835)
2008	<i>Dias e Noites</i>	Beto Souza	Interior do RS e Porto Alegre	Século XX (c.1960 até o presente)

Dos 25 filmes, foram desconsiderados, para a análise, a animação *Wood & Stock – Sexo, Orégano e Rock'n'Roll*, por circunscrever seu cenário e personagens à capital paulista, e a fábula *Festa de Margarete*, por indeterminação de seu tempo e espaço diegéticos. Assim, restam 23 títulos a serem observados. Desde já, constata-se a complexidade deste cenário que, mesmo ignorando os detalhes de cada produção, aponta para a confirmação de certa diversidade, que, todavia, é impregnada de um reconhecido *terroir* localista, entre uma e outra exceção.

Quanto ao espaço diegético, o interior/rural como cenário está representado em 11 (onze) filmes, alternando-se com a capital porto-alegrense em 2 (dois) (*Cerro do Jarau* e *Dias e Noites*) e com outro estado (*Diário de um Novo Mundo*) e país (*Nossa Senhora do Caravaggio, O Filme*) em mais 2 (dois); Porto Alegre aparece exclusivamente em 6 (seis), e apenas 1 (uma) vez alternadamente com o litoral (*Houve uma Vez Dois Verões*); este, por sua vez, aparece paralelo a São Paulo, em 1 (um) (*Bens Confiscados*); por fim, há um espaço urbano indeterminado em *Meu Tio Matou um Cara*. Portanto, as relações entre campo e cidade possuem um delicado equilíbrio que tende ao interior: 7 (sete) urbanos, 12 (doze) interioranos e 4 (quatro) hibridizados, incluídos os espaços litorâneos.

Quanto ao tempo diegético, o passado está em 10 (dez) enredos e o presente recente em 11 (onze), sendo que 2 (dois) filmes mesclam ambos os tempos (*Cerro do Jarau*, séculos XX/XXI) e *Nossa Senhora do Caravaggio, O Filme* (séculos XV/XIX/XXI)). Há 1 (um) filme situado no século XVIII (*Diário de um Novo Mundo*), 6 (seis) no século XIX, sendo que dois na primeira metade e quatro na segunda, e 3 (três) no século XX, entre 1905, 1924 e 1960 em diante. Entre 2005 e 2008, os filmes do presente predominam, já entre 1997 e 2004 a predominância são dos de época.

Concluindo, há um delicado equilíbrio nesta peleja que, grosso modo, ora tende aos “gaudérios” de cartão-postal, ora aos “magrinhos” cosmopolitas, mas que comprova a dita diversidade. Para Gerbase, a diversidade confirma “que o chamado 'cinema gaúcho' não tem

uma identidade determinada, conforme já afirmara o pesquisador francês radicado no Brasil Jean-Claude Bernadet ainda na década de 80. Em vez de um 'cinema gaúcho', vemos 'filmes feitos no Rio Grande do Sul' (2009, p.118). Irônico, não? Quando a roupa suja é lavada em casa, o cinema é gaúcho, quando não, é "cinema feito no Rio Grande do Sul". Isto remete ao "cinema *made in RS*", de Mascarello, aquele que apaga as idiossincrasias locais, informando outras. Relembro que as práticas centrípetas e centrífugas das produções, suas posições frente à indústria cultural⁶⁸ regional/nacional, e seus reverses teóricos entre a dicotomia regional *versus* nacional apenas reforçam a idéia de que o *terroir* sul-rio-grandense está lá. Há filmes que o possuem em demasia, outros, nem tanto. Negá-lo não o faz menos vivo no imaginário representado nas telas. Aos primeiros, o adjetivo de cinema gaúcho não ofende, ao contrário, constitui-se uma política da representação às margens, mesmo que reafirme a identidade e não a diferença.

Nesta pesquisa, concordo com a perspectiva culturalista de não cristalizar as identidades culturais, mas, como diz Hall, em algum momento há de se ter alguma articulação, mesmo que efêmera, precária, redutora. A diversidade do cinema sul-rio-grandense admite articulações tanto para lá, quanto para cá dessas fronteiras culturais, em que uma sobrepõe a outra, uma sempre prevalece sobre a outra, assim como tantas outras diversidades que pipocaram Brasil afora a partir da dita *retomada*, referida justamente como uma época de diversidade temática para o nosso cinema.

Entretanto, arrisco uma articulação quanto ao debate em torno deste cinema ora *made in RS*, ora gaúcho, reconhecendo a contingência histórica, a posição social e a prática cultural envolvida tanto subjetiva quanto objetivamente nesta explicitação do lugar de minha fala quanto ao tema. "Se política é o que unifica, cultura é o que diferencia" (2003, p. 89), diz Terry Eagleton (1943-). No entanto, no caso do sul-rio-grandense, tanto gaúchos-brasileiros quanto brasileiros-gaúchos (subentendam-se aí as posições tomadas para os dois lados) que perfazem um verdadeiro "entrevero" quanto a esta idéia – o que reforça o senso comum de que aqui é tudo antagonismo (gremistas ou colorados, chimangos ou maragatos, tradicionalistas ou nativistas, e por aí vai): toda a produção cinematográfica realizada dentro dos limites territoriais, políticos e culturais⁶⁹ da República Federativa do Brasil e financiada, classificada e selada na abertura dos créditos iniciais e finais dos filmes por nossas

⁶⁸ Cf. noção desenvolvida por Adorno & Horkheimer na edição brasileira de *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1947].

⁶⁹ Introduzo o limite cultural como uma forma de reconhecer que o filme nacional realizado no além-mar também é brasileiro, vide a narrativa, os personagens e o tema de *Terra Estrangeira* (1995, direção de Walter Salles e Daniela Thomas), que é lá, Portugal e cá, Brasil.

instituições públicas voltadas ao fomento da política para o audiovisual (Ministério da Cultura e ANCINE) são brasileiras. É como diz a expressão que “este é irmão deste, que é primo daquele”, isto é, politicamente identitários, culturalmente diferenciados. Há diversas comunidades políticas menores (os Estados da Federação) e imaginárias (o gaúcho, o sertanejo, o pantaneiro, etc., que ultrapassam as fronteiras políticas internas na sua prática cultural cotidiana) dentro de uma maior, a grande comunidade política (Brasil) e imaginária (brasileiro) do país. Politicamente, somos “posicionados” como brasileiros; culturalmente, somos “localizados” regionalmente. Todavia, sempre hibridizados, nunca “resolvidos”, porque mergulhados no *ethos* paradoxal do brasileiro – ser o quê? Ou o que vem antes? O regional ou o nacional, e vice-versa? –, vide os exemplos de outros regionalismos: *Mutum* (2007, direção de Sandra Kogut), *Baixio das Bestas* (2007, direção de Cláudio Assis), e *Cidade Baixa* (2005, direção de Sérgio Machado).

Sim, há filmes brasileiros feitos no Rio Grande do Sul porque integrantes de uma mesma unidade política. Sim, esses filmes não possuem uma identidade estética, cosmética ou culinária como anunciam, aos quatro cantos do rincão, Gerbase, Giba e Furtado, visto que não há uma unidade cultural brasileira plenamente suturada e, muito menos, nos regionalismos de toda espécie, e não há como resolvê-los invocando e posicionando o que é político no lugar do cultural. Eis a “falsa” idéia de cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul, eis a “rarefação”, tanto da identidade, quanto da cinematografia brasileira nestes pagos: apagar a porção cultural, a diferença, em nome da porção política, da identidade. Isto é ideologia, e, por isso, invoco Ortiz, que diz: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (1985, p. 139).

O “centro” que irradia o imaginário e o real são escolhas de cineastas/produtores/financiadores, os quais estão todos “em um movimento que parece paradoxal, enfoca sempre o jogo da diferença, a *différance*, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial. O paradoxo se desfaz quando se entende que a identidade é um lugar que se assume” (SOVIK, 2003, p. 15).

O cinema gaúcho é cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul. Eis a tabela supracitada para se tatear seu *terroir*, mas que pode ser “negado”, não “assumido” como tal e “deslocado” para além do Mampituba, apesar de ter sido realizado aqui. Por toda a sua história tem sido assim, um brasileirinho caborteiro que, volta e meia, adjetiva um “gaúcho” em sua prática significativa de se fazer cinema, e que, por vezes, é vaiado ou aplaudido por sua diferença. Contemporaneamente, esta *différance* está posta em termos culturais, não

estéticos, daí seu caráter único e diverso e, porque não tipicamente “culinário”, assim como o restante da produção cinematográfica brasileira, isto é, mineiros, pernambucanos ou baianos se diferenciam por suas idiossincrasias culturais, não estéticas no atual contexto do cinema nacional. Deixando as pendengas caseiras, discuto agora a conjuntura brasileira dos últimos dois decênios em que *Cerro do Jarau* faz parte, da *retomada ao crescimento*.

2.2 DOS ANOS 90 PRA CÁ: DA *RETOMADA AO CRESCIMENTO*, TRAÇADOS DE UM *PROCESSO*

Partindo para o debate em torno do contexto nacional, a produção cinematográfica brasileira, principalmente a que desponta após os anos Fernando Collor de Mello (1990-1992), a dita *era da retomada*⁷⁰ (BUTCHER, 2005; NAGIB, 2002), apenas reflete mais um dos muitos “surtos”⁷¹ históricos da produção nacional. Os percalços desastrosos do governo *Collor*, dentro de um período de redemocratização após 20 anos de ditadura militar em que a cultura foi vilipendiada em seus meios institucionais de apoio, sendo um dos grandes exemplos a própria extinção da Embrafilme⁷², revelaram uma série de escândalos de corrupção, culminando com a renúncia do presidente, a fim de evitar o *impeachment*, em 1992.

Assim, outra fase política se seguiu com o vice Itamar Franco e com seu sucessor, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso. Eles instituíram uma nova política cultural para o

⁷⁰ Cf. a introdução de Lúcia Nagib em sua obra *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*: “a expressão ‘retomada’, que ressoa como um *boom* ou um ‘movimento’ cinematográfico está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos (25 de curta, nove de média e 56 de longa-metragem), que foram finalizados numa rápida seqüência. Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*” (2002, p.13).

⁷¹ Cf. três obras basilares da historiografia do cinema brasileiro que proferem a noção de “ciclos”, “surtos”: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1986; RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Circulo do Livro, 1987; VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. Embora não haja consenso entre os historiadores, o cinema nacional se caracteriza por elipses produtivas identificadas a seguir: a *Época de Ouro* (1896-1914) do cinema mudo; os ciclos regionais (décadas de 1920-30); a era dos estúdios com a Cinédia (1930-50), a Atlântida (1941-1983) e a Vera Cruz (1949-1954); o *Cinema Novo* (anos 1960); a era da *Embrafilme* (1969-1989).

⁷² A EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) foi criada em 12 de setembro de 1969 pelo decreto-lei nº 862, com vistas a fomentar as políticas públicas para o setor cinematográfico brasileiro, principalmente na produção e distribuição. Só para exemplificar sua importância, entre 1980 e 1984, a fatia de público no *market share* do filme nacional oscilou entre 31% a 36%. Em 16 de março de 1990, foi extinta pelo Programa Nacional de Desestatização (PND).

setor: a Lei de Incentivo à Cultura⁷³ (Lei *Rouanet*, 1991) e, aperfeiçoada para o setor, a Lei do Audiovisual⁷⁴ (1993). Os efeitos se deram em médio prazo. Em dez anos, as produções se multiplicaram: de apenas quatro em 1993, para 30 em 2003, sendo que em 2009, foram 84 títulos lançados. Destaca-se que a crise não paralisou a produção audiovisual brasileira, pelo contrário, a televisão ganhou espaço, assim como a publicidade, os curtas-metragens, os videoclipes, etc. Por outro lado, exibidores travaram uma nova expansão comercial no setor: tanto as salas de “cinemão” quanto as de “artes” proliferaram-se pelos *shopping-centers* e centros culturais do País. O mercado crescia em filmes, salas, público, “combos”, etc., embora a produção de filmes estivesse por hora estagnada. Para Butcher, a *retomada*

Designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 90 [que] não subentende um novo começo a partir do zero (como 'Cinema Novo', por exemplo), e nem propõe uma unidade estética ou temática. 'Retomada' apenas denota um processo (2005, p. 15).

Portanto, o processo *retomada* se desencadearia com o declínio da produção a partir da extinção da Embrafilme, em 1990. No ano anterior, foram lançados 17 (dezessete) filmes nacionais, caindo para 13 (treze) entre 1992 e 1994, todos distribuídos pela RIOFILME. Todavia, no ano seguinte, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati e *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, simbolizariam, por diferentes vias, a *retomada* da produção: aquele, sucesso comercial, pelo retorno do público às salas; este, pelo sucesso de crítica, pelo retorno do filme nacional ao circuito nacional e internacional de festivais.

Segundo Butcher, o ano de 1997 deve ser lembrado como um sintoma de renovação da produção, vide o surgimento de uma nova geração na direção de longas-metragens, entre eles: José Araújo, de *O Sertão de Memórias*, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, de *Baile Perfumado*, Tata Amaral, de *Um Céu de Estrelas*, e Beto Brant, de *Os Matadores*. A *renovação* também acontece dentro da associação de novos nomes em torno de produtoras, como a Videofilmes, dos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles, a Conspiração, de Andrucha Waddington, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca, entre outros, e a Casa de Cinema de Porto Alegre, de Jorge Furtado, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Ana Luiza Azevedo. Vale lembrar que,

⁷³ Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da lei nº 7.505, de 2 de Julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), e dá outras providências acerca do fomento, formação e preservação da produção artístico-cultural.

⁷⁴ Lei 8.685/1993, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

neste mesmo ano, a *retomada* chegava ao Rio Grande do Sul com *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva, e *Lua de Outubro*, de Henrique de Freitas Lima, todos estreantes na direção de longas na bitola 35 mm. Já em 1998, com o lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, Butcher aponta para o surgimento de uma nova fase da *retomada*: a *afirmação*, visto que

Em sua trajetória única – mas longe de ter sido unânime -, *Central do Brasil* exerce um papel fundamental no processo de reinserção do cinema no coração da sociedade brasileira. Com ele, o cinema brasileiro voltou a ser motivo de celebração. Para alguns, até, *Central*, teria desempenhado um papel além do cultural, com uma possível influência na recuperação da auto-estima do país, que havia chegado a um de seus piores momentos durante a crise moral e política do governo Collor (2005, p. 46).

Eis que, em 2002, e posteriormente em 2003, inaugura-se o que Butcher, entre outros, chamam de *crescimento* com o lançamento de dois filmes-eventos, respectivamente *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e *Carandiru*, de Hector Babenco. Na verdade, segundo dados da ANCINE⁷⁵, comparando as euforias entre o ano de *retomada*, em 1995, com o ano de *crescimento*, em 2003, realmente ocorre o aumento de produção – de 14 (catorze) para 30 (trinta) filmes –, assim como o aumento de público – de 3.278.508 para 21.171.320 espectadores de filmes nacionais. Sabe-se que o *crescimento* da produção teve continuidade nos anos posteriores – 51 (cinquenta e um) títulos em 2005, 73 (setenta e três) em 2006, 82 (oitenta e dois) em 2007 -, mas o público parou na casa dos dez milhões/ano. Enfim, uma parte da crítica encontrava as razões mercadológicas para lançar de pronto uma nova fase para o cinema brasileiro, enquanto outra debatia sobre sua renovação estética, incrementando ainda mais a tal diversidade que tanto caracteriza estes últimos vinte anos de cinema brasileiro, esquecendo que a diversidade estética e de temas não é própria da *retomada*, mas dos anos EMBRAFILME. Todos desejam dar o epitáfio da *retomada*, mas é o próprio Butcher, um dos que advogam o *crescimento*, seja estético ou mercadológico, que reflete: "pode-se, contudo, ver a retomada como um processo ainda em curso e que não necessariamente terá um 'fim' ou um 'marco simbólico'. Talvez seja esse, no fundo o sintoma mais importante dessa nova fase, o fato de seu próprio nome supor um processo" (2005, p. 94).

Na década de 1990, as novas formas de produção audiovisual brasileira, impulsionada pelas leis de incentivo supracitadas, fazem surgir outra *intelligentsia* criativa. Em sua maior parte, os longas-metragens realizados na época tinham uma forte cobrança social e intelectual, vide o sentimento de culpa e remissão herdados dos anos anteriores, provenientes tanto dos

⁷⁵ Cf. http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_ano_1.pdf. Acesso em: 01 dez. 2009.

incompreendidos do grande público - o *Cinema Novo* e o *Udigrudi* -, quanto das pornochanchadas, marca indelével dos anos de chumbo (1964-1985), estigmatizada pelo *softporno* de seus conteúdos que agradava o populacho, mas não à elite pensante. A reconquista da produção e do público prefigurou uma exigência de determinado “padrão de qualidade”⁷⁶, além de uma expectativa de êxito comercial, isto é, ter a competência do cinema norte-americano *hollywoodiano* de fazer filmes de qualidade e, que, preferencialmente, tivessem boa bilheteria. As leis de fomento favoreciam a tal modelo, visto que seguem "a lógica dominante da administração privada de recursos públicos" (BUTCHER, 2005, p. 19), que dá preferência às garantias de retorno comercial de seus investimentos em produção, principalmente naquelas que se enquadram nesta concepção de qualidade.

Os novos realizadores e produtores assumiram a face de indústria cultural para o cinema, “sem lenço, nem documento”, e nenhum projeto estético-ideológico, vide o depoimento de Daniela Thomas, co-diretora de *Terra Estrangeira* (1995) e *Linha de Passe* (2008), que por si só, é sintomático desta nova fase, na qual a retomada

Reflete profundamente a vida aqui em todos os seus aspectos políticos e culturais. É um cinema sem escola, sem nenhum vínculo ideológico, sem nenhuma discussão. É um *renascimento quantitativo*, ou seja, há filmes sendo feitos. Não existe um fórum de debates. Simplesmente estamos fazendo filmes e é esse o nosso único vínculo: estamos geográfica e temporariamente envolvidos com o cinema (NAGIB, 2006, p.484 - o grifo é meu).

Uma crise de identidade se abateu sobre a forma de representação do País. Os primeiros anos de retomada são marcados por filmes, nos quais estrangeirismos, miséria e violência, e a referência ética-estética da televisão estão presentes nas produções. Sobre as diversas formas estranhas, como espaços ou personagens de fora do Brasil, citam-se: *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, que fala sobre um grupo de imigrantes italianos no sul do Brasil, *Como Nascem os Anjos* (1996), de Murilo Salles, no qual os personagens excluídos se contrapõem a uma família estrangeira, *O que é isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, em que a figura do embaixador americano seqüestrado é importante narrativamente, etc. Já pelo outro lado, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, um *road movie* sobre as descobertas interiores de personagens marginalizados que partem da miséria urbana em direção à interiorana, *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, na qual entre sambistas, traficantes e

⁷⁶ Cf. Pedro Butcher, a introdução da televisão, leia-se Rede Globo de Televisão/Globo Filmes, dentro da cadeia produtiva do audiovisual tupiniquim, altera de maneira profunda a própria expressão ética-estética dessa produção: "todo os filmes para cinema feito no Brasil a partir da década de 90 não escapam desse novo referencial. Eles podem ser observados como adesões ou reações à nova hegemonia que se formou no campo audiovisual brasileiro, o 'padrão Globo de qualidade'" (2005, p. 69).

policiais corruptos o mito se atualiza na favela carioca, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas, sobre o destino de dois garotos pobres que escolhem caminhos diferentes com a mesma adversidade, o trabalho comunitário e a pistolagem. Das relações produtivas com a televisão, citam-se *A Partilha* (2001), de Daniel Filho, baseado na peça de Miguel Falabella, sobre o reencontro de quatro irmãs após a morte da matriarca, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, filme-painel sobre a história da comunidade; *Os Normais – O Filme* (2003), de José Alvarenga Jr., o primeiro encontro do casal protagonista da série homônima exibida pela Rede Globo de Televisão.

O problema, segundo Butcher, estava na "dificuldade de representar o país e a incapacidade de reconhecimento dos modelos fixados, completamente falidos" (2005, p. 31), na qual aponta a solução da crise encontrada pelos cineastas na reprodução de modelos, gêneros e estéticas de outras fontes, a fim de não desagradar financiadores e público. A questão era antiga, mas retornava sob a égide da globalização. Assim, a partir de uma crítica de Ivana Bentes, pode-se definir a maior parte dos filmes da *retomada* como uma tentativa de se fazer "um cinema internacional popular ou globalizado, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética internacional" (BENTES, 2001 *apud* BUTCHER, 2005, p. 48).

Esta questão reflete, justamente, sobre a operação de reposicionamento dos referenciais culturais, históricos e simbólicos regionais realizados pelas recentes produções nacionais. Ao se apropriarem e se deslocarem os significados dos referentes imaginários através da transubstanciação desses elementos, objetivando uma estética palatável à diversidade dos públicos, acabam por informar novos olhares sobre suas representações, assim como sobre o cotidiano, o senso comum e o imaginário local e nacional, vide *Ó, Paí Ó* (2007), de Monique Gardenberg, *Se eu Fosse Você* (2006), de Daniel Filho, e *Diário de um Novo Mundo* (2005), de Paulo Nascimento. Por conseguinte, há produções alternativas, que invertem esta lógica, com um estranhamento estético, sem afetar o lugar de onde e de quem fala, como *Cleópatra* (2008), de Júlio Bressane, *Ainda Orangotangos* (2008), de Gustavo Spolidoro, e *Feliz Natal* (2008), de Selton Melo. Não há como fugir do senso comum que rotula a *retomada* como um cinema da diversidade de temas, vide a produção de filmes crescer na mesma medida em que se retratam diferentes imaginários, continuando, assim, na atual fase de *crescimento* a qual *Cerro do Jarau* integra e que agora é analisado no próximo capítulo.

3 ANÁLISE: O LIMITE

O campo epistemológico da Comunicação manifesta a construção de um *modelo* teórico-metodológico híbrido, afinal, os objetos de estudo que o compõem são transdisciplinares, com teorias e métodos oriundos de outras disciplinas, campos, epistemes. Por ser uma ciência social aplicada, valendo-se de elementos empíricos com toda a sua realidade complexa e multifacetada, implica uma abordagem interdisciplinar de seus conteúdos e análises. Para tanto, devem-se tornar claras as opções teóricas e metodológicas, vislumbrando as adaptações, correções, e desvios que demandam a constituição do objeto de pesquisa para que este tenha validade no campo científico, bem como carregue credibilidade e coerência ao que se propõe em seus objetivos primordiais de pesquisa.

Com o recorte conceitual erigido anteriormente sob a perspectiva dos Estudos Culturais da comunicação, que fundamentam a categoria de análise desta pesquisa a partir das três perspectivas contidas na textualidade de *Cerro do Jarau* – da observação das práticas de hibridização cultural nos objetos (artefatos, linguagem e povos), da informação das identidades culturais e dos sistemas de representações que os reproduzem –, inicio o processo de construção da análise fílmica, apresentando, em primeiro lugar, o construto metodológico da dissertação. Como a categoria central de observação versa sobre as representações culturais, centrípetas e centrífugas, hibridizadas audiovisualmente, a partir da diegese e da forma do filme, noções expostas na introdução, retomo a reflexão acerca da linguagem da representação cinematográfica e sua produção de sentido cultural.

O filme, como texto, é um meio de representação que reproduz significação cultural, através da operacionalização do imaginário, da imaginação, do senso comum, dos estereótipos, dos esquemas culturais, das marcações simbólicas, das identidades e diferenças socialmente construídas, historicamente contextualizadas e culturalmente compartilhadas, incorporadas tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, isto é, na narrativa.

Para Aumont & Marie, a representação cinematográfica é um movimento que implica dois movimentos interdependentes: a “passagem de um *texto* [...] à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia (tempo de encenação)” e, a “passagem [...], análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha do enquadramento e pela construção de uma seqüência de imagens (montagens)” (2007, p. 256 – o grifo é meu). Este é o conceito de representação cinematográfica tomado como orientador da prática significadora do cinema que desconstruo a seguir: o enquadramento e seus elementos, a seqüência e seus encadeamentos e, por fim, o filme como um todo. Implicitamente, a prática da *tradução* se faz

presente, seja a partir de um texto ou não. No caso do *Cerro do Jarau*, seja pela constituição de um “teatro” de sons e imagens, de enquadramentos, seqüências, etc.

Segundo Michel Marie (2002 [1994]), é a partir das considerações do teórico Jean Mitry, em *Estética e Psicologia do Cinema*, publicada originalmente em 1963, que o cinema como meio de expressão é reafirmado como uma linguagem dotada de um material significante, isto é, “*torna-se* linguagem na medida que é, *em primeiro lugar*, representação e [...] se quisermos, uma linguagem *em segundo grau* (MITRY *apud* MARIE, 2002, p. 174 – o grifo é meu). Logo, o cinema como prática significadora se organiza através dos elementos de sua narrativa fílmica como uma espécie de *texto*, que exige uma instância de legibilidade do filme dada pela ordem da narrativa (instância diegética), e pela ordem da materialidade (instância formal). Portanto, o texto fílmico pode ser observado conjuntamente por dois processos de leitura: o filme como mensagem dos códigos da linguagem cinematográfica e o filme como texto dos códigos de outras configurações significantes relacionadas dentro da própria organização do sentido gerado pelo filme, como o enquadramento, a iluminação, o som, a montagem, a *mise-en-scène*, além das questões estéticas, de gênero, etc. Há que antes decompor o filme nos seus elementos específicos da linguagem cinematográfica (formal), assim como nos não-específicos da história que engendra (diegese), para, num momento posterior, recompô-lo na interpretação. Isto comprova os problemas teóricos que a pesquisa que utiliza a análise textual enfrenta, pois a escolha da metodologia implica uma constante auto-reflexão teórica nas etapas de análise.

Para tanto, é fundamental encontrar os referentes ou a categoria de referentes que informam o universo diegético ao qual o texto fílmico remete, neste caso, os dispositivos de identificação que indicam a questão espaço-temporal no contexto sociocultural e discursivo do gaúcho/brasileiro/castelhano e a dialética de suas relações. Como *Cerro do Jarau* hibridiza diferentes identificações e referentes culturais, históricos e sociais, sobrepondo-os na representação, procurei compreender quais são estes referentes e identificações, bem como quais são as articulações que informam essas representações, tanto em sua diegese quanto em sua forma.

Para a análise diegética, baseio-me na concepção de Michel Marie que, complementando o exposto na introdução, compreende a diegese como:

Universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é

possível falar de *universo diegético*, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem (2002, p.114).

Para a análise formal, opera-se o “modelo⁷⁷” proposto por Vanoye e Golliot-Lété (2008[1992]) a partir de Michel Marie⁷⁸, dos elementos significadores do cinema: o uso da câmera, a montagem, a fotografia, o som, os códigos e convenções dos gêneros, a estética, a *mise-en-scène*, etc. A seguir, introduzo algumas qualidades de alguns desses elementos que serão observados no filme, que constituem a linguagem cinematográfica, a fim de esclarecer sua leitura no *texto* fílmico.

Em primeiro lugar, destaco o protagonismo da câmera. Para Marie e Aumont (2007), quando descrevem uma breve genealogia do papel da câmera, compreendem que "o cinema é, antes, a arte de guiar o olho do espectador pelo olho da câmera", ou ainda, "a câmera é uma fonte de efeitos estilísticos e formais", e mais poeticamente, é um "olhar sobre o mundo" (p.40-41), sobretudo, quando a "maneira de filmar uma cena orienta seu sentido" (MARIE, 2002, p.96). Baseado nas definições desses autores, apresento dois aspectos do uso da câmera como ferramenta significadora:

- a) Enquadramento: é a organização fragmentária da realidade inserida nos limites da objetiva. Para Aumont e Marie, é "o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo" (2007, p. 98). O principal componente do enquadramento é o ângulo (frontal/lateral, de cima para baixo – *plongée* -, de baixo para cima - *contre-plongée* -, subjetivo - ponto de vista do personagem-, dramático - efeito estético de provocar alguma emoção -, descritivo - descrever contextos, cenários, personagens, etc. -, etc.);
- b) Plano: "porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada. Em um filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte" (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2007, p. 38-39). Os componentes do plano são a duração, fixo ou em movimento (*travelling*, panorâmica - vertical/horizontal/mista -, câmera na grua, câmera na mão, movimento no campo pelos atores ou outros, etc.), objetiva fixa ou *zoom* (movimento ótico), a escala, a distância da câmera em relação ao objeto

⁷⁷ Cf. os autores, qualquer proposta de “modelo” deve se considerar precária, visto que está encerrada na construção de uma metodologia específica enquadrada pelo próprio analista na interpretação de seu objeto de estudo.

⁷⁸ Cf. MARIE, Michel. "Description-Analyse", in *Ça/cinéma*, nº7-8, maio de 1975.

filmado, relação do plano na montagem (onde, em que momento, entre o quê e o quê); *Raccords* ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes fusões ou escurecimentos, outros efeitos, a definição da imagem, se colorida ou em preto e branco, o “grão” da fotografia, a iluminação da cena, sua composição plástica, etc.

Em segundo lugar, o uso do som, que pode desempenhar uma função narrativa, isto é, diegética quando a fonte de sua origem se encontra em fatos e ações contidos na história, como diálogos, ruídos, música "ao vivo". Já a trilha sonora, com suas escalas, intensidade, transições, "encavalamentos", continuidade ou ruptura sonora, desempenha uma função extradiegética, como fonte de ambientação, de atmosferas, de construção do universo do filme, visto que é eminentemente não-realista, de fundo "emocional", de provocar sensações e sentimentos. As relações entre sons e imagens podem ser *in* (diegético), *off* (extra-diegético), e fora de campo (a origem não está na cena, mas é diegético).

A iluminação possui duas funções na linguagem cinematográfica: uma expressiva (construir uma atmosfera emocional, dar uma "aparência" ao filme), e outra realista. Enquanto que aquela explora relações de claro-escuro [*chiaroscuro*], como a iluminação *low-key*, característica dos filmes *noir*, esta - a *high-key* - é, convencionalmente, utilizada para "maquiar" a luz como se não fosse parte de um aparato tecnológico, tornando a fonte de iluminação da cena "natural".

A montagem é a construção das relações entre enquadramentos. Para Aumont, "é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração" (2002, p.62). A montagem produz basicamente três efeitos: a) os sintáticos de alternância (montagem paralela) ou de linearidade entre as ações, assim como os de pontuação (ligação ou disjunção), como, por exemplo, o *flashback* inserido numa seqüência linear; b) os semânticos que estabelecem um sentido denotado (narrativo, compõem as relações essencialmente espaços-temporais da diegese) e um sentido conotativo (relações de comparação, causalidade, paralelismo, produzindo uma metáfora); c) efeitos rítmicos, somatório dos ritmos temporais e plásticos da imagem, como, por exemplo, nos videocliques.

Para analisar *Cerro do Jarau*, selecionei quatro seqüências que se enquadrassem nos critérios da categoria de observação, isto é, que audiovisualmente expressassem a partir da diegese e da forma do filme, representações culturais hibridizadas, tanto centrípetas quanto centrífugas. Obviamente que as seqüências ou cenas não contidas nesta seleção serão

retomadas quando importantes para a observação e interpretação do filme. A delimitação dos trechos analisados segue a ordem do relato e foram observados a partir da versão em DVD, utilizando o suporte do *software VLC media player*⁷⁹. O recorte de cada bloco foi realizado por mim, entretanto, a nomenclatura obedece aos capítulos divididos na versão em DVD. Cada seqüência inicia ou termina quando tanto o contexto, quanto o conteúdo dramático da narrativa tornam-se compreensíveis para o espectador/pesquisador. A seguir, as seqüências analisadas na presente dissertação:

1. Abertura

[capítulo 1, 0:01:56 – capítulo 2, 0:08:16] – duração de 0:07:20

2. Lechiguana Club

[capítulo 3, 0:13:28 – 0:16:31] – duração de 0:03:03

3. O Mel de Lechiguana

[capítulo 9, 0:49:35 – capítulo 10, 1:00:37] – duração de 0:11:02

4. Rebeca

[capítulo 13, 1:17:20 – 1:18:47] – duração de 0:01:27

As seqüências estão organizadas na seguinte estrutura:

- a) Título;
- b) Contextualização na ordem narrativa da história;
- c) Desconstrução da seqüência a partir da categoria de análise, representações culturais, centrípetas e centrífugas, hibridizadas audiovisualmente, divididas pela diegese e forma do filme;
- d) Reconstrução da seqüência a partir de suas articulações na informação do todo significante, isto é, o filme, interpretando-o com a rearticulação da desconstrução em consonância com o referencial teórico.

⁷⁹ A marcação do tempo de cada seqüência foi realizada a partir do DVD do filme, segundo o marcador do *software VLC*. Os dados das seqüências contêm os capítulos informados no DVD, bem como os minutos e segundos de referência de início e final de cada bloco, conforme o *display* do *software*, seguindo a seguinte ordem: número do capítulo, seguido por hora, minutos e segundos. *Cerro do Jarau* tem duração total de 86 minutos.

Segundo Vanoye e Goliot-Lété, a seqüência é um "conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar e ação" (2007, p. 38-39). Os tipos de seqüência são: a seqüência em tempo real (duração da projeção = duração ficcional); a seqüência "comum" (elipses temporais e sucessão cronológica); a seqüência alternada (alterna duas ou mais do que duas ações simultâneas); a seqüência "em paralelo" (alterna duas ou mais do que duas ordens de ações, objetos, paisagens, atividades, sem relação cronológica para estabelecer uma comparação); a seqüência "por episódios" (evolução de planos importantes divididos por elipses); a seqüência "em colchetes" (montagem de diversos planos dentro de um mesmo acontecimento, por exemplo, uma batalha).

Integra-se à desconstrução e respectiva reconstrução das seqüências imagens do filme em sucessão de quadros numerados pela ordem em que aparecem na edição, ressaltando que nem todos os planos estão presentes. Isto em função de ilustrarem as referências do texto, enriquecendo a análise e a observação, uma vez que a *tradução* de imagens em textos é sempre precária, por mais exaustiva que seja, ainda mais quando privada de elementos intrínsecos do audiovisual, como o som e o movimento. Valendo-me de que esta pesquisa tem como objeto um filme inteiro, *Cerro do Jarau* – compreendendo que analisá-lo em sua totalidade poderia resultar numa observação superficial por sua complexidade -, antes de iniciar a análise das seqüências descrevo brevemente a biografia do diretor e exponho um comentário sobre a lenda d'A *Salamanca do Jarau*, seguida da sinopse do filme.

Beto Souza nasceu em Porto Alegre/RS, no dia vinte e cinco de abril de 1961. Formou-se em Jornalismo Gráfico e Audiovisual pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e vem trabalhando na área de produção audiovisual desde 1988. Com *Netto Perde sua Alma* (2001, vencedor de 13 prêmios em mostras e festivais), co-direção de Tabajara Ruas, estréia na direção de longas-metragens adaptando o romance⁸⁰ de Ruas, que narra a trajetória do general Antônio de Souza Netto, figura histórica da Revolução Farroupilha e da Guerra do Paraguai. Depois, vieram *Cerro do Jarau* (2005), *Inacreditável: a batalha dos aflitos* (2006) – seu primeiro documentário –, sobre a campanha esportiva do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense no ano de 2005, e *Dias e Noites* (2008), adaptação do romance *Clô, Dias e Noites*⁸¹, de Sérgio Jockymann, sobre a história de uma mulher independente que luta contra um mundo misógino e preconceituoso nas suas relações amorosas durante toda a sua vida. Atualmente, finaliza duas produções: *Insônia* (2008) e *Enquanto a Noite não Chega* (2008),

⁸⁰ RUAS, Tabajara. *Netto Perde sua Alma*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

⁸¹ JOCKYMANN, Sérgio. *Clo – Dias e Noites*. Porto Alegre: L&pm, 2007.

ambas baseadas nas obras homônimas, respectivamente, de Marcelo Carneiro da Cunha⁸² e Josué Guimarães⁸³. A primeira, história de uma adolescente que se envolve com uma mulher mais velha a fim de fazê-la relacionar-se com seu pai; a segunda é uma narrativa insólita sobre dois velhos e um coveiro que esperam a morte num lugar isolado.

Nos curtas-metragens *A Morte no Edifício Império* (1993) e *2075 d.c* (1997), ele homenageia a capital porto-alegrense com dois *mockumentaries* – "falsos" documentários: no segundo, com co-direção de Tabajara Ruas, inspira-se na literatura de escritores como Josué Guimarães, Erico Veríssimo, Dyonélio Machado, August Saint-Hilaire, Souza Brandão, entre outros, mesclando os textos com imagens do presente e do passado da capital, de documentos e de ficção; no primeiro, flerta explicitamente com diversas linguagens e estéticas – misto de histórias em quadrinhos, animação, videoclipe e documentário – hibridizadas com fragmentos de imagens do inglês Ronald Biggs e do artista plástico Vasco Prado, propondo uma reflexão sobre a história da cidade a partir da *tradução* do passado no presente. Desde já, percebo que a hibridização de estéticas, linguagens artísticas e de identificações culturais de Beto Souza integram a visão de mundo de algumas obras do diretor. É explícito o seu *leitmotiv*: representações que partem de adaptações literárias cujo imaginário se circunscreve ao universo sul-rio-grandense, seja ele qual for, histórico ou contemporâneo, urbano ou rural. Quase todos os escritores que inspiram suas produções de curta e longa-metragem nasceram no Rio Grande do Sul e, de certa maneira, é entre estas fronteiras culturais que o cineasta desloca suas narrativas e constrói sua diáspora.

A lenda d'A *Salamanca do Jarau* – O Cerro do Jarau se vincula ao acervo cultural platino que colonizou de primeiro o Rio Grande do Sul, chamado também de margem esquerda do rio Uruguai, sendo que sua forma oral se estendeu historicamente além da conquista e dissolução das reduções ou missões jesuíticas (do século XVII a princípios do XIX), transcrita na prosa de João Simões Lopes Neto em 1913. Destaca-se que a obra de Lopes Neto se relaciona com a questão do regionalismo, manifestada na reprodução da linguagem coloquial da figura retratada nas histórias, o *crioulo* Blau Nunes, de *Contos Gauchescos* (1912), reunião de casos do imaginário gaúcho. A origem da lenda é uma *tradução* de outra acerca da conversão de Cipriano em santo, localizada na fuma de São Cipriano, cidade de Salamanca, Espanha, e mescla elementos cristãos, árabes, e guaranis na formação imaginária da ascendência do sul-rio-grandense.

⁸² CUNHA, Marcelo Carneiro da. *Insônia*. 5ª ed. Porto Alegre: Projeto, 2005.

⁸³ GUIMARÃES, Josué. *Enquanto a Noite não Chega*. Porto Alegre: L&pm, 2001.

A narrativa⁸⁴ em espiral de Lopes Neto se articula a partir da figura do narrador Blau Nunes que, "campeando um boi barroso", se depara com "o santão da salamanca do cerro". Este indaga sobre o conhecimento daquele da "salamanca do cerro do Jarau", iniciando a narração da primeira parte da lenda. Com a derrota para os espanhóis, os mouros que eram "mestres nas artes e de magia [...] bateram nas praias da gente pampiana", trazendo consigo um condão mágico, guardado por uma "fada velha, que era uma princesa moça, encantada, e bonita, bonita que só ela!". Até que o "demônio" guarani, o Anhangá-pitã transforma a fada velha numa teiniaguá – lagartixa – sem cabeça, colocando no seu lugar o condão mágico virado em pedra transparente que de pronto "ficou vermelha como brasa". Da fumaça que marcou o lugar deste encontro entre a princesa moura e o Anhangá-pitã, "chamaram – salamanca [...]; e o nome ficou pras furnas todas, em lembrança da cidade dos mestres mágicos".

Na segunda parte, é o próprio sacristão encantado que complementa: "no costado da cidade onde eu vivia havia uma lagoa, larga e funda, com uma ilha de palmital, no meio". É São Tomé, Argentina, "do lado poente do grande rio Uruguai", uma das primeiras reduções jesuíticas, anterior aos Sete Povos das Missões, onde o sacristão testemunha "o milagre de ferver toda uma lagoa..., ferver, sem fogo que se visse!". Dali surge a teiniaguá, "de cabeça de pedra luzente", logo sendo aprisionada dentro de uma "guampa fechada na canastra forrada de couro cru, tauxiada de cobre, dobradiças de bronze!". O sacristão, sabendo que "quem prendesse a teiniaguá ficava sendo o homem mais rico do mundo", trata de cuidá-la, trazendo "um porongo de mel de lexiguana [marimbondo], por ser o mais fino". Eis que surge na sua frente uma moça: "Eu sou a princesa moura encantada, trazida de outras terras por sobre um mar que os meus nunca sulcaram... Vim, e Anhangá-pitã transformou-me em teiniaguá de cabeça luminosa, que outros chamam – o carbúnculo – e teme e desejam, porque eu sou a rosa dos tesouros escondidos dentro da casca do mundo...". Então, a princesa apaixonada se declara ao sacristão, profetizando: "serás o meu par... se a cruz do teu rosário me não esconjurar... Senão, serás ligado ao meu flanco, para quando quebrado o encantamento do sangue de nós ambos nascer uma nova gente, guapa e sábia, que nunca mais será vencida, porque terá todas as riquezas que eu sei e as que tu lhe carrearás por via dessas!".

Todas as noites, os dois amantes se encontravam para toda a manhã a princesa desaparecer, até que numa noite "ela quis misturar o mel do seu sustento com o vinho do

⁸⁴ Todas as citações deste parágrafo estão em: LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009 [1998], p.157-193.

santo sacrifício, [...] e embebedados caímos, abraçados". Descoberto pelos "santos padres" ao lado de "uma charpa de seda, lavrada de bordaduras exóticas, onde sobressaía uma meia lua prendendo entre as aspas uma estrela", o sacristão é torturado e "sentenciado a morrer a morte do garrote".

Chamo a atenção neste momento para o fato de que a lenda é apresentada no filme *Cerro do Jarau* somente até a cena da tortura, portanto, o restante da história não está inserido em sua totalidade no audiovisual, como veremos na análise das seqüências 1 e 3, que contêm os primeiros fragmentos da narrativa. Mas, para não deixar a história incompleta, resumo seu final: no momento de sua execução, "um ventarrão estourou sobre as águas da lagoa e a terra tremeu, [...] e nas correntezas sem corpo, da ventania, redemoinhavam em chusma vozes guaranis, esbravejando se soltasse o padecente...". O sacristão é libertado e, ao lado da teiniaguá, fazem o caminho até "o cerro do Jarau, que ficou sendo o paiol das riquezas de todas as salamancas dos outros lugares". Concluída as duas primeiras partes da lenda, o sacristão convida Blau Nunes a se aventurar "no palácio maravilhoso, dentro deste cerro do Jarau", a fim de ter seus desejos satisfeitos, mas avisa que: "muitos têm vindo... e têm saído piorados, para lá longe irem morrer do medo aqui pegado, ou andarem pelos povoados assustando as gentes, loucos, ou pelos campos fazendo vida com os bichos brutos...". Blau aceita e supera as sete provas as quais é submetido, ganhando uma onça de ouro que se multiplica de uma em uma, tornando-se rico em pouco tempo, o que rapidamente desperta a desconfiança dos outros e seu respectivo isolamento.

É quando Blau decide devolver a onça ao sacristão que, quando louvado pelo guasca pela terceira vez com a expressão "Laus'Sus-Cris!", quebra o encanto de mais de duzentos anos: "neste mesmo momento ouviu-se um imenso estouro, que retumbou naquelas vinte léguas em redor; o cerro do Jarau tremeu de alto a baixo, até suas raízes; [...] Ainda uma vez a velha carquincha transformou-se na teiniaguá... e a teiniaguá na princesa moura... a moura numa tapuia formosa...; e logo o vulto de face branca e tristonha tornou à figura do sacristão de São Tomé, o sacristão, por sua vez, num guasca desempenado... E assim, quebrado o encantamento que suspendia fora da vida das outras aquelas criaturas vindas do tempo antigo e de lugar distante, aquele par, juntado e tangido pelo Destino, [...] aquele par novo de mãos dadas como namorados, deu costas ao seu desterro, e foi descendo a pendente do coxilhão...".

A diegese do filme *Cerro do Jarau* tem início em um espaço imaginário na tríplice fronteira entre o Brasil, o Uruguai e a Argentina, em Barra do Quaraí: o cerro do Jarau é um

lugar mítico onde reside a lenda d'A *Salamanca do Jarau* com seus antigos mistérios. A narrativa está dividida em sete capítulos. No primeiro, "I – A Lenda", espécie de prólogo, Toco (Roberto Birindelli) apresenta para Rebeca (Lu Adams), ambos em *off*, a lenda d'A *Salamanca do Jarau* através do "lendoscópio", traquinagem adaptada do cinematógrafo por Toco. Neste ponto, os personagens ainda não foram introduzidos ao enredo e esta cena integra diegeticamente a terceira seqüência analisada, logo, é um *flashforward*. Vê-se a representação do início da lenda por um "teatro de sombras". Expulsos da Espanha, os mouros vieram para América, trazendo consigo uma princesa bruxa com um condão mágico que tudo transformava em ouro. É quando o demônio ameríndio, o Anhangá-pitã lança uma maldição que transforma a princesa em lagartixa com uma cabeça de pedra, a teiniaguá, que vai viver numa lagoa, em São Tomé, Argentina. A atmosfera da seqüência é onírica e fantástica.

No segundo capítulo, "II – A Infância", três primos pré-adolescentes em meados dos anos 1980, (Rebeca, Bento e Martim) brincam juntos na estância ao pé do cerro do Jarau. Entra, em *off*, o narrador-personagem de Bento (Tarcísio Filho) adulto, situando a história num grande *flashback*. Entre uma brincadeira e outra, Rebeca desafia os meninos a entrarem na gruta. Ela entra, eles permanecem fora com medo das histórias que sua avó conta sobre o lugar. A coragem de Rebeca marcará a relação dos três amigos de infância.

Anos mais tarde, em um presente não tão recente, já na terceira parte - "III - Lechiguana Clube" -, Bento é um escritor medíocre, viciado em drogas e jogatina, que agora vive com Rebeca, em Porto Alegre, com quem divide a propriedade do "Lechiguana Club", uma casa noturna. O casal acaba de vender o clube para Correntino (Miguel Ramos), um castelhano dono de uma funerária vizinha ao estabelecimento, que também trabalha com contrabando e outras ilicitudes. Correntino aposta na carreira musical de Lola (Julia Barth), vocalista de uma banda de *punkrock* e amante esporádica de Bento. Noites depois, em outro show no Lechiguana, quando o castelhano não cumpre novamente a promessa de pagar o que é devido na venda e depois de flagrar Bento e Lola se beijando, Rebeca ameaça entregar as falcatruas de Correntino à polícia. Enquanto Bento vai atrás de Rebeca, ele é detido pelos capangas de Divina (Néstor Monasterio), que o levam ao encontro do *gangster*. Ao mesmo tempo, Correntino ordena seu capanga Bandiolo (João França) a investigar Rebeca em casa; este ao encontrá-la, acaba por estuprá-la. Bento, pressionado pela cobrança das dívidas de drogas que tem com Divina, tenta recobrar o dinheiro com Correntino à força. Todavia, é Rebeca que consegue escapar ferida com a quantia e o livro-caixa das transações ilegais do

castelhano, prendendo os dois e Lola no cofre da funerária. Nesta sequência, impera uma atmosfera obscura, de *chiaroscuro* com um ritmo rápido na montagem das cenas.

Inicia-se um *road movie* em direção à tríplice fronteira – "IV – A Teiniaguá" –; a paisagem da capital é deixada para trás na fuga de Rebeca, perseguida por Correntino, Bandiolo, Lola e Bento, este como refém do bando. Rebeca vai ao reencontro de Martim (Tiago Real), que agora é padre e vive numa antiga igreja isolada no campo. No tratamento dos ferimentos de Rebeca, tornam-se evidentes sentimentos há tempo reprimidos.

Logo após, Rebeca se reencontra com Toco, - "V – O Mel de Lechiguana" –, que agora administra a antiga fazenda que pertencia a sua família e guarda um enorme acervo de relíquias sobre a lenda d'A *Salamanca do Jarau*, além de ter uma "empregada" muda. Toco mostra para Rebeca a sua versão da lenda – retoma-se o momento apresentado no prólogo, mas dando continuidade à história da lenda: o sacristão captura a teiniaguá; eles se apaixonam e, à noite, bebem o vinho do altar misturado ao mel de lechiguana; pela manhã, o sacristão é descoberto pelos padres, que o prendem e o torturam. Simultaneamente, Correntino localiza a igreja de Martim, torturado por Bandiolo. Depois de algumas horas, o bando segue em direção à casa de Toco, cruzando na estrada com Rebeca, percebida somente por Bento. Esta, ao retornar à igreja, encontra Martim desmaiado pela tortura sofrida; ao tratar seus ferimentos, os dois entregam-se à paixão. Enquanto isso, Correntino e Toco, entre provas do mel de lechiguana e mais cenas do "lendoscópio", negociam a venda de Lola. O telefone toca, é marcado o lugar da troca de Bento pelo livro de Correntino.

No penúltimo capítulo, "VI – O Cerro do Jarau", em frente à gruta da infância de Rebeca, Bento e Martim, a negociação é tensa e acaba em luta. Martim é ferido mortalmente por Bandiolo, que é morto por Rebeca. Enquanto ela se afasta, Bento encontra coragem para entrar na gruta. Em "VII – Rebeca", Bento encerra a história em *flashback* de suas vidas: ele retorna à capital gaúcha e é conhecido por ser o "louco do porto", enquanto que Rebeca casa com um professor espanhol, vivendo agora em Salamanca, Espanha.

Em *Cerro do Jarau*, se identificam três relações interdependentes de espaço-tempo que constituem o universo diegético do filme: a lenda atemporal como fonte desse imaginário pampeano, a infância idílica no campo e o amadurecimento em meio à violência da cidade. Os personagens que transitam nesta história, de certa forma, carregam consigo uma diáspora interna que se relaciona com as fronteiras, reais ou imaginárias, formadoras de suas "estruturas de experiência", lembrando Hall.

A lenda é uma narrativa diaspórica e se assenta numa região transfronteiriça, englobando e traduzindo diferentes construtos culturais, sobrepondo fronteiras culturais. Os primos Bento, Rebeca e Martim são crianças urbanas com forte relação com o campo, tanto que é Martim que se torna padre num lugar isolado do pampa, enquanto Rebeca e Bento permanecem na capital, mas marcados pela experiência de infância. Lola é resultado do êxodo rural, visto que sai de Livramento para ir trabalhar em Porto Alegre. Correntino é um estrangeiro familiar que trabalha com o contrabando de fronteira, comum no Estado. Toco é do campo, mas viajou pelo mundo e retornou a sua “casa”, além de ser, também, contrabandista. Nesta estrutura de fronteiras, o contrabando informa o *ethos*, assim como a diáspora, pois neles repousam o jogo de identidade e diferença do local, da comarca pampeana.

Enfim, as fronteiras estão nos personagens porque é sobre elas que eles se deslocam, um está no outro e um *narra* este outro nos constantes deslocamentos entre a fronteira da cidade e do campo, do passado e do presente, da história e das lendas. A história em si é a aprendizagem de como sobreviver num mundo em que se deve constantemente transgredir as fronteiras, sejam quais forem, aprendendo com elas, mas sem se perder nelas, pois, nesta transgressão, há muito desse *ethos* contrabandista e diaspórico. Tudo é fronteira em *Cerro do Jarau*.

Nestas idas e vindas, os personagens são marcados pela experiência da “migração”, da sobreposição de vivências simbólicas, vide as práticas de hibridização dos sotaques e dialetos da linguagem coloquial, das vestimentas, dos costumes, da música, assim como as “migrações” entre o passado e o presente, o campo e a cidade. Aliás, é na trilha sonora, na iluminação e na montagem alternada entre campo e cidade, passado e presente que o filme constrói uma conotação de deslocamento intermitente.

Todavia, a *mise-em-scène* acaba por constituir um universo maniqueísta destas relações que se entrecruzam, simbolizando uma fronteira moral entre estes “espaços”. É na noite perigosa e veloz da cidade, mergulhada nas sombras de uma estética *noir*, que as transações ilícitas são feitas, que os crimes são cometidos (o estupro de Rebeca), que a corrupção impera entre seus habitantes (calote de Correntino), que a trilha sonora é *punkrock*; enquanto que, no campo, tudo é “luz”, “aberto” e “desliza”, sob uma trilha idílica que lembra a segurança da infância, uma calmaria de tom melodramático, de imagens sobre a inocência, com certa pureza selvagem que emana da paisagem natural. É a cidade que invade o campo com sua violência, quando Bandiolo tortura Martin, e quando Rebeca assassina Bandiolo.

Para resolver seus problemas, Rebeca carrega a cidade para o campo, porque é neste espaço que se sente segura, protegida, e em condições de enfrentar os perigos e realizar sua vingança. Destarte, como na lenda, realiza-se a antiga ambição dos que cobiçam os tesouros da salamanca, perseguindo a teiniaguá de moto no lugar onde “se esconde”, a fim de conseguir suas riquezas ocultas pelas tunas em meio ao pampa.

O maniqueísmo também se reflete nos personagens: enquanto que os urbanos são fracos, os do campo são fortes, vide os desfechos de Correntino, Bento, e Bandiolo, que empobrecem, enlouquecem ou morrem, assim como o destino de Lola que retorna à “casa”, mas como mercadoria, acabando por ser mais uma “escrava” sexual de Toco, como sua “empregada” tapuia. A representação da mulher repete um pouco daquela realizada nos chamados filmes históricos, principalmente os de “bombacha e chimarrão”, todavia de forma atualizada: sempre cobiçada pelos homens da terra, se torna, de alguma maneira, um objeto de comércio – sexual ou não – nesta zona fronteiriça, visto que é contrabandeada pelo o que for nessas fronteiras da comarca pampiana, como os personagens femininos de *Anahy de las Misiones*, que lutam contra a realidade do estupro, seqüestro e da escravização pelo trabalho.

É sintomático o traçado da protagonista Rebeca, que resolve seus problemas da cidade no campo e encontra sua felicidade no além-mar. É o único personagem, além de Toco, que fica no campo, e que tem um final “positivo”. O personagem de Rebeca concentra o *discurso* de que não interessa em que paragens o gaúcho se encontra, seja a cavalo ou de moto, ele carrega consigo o *ethos* da diáspora, da fronteira, das marcas de violência que suas histórias e lendas narram.

Por fim, destaco alguns aspectos negativos do filme, como a inverossimilhança de alguns personagens e de seus desfechos, além de alguns problemas de montagem e continuidade, como o final de Lola (sonhava com Londres, mas vira escrava branca de Toco), Bento (um escritor que enlouquece no porto) e Correntino (um contrabandista rico que se torna camelô no centro de Porto Alegre), assim como a cena da relação sexual entre Rebeca e Martin depois deste ter sofrido uma sessão de tortura, ou de Bandiolo, que, de *garçon*, chegou a chefe da quadrilha. São algumas questões que prejudicam a qualidade do filme, mas não no aspecto que tento debater sobre as *identidades culturais* e suas representações.

A seguir, apresento a desconstrução e a reconstrução das quatro seqüências selecionadas de *Cerro do Jarau*.

3.1 SEQUÊNCIA 1: Abertura

[capítulo 1, 0:01:56 – capítulo 2, 0:08:16] – duração de 0:07:20

O contexto geral da cena de abertura se dá dentro dela mesma, funcionando como uma espécie de prólogo, "I – A Lenda": representação da lenda da Salamaca do Cerro do Jarau. Somente na terceira seqüência analisada, localizada dramaticamente no capítulo "V – O Mel de Lechiguana", é que esta ação dramática adquire seu sentido, visto que ela funciona como um *flashforward*, dentro do grande *flashback* que é o enredo do filme. Na cena subsequente, "II – A Infância", a infância dos protagonistas da história é apresentada em *off* pelo narrador-personagem Bento.

3.1.1 Desconstrução

Diegese – "I – A Lenda", prólogo de apresentação do início da lenda da Salamanca do Jarau: numa caravela com uma cruz de malta sobre uma vela, os mouros fugidos de Espanha vieram para estes lados de cá, trazendo escondida uma princesa feiticeira que possuía um condão mágico. Ao encontrar Anhangá-pitã, demônio guarani, a princesa é transformada em lagartixa, a teiniaguá. No lugar de sua cabeça, foi colocada uma pedra que, ao encontro do sol, tingiu-se de vermelha. A teiniaguá acaba indo viver dentro duma lagoa em São Tomé, Argentina. Esta cena é narrada em *off* por Toco⁸⁵ e Rebeca, através do teatro de sombras do "lendoscópio", traquinagem adaptada a partir do cinematógrafo. Nela, estão contidas as relações afetivas dos personagens Bento, Martim, Rebeca e Toco com a lenda, na informação de seu imaginário, como exemplifica a fala de Rebeca: "Lembro sim, como se fosse hoje: a parte que mais apavorava o Martim e o Bento era quando o Anhangá-pitã, demônio para os índios guaranis, lançava uma maldição que transformava a moura em uma lagartixa, com uma cabeça de pedra incandescente, a teiniaguá".

Na cena seguinte, "II – A Infância", os três primos pré-adolescentes, Bento, Martin e Rebeca passam as férias na fazenda da avó, ao pé do Cerro do Jarau, Barra do Quaraí, tríplice fronteira entre Brasil-Argentina-Uruguai. Tal ação localiza-se, temporalmente, vinte anos antes da ação presente, indicada por Bento no capítulo "IV – A Teiniaguá": "Eu passei a vida toda esperando Rebeca fazer algo extraordinário. Afinal, quando ela entrou naquela gruta

⁸⁵ Como ainda não sabemos quem são os personagens, indico seus nomes neste trecho de abertura a fim de facilitar a identificação dos mesmos.

vinte anos atrás, algo de fantástico deve ter acontecido". Entre uma brincadeira e outra, percebe-se a dinâmica das relações entre eles: Bento é o "esperto", Rebeca a "corajosa" e Martim o "ingênuo", pelo qual já se vislumbra a aproximação amorosa entre os dois primeiros. Quando desafiados por Rebeca a entrarem na fumaça, os meninos advertem a primeira dos perigos que se corria dentro do cerro, contados pela avó. É neste momento que a lenda representada na cena de abertura ganha sua dimensão diegética ao integrar o imaginário dos personagens e refletir sobre suas ações e emoções no desenvolvimento do drama na infância e na idade adulta, assim como demonstra o fragmento da fala de Bento descrito acima. A representação da lenda e a contextualização espaço-temporal dos personagens começam a delimitar a geografia imaginária de *Cerro do Jarau*: a paisagem de um pampa mítico de "origem" sobreposta à paisagem de um pampa "real" na tríplice fronteira entre Argentina-Brasil-Uruguai, atravessada pela "presença" da capital nos personagens crianças que se deslocam entre estes espaços.

Forma – Como todos os sete capítulos que dividem a narrativa do filme, esta sequência de abertura (episódica por definição) inicia com um fundo preto com o nome centralizado em letras estilizadas: "I - A Lenda" (figura 1).

A representação se dá através de um teatro de sombras que se assemelha muito, na estética das imagens, com o cinema mudo, reforçado pela "narração" em *off*, que "explica" o sentido das cenas que se sucedem, lembrando os primórdios⁸⁶ do cinema com suas traquinagens como o próprio cinematógrafo, além do "fantasmagoria", "teatrorógrafo" e "animatógrafo", entre outros.

Reproduz-se a sensação de experimentar uma das muitas atrações de narrativas burlescas do pré-cinema, principalmente pela especificidade estética que a compõe. Entre elas, destacam-se a expressividade mímica e gestual das figuras apresentadas na contraluz, a composição da cor nos planos entre o branco, o preto, o amarelo e o vermelho, que predominarão por todo o filme e que dão expressão à cena, o aspecto visual "fechado", de *chiaroscuro*, na composição do enquadramento frontal, fixo, que alterna planos de conjunto e médios, um "ritmo" visual contínuo, acronológico, que orienta a montagem em fusões elípticas, destacando objetos (o navio ibérico, o "porongo" amarelado pelo mel, o condão mágico vermelho, a figura feminina da princesa moura e as duas figuras masculinas, a

⁸⁶ Cf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

lagartixa de cabeça reluzente), o tema onírico e fantástico, e o tom lírico e ao mesmo tempo aventureiro e misterioso da cena.

De primeiro, tem-se um som diegético de navio e mar (figura 1 a 4), acompanhado pelo diálogo entre Toco e Rebeca, narrando a lenda. Logo após (figura 5 a 10), entra a música extradiegética que remete a uma composição de origem árabe com um ritmo fortemente marcado, em que vão sendo agregados outros ritmos e instrumentos, como bases eletrônicas e percussões. O andamento de sua execução começa num ritmo lento e vai aumentando conforme o desenvolvimento da cena, tendo seu ápice na fusão de diversos planos (figura 9), que culminam com a transformação da figura feminina em teiniaguá (figura 10).

Na sucessão dos quadros, introduz-se as caravelas espanholas com sua cruz nas velas, da direita à esquerda (figura 2 e 3), seguidas pelo desembarque dos mouros (figura 4). Depois temos duas figuras masculinas (figuras 5 a 8), uma em cada canto do plano, dividindo um "porongo" amarelado (referência ao mel de lechiguana, integrado à narrativa no capítulo "V – O Mel de Lechiguana"). Do centro da imagem anterior, surge, a partir do nível do "chão" (figura 8), uma figura feminina com um condão com uma meia-lua e de ponta vermelha (referência à princesa moura da lenda). Eles formam um triângulo que logo será associado à relação dos três protagonistas introduzidos no capítulo "II – A Infância". Segue-se uma profusão de planos sobrepostos num ritmo plástico (figura 9), indicando a transformação da figura feminina numa lagartixa de cabeça reluzente (figura 10).



Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4



Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

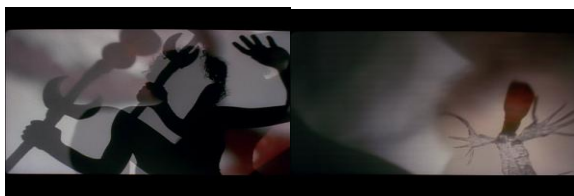


Figura 9

Figura 10

A seqüência que segue, abre com o letreiro "II – A Infância" sobre um fundo preto (figura 11). De trás de uma grande pedra cercada por uma paisagem rodeada por cerros, surgem Rebeca e Martin gritando por Bento (figura 12), que está estirado no chão, fingindo-se “morto” (figura 13). A voz em *off* de Bento adulto revela a narrativa em *flashback*: “passei minha infância ao pé de um cerro assombrado por um espírito maligno”. Rebeca e Martin, ainda não apresentados na história, assim como Bento, acodem este, pensando que está “desmaiado” (figura 14 e 15). De repente ele desperta com um grito, revelando a brincadeira de gosto duvidoso e sai correndo campo afora, perseguido pelos outros dois. Até o momento, alternam-se planos gerais, fixos com planos próximos (dramático), como o *plongée* de Bento (figura 13), todos em externas, de dia, com uma iluminação “natural”, a luz clara de um dia de inverno com sol.

Logo, o narrador-personagem – como o contador de causos Blau Nunes em Lopes Neto – complementa, informando o espaço-tempo diegético daquela ação dramática, seguido por uma sucessão de planos gerais, fixos e descritivos, até mesmo “fotográficos” da paisagem: “era um lugar perto da fronteira com Uruguai e Argentina. Um lugar isolado do pampa com suas lendas e segredos, onde viviam os mais profundos prazeres da infância, mas também os maiores terrores” (figuras 16 a 21). As crianças seguem correndo campo afora, passando pelos mais diferentes lugares deste cenário composto por cerros, pedras, coxilhas, cruzando pela fazenda, onde três senhoras (alusão à avó) sentadas sob uma árvore fazem tricô (cena composta por um *travelling* lateral, da direita para a esquerda, seguindo as crianças, conforme figuras 22 a 24). Os três param para descansar, deitando-se no chão, sob a vista alta do cerro (figura 25), como que compondo uma relação de raiz com a terra, como a “base” humana do cerro que se impõe por sobre os seus habitantes.

Bento continua sua narração: “éramos três primos, que todos os anos se encontravam nas férias de inverno e passávamos todo o tempo inventando brincadeiras malucas”, entre elas, atazanar Rebeca. Ao que Bento, criança, desafia: “quem chegar por último lá na gruta é mulher do padre”, e Martin completa: “é Rebeca! É Rebeca!” Na corrida em direção à fumaça, Bento se apresenta como o “enrolado”, assim como introduz quem são os outros, como Toco,

numa sucessão de planos com câmera na mão compostos por planos dramáticos em *slowmotion* que pontuam aquele momento, enriquecendo a plasticidade da imagem. Desde já, Bento caracteriza Martim “com seu sorriso inocente”, Rebeca como a “bela e ofuscante” e, paralelo a eles, o Toco como o “filho do capataz [...] que conhecia os atalhos como ninguém” (figura 26 a 30). Nesta passagem, Bento revela que estas eram as últimas férias deles, pois logo depois as terras seriam vendidas.

As relações começam a se delinear, as crianças são “urbanas” e “bem vestidas”, à exceção de Toco, que usa roupas simples, sendo que a relação com a cor vermelha é associada a Rebeca, quente, corajosa, emotiva. Da narração de Bento se percebe uma afetividade com o campo, afinal, a vida e as atividades dos ancestrais são “rurais” e é ali “fora” que se passavam as férias. Eles dirigem-se à gruta (figura 35), seguidos por Toco, que os observa ao longe (figura 36). É o evento que vai marcar a memória do narrador-personagem por revelar a coragem de Rebeca ao adentrar o “terrível” lugar, depois de “perder” a brincadeira “de mulher do padre” e desafiar “a coisa horrível que tem lá dentro” (figuras 37 a 42). Os planos se fecham em *closes* dos rostos das crianças que tornam mais dramática a situação de impasse que se cria. Apesar dos apelos de Bento e Martim, este com mais veemência, sempre falando do aviso da avó sobre os perigos do lugar, Rebeca lança o desafio, lembrando que a avó também dizia que lá dentro tinha “um tesouro escondido”.

Então, Rebeca dá um ultimato, contando até sete (alusão ao número de provas que Blau Nunes enfrenta dentro do Cerro em Lopes Neto, assim como os sete capítulos que dividem o filme, e o número de vezes que Bandiolo conta para a entrega do dinheiro, na seqüência “VI – O Cerro do Jarau”) e entra na gruta (figura 43). Este enquadramento, num *plongée*, iluminado de fora pra dentro, assemelha-se a uma boca gigantesca que “engole” Rebeca em sua escuridão. Lá dentro, vê-se Rebeca descortinando o interior da gruta, composto por um pano de fundo de sombras e reflexos prateados (figura 44), aludindo-se à plasticidade da cena anterior (“I – A Lenda”). Este mesmo cenário que une com um *raccord* a elipse temporal entre a Rebeca criança do passado e a adulta do presente (figura 45). A seqüência é cronológica, linear, alternando-se com cortes secos e rápidos, pontuada por uma música extradiegética que, ao mesmo tempo em que constrói uma atmosfera idílica e emotiva, articula em continuidade um ritmo de movimento constante às cenas, de fluidez dos deslocamentos dos personagens pela paisagem, como se tudo ali “deslizasse” no pampa. É a música que pontuará a atmosfera de nostalgia quando Rebeca retorna no capítulo “V – O Mel de Lechiguana”.



Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14



Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18



Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22



Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26



Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30



Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34



Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38



Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

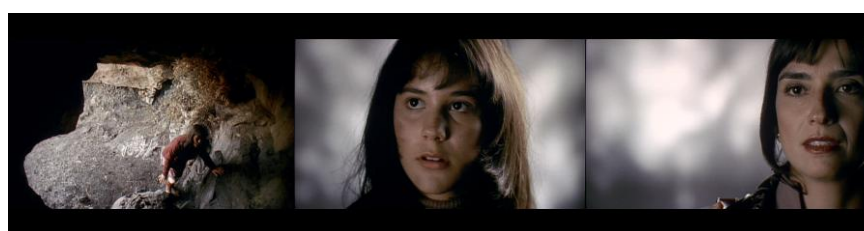


Figura 43

Figura 44

Figura 45

3.1.2 Reconstrução

A seqüência de abertura, “I – A Lenda”, funciona como um prólogo, operando a apresentação geral do filme, sugerindo uma atmosfera inicial que perpassará o restante da narrativa. No caso de *Cerro do Jarau*, é a lenda que informa o imaginário que fundamenta toda a história, contextualizando as seqüências subseqüentes, como a segunda, “II- A Infância”, que apresenta os personagens, as ações, os tempos e os espaços que constroem a totalidade do filme a partir daquele ponto. A representação da lenda se constrói em torno deste tom de fábula, de “era uma vez”, vide o diálogo em *off* de Toco com Rebeca: “lembra quando a tua avó contava...”. Como toda fábula tem seus mistérios, eles se refletem na forte composição de cores (vermelho, preto e branco) que trabalham em torno do *chiaroscuro*, predominando os tons escuros e quentes (vermelho) em alternância com os claros (branco e prateado). Enquanto a lenda é puro jogo de sombras como uma atração de variedades, a infância é banhada por uma luminosidade abundante e “natural” das vastas paisagens abertas, o que, mais tarde, contrasta com a Porto Alegre de hábitos noturnos, “fechada” e sempre à meia-luz na idade adulta dos personagens, vide o “Lechiguana Clube” e as ruas que o cercam, além dos escritórios de Correntino e Divina. Porto Alegre ganha luz em dois momentos: na fuga de Rebeca quando é vista na linha do horizonte e no epílogo do filme no cais do porto,

ou seja, quando é “deixada para trás”. Desde já, a hibridização de estéticas é uma prática incessante na realização de *Cerro do Jarau*, através da sobreposição das formas de representações da lenda (cinema mudo), do pampa (cinema clássico⁸⁷), da cidade (cinema *noir*), além da diegese que é, eminentemente, de um filme “de estrada”.

Contar esta lenda *traduzindo* a linguagem do teatro de sombras de origem oriental numa maquinaria chamada “lendoscópio” perfaz os dois movimentos de prospecção e introspecção simbólica, já que o tratamento onírico imposto pelo jogo de sombras universaliza a história, projetando-a para além de seu construto cultural, ao mesmo tempo em que auto-referencia a formação simbólica gaúcha e brasileira. Esta é uma das marcas de enunciação do filme que demonstra seus procedimentos auto-reflexivos, como mais um dos diferentes textos que contam a lenda, embora prevaleça, neste caso, a narração “clássica” de apagamento de sua enunciação pelo resto do filme.

O enunciado opera um vasto repertório simbólico como conteúdo, com enquadramentos carregados de referenciais sobrepostos que formaram esta cultura híbrida. Entre eles, temos o navio espanhol com sua cruz cristã (a herança ibérica), a música extradiegética de origem árabe como ambientação do tom de mistério e aventura e o condão em formato de meia lua de origem moura (as influências mouras), o mel de lechiguana (guaranítica), e as figuras humanas que remetem aos três protagonistas da história que atualizam a lenda no presente (o gaúcho hoje, urbano com “raízes” no pampa, conforme figura 25). Isto é, em *Cerro do Jarau*, o hibridismo das culturas formadoras é constante e se coloca de maneira dialética na relação paradoxal entre centrifugismo e centripetismo. No caso da lenda, ele é centrífugo, visto que seu centro se universaliza na forma, ao mesmo tempo em que é centrípeto, pois se particulariza na diegese. Nestes minutos iniciais, o filme se articula para “fora”, todavia, reforça o “dentro”. É a política da diferença, uma vez que, seu centro é o das margens, dessa margem esquerda do rio Uruguai. Portanto, é a partir dessa “estrutura de experiência” do gaúcho, tomada como o centro de referência dessa mesma prática cultural hibridizada, que se começa a perceber o movimento centrípeto que o filme constrói.

Quando a infância é retratada, idílica e inocente, os personagens já estão mergulhados tanto na geografia imaginária quanto física dessa narrativa de origem. É neste momento que o

⁸⁷ Cf. J.Aumont e M.Marie (2007[2001]), a partir das análises textuais da década de 1970, o dito "cinema clássico hollywoodiano" visava a norma estético-ideológica baseada no ideal da transparência, da auto-dissimulação e do auto-apagamento de seu enunciado fílmico. Portanto, o adjetivo "clássico" remete justamente a filmes que, de certa maneira, seguem a "norma": "montagem em continuidade, 'centralização' figurativa do plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem"(p. 55).

pampa aparece como um cenário das relações afetivas e materiais entre os personagens, reforçando uma reflexão em torno da relação do gaúcho no presente com esta vasta imensidão verde. Isto é, em *Cerro do Jarau*, por mais urbana que seja a “origem” do personagem, ela está sempre posta em relação à outra “origem” mais antiga, o campo, por ser este espaço o ratificado pela lenda da Salamanca do Jarau como a primeira procedência. A metáfora se constrói a partir da alternância entre os planos “cartão postal” da paisagem e os de dramatização das *personas*, numa montagem que segue o ritmo de constante movimentação pelo cenário: informa uma constante diáspora do homem pampeano, uma liberdade que desliza sobre a paisagem, mas que também vaga de um lado para o outro sem rumo nesta geografia verde e desértica que ainda esconde “tesouros”, a contrabandear-se. É, também, centrífuga porque remete à experiência errática do homem contemporâneo, assim como é centrípeta porque se dá em relação a esta geografia específica, de um deslocamento que é interno nas fronteiras físicas e culturais próprias do gaúcho. É dessa forma que se constitui uma etnicidade pampeana, que impulsiona, mais uma vez, o movimento centrípeta do filme.

O pampa não é mais do gaúcho a cavalo e de bombacha, agora é para se “passar as férias”, sendo que, no final, isso também se perde. É um lugar de contemplação, rememoração e reflexão de um sentimento de perda da inocência demonstrado pelo tom da narração em *off* do narrador-personagem. O retorno dos personagens a este cenário, vinte anos depois, reforça esta idéia de se “voltar às origens”, “ao chão”, “a casa”, ao mesmo tempo em que sentencia que toda “volta” está fadada ao fracasso porque tudo acaba por alimentar apenas ao imaginário ou ao senso comum. Como explica Hall, o sentimento é sempre de uma “chegada adiada”, jamais concluída. A idéia é de que para aqueles que vão e voltam, como Toco, caberá a perpetuação do imaginário, mas sempre o *traduzindo* em novas versões, construídas a partir das novas experiências e práticas de se sobrepor às culturas e às fronteiras, que formam a “terceira margem” do sul do Brasil. Portanto, cabe a Toco aquela parcela de realizar a “política da representação” nestas plagas, reinventando o seu “centro” a partir dessa periferia e, “re-impulsionando” mais o centripetismo.

A representação d’A *Salamanca do Jarau* perfaz a construção daquilo que Hall, inspirado em Said, chama de geografia imaginária, visto que localiza num espaço e tempo simbólicos a geografia específica do pampa fronteiriço sobreposta a um passado mítico, informando uma narração de origem que projeta o passado no presente dos personagens e das paisagens, interconectando-os. Esta geografia imaginária atua na formação da já citada etnicidade pampeana, pois reclama para si uma determinada forma de representação ou de “política de representação” que dê conta desta mesma experiência cultural, histórica e

identitária. Uma representação às margens que, articulando sistemas simbólicos díspares, define suas posições identitárias: o pampa e a cidade interpenetrados numa gigantesca “zona de fronteira”, *mestiça* em sua formação (ameríndia, européia, negra), e que demanda uma constante prática de contrabando simbólico a fim de reinventar-se - um contrabando de identidades e diferenças.

3.2 SEQÜÊNCIA 2: Lechiguana Clube

[capítulo 3, 0:13:28 – 0:16:31] – duração de 0:03:03

Esta seqüência está localizada num presente recente, anos 2000, em Porto Alegre. É a *performance* “ao vivo” de Lola e sua banda, logo depois que ela, Correntino, Rebeca e Bento brindam o fechamento do negócio de venda do Lechiguana Clube. Correntino adia mais uma vez o pagamento, estabelecendo uma pequena tensão entre o grupo, dando a impressão de que a reunião fora totalmente inútil e desagradando Rebeca, que permanece a contragosto no bar. Rebeca conta com o dinheiro para “mudar de vida”, viajar “quem sabe” para a Espanha, enquanto que Bento se preocupa com sua dívida com o criminoso Divina.

Selecionei esta seqüência porque, no filme, a música ocupa uma importante fatia da narrativa em três momentos da diegese. Apresentam-se também Wander Wildner⁸⁸ no Lechiguana Clube, dois gaúchos de fronteira⁸⁹ num bolicho de beira de estrada e, por fim, uma versão de “*Me Chama*”⁹⁰ de Lobão, interpretada por Nelson Gonçalves. A música é um forte elemento de identificação cultural, sobretudo por ser possível pontuar suas práticas de sobreposição de influências e estilos diversos, ao mesmo tempo em que reafirma suas identificações locais, seja nas composições ou nas execuções. No *Cerro do Jarau*, a música desempenha um papel de caracterização de “subculturas” – não no sentido negativo –, isto é, delimita os espaços de atuação das diferentes culturas que compartilham a mesma geografia imaginária, no caso, a gaúcha e a brasileira. Outro ponto que destacarei é a diglossia dos dialetos na composição da linguagem falada pelos personagens do filme que funciona como dispositivo de reconhecimento e identificação cultural, logo como “marcos” de delimitação de elementos que compõem esta geografia imaginária, assim como a música.

3.2.1 Desconstrução

⁸⁸ Cf. “Eu Tenho uma Camiseta Escrita Eu te Amo”, autoria de Wander Wildner, Editora Dobermann.

⁸⁹ Cf. “Bolicho de Linha”, Editora Vozes Comercial Fonográfica Ltda.

⁹⁰ Cf. Editora Sony/MTV Ltda

Diegese – O show de Lola é antecedido por uma apresentação performática de uma mulher sapateando com um jogo de boleadeiras (figura 46) e vestida de chiripá – vestimenta de origem indígena da região do *plata*, reta, passada entre as pernas. Logo após, Lola e sua banda se apresentam (figura 47 a 76), com a canção “*Hippie-Punk-Rahjneesh*”⁹¹, sucesso *punk* dos *Replicantes* em 1980. Recordo que Correntino investe na carreira musical de sua “reiña”, sendo um dos mais entusiasmados durante o show (figura 59 e 73), assim como Bento (figura 60). O mesmo não acontece com Rebeca, que observa friamente as reações dos outros, principalmente as de Bento, por saber de suas pequenas traições e cenas de ciúme com a vocalista (figura 53). O show carrega consigo uma energia que é contida nos músicos, mas que é explosiva para o público, o qual dança alucinadamente numa “roda punk”, praticando o “pongo” – bater-se em movimento com os outros da platéia – e o *mosh* – lançar-se de cima do palco em direção ao público, movimento executado por Lola no encerramento do show. Neste ponto, observa-se que a música e os *performers* tanto de origem campeira quanto urbana convivem e se atravessam no construto cultural que *Cerro do Jarau* constrói, o que se observará na seqüência “V – O Mel de Lechiuana”, quando são os gaúchos de fronteira que se apresentam à *punk* Lola (que também é da fronteira), ou quando Correntino atravessa o pampa sob a trilha sonora de Nelson Gonçalves, cantando uma versão brega de “Me Chama”.

Forma – A seqüência abre com um enquadramento fixo, frontal e aberto da *performance* das boleadeiras, composta por um plano subjetivo da vista do público, de baixo para cima, na qual se lê por detrás da *performer* o neon vermelho “Lechiuana”. O clube é um lugar escuro, com sombras por todos os lados, criando uma atmosfera *noir*, esfumada de “submundo”, composto pelas três cores básicas do filme (vermelho, preto e branco), presentes nos figurinos dos personagens em cena. Ao mesmo tempo em que é “quente” pelos tons vermelhos, a “frieza” das roupas pretas sugere distanciamento entre os frequentadores, quebrado pela entrada da música *punk*. Esta atmosfera sombria predomina também nas cenas exteriores ao bar e em outros interiores, como a funerária de Corretino, a casa de Rebeca e Bento, e o escritório de Divina. Ou, quando a cidade “invade” o campo na tortura de Martim por Bandiolo dentro de um quarto sombrio da igreja de pedra.

Ouve-se o som diegético do sapateado e das boleadeiras tocando no chão. Antes de terminar a apresentação da *performer*, entra o som de bateria, marcando um ritmo forte,

⁹¹ Autoria de Gerbase/Heron, Editora Warner Chappel Edições Musicais Ltda.

sucedido por um corte seco. Deste momento em diante, a estética se baseia numa linguagem de videoclipe “ao vivo”, numa sucessão rápida de fragmentos de planos fechados, oblíquos e expressivos (figuras 47, 50, 51, 55 e 61), alternados entre imagens do público e dos músicos. A montagem compõe esta seqüência “em colchetes”, refletindo o ritmo imposto pela música, ágil, agressiva e desordenada, criando efeitos rítmicos no somatório dos ritmos temporais e plásticos da imagem.

A letra da música informa muito do “espírito do tempo” do público do bar, ajudando a construir um ponto de referência cultural dentro do universo diegético do filme, além de metaforizar a busca por identificações e a respectiva frustração por se tentar definir e “se socializar” através da fixação em algumas delas, criando uma espécie de identidade errática. A capital porto-alegrense transpira uma amálgama de identificações que não permitem ser fixadas por nenhuma “diferença” que não seja a “identidade” baseada nas “origens” do sul. Logo, as identidades urbanas transparecem uma espécie de “esquizofrenia” do ser, pois buscam este ser em outras “paragens”. O contraponto a isto está na representação do pampa, na qual as identificações estão “centradas” porque localizadas num determinado “chão”. A letra ilustra esta idéia:

Você disse que eu tinha que mudar
 Você disse que o quente é viajar
 Você disse cabelo grande é o astral
 Você disse - o amor agora é grupal!

Comprei uma moto velha toda coxa.
 E uma mochila cheia de pedrinha roxa
 E sai pra ver o mundo alucinado.
 E você me chamou de alienado.

Nunca mais eu ouço você, nunca mais eu caio do beliche
 Vou juntar tudo pra ser um hippie-punk-rajneesh!

Você disse que eu tinha que mudar.
 Você disse que o quente é meditar.
 Você disse sem cabelo é o certo.
 Você disse - o amor é o inferno!

Botei fora a moto, as pedras e o dinheiro.
 Fiquei careca e cantava o dia inteiro.
 Hare krisna krisna krisna hare hare.
 E você disse – meu deus, sai dessa, pare!

Nunca mais eu ouço você, nunca mais eu caio do beliche
 Vou juntar tudo pra ser um hippie-punk-rajneesh

Você disse que eu tinha que mudar.
 Você disse o quente agora é cheirar.
 Você disse o cabelo agora é curto.
 Você disse o amor agora é bruto!

Botei prego e tachinha no nariz.
 Comprei roupa toda preta e uma corrente.
 Descobri a besteira que eu fiz.
 Quando você me chamou de indecente!

Nunca mais eu ouço você, nunca mais eu caio do beliche
 Vou juntar tudo pra ser um hippie-punk-rajneesh!



Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

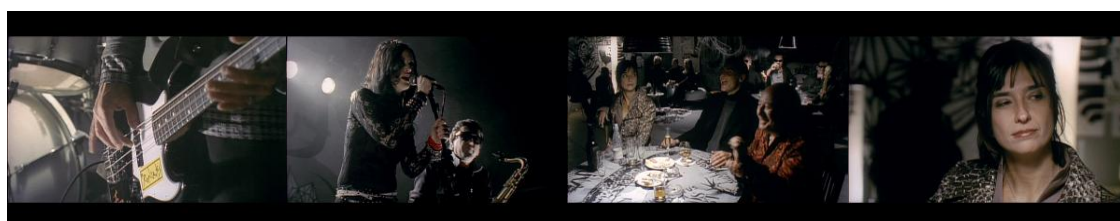


Figura 50

Figura 51

Figura 52

Figura 53



Figura 54

Figura 55

Figura 56

Figura 57



Figura 58

Figura 59

Figura 60

Figura 61



Figura 62

Figura 63

Figura 64

Figura 65

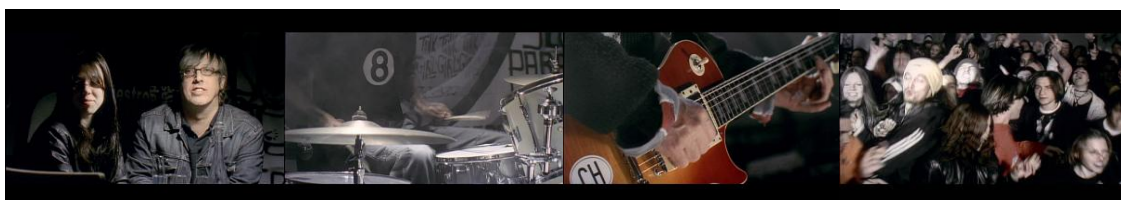


Figura 66

Figura 67

Figura 68

Figura 69

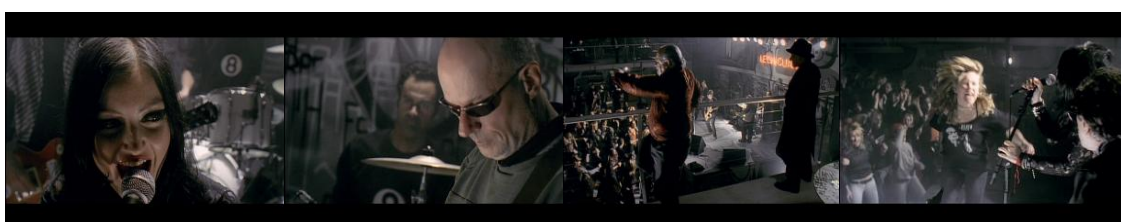


Figura 70

Figura 71

Figura 72

Figura 73



Figura 74

Figura 75

Assim como a música, a linguagem é um elemento de superposição cultural, pois sua prática mescla diferentes sotaques e dialetos em contato, o que é comprovado pelas variações sofridas no interior da língua no seu uso cotidiano. Estas práticas de circularidade cultural são confirmadas através das caracterizações dos personagens, que imprimem, nas falas, suas identificações culturais. A seguir, demonstro esta circularidade em fragmentos de um diálogo dito pelos personagens do filme no terceiro capítulo “III – Lechiguana Clube”:

“REBECA:
E o Correntino?

BENTO:
Oi, *né*, Rebeca?

REBECA:

Oi, Bento. Será que ele *tá* no escritório?

BENTO:

Ele já deve *tá* chegando *aí*.

REBECA:

Não vejo a hora de sair desta vida. Não agüento mais isso aqui.

BENTO:

Rebeca...

REBECA:

Bento, eu tive pensando... Com esse dinheiro a gente pode viajar...

BENTO:

Rebeca...

REBECA:

Espanha... Eu faço um doutorado em Letras, na Espanha.

BENTO:

Rebeca, eu tenho uma coisa...

REBECA:

Escuta, e tu te *concentra*; termina teu livro; e aí a gente publica numa editora de qualidade... Faz um super lançamento.

BENTO:

Rebeca, eu tenho uma coisa importante *pra* ti dizer.

REBECA:

O que foi Bento?

BENTO:

Tu sabe que eu gosto muito de ti, não sabe.

REBECA:

Sei...

(Entra Correntino e Bandiolo)

CORRENTINO:

Caríssimos...

REBECA:

Correntino...

CORRENTINO:

Desculpe interromper este momento tão *caliente*...

BENTO:

Mas vamos sentar que a casa é sua.

CORRENINO:

Nuestra reiña já viene... E que' vamos beber?

REBECA:

Água.

BENTO:

Já estou bebendo.

CORRENTINO:

Bandiolo. Trás *una* água e *una* garrafa de champanhe. E quatro taças, *viste*.

BANDIOLO:

Qual garrafa de champanhe?

CORRENTINO:

Qual garrafa de champanhe? Qualquer *una*. *La mas cara, vá. Ma' que boludo que non aprende nunca este tipo. Hoje vamos brindar a la Lechiguana Club, sob nueva dirección.*

BENTO:

E a Lola? Não vai vir brindar conosco?

CORRENTINO:

Nuestra reiña já viene. Ahora vamos a brindar a este excelente negócio concretizado. Excelente para ambas as partes, por supuesto.

REBECA:

Será bom para nós depois que tu nos pagar, Correntino.

CORRENTINO:

Calma, *Rebequita*. *Usted sabe que jo tengo la plata. Aí viene nuestra reiña. Senta mi amor querida, mi pássion, mi entretenimiento mi emoción, cosa de loco.*

(Entra Lola)

LOLA:

Reunião? É *muito baita*. Faz eu me sentir uma mulher de negócios.

Analisando os sotaques, localizo os personagens nos seguintes espaços dessa geografia imaginária do filme: Bento, apesar de gaúcho urbano, carregando no “tu”, não deixa de transparecer o sotaque de origem paulista de seu intérprete, o ator Tarcísio Filho; Rebeca mantém o tom de porto-alegrense; Correntino, com seu portunhol, lança uma identificação para lá da fronteira com a Argentina e o Uruguai; e Lola, fruto do êxodo rural de Livramento e que, apesar de adaptada aos usos e costumes da capital, deixa escapar suas origens, no seu

“muito baita”, que por mais familiar seja ao gaúcho urbano, soa estranho, por ser corrente somente na fronteira oeste do estado. Resumindo, entrecruzam-se nesta geografia habitantes do campo, das cidades interioranas, dos vizinhos estrangeiros, que, com a familiaridade com que é tratado e incorporado, acaba por informar uma identidade cultural, mais próxima da fronteira do *plata* do que aquela acima do rio Mampituba.

3.2.2 Reconstrução

Diz o clichê “que a música possui uma linguagem universal”, portanto, centrífuga por “natureza”. Entretanto, ela também demarca diferenças de origem, além de suas próprias fronteiras, vide a identificação das “harmonias” e “melodias” árabes na composição extradiegética de abertura do filme, por mais que esta se apresente hibridizada, ou até mesmo ocidentalizada pelas bases eletrônicas e guitarras distorcidas. Isto é, a música é capaz tanto de atravessar fronteiras quanto reforçá-las, pois nela se encontra um duplo potencial de separar e unir estas mesmas fronteiras simbólicas. A música de Lola tem base *punkrock*, de guitarras distorcidas e ritmo acelerado, violento, que incita o movimento, o deslocamento. Se, na infância, os protagonistas corriam por vastas áreas verdes, na idade adulta o espaço se “fecha”, as pessoas se debatem num espaço mínimo. Mas, nem por isso, deixam de praticar e compartilhar socialmente esta identificação. O lugar de encontro mudou apenas de paisagem, agora é urbano.

No caso da seqüência, estão lado a lado, no mesmo espaço-tempo diegéticos, tanto numa manifestação “folclórica”, quanto numa *performance punk*. O palco é um espaço democrático, no qual se manifestam diferentes “sub-culturas”, identificações, que convivem em “harmonia” pela costura fílmica contínua das imagens, em que a ruptura sonora entre uma cena e outra é relativizada, a fim de suavizar suas diferenças, procurando criar uma identidade entre elas. Aparentemente, não há conflitos entre o “moderno” *punk* e o folclore “tradicional”.

A apresentação de Lola opera uma identificação com o espaço urbano contemporâneo representado no filme. A capital porto-alegrense, até o presente momento, só aparece à noite, tendo hábitos e habitantes noturnos, cercada por uma atmosfera sombria, esfumada, de filme *noir*⁹², na qual um ritmo alucinado impera, opondo-se à infância “iluminada”, “fluida” e

⁹² Cf. “The Rules of Film *Noir*” (2004, direção de Elaine Donnelly Piepe), o cinema *noir* do pós segunda grande guerra não foi um movimento como a *Nouvelle-Vague* francesa, mas criou uma linguagem cinematográfica própria com regras bem peculiares que resultaram na formação de um conjunto de convenções formadoras de seu gênero, entre elas destaque, em consonância com o filme, os espaços lúgubres, fechados, em sombras como os clubes noturnos (“Lechiguana Clube”), apartamentos (o de Rebeca) e escritórios (Correntino e Divina), a

idílica de Bento, Rebeca e Martin. A impressão causada é de que a capital é o próprio interior da gruta da salamanca cercada de perigos, becos e vielas escuras, armadilhas, no entanto, ainda assim explosiva e de certa maneira, melancólica. O *punkrock*, de origem inglesa *traduzido* num “porto-alegrês”, se transforma na trilha sonora urbana da capital - cola-se uma imagem na outra, como se dissesse “este é o *punk* de Porto Alegre, suas letras são assim e se toca desse jeito”, comprovando a prática de adaptação cultural das culturas de fronteiras refletida por Burke.

Da mesma forma, acontece com a música instrumental “Bolicho de Linha”, executada diegeticamente no momento em que Correntino, Lola e Bandiolo descansam num bolicho de beira de estrada no percurso em direção à fronteira atrás de Rebeca. O *chamamé* retrata uma profunda e melancólica monotonia da cena, também escura, sombria, soturna, alternando *closes* nos rostos e instrumentos, como que os “colando” juntamente com a noite fria numa estrada qualquer da fronteira perto de Livramento. O ritmo é outro, também poderia estar tocando um *punkrock*, mas a marcação simbólica que se quer fixar é da imagem dos músicos (figura 76 a 78), que ambientam introspectivamente a geografia fronteiriça, assim como a triste melancolia dos pensamentos de Lola, a qual deixa transparecer que no campo é o lugar para se ter uma família, ao contrário da cidade, o que reforça o tratamento maniqueísta da *mise-en-scène*: “Meu sonho era tocar com a minha banda em Londres. Ficar muito famosa. Fazer shows pelo mundo: Paris, Berlin, Roma, Madri, Nova York, Los Angeles. Ganhar muita grana. Podia mandar um pouco pra minha mãe aqui em Santana do Livramento. Se eu vivesse nesse lugar acho que eu teria uma família”.



Figura 76

Figura 77

Figura 78

A música em *Cerro do Jarau* pontua uma perenidade própria dos produtos culturais de

presença do cigarro como parte integrante da constituição do personagem (Bento), o uso de armas de fogo (capítulos “III – Lechiguana Clube” e “VI – O Cerro do Jarau”), um mundo decaído (a capital porto-alegrense) com personagens decadentes, criminosos e marginais (Divina, Correntino e Bandiolo), a *femme fatale* (Rebeca), isto é, “uma dama com um passado e um herói sem futuro” (Bento enlouquece e Martin é morto), os finais em que nem a mulher fatal nem o anti-herói conseguem ficar juntos (capítulo “VII – Rebeca”), a utilização da *voice over* (narração de Bento), o uso do *chiaroscuro*, e a variação monocromática das cores do filme (vermelho, branco e preto).

“zonas de fronteira”: às vezes carrega nos tons locais, às vezes quer se projetar além-mar, e às vezes transforma-se numa terceira margem dessa experiência de misturar, mas nunca é única ou aponta para um só sentido. Sua inserção diegética atravessa todos os espaços e tempos, interconectando-os, cumprindo uma dupla função de “costura”. Identifica as diferentes práticas artísticas e culturais, localizando-as nas diferentes geografias físicas e imaginárias da comarca pampeana (a capital Porto Alegre, a cidade interiorana de fronteira, o pampa, os espaços além-fronteira, o imaginário das lendas), ao mesmo tempo em que integra estas práticas na paisagem, formando um *continuum* cultural habitado por esses seres em constante diáspora do campo para cidade, do passado ao presente, e vice-versa. Lembrando que a música da fronteira está na cidade, e vice-versa, como também a identificação nacional, que através da *performance* brega de Nelson Gonçalves está presente.

A diglossia das expressões regionais perfaz um trajeto circular que se contamina na medida em que vai sendo “contrabandeada” no cotidiano dos personagens, que se apropriam das inovações, através de suas formas de “adaptação” da língua, como exemplifica Burke nas práticas de hibridização dos artefatos culturais. Este *continuum* cultural, que começa com um sotaque porto-alegrense suburbano, passa por outro interiorano e termina num castelhano mais próximo de um “portunhol”, acaba por desenhar um traço peculiar que contribui para a delimitação de outra fronteira simbólica na geografia imaginária do gaúcho: o sotaque articula uma identificação cultural mais para os *hermanos* do que para os irmãos, assim como a música que está mais para Londres ou Quaraí do que para São Paulo ou Istambul.

De certa forma, a música e os diálogos em *Cerro do Jarau* compõem um sistema de representação (profusão de dialetos, estilos musicais) que definem o que Hall chamou de posições provisórias de identidade, ou a já citada “política da diferença”, prática que resulta dos processos de absorção e negociação entre diferentes estratos culturais, sem destruir o que é específico de cada. Todavia, esta política da diferença é paradoxal na textualidade do filme, visto que ao mesmo tempo que esta identidade se constrói a partir da diferença, por sua marcação simbólica mestiça em relação às outras identidades, ela também pratica formas de exclusão, de silenciamento, tornando rarefeitas outras identificações, como a de outros gaúchos, como o do norte do estado e, até mesmo, de uma identificação brasileira, “rarefeita” na voz de Nelson Gonçalves. A política da diferença em *Cerro do Jarau* opera em duas vias: uma positiva, que compreende que sua identidade depende da diferença do outro, e outra negativa, que exclui este mesmo outro nas suas formas de representação. Mais uma vez, o filme é centrípeto em suas representações, já que desloca seu centro a partir das identificações culturais locais, tanto da música quanto dos sotaques e dialetos.

3.3 SEQÜÊNCIA 3: O Mel de Lechiguana

[capítulo 9, 0:49:35 – capítulo 10, 1:00:37] – duração de 0:11:02

A ordem diegética desta seqüência começa antes de sua apresentação propriamente no capítulo “V – O Mel de Lechiguana”. Anteriormente, no terceiro capítulo (“III – Lechiguana Clube”), noites depois do show de Lola, Bento e Rebeca retornam ao Lechiguana Clube. Enquanto esperam por Correntino, Bento aproveita a oportunidade para contar à Rebeca sobre a dívida com Divina, acabando numa discussão acalorada em que ele sai da mesa. Alternadamente, acontece o show de Wander Wildner. Rebeca se arrepende e vai à procura de Bento, encontrando-o aos beijos com Lola. Rebeca sai do Lechiguana e se depara com Correntino e Bandiolo na porta, ao que desfere ameaças ao castelhano, prometendo denunciá-lo para a polícia caso não pagasse o que deve. Bento vai atrás de Rebeca, mas é detido pelos capangas de Divina, que o levam ao encontro do *gangster*. Ao mesmo tempo, Correntino ordena que Bandiolo investigue se Rebeca guarda em casa algum documento que o incrimine. Bandiolo estupra Rebeca ao encontrá-la no banho. Enquanto isso, Bento é pressionado por Divina com um prazo até o amanhecer para quitar sua dívida. Depois, vai direto à funerária de Correntino cobrar o dinheiro que, mais uma vez, lhe é negado. Castelhandó dá a desculpa de que não dispõe do dinheiro no momento, pedindo mais prazo, ao que Bento saca um revólver e o ameaça. Lola entra e delata a Bento todo o dinheiro que Correntino guarda dentro do cofre. Neste momento, Rebeca adentra na funerária de arma em punho ameaçando a todos. Na negociação com Correntino, Rebeca é ferida por Lola ao que também a atinge com um tiro de raspão. Então, Rebeca pede que Bento recolha o dinheiro, depois aponta a arma para ele, ordenando que os três se encerrem dentro do cofre. Ela consegue escapar com o dinheiro e o livro-caixa das transações ilegais do castelhano. Rebeca vai à fronteira e a seu passado: amanhece em Porto Alegre, que vai ficando para trás na linha do horizonte. No quarto capítulo (“IV – A Teniaguá”), Rebeca encontra Martin em sua igreja isolada no meio do pampa. Ela é perseguida por Correntino, Bandiolo, Lola e Bento. Este é levado como prisioneiro e moeda de troca. Martin cuida do ferimento de Rebeca e expõem-se os sentimentos reprimidos entre os primos. Rebeca tenta seduzi-lo, Martin recua. Pela manhã, Rebeca vai ao encontro de Toco na antiga estância de sua infância. Como esta seqüência tem a montagem alternada entre duas ações simultâneas - o encontro de Rebeca e Toco, e a chegada de Correntino, Bandiolo, Lola e Bento na igreja de Martin – optei, em função da categoria de análise, observar somente as representações contidas na primeira parte.

3.3.1 Desconstrução

Diegese – Esta seqüência começa com a narração em *off* de Bento num presente recente ao *flashback*, apresentando o personagem de Toco adulto ao mesmo tempo em que vemos Rebeca ir ao seu encontro. O espaço se desloca em direção à estância da infância dos primos, agora administrada por Toco, que também mantém um museu na sede da fazenda, a casa de pedra. Nesta seqüência, aflora a nostalgia em Rebeca e Toco em relação ao lugar. Logo, dentro da casa, Toco mostra para a amiga a mais nova descoberta, o “lendoscópio”, em que trabalha na reconstituição da narração da lenda da Salamanca do Jarau. Entra a narração da lenda, mas retomando do momento em que é interrompida na seqüência de abertura, “I – A lenda”, da descoberta da teiniaguá pelo sacristão até o instante em que este é flagrado e torturado.

Forma – A seqüência se inicia com um enquadramento frontal, fixo e descritivo, acompanhando o deslocamento de Rebeca de motocicleta, num plano geral (figura 80), seguido de um corte seco para um plano lateral, de conjunto com movimento panorâmico (figura 81) da direita para a esquerda, iluminados pela luz “natural” da paisagem. A música é extradiegética, de cunho “nativista”, tocada num ritmo fortemente marcado pela percussão do bumbo-leguero, instrumento comum na região, introduzindo uma atmosfera de “galope”, de marcha. Entra a narração em *off* do personagem-narrador Bento:

Rebeca conhecia alguém que tinha obsessões similares às nossas e que também foi marcado pelo singular mistério do Cerro do Jarau. Toco tornou-se um estudioso da lenda. Tem, talvez, a maior biblioteca particular sobre o assunto. Passou anos viajando pelo mundo e depois voltou para o cerro onde criou seu museu e se aproximou das mais profundas obsessões de Rebeca.

Pontua-se um *flashback*, plano de Toco criança, observando “vinte anos atrás” (figura 81), com corte seco para a última brincadeira dos primos em frente à gruta (figura 82), num plano médio, retornando ao mesmo plano anterior. Numa elipse temporal, surge Toco adulto por detrás da pedra (figura 83 a 85). Retorna a música extradiegética “nativista”, agora se agregando a um violino, tornando o clima mais idílico, ao mesmo tempo em que o plano acompanha o movimento de Toco por sobre a paisagem (figura 86), deslocando-se para um plano dramático, “colado” nas costas do personagem, que adentra a gruta (figura 87). A indumentária de Toco adulto remete aos costumes da região fronteira, o que cria uma

identificação mais para os *hermanos* argentinos e uruguaios da região do pampa, pois tem cabelos longos, veste um pala preto de lã, botas de couro marrom, cachecol vermelho, e bombacha pampeira que, ao contrário da “tradicional” bufante dos CTG’s, é original da Argentina e Uruguai, com um corte mais rente à perna, propícia à lide com o gado, portanto, mais adequada à realidade do trato com o meio. Retorna a narrativa em *off* de Bento: “entre muitas outras coisas, o Toco cultivava uma espécie de inseto que só existe ali naquela região, a lechiguana. E que produz um mel com propriedades muito especiais”.



Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figura 82



Figura 83

Figura 84

Figura 85

Figura 86



Figura 87

Figura 88

Neste ponto (figura 89 e 90), a câmera descreve um movimento panorâmico de grua, da esquerda para a direita, de cima para baixo, em transversal, num plano geral que começa enquadrando uma coxilha, e conforme vai se deslocando, integra Rebeca de motocicleta, até a sua chegada dentro da fazenda. Corte seco para um plano médio de Toco a provar, num porongo, o mel de lechiguana (figura 91 e 92). A composição dos enquadramentos é cuidadosa, acompanhando, no movimento de câmera, as linhas de força da imagem, assim como compondo um “retrato”, quando fixos. Toco cantarola uma composição intraduzível que, com a chegada de Rebeca revela: “lechiguana não tem ferrão, mas seu mel faz os homens perderem a cabeça”. Ele narra o caso sobre o botânico francês Saint-Hilaire, que quando

esteve naquela região provou o mel de lechiguana, achando que fosse morrer, depois de 24 horas alucinado. Entra em cena a “empregada” tapuia de Toco e recolhe o porongo.

No abraço dos amigos (figura 95), retorna a música extradiegética da seqüência da infância (“II - A Infância”), acompanhando todo o enquadramento seguinte, o enriquecendo com uma atmosfera de lirismo e nostalgia (figura 96, 97 e 103): da direita para esquerda, de baixo para cima, em transversal, a câmera em movimento de grua segue o casal num plano americano que vai a um crescente ao integrar, cada vez mais, a paisagem que o compõe, a casa de pedra – o museu –, a motocicleta, para em seguida concluir o movimento com um grande plano geral, espécie de clímax da cena, no qual, ao fundo, um peão seguido por uma tropa de borregos traça uma linha de força, da esquerda para a direita, enquanto o casal permanece mais abaixo do quadro, em “primeiro plano”. Há um corte seco para uma panorâmica lateral da esquerda para direita, num plano médio de um peão na lida campeira, no melhor estilo “cartão postal” (figura 98 e 101), seguida por outro corte seco de Rebeca e Toco (figura 99), “emocionados” com a paisagem, pontuado por um *flashback* de ambos brincando quando crianças (figura 100), demonstrando uma forte ligação afetiva, retornando ao “cartão postal” noutra corte seco (figura 101).



Figura 89

Figura 90

Figura 91

Figura 92



Figura 93

Figura 94

Figura 95

Figura 96



Figura 97

Figura 98

Figura 99

Figura 100



Figura 101

Figura 102

Figura 103

Toco e Rebeca entram na casa de pedra (figura 103), ocorre um corte seco na transição, suavizado pela música extradiegética de infância que cessa lentamente. O plano médio da casa revela uma discrepância entre o tamanho interno e externo (figura 104), além da luminosidade abundante do exterior, que contrasta com o interior sombrio, criando uma atmosfera misteriosa para o lugar. A casa tem suas paredes repletas de obras de cima a baixo. Rebeca logo começa a bisbilhotar as bugigangas de Toco, ligando um gramofone que reproduz uma música “oriental” distorcida (figura 105, referência à trilha da lenda no capítulo “I – A Lenda”) e brincando com uma boneca balinesa de teatro de sombras (figura 106, referência ao “teatro de sombras” do “lendoscópio” que narra a lenda). Toco, entre uma pergunta e outra, vai montando o “lendoscópio”, para mostrar à Rebeca (figuras 107, 109 e 117). Sucedem-se planos fixos, frontais, e próximos, com um diálogo provocativo entre ambos sobre os sentimentos reprimidos entre Rebeca e Martin. Entra a “empregada” tapuia de Toco, que traz uma bandeja com chá. Questionado por Rebeca sobre a moça, Toco silencia, já mostrando à Rebeca a traquinagem do “lendoscópio”. Numa referência à lenda, mas trazendo-a na realidade das relações entre Rebeca e o padre Martin, Toco pergunta: “e tu já bebeu com ele o vinho do altar?”.



Figura 104

Figura 105

Figura 106

Figura 107



Figura 108

Figura 109

Figura 110

Figura 111

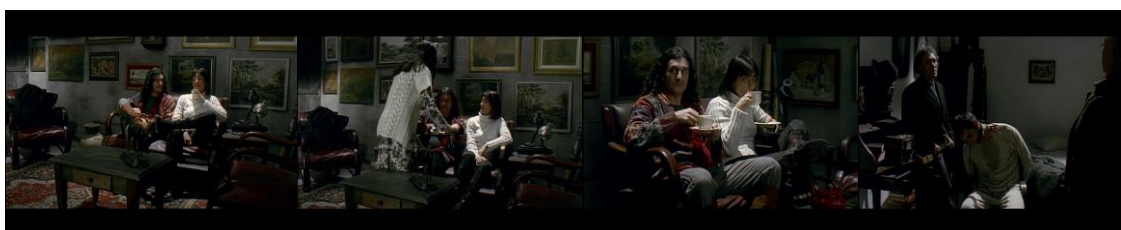


Figura 112

Figura 113

Figura 114

Figura 115



Figura 116

Figura 117

Figura 118

Figura 119

Depois de apresentar a traquinagem à Rebeca, Toco revela (figura 117) a função do “lendoscópio”: “é que eu to remontando a lenda da Salamanca do Jarau”. A partir da figura 119, remete-se à seqüência de abertura, com a repetição do diálogo inicial de Toco: “o que tu tá vendo é o início da lenda. Lembra quando a tua avó contava?”. A composição plástica dos enquadramentos e o ritmo da montagem é a mesma da primeira parte analisada, porém prevalece sobre a fotografia o *chiaroscuro*, entre variações de tons prateado e preto. Começa com um som extradiegético de carroça (figura 120), acompanhado pela narração de Toco sobre a captura da lagartixa (figura 121), numa sucessão de planos sobrepostos. Logo após (figura 123 a 125), segue a narração do sacristão e da princesa relacionando-se apaixonadamente, até que o sacristão é descoberto (figuras 126 a 128) e torturado (figura 129 e 130), ponto no qual Toco interrompe a sua reconstrução da lenda. Os planos do sacristão amarrado em giro fazem Rebeca lembrar-se de Martin (figura 131), quando segue um corte seco, num enquadramento em *plongée*, *raccord*, sobrepondo o movimento de giro com o ventilador de teto sobre Toco e Rebeca (figura 132).



Figura 120

Figura 121

Figura 122

Figura 123



Figura 124

Figura 125

Figura 126

Figura 127



Figura 128

Figura 129

Figura 130

Figura 131



Figura 132

3.3.2 Reconstrução

Destaca-se, nesta seqüência, o “filme de estrada” [*roadmovie*] como metáfora da diáspora dos personagens, de uma busca pelo novo que se concretiza através da viagem, do deslocamento por uma geografia reconhecida ou não, de um tempo “suspenso” da identidade do sujeito sobre um determinado espaço, uma espécie de “transidentidade”. Até o momento, o filme incorpora e hibridiza, em sua diegese, pelo menos três variantes temáticas: o fantástico (a lenda), a vingança (Rebeca), e o *roadmovie* (Rebeca e Bento). Na forma de incorporar estes elementos, opera-se duas propostas espaciais, aparentemente opostas: os interiores *noir* da cidade e as paisagens naturais do pampa. Neste imbróglcio todo, estão as duas figuras centrais de desencadeamento das estruturas narrativas: o gaúcho, urbano e rural, e a sua relação com

as paisagens, interiores e exteriores.

A frase de Rebeca “esta tua casa é pequena por fora, mas enorme por dentro”, ilustra esta relação interior/exterior. Os interiores de *Cerro do Jarau* reproduzem os “interiores da gruta”, por serem labirínticos, lúgubres, “espelhos íntimos”, elementos imaginários e físicos incorporados na grande paisagem exterior do pampa. Seja qual for o deslocamento, um compreende o outro, um carrega este outro como moeda de contrabando, prática própria do *ethos* da comarca pampeana. A paisagem é a grande narrativa na qual se narram outras tantas, informando a mesma geografia imaginária. Tanto as lendas da casa de pedra quanto as “lendas” do “Lechiguana Clube” compõem o mesmo espaço simbólico.

O *roadmovie* é uma estética, um gênero e uma temática ao mesmo tempo, visto que sua diegese e forma incorporam o “paralelismo entre os processos e relações internos e externos” (BRANDT, 1988, p.08). Como gênero cinematográfico, o *roadmovie* descende das grandes narrativas épicas, vide a *Odisséia*, de Homero, assim como da sua forma moderna com o *Bildungsroman*⁹³, ou seja, o romance de formação, específico da literatura alemã, que consiste numa narrativa de caráter antropológico, centrado no processo de desenvolvimento interior do protagonista em conflito com o exterior, no qual o caminho percorrido pelo protagonista determina a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático como formal. Nesta estrutura, temos um prólogo atemporal com uma geografia mítica (“I – A lenda”), seguida por uma primeira vivência no campo (“II – A Infância”), que vai para a cidade (“III- Lechiguana Clube”), e que acaba por retornar ao campo (“IV – A Teiniaguá”), mas que tem seu desfecho na cidade e no além-mar (“VII – Rebeca”).

Em *Cerro do Jarau*, o *roadmovie* metaforiza os constantes deslocamentos da formação tanto imaginária, quanto real de seus habitantes. A diáspora, seja interna ou externa, incorpora o *ethos* dos personagens. A lenda que informa sua *etnicidade* é uma narrativa diaspórica. Nesta “zona de fronteira”, o espaço entre o campo e a cidade demanda uma permanente relação de *vai-e-vem*, como demonstra a montagem alternada em “IV – A Teiniaguá”, sendo que, toda vez que o trajeto é percorrido, algo se *sobrepõe*, modifica-se. As figuras 97, 98 e 103 reproduzem esta sobreposição, sintetizam o *terroir* do pampa e da cidade: está lá, distante e ao fundo, aquele passado do gaúcho *a cavalo*, mas está próximo o presente do gaúcho *a pé* do campo e da cidade, tendo ao lado a casa de pedra de suas memórias, de seus “interiores”, além da “moderna” motocicleta. Em *Cerro do Jarau*, estas representações não são antagônicas, antes, complementos de uma mesma narrativa, que se fixa em ambas, abrindo

⁹³ Para uma melhor compreensão do conceito *Bildungsroman* e sua associação ao romance de Goethe, ver: Maas, Wilma. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

apenas duas possibilidades de identificação. Daí que a questão da identidade gaúcha se relacionar com a questão do filme de estrada, visto que como uma “zona de fronteira” e uma fronteira cultural idiossincrática, as identificações e diferenças estão sujeitas a idéia do *front*, conceito que implica a noção permanente de mobilidade, de trânsito contínuo entre os limites, de contrabando incessante de bens simbólicos e materiais que possibilitam o habitante da comarca pampeana assumir determinadas posições de “sujeito”, conforme a demanda da história, conforme a contingência dos “encontros” entre esses “sujeitos”.

Entretanto, *Cerro do Jarau* se incorpora aos discursos hegemônicos que formam a representação do gaúcho na dualidade entre o *centauro dos pampas* e o *gaúcho a pé*, visto que os reproduz sem operar a exclusão de um ou outro, mas sobrepondo-os, ratificando-os na harmonia do audiovisual que os agrega na costura da montagem, do enquadramento, da trilha sonora. Assim, alimenta os esquemas culturais consagrados pela ideologia, construindo a exclusão de tantas outras formas de identificação gaúcha, como escrava “branca” de Toco, a tapuia que “entra muda e sai calada”, revelando o lado negativo do contrabando, real e imaginário. O sistema de representação de *Cerro do Jarau* trabalha com a mesma estereotipia que classifica apenas duas identificações possíveis do gaúcho, portanto, reproduzindo uma representação fixa do passado no presente, que vai instrumentalizar uma “política da diferença” negativa, pois ratifica, em contraposição uma “política da identidade”, construindo a exclusão do outro, operando a violência simbólica do silêncio, como reflete Hall. Pode-se concluir que este é um exemplo do uso “negativo” da “política da diferença” profetizada por Hall, visto que alimenta, no presente, uma etnicidade de essência, aquela do monarca das coxilhas com o urbano moderno, contradizendo aquela mesma etnicidade que a lenda narrava anteriormente, de maneira mais fluida e mestiça. Neste momento, intensifica-se o movimento centrípeto, principalmente nas figuras 98, 101 e 103, nas quais o delicado limite entre a identidade e a diferença é rompido e, portanto, demarcando a linha do “bairrismo”, de uma espécie de “essencialismo” dessa mesma identificação pampeana, porém, harmonizando as diferenças do moderno com o “tradicional”.

Por outro lado, o personagem de Toco e Rebeca, que representam as identidades fixas do gaúcho do campo e da cidade, e que também são frutos das práticas contemporâneas de hibridização, operam, paradoxalmente, também como elementos positivos de uma “política da diferença”, pois estabelecem fortes relações com suas geografias imaginárias de origem, ao mesmo tempo que se adaptam aos novos tempos de negociação cultural, incorporando estas novas formas em suas narrativas de origem. Toco carrega consigo todas as “casas” nas quais viveu em suas andanças pelo mundo. Ele retorna a “casa de origem” e reconta sua lenda

primordial, a partir dos diferentes substratos históricos e culturais que o informaram na sua diáspora pelo mundo. O “lendoscópio” é prova disso. A traquinagem muda a forma de contar a lenda, que não é mais a da literatura oral, da “contação de caso”, sendo, portanto, a lenda afetada pela *tradução* que sofre ao pegar, de empréstimo, outras formas culturais. A missão de Toco é sempre recontar esta lenda do passado no presente, atualizá-la na incorporação dos novos contatos históricos e culturais que surgirem.

3.4 SEQUÊNCIA 4: Rebeca

[capítulo 13, 1:17:20 – 1:18:47] – duração de 0:01:27

O contexto geral da seqüência de encerramento se dá dentro dela mesma, funcionando como uma espécie de epílogo, "VII – Rebeca": o desfecho dos protagonistas. Esta seqüência se localiza no presente da ação, é o momento em que Bento finaliza o grande *flashback* que compõe a história. Martin está morto, assim como Bandiolo. Lola ficou com Toco na casa de pedra, e Correntino vira “camelô” no viaduto da Borges de Medeiros, em Porto Alegre.

3.4.1 Desconstrução

Diegese – Cais do Porto, em Porto Alegre, tempo presente para Bento, fim do *flashback*. Para Rebeca, Salamanca, Espanha.

Forma - Sucessão de planos fixos, frontais, descritivos e de conjunto como “cartões postais” do cais do porto (figura 134 a 136), encadeados por cortes secos, compostos por uma iluminação “natural”, cheia de zonas de sombreamento, num tom sépia, de imagem “enferrujada”, sob os ruídos diegéticos do lugar (figura 138): um carrinho de supermercado sendo empurrado, o lago Guaíba, um zunido de cidade ao fundo. Um vulto humano desloca-se em direção lateral ao ângulo do plano, saindo do campo, depois retornando (figura 138 a 140) - é Bento em *close*: “A realidade esmaga nossos sonhos. E apesar de nunca ter estado mais lúcido, me chamam de o ‘louco do porto’. [...] Finalmente, apesar de tudo, minha vida tornou-se um melodrama romântico”. Bento narra, em *off*, o final de Rebeca. Seguem os planos fixos, também como “cartões postais” (figura 143 e 145) de Salamanca: um plano oblíquo da ponte, *raccord* para Rebeca, sentada num pequeno atracadouro ao lado. Há um corte seco para a ponta de um teto da casa com o rio ao fundo (figura 145), outro corte para Rebeca sentada

num plano americano (figura 146), entrada de um *rock* extradiegético e um corte para Rebeca de motocicleta, num plano médio frontal, centralizada no quadro.

3.4.2 Reconstrução

Esta seqüência opera como um epílogo para o filme. Em outras palavras, é como *Cerro do Jarau* resolve, em seus personagens, as identidades culturais e de como, por fim, demarca a última fronteira das geografias imaginárias que as contemplam. Aparentemente, as diásporas encontram seu ponto de fixação: Bento em Porto Alegre, Rebeca em Salamanca, Espanha. Todavia, a capital é enquadrada sob o ponto de vista do cais do porto, logo, aberta às chegadas e partidas, assim como o rio e a ponte em Salamanca.

Neste ponto, destaco os elementos visuais escolhidos para compor os enquadramentos da capital gaúcha. No cais do porto, predomina o aspecto decadente que se reflete tanto em Bento, quanto no exterior das embarcações abandonadas. A atmosfera “enferrujada” produz a sensação de estagnação, justamente dentro de um espaço que implica um sentido de deslocamento. Porto Alegre, de hábitos e habitantes noturnos, ao encontrar o dia, é melancólica – sentimento presente tanto na paisagem urbana, quanto na pampeana do filme.



Figura 133

Figura 134

Figura 135

Figura 136



Figura 137

Figura 138

Figura 139

Figura 140

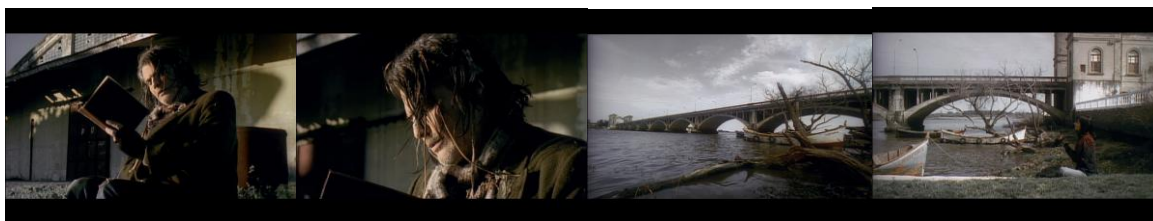


Figura 141

Figura 142

Figura 143

Figura 144



Figura 145

Figura 146

Figura 147

Figura 148

No contraponto, está Rebeca e a possibilidade sempre aberta de “atravessar a ponte”, visto que carrega consigo um imaginário que demanda um constante reposicionamento de suas narrativas e de sua relação com os espaços que transita. O retorno de Rebeca não é o “retorno da lenda” ao seu local de origem, afinal, não é a identidade que retorna, mas a diferença. Porquanto, Rebeca se assemelha a Hermes, o deus mitológico dos gregos que protege as fronteiras: “móvel, múltiplo, rompe-murallas, guardião das portas, bi ou quadricéfalas quando ele é representado nas encruzilhadas, [...] é o deus das passagens, da ultrapassagem dos limites mesmo quando ele simboliza a permanência delas” (LEENHARDT, 2002, p.29-30). Rebeca é “filha” de Hermes quando transubstancia os referentes de suas fronteiras culturais de “origem”, reais e imaginárias – o cavalo em moto, por exemplo –, a ponto de ultrapassar tais limites, como a ponte, o mar e o passado, mas remetendo, reforçando e simbolizando justamente essa referência oriunda da “origem”: do gaúcho a cavalo à lechiguana de moto.

De certa maneira, o destino de Bento e Rebeca são exemplos do falso dilema no qual Hall prognosticou o devir das identidades culturais na contemporaneidade. Bento “retorna às raízes” urbanas, enlouquecido depois de adentrar a gruta – um dos muitos destinos de quem se aventurava pela salamanca -, e neste lugar, sua identidade está “estagnada”, “enferrujada”, numa “miragem” de porto, que todos sabemos não ser um lugar de chegadas e partidas de pessoas, apenas de mercadorias. Bento é a “tradição” - aquela identidade gaúcha que resiste ao contrabando, ao contato entre fronteiras, ao encontro com o outro, apesar de estar dentro de uma região trans-fronteiriça, que se “fecha” como homem-fronteira que é em sua etnicidade mitificada, em seu passado idealizado, que não deixa suas histórias se contaminarem, nem se

contrabandear para dentro ou para fora, como Toco o faz, por bem ou por mal. Por isso, Toco é mais argentino do que brasileiro, deixa contaminar-se pelo contrabando simbólico que carrega outras influências, e tenta recontar sua história de origem, toda vez que uma nova “mercadoria” é negociada.

Por sua vez, Rebeca perfaz o caminho de volta como diferença, não como identidade. Ela carrega consigo esta etnicidade pampeana, projetando sua experiência em outras fronteiras, no além-mar. É a teiniaguá de moto que fará o contrabando em terras estrangeiras, com a geografia imaginária alcançando outras fronteiras, isto é, demarcando a terceira margem desta representação como aquele novo que surge quando os limites regionais e nacionais são ultrapassados e sobrepostos. Neste fim, compreendo que, no centrifugismo de Rebeca, está a possibilidade de se reinventar estas identidades culturais, praticando a saudável prática da *tradução* receitada por Bhabha em Hall, enquanto que, no centripetismo de Bento, prefigura-se a morte pela *tradição*.

É o paradoxo deste *ethos* que vive nessa zona de fronteira, constantemente interpelado a assumir posições em relação a si, ao irmão e ao *hermano*. Assim, perfazendo o jogo da identidade e da diferença, percebe-se que os movimentos centrípetos ou centrífugos nunca resolverão a questão, seja qual for a identidade ou diferença que se queira articular ou assumir para esses “sujeitos”, se gaúchos, brasileiros ou castelhanos. O paradoxo, quando provém de uma questão de identidades culturais, nunca deverá ser “resolvido”, sob pena de finalizarmos a história pela morte do sentido, do devir sempre cada vez mais hibridizador dessas “práticas sensuais” humanas, que constituem a cultura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: FRONTEIRAS HÍBRIDAS

Com o exemplo de caso do filme *Cerro do Jarau* (2005), de Beto Souza, investiguei como o cinema gaúcho contemporâneo representa, em suas narrativas, as identidades culturais, [in]formando as geografias imaginárias de reconhecimento e pertencimento cultural. A partir deste objetivo primordial de pesquisa, desenvolvi os três capítulos que estruturam esta dissertação de mestrado.

Na introdução, tracei, em linhas gerais, o percurso de construção do objeto de estudo, informando os motivos empíricos e científicos que me levaram a pesquisá-lo, dentre eles, destaco: os movimentos de centripetismo e centrifugismo cultural nas representações das produções cinematográficas gaúchas na *era da retomada* e no *crescimento*; por conseguinte, a hibridização cultural como prática incorporada nestas representações e formadoras de nossas fronteiras culturais; e, por fim, o tensionamento ocasionado nos discursos hegemônicos sobre as identidades e diferenças brasileira, castelhana e gaúcha.

No primeiro capítulo, apresentei o estado da arte e um recorte historiográfico da *tradição* interdisciplinar dos Estudos Culturais, utilizando o “paradigma” conceitual de Stuart Hall, visto que contextualizam a gênese das concepções sobre os quais se constroem as premissas teóricas desta pesquisa, articulando as noções interdependentes de cultura, hibridização cultural, identidade, geografia imaginária, fronteiras culturais e representação. Tais questões pronunciaram a categoria de observação: as representações culturais hibridizadas, tanto centrípetas quanto centrífugas, expressadas a partir da diegese e da forma de *Cerro do Jarau*.

No segundo capítulo, abordei questões de formação cultural, histórica e identitária do sul-rio-grandense que, por sua vez, reproduzem uma relação dialética entre o Rio Grande do Sul e o Brasil, demarcada por uma permanente oscilação entre autonomia e integração. Este tensionamento entre as idiossincrasias regionais e o sentimento de comum pertencimento ao Brasil, reproduzidas nas diversas formas de expressão social, cultural e artística, alimentaram, na produção cinematográfica gaúcha, dois discursos hegemônicos e antagônicos sobre este *ser*: o gaúcho *centauro dos pampas versus* o gaúcho *a pé*. Todavia, este cinema do lado esquerdo do Rio Uruguai é uma das mais variadas expressões da diversidade temática e produtiva desencadeada desde a *era da retomada* até o presente *crescimento*, sendo também contextualizado frente à produção brasileira, da qual não pode ser problematizado em separado.

No terceiro capítulo, apresentei o construto metodológico da dissertação, seguido da

análise do filme *Cerro do Jarau*. Esta se constitui num desvio do modelo de *análise textual fílmica*, desenvolvida por Vanoye e Golliot-Lété, com as contribuições de Jacques Aumont, Jean Mitry e Michel Marie. Foram selecionadas quatro seqüências enquadradas nos critérios de observação, e é a partir delas que construo algumas (dentre outras tantas) possibilidades que existem de se refletir sobre tema e responder, mesmo que provisoriamente, os problemas e objetivos desta pesquisa.

Antes, a fim de complementar a estrutura exposta acima, re-contextualizo algumas questões que ocorrem à leitura do lugar de fala de *Cerro do Jarau*, entre elas, destaco: sob a égide dos princípios norteadores da globalização e no âmbito do cinema nacional, o filme é realizado na transição de uma *era de retomada* da produção para uma de *crecimento*, na qual as práticas significantes hibridizadas de se fazer cinema privilegiam um determinado “padrão de qualidade”, uma despreocupação com qualquer projeto estético-ideológico e uma diversidade de estéticas, narrativas e temas, de acordo com a lógica da gestão privada dos recursos públicos captados via leis de incentivo - lembrando que a diversidade é um processo desencadeado desde fins dos anos 1960, portanto, não é novidade, mas continuidade. No âmbito do cinema regional – sintetizado com o nacional e o global, logo, num *continuum* -, tanto movimentos centrípetos de condensação quanto centrífugos de rarefação das identidades e diferenças culturais gaúcha, brasileira e castelhana contribuem para a idéia de que sim, há um regionalismo cinematográfico nestas plagas, vide o *terroir* de *ser, fazer e ver* o gaúcho, também de forma diversificada, incitando a luta hegemônica em torno de quem é o mais “verdadeiro” dos sul-rio-grandenses, se o *a cavalo* ou o *a pé*, ou se nem um nem outro, mas “apenas” o brasileiro do sul.

Contudo, deve-se evitar compreender tais fenômenos como algo monolítico – cinema nacional –, ou meramente dicotômico e/ou antagônico – cinema brasileiro *versus* cinema gaúcho ou cinema gaúcho *versus* cinema *made in RS* –, antes percebê-los como produtos que se constroem na sobreposição de fronteiras culturais dentre do jogo das identidades e diferenças no continente Brasil, regidos politicamente pela mesma comunidade real, mas negociadas imaginária e culturalmente na liquidez das relações cotidianas locais.

Assumir tal identidade/diferença gaúcha em sua forma cultural é assumir uma determinada posição política – política de representação das margens, política da diferença –, justamente frente àqueles que a negam e que defendem o “cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul” que, por sua vez, também assumem uma posição político-ideológica clara do que vem a ser o problema regional/nacional, ou seja, negam o regionalismo como se não existisse. Mas em nome de quem mesmo? Centralizar ou descentralizar seu lugar de fala nos

âmbitos da cultura nacional e regional sempre implicará um deslocamento de referentes, reais e imaginários que, dependendo do contexto histórico, desencadeará reações de adesão ou repulsa a essas representações, já que sempre oscilarão no jogo de identidades e diferenças, produzindo políticas de identificação e de diferenciação, em ambos os lados.

Tais práticas tendem à violência simbólica, tanto da afirmação quanto da negação das identidades e diferenças que formam as diversas geografias imaginárias do país. Não há como escapar disso, pois é impossível “resolver” tais identidades/diferenças. Resta problematizá-las a partir das “articulações” construídas nas representações dos imaginários e reais envolvidos. Ou seja, é através da *tradução* como prática hibridizante capaz de sintetizar de maneira sobreposta o regional, o nacional e o global, e compreendendo que o sujeito de diferentes contextos sempre se posicionará a partir de algum “lugar” ou “centro” para exprimir sua fala – periférica ou não –, que a relação das identidades/diferenças pode alcançar aquele equilíbrio entre centrifugismo/centripetismo sem que recaia na exclusão do outro, como por exemplo, na representação da lenda em *Cerro do Jarau*.

Isto é possível porque é a partir desta representação que se observa, de início, as práticas de hibridização nos objetos – no caso do audiovisual como tal –, de como ela informa as identidades culturais de uma determinada margem, delimitando fronteiras culturais e, por conseguinte, de como está inserida num sistema de representações que reclama uma política da diferença, por mais que incorra também numa política de identidade. É paradoxal, portanto, não depende de soluções, mas de “articulações” provisórias que atendam as demandas culturais, históricas, e sociais do momento.

Daí o *fort/da* de Hall, ou o *cá/lá* de Schüler, que exigem do sujeito fronteiriço, periférico e marginal esta diáspora constante de re-locação de seus espaços de fala, de reposição de sua etnicidade traduzida na intermitência entre passado e presente, entre memória e história, seja em relação a si ou ao outro, enfim, das práticas de hibridização de seus referentes culturais, jamais “plenamente” fixados, sempre “assumidamente” fluidos: tensão ininterrupta formada pelo ponto de interrogação que traça o limite de tais fronteiras culturais, que deveras tensiona as identificações regionais e nacionais porque é deferência, é contrabandista por excelência nas negociações simbólicas, sempre está em transformação apesar de ter uma história que articule seu “centro”.

A textualidade de *Cerro do Jarau* em seu contexto cultural, histórico e social, bem como a desconstrução e reconstrução de sua narrativa hibridizada, revelou que as representações de suas identidades culturais reforçam o *discurso* de que “somos uma fronteira”, logo, uma cultura híbrida, oriunda de práticas de tradução – lembrando Hall ao

citar Bhabha e reforçando a idéia da prática da deferência a partir da referência histórica. *Cerro do Jarau* articula os diversos construtos culturais formadores dessa região trans-fronteiriça, dentro das trans-identidades de seus sujeitos marcados pela constante diáspora ocasionada pelos deslocamentos entre esses limites territoriais e culturais, que demandam um contrabando material e simbólico, logo, uma diversidade de “tomadas” de posições, sempre provisórias, sempre efêmeras, mas, nem por isso, sem uma história que a delimite ou situe seu “centro”.

Tudo é fronteira em *Cerro do Jarau*: os tempos, os espaços, os personagens, as estéticas, os gêneros, a música, etc. É o *ethos* fronteiriço – ou a constituição de uma etnicidade própria - que reconhece e reclama para si este lugar de fala que é a comarca pampeana, pois sua prática agrega, sobrepõe, *mixa* os extratos históricos, culturais e sociais que a compõem: a história e a experiência de uma cultura particular que é forjada na *mestiçagem*, e que se posiciona nas “margens”, afastando a mera assimilação cultural e produzindo, se não algo novo, algo que é próprio de si, idiossincrático; a diglossia dos dialetos brasucas e castelhanos, dos sotaques interioranos e cosmopolitas; o deslocamento entre os espaços intra-fronteiriços do campo e da cidade, do Brasil, do Uruguai e da Argentina, do passado e do presente; a marca da experiência diáspórica de seus habitantes que, pelo constante deslocamento entre tais limites, ocasionam uma espécie de trans-identidade enquanto não se “chega” ao destino; a re-tradução das lendas, históricas ou urbanas; o contrabando musical, que sempre carrega consigo um “pouco” daquele lugar por onde passa, etc. É como diz Hall: “as culturas, é claro, têm seus locais. Porém, não é mais fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo” (2003, p. 36-37).

Eis onde reside a pluralidade e a diversidade que, de uma forma ou de outra, são exemplos de resistência e oposição às diferentes formas de homogeneização – tanto globais quanto nacionais – da cultura, assim como a resistência ao “falso” retorno às “raízes”. O verbo é absorver, não assimilar, porquanto, reproduzir na tradução da história, do imaginário e da memória um novo presente, conjugado com os anseios contemporâneos e locais dessa necessidade real de se identificar culturalmente com algo que informe o sentido, tanto coletivo quanto individual, todavia assumindo-o como precário, contingente e deveras político.

É como uma “zona de fronteira”, como uma “trança fronteiriça”, entrecruzamento de fronteiras culturais e de culturas de fronteiras diversas dessa comarca pampeana, que o filme constrói a geografia imaginária que o localiza. Este é o espaço na qual o filme se posiciona –

o seu lugar de fala. Por conseguinte, projeta-se, no presente, como um cinema regional, já que o centripetismo prevalece sobre o centrifugismo, dentro de uma mesma idéia de *continuum* cultural brasileiro, porque não o nega, integra-o na contribuição de seu imaginário com os mitos fundadores. Assim como o faz com os *hermanos*, que negociam constantemente com este *continuum* do lado esquerdo do rio Uruguai. Isso também desencadeia um estranhamento no além Mampituba de que se é *mais prá lá* do que *pra cá*.

Por outro lado, o discurso de que “somos uma fronteira” em *Cerro do Jarau* reproduz, na forma e na diegese, a violência simbólica de nossas representações, ao compor harmoniosamente as hegemonias sobrepostas do *monarca das coxilhas* com a *lechiguana motorizada*, silenciando a efervescente deferência deste caldeirão *crioulo* que é o Rio Grande do Sul, logo, o Brasil. Nossa índia “entra muda e sai calada”, a preta velha figura no tricô; nenhum gringo, polaco ou *bugre* para compor o cenário, nem Passo Fundo, Pelotas, Frederico Westphalen ou Terra de Areia: é Barra do Quaraí ou Porto Alegre - “é pegar ou largar”.

Deixando de lado as incoerências e inverossimilhanças do enredo, não fosse a representação da lenda d’A *Salamanca do Jarau* perfazer uma articulação política da diferença em prol de uma integração dos diferentes construtos culturais que a informam e, assim, colando-os com o espaço-tempo diegético do presente representado no filme, poderíamos dizer que o velho e bom bairrismo que estigmatiza o gaúcho estava de volta, com uma face mais “moderna”, disfarçando, embaixo do *jeans*, as bufantes bombachas enquanto canta, hipoteticamente, a versão *hardcore* de “Canto Alegretense”. Entretanto, deve-se compreender que isto faz parte da relação dialética entre centripetismo/centrifugismo e política da diferença: articula-se com o estrangeiro, mas reforça-se o familiar, e vice-versa. Ou, como conclui Hall, citando Robins e Rushdie: “em muitas variantes, a ‘tradição’ e a ‘tradução’ são combinadas de diversas formas. [...] Entretanto, é também ‘como a novidade entra no mundo’” (2003, p.75). Por isso, conjuga-se em alguns personagens esse paradoxo: Bento, a Tradição; Rebeca, a Tradução. Porém, será Toco a imagem do lavrador sedentário benjaminiano, o narrador que conhece a história e as lendas da casa que as transforma um pouco cada vez que as reconta. Ou, como na lenda, nas sucessivas transmutações de sua protagonista: a velha carquincha em teiniaguá, depois em princesa moura e, finalmente, em tapuia formosa.

No caso de *Cerro do Jarau*, tais questões surgem a partir das referências culturais, históricas e sociais, reais e imaginadas, do gaúcho que, entre a autonomia e a integração do jogo de identificações e diferenciações neste espaço localizado numa tríplice fronteira, pratica a sua política de representação. Eis o centro, a própria fronteira, esta comarca pampeana que,

formando esta trança fronteira, irradiará seus referentes *para fora*, reforçando o *dentro*, daí o centripetismo. Há momentos de equilíbrio e de desequilíbrio. Há movimentos que prefigura a velha estereotipia do gaúcho “cartão postal”, mas apontar apenas estes ou o bairrismo que por vezes se percebe, é recair num reducionismo das questões abordadas e já problematizadas pela pesquisa a partir do filme. O que prevalece é essa potência de contrabandear essas práticas culturais particulares, hibridizando-as na harmonia das diferenças. É a prática do “contrabando”, real e imaginário, como elemento formador dessa etnicidade pampiana, que vai demandar uma revisão constante de seus referenciais culturais, históricos e sociais em relação aos outros. É a inerência da transformação ou re-tradução das práticas que o personagem de Toco realiza que informa uma “ambivalência e antagonismo [que] acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a ‘diferença do outro’ revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação” (HALL, 2003, p.75). No contrabando simbólico, proponho: não somos uma fronteira, *articulamos* fronteiras.

Em princípios dos anos 1990, o cine Rosário fecha. A província está tranqüila. Uma estranha afasia dá o tom da década por vir. Numa das últimas sessões, a fila traduz a decadência e prenuncia o fim das salas de rua do interior: nove pagantes – eu estava lá e contei. Nada de gurizada medonha. Quatro ou cinco estudantes, meia dúzia de desocupados e o folclórico louco da cidade sentavam o mais longe possível uns dos outros. O *mistério*, apesar de ser coletivo, individualizava-se cada vez mais. As luzes se apagam: pela enésima e derradeira vez, o trailer d’*A Marvada Carne* (1985, direção de André Klotzel). De repente, um sentimento de melancolia surge, ao lembrar-me daquele personagem caipira, atravessando a selva de pedra com um pedaço de carne nas mãos agarrada ao peito, feliz, mas meio sem rumo de início e de seu final pequeno burguês. Seria assim dali pra frente? Cinematograficamente falando, é claro. As duas *pornochanchadas* que se seguiram diziam que sim. O cartaz d’*O Homem da Capa Preta* (1986, direção de Sérgio Rezende), dizia que não. Levantei-me no meio da segunda sessão - naquela noite em especial, o charme de Helena Ramos desbotou. Saí do cinema e cumprimentei seu Carlos – brigadiano de dia, bilheteiro à noite – e fui caminhando. Atravessei a rua. Na birosca do Zacarias a “Tela Quente” prendia as atenções. Dobrei a esquina. Na videolocadora, nostálgico, escolhi *Os Goonies* (1985, direção de Richard Donner) - não tinha Teixeira, Nadotti ou Gerbase e ninguém da Globo Vídeo havia me seduzido o suficiente. Dei a volta na quadra. Quando chegava em casa, vi a meia dúzia de gato pingado saindo da sessão. O louco, pra variar, gritava “agora tu vai, agora tu vai”. Foi a minha última sessão de cinema em Rosário.

No final das contas, o cinema brasileiro atravessaria a penúria dos ossos de carcaça da *era Collor* e, um pouquinho de cada vez, conquistaria sua carne de segunda sem osso com a *era FHC*⁹⁴ para que, finalmente, pudesse saborear seu tão sonhado filé nos anos seguintes – para poucos, obviamente, pois como é de costume neste país, nunca “dá” para todo mundo, alguém sempre fica só com os ossos. Por sua vez, o cinema gaúcho encontrou seu pedaço, ou melhor, seu espaço neste banquete disputado a tapas entre “centro” e “periferias”. Logo, este cinema à margem esquerda do rio Uruguai e ao sul do Mampituba está fadado à luta incessante por “espaços”, sejam eles quais forem, real ou imaginário, estético ou mercadológico, culinário ou cosmético. Isto, porque é um cinema de fronteiras, naturalmente culturais, porquanto é o que o diferencia e identifica como sendo regional.

Mas como é o sabor deste *terroir* em outros formatos? Na tela da televisão, do computador ou do celular/mp4? É o mesmo da telona? Vinte anos sem o *mistério* do cinema em Rosário do Sul transforma os modos de recepção dos filmes? Vinte anos de “Tela Quente”, videolocadoras e, agora, a pirataria dos *torrents* de filmes via *internet* formam que tipo de público? Do filme ao audiovisual, o real e o imaginário se transubstanciam? Como ficam as questões culturais, estéticas, e de linguagens? Que novas geografias imaginárias se formam? Como será a “educação cine-sentimental” de um telespectador, encravada na província? Quem torna seu olhar para a fronteira, a fim de ver o que se articula nesses novos contextos de recepção? E, por que não, de produção de novos olhares? Enfim, questões que apontam para novos caminhos, mas que permanecem sem traçados definidos.

⁹⁴ Sigla de Fernando Henrique Cardoso, Presidente da República entre 1995 a 2002.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1985].
- ALMEIDA, Paulo Sérgio & BUTCHER, Pedro. *Cinema, Desenvolvimento e Mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 [1983].
- ANDERSON, Perry. *Origins of Post-Modernity*. Londres: 1998 – edição brasileira: *As Origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. El Cine como Experimentación Filosófica. In: YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Ayres: Manantial, 2004, p. 23-81.
- _____. Imágenes y Palabras. Escritos sobre Cine e Teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BAKHTIN, Mikahil. “O Romance de Educação na História do Realismo”. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 223-276.
- BARRET, Michel. “Ideologia, Política e Hegemonia: de Gramsci a Laclau e Moufle” In: *Um Mapa da Ideologia / Theodor W. Adorno... [et. al]; organização Slavoj Zizek*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *The Elements of Semiology*, London, Cape, 1967.

_____. *Mythologies*, London, Cape, 1972.

_____. *The Pleasure of the Text*, New York, Hall and Wang, 1975.

_____. *Image-Music-Text*, Glasgow, Fontana, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *A Sociedade de Consumo*. Elfos, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Zahar, 1998.

BAZIN, Andre. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, c1985. 326 p. : il.

BECKER, Tuio. *Cinema Gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____(org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. (Cadernos Porto & Vírgula, n.º 8).

BENJAMIN, Walter. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge, 1991.

BRASIL, Giba Assis. “Espaços do Cinema Gaúcho”. In: *Nós, os Gaúchos 2*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BURKE, PETER. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

Cadernos Ponto & Vírgula nº 8. *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARAMELLO, Érika Fernanda. *O Gaúcho e a Fronteira no Mundo Virtual*. In: Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, p. 1-12, julho/dezembro 2004.
- CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, p. 23.
- CHAIA, Daniel. *Bens Confiscados*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Pampa e Cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2004.
- COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural?* São Paulo: Brasiliense, 1997.
- CUNHA, Marcelo Carneiro da. *Insônia*. 5ª ed. Porto Alegre: Projeto, 2005.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2ª ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DICTIONNAIRES LE ROBERT. Le Robert de poche: 1998. Nouv. éd. rev. Paris: Le Robert, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo Martins Fontes, 2002.
- _____. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: edições 70, 2000.
- _____. *O Imaginário: ensaio acerca da ciência e das filosofias da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
- EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: UNESP, 2005.
- _____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 348 p.
- ELIOT, T.S. *Notes Towards the Definition of Culture*. New English Weekly, 1948.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina C. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. "Os Estudos Culturais" In *Teorias da Comunicação*, de Antonio Hohlfeldt, Luiz Martino e Vera V. França (org.) Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Os Estudos Culturais em Debate*. In: UNIrevista – Vol. 1, nº 3 (julho de 2006).
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina C. "Estudos Culturais: uma introdução". In: SILVA, Tomaz

Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3ª ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2006.

_____.; GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Identidade Gaúcha e Cinematografia Regional na Mídia Imprensa Local*. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/3_ana.pdf. Acesso em: 1º mar, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (orgs.). *Nós, os Gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

FISCHER, Luís Augusto; GONZAGA, Sergius (orgs.). *Nós, os Gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 4ª ed., 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. *Microfísica do Poder*. Graal, 1999.

_____. *The Order of Things*, London, Tavistock, 1970.

_____. *The Archaeology of Knowledge*, London, Tavistock, 1972.

_____. *The Birth of Clinic*, London, Tavistock, 1973.

_____. *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Allen Lane/Penguin Books, 1978.

_____. *Discipline and Punish*, London, Tavernick, 1977.

_____. *Power/Knowledge*, Brighton, Harvester, 1980.

FURTADO, Jorge. *Cinema e Televisão*. In: www.nao-til.com.br. Acesso em: 31 jan. 2009.

_____. “O Renascimento do Cinema Brasileiro Acabou. E agora?” Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-79/renascim.htm>. Acesso em: 1º mar. 2009.

FRODON, Jean-Michel. *Projection Nationale* Éditions Odile Jacob, 1998.

GALERA, Daniel. *Até o Dia em que o Cão Morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GERBASE, Carlos. *O Relinchante Ressurgimento do Cinema Gaúcho*. Disponível em www.casadecinepoa.com.br. Acesso em: 21 nov, 2003.

_____. *Nelson Nadotti e a Invenção do Gaúcho Urbano*. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/31/32>. Acesso em: 1º mar, 2009.

_____. "O Uso da Segunda Pessoa na Realização Audiovisual do Rio Grande do Sul: o local e o universal". In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (Orgs.). *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina: 2009.

_____. GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas (Orgs.). *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina: 2009.

GOLIN, Tau. *A Ideologia do Gauchismo*. 3ª ed. Porto Alegre: Tchê!, 1983.

_____. *Reflexos entre o Gaúcho Real e o Inventado*. In: Nós, os Gaúchos. 4. ed. Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS, 1998, p. 91-94.

_____. *A Tradicionalidade: na cultura e na história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tche, 1989.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: EMBRAFILME,1980.

GUIMARÃES, Josué. *Enquanto a Noite não Chega*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GUTFREIND, Ieda. "A Historiografia Sul-riograndense e o Mito do Gaúcho Brasileiro". In: Nós, os Gaúchos. 4. ed. Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London, Sage, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto, a Filosofia?: identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*. Chatto and Windus, 1957.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JELIN, Elisabeth. "Frontera y Género" In GRIMSON, Alejandro (org.). *Fronteras, Naciones e Identidades: la periférica como centro*. Ediciones Circus-La Crujía, Buenos Aires, 2000, pp. 333-342.

JOCKYMANN, Sérgio. *Clo – Dias e Noites*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

JOHNSON, Richard. “O que é, afinal, Estudos Culturais?” In: *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Adaptações Literárias: uma prática do cinema rio-grandense*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n. 33, 2001.

_____. *O Primeiro Longa de Jorge Furtado*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n. 36, 2002.

_____. *Um Épico Gaúcho*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.31, 2001.

LYOTARD, Jean-François. “Pós-estruturalismo: o acinema”. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: SENAC, 2005.

MAAS, Wilma. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema & Pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MAFESOLLI, Michel. *O Mistério da Conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MARIE, Michel. ”Description-Analyse”, in *Ça/Cinéma*, nº7-8, maio de 1975.

_____. “Cinema e Narração” In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTINS, Rui Cunha. *O Método de Fronteira: radiografia histórica de um dispositivo contemporâneo (Matrizes Ibéricas e Americanas)*. Coimbra: Almedina, 2007.

MASCARELLO, Fernando. *O Pampa vai Virar Mar* (versão expandida). Significação, São Paulo, v. 20, p. 221-242, 2003.

_____. *Brasilidade no Rio Grande do Sul?* Caderno de Cultura de Zero Hora, Porto Alegre, 31 dez. 2004.

_____. “Caipiras em Curitiba” in Caderno Cultura, Jornal Zero Hora, publicado em 11/08/2007, p. 2.

MATTELART, Armand e Michèle. *Histórias das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2007.

MERTEN, Luiz Carlos. *A Aventura do Cinema Gaúcho*. São Leopoldo: Editora Unisinos,

2002 (Coleção Aldus).

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980, c1971.

_____. *A Significação no Cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORAES, Dênis de (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 3ª ed., 2007.

_____. *Ciência com Consciência*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *O Cinema e o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo – I Neurose*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo – I Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. Editora 34: São Paulo, 2002.

OLIVEN, Ruben George. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil - Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o Cinema do Simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª Ed. 2005 [2003].

_____. Historiografia e Ideologia. In: GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Cultura & Ideologia*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

_____. “Da Frustração Histórica do Rio Grande” In: *Nós, os Gaúchos*. Sergius Gonzaga, Luís Augusto Fischer (orgs.). 4. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998. p.19-21.

PINTO, Ivonete. *Farrapos Renderam Poucos – mas Bons –Filmes*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.70, 2005.

_____. *Resgate de uma História*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.53, 2004.

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987;

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

REICHENBACH, Carlos. *A Retomada do Cinema Brasileiro*. In: Estudos de Cinema .São Paulo: EDUC/PUC, ano 1, n. 1, 1998.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996.

_____. O Cinema da Busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. In: Revista FAMECOS : mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre N. 27 (ago. 2005), p. 96-104.

_____. *Cinema Gaúcho: construção de história e identidades*. Número 7 - 2007, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, mis en ligne le 12 janvier 2007, référence du 9 novembre 2007, disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document3164.html>.

_____. *O Cinema Popular de Teixeirinha: um produtor de cinema durante a ditadura militar*. In: Revista de Estudos da Comunicação. Curitiba, PR Vol. 3, n. 6 (jul./dez. 2002), p. 9-16.

_____. *Discursos sobre Identidades Culturais no Cinema Brasileiro dos Anos 90*. Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre: Intercom, 2004b.

_____. *Favelas e Favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro in VII Seminário Internacional da Comunicação*, 2003, Porto Alegre.

_____. *Os Filmes de Reconstituição Histórica nos Anos 90 e a Memória Nacional*. In: ArtCultura, Uberlândia, MG Vol. 3, n. 3 (2001), p. 81-86 : il.

_____. *Filme Histórico e Identidade Nacional: o exemplo De Lamarca*. in INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001.

_____. *As Marcas do Passado: o filme histórico como efeito de real*. 1999.

_____. *O Rural e o Urbano no Cinema Gaúcho*. Disponível em: www.iecine.rs.gov.br. Acesso em: 20. out. 2003.

RUAS, Tabajara. *Netto Perde sua Alma*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Fora do Lugar: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1999].

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia

das Letras, 2007 [1978].

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. London, Peter Owen, 1960.

SCHÜLER, Donaldo. “Fronteiras” In: CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Pampa e Cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____(org). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SILVERSTONE, Roger. *Por que Estudar a Mídia?* São Paulo: Loyola, 2005.

SOVIK, Liv. “Apresentação: para ler Stuart Hall” In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*/ Stuart Hall; Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

THOMPSON, Edward P. *A Formação da Classe Trabalhadora Inglesa*. Tradução de Renato Bussato Neto, Claudia Rocha de Almeida e Denise Bottman. 2 vols. São Paulo, Paz e Terra, 1988.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 2008[1992].

VERÍSSIMO, Érico Lopes. “Um Romancista Apresenta sua Terra”. In: *Nós, os Gaúchos: 2*. 4ª ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade, 1780-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *The Long Revolution*. Londres: Chatto and Windus, 1961.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1999.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

_____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. “Um Cinema que ‘Educa’ é um Cinema que (nos) Faz Pensar. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre Vol. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 13-20.

_____ & outros. *O Desafio do Cinema*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985, p. 27.

ZANFORLIN, Sofia. *Rupturas Possíveis: representação e cotidiano na série os assumidos (queer as folk)*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

FILMOGRAFIA CONSULTADA

AINDA, ORANGOTANGOS (35mm, 81 min, cor, 2007) dir. Gustavo Spolidoro

AMARCORD (Itália/França, 35mm, 123 min, cor, 1973) dir. de Federico Fellini

ANAHY DE LAS MISIONES (35mm, 117min, cor, 1997), dir. Sérgio Silva

BENS CONFISCADOS (35mm, 110 min, cor, 2005), dir. Carlos Reichenbach

DIAS E NOITES (35mm, 86 min, cor, 2005), dir. Beto Souza

DIÁRIO DE UM NOVO MUNDO (35mm, 90 min, cor, 2005) dir. Paulo Nascimento

CÃO SEM DONO (35 mm, 82 min, cor, 2007), dir. Beto Brant e Renato Ciasca

CONCERTO CAMPESTRE (35mm, 100min, cor, 2005) dir. Henrique de Freitas Lima

CERRO DO JARAU (35 mm, 86 min, cor, 2005), dir. Beto Souza

A FESTA DE MARGARETTE (35mm, 90 min, p&b, 2003) dir. de Renato Falcão

FELICIDADE É... (35mm, 85 min, cor, 1995), dir. Jorge Furtado, José Pedro Goulart, José Roberto Torero e Cecílio Neto

HOMEM QUE COPIAVA, O (35 mm, 123 min, cor, 2003), dir. Jorge Furtado

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES (DV/35 mm, 75 min, cor, 2002), dir. Jorge Furtado

IF... (Inglaterra, 35mm, 115 min, cor, 1968) dir. de Lindsay Anderson

INACREDITÀVEL – A BATALHA DOS AFLITOS (Betacam, 87 min, cor, 2006) dir. de Beto Souza

LUA DE OUTUBRO (35mm, 101, cor, 2001) dir. Henrique de Freitas Lima

MANHÃ TRANSFIGURADA (DV/35mm, 102 min, cor, 2008) dir. Sérgio de Assis Brasil

MEU TIO MATOU UM CARA (35 mm, 87 min, cor, 2004), dir. Jorge Furtado

NETTO PERDE SUA ALMA (35mm, 102 min, cor, 2001) dir. Beto Souza e Tabajara Ruas

NETTO E O DOMADOR DE CAVALOS (HDCam, 95 min, cor, 2008) dir. Tabajara Ruas

NOITE DE SÃO JOÃO (35mm, 90 min, cor, 2003) dir. Sérgio Silva

NOSSA SENHORA DO CARAVAGGIO, O Filme (35mm, 92 min, cor, 2005) dir. Fábio Barreto

NUOVO CINEMA PARADISO (Itália/França, 35mm, 155 min, cor, 1988) dir. de Giuseppe Tornatore)

A PAIXÃO DE JACOBINA (35mm, 103 min, cor, 2002) dir. Fábio Barreto

SAL DE PRATA (35 mm, 97 min, cor, 2005), dir. de Carlos Gerbase.

SANEAMENTO BÁSICO (35 mm, 112 min, cor, 2007), dir. Jorge Furtado

TOLERÂNCIA (35 mm, 100 min, cor, 2000), dir. Carlos Gerbase

TRÊS EFES (DV/Beta digital, 100 min, cor, 2007), dir. Carlos Gerbase

VALSA PARA BRUNO STEIN (35mm, 95 min, cor, 2007) dir. Paulo Nascimento

WOOD & STOCK, SEXO, ORÉGANO E ROCK'N'ROLL (35mm, 81 min, cor, 2006), dir. Otto Guerra

PUBLICAÇÕES CONSULTADAS

Revista Teorema: Crítica de Cinema - Uma revista do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre. Vol. 1 – 10.

SÍTIOS CONSULTADOS

<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/SerieHistorica/1106.pdf> (Acesso em: 1º abr. 2010).

<http://www.dezenove.net/> (Acesso em: 1º mar. 2009).

<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/> (Acesso em: 1º mar. 2009).

<http://globofilmes.globo.com> (Acesso em: 31 jul. 2008).

<http://www.nao-til.com.br>. (Acesso em: 31 jul. 2008).

<http://www.saneamentobasicofilme.com.br/> (Acesso em: 1º mar. 2009).

<http://www.pedrafilme.com.br/index2.htm> (Acesso em: 1º mar. 2009).

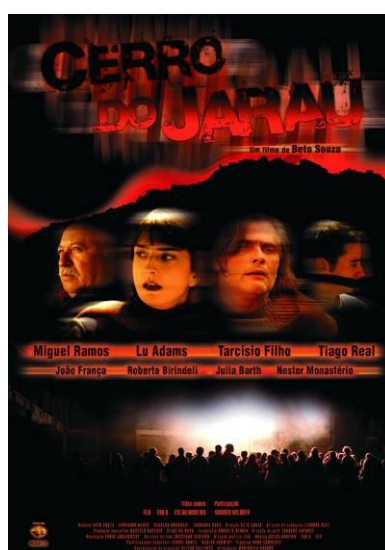
<http://www.cultura.rs.gov.br/internas.php?inc=assessoria&cod=1061297096> (Acesso em: 1º mar. 2009).

<http://www.aptc.org.br/biblioteca/iecine01.htm> (Acesso em: 31 jan. 2009).

http://www.accirs.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=118&Itemid=176 (Acesso em: 31 jan. 2009).

<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>. (Acesso em: 31 jan. 2009).

ANEXOS

ANEXO A – CARTAZES⁹⁵ E FICHA TÉCNICA

⁹⁵ Disponível em: <http://imagens.travessa.com.br/DVD/GR/44/44996b28-bbb1-4803-a73f-d9705dd1958b.jpg>; <http://static.blogstorage.hi-pi.com/photos/filmeseduardo.arteblog.com.br/images/gd/1222913045/CERRO-DO-JARAU-Diretor-Beto-Souza.jpg> – acesso em 1º/12/2009.

Ficha Técnica

Filme: *Cerro do Jarau* (35 mm, 86 min, cor, 2005)

Direção: Beto Souza

Roteiro: Beto Souza, Fernando Marés, Geraldo Borowski e Tabajara Ruas

Produção Executiva: Marcelo Bacchin e Elias da Rosa

Direção de Produção: Leandro Klee

Fotografia: Roberto Henkin

Direção de Arte: Eduardo Antunes

Montagem: Fábio Lobanowsky

Desenho de Som: Cristiano Scherer

Direção Musical: Flú

Música: Celau Moreira, Edu K e Flú

Participação Especial: Leonel Gomes e Mariah Schmidt

Maquiagem: Baby Marques

Coordenação de Produção: Helena Colares

Divulgação: Mariângela Grandó

Elenco: Lu Adams, Tarcísio Filho, Miguel Ramos, Tiago Real, João França, Roberto Birindelli, Julia Barth e Nestor Monastério.

Participação Musical: Wander Wildner, Replicantes, Leonel Gomes e Miguel Tejer.

Prêmios: Festival de Cinema de Gramado – Melhor Ator Coadjuvante – Miguel Ramos;
Festival de Recife – Melhor Atriz – Lu Adams, Melhor Ator Coadjuvante – Miguel Ramos,
Direção de Arte - Eduardo Antunes.