

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

TACIANE SOARES CORRÊA

**O IMAGINÁRIO DE PORTO ALEGRE REVELADO  
EM SAL DE PRATA**

PORTO ALEGRE  
2008

TACIANE SOARES CORRÊA

**O IMAGINÁRIO DE PORTO ALEGRE REVELADO  
EM SAL DE PRATA**

Dissertação, apresentado à Banca  
Examinadora Faculdade de Comunicação  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE  
2008

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C824i Corrêa, Taciane Soares

O imaginário de Porto Alegre revelado em Sal de Prata /

Taciane Soares Corrêa. – Porto Alegre, 2008.

202 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Fac. de  
Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind

1. Comunicação – Brasil. 2. Porto Alegre – Aspectos  
Sociais. 3. Porto Alegre – Imaginário Urbano 4. Porto  
Alegre – Metrópole Comunicacional. 5. Cinema - Rio  
Grande do Sul. 6. Sal de Prata - Interpretação. I. Gutfreind,  
Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 301.16

791.43

Bibliotecária Responsável: Elisete Sales de Souza, CRB 10/1441

## BANCA EXAMINADORA

Componentes da Banca:

---

Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

---

Dr. Juremir Machado da Silva

---

Dr. Rudimar Baldissera

Pesquisa de Mestrado realizada com o auxílio concedido pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, bolsa concedida pelo período de março de 2006 a março de 2008.

**PARA PORTO ALEGRE**

## AGRADECIMENTOS

Nesse momento, não quero escrever aqui – “*um baita lugar comum*” – ou palavras para cumprir protocolos, mas, sim revelar verdades mais profundas. Iniciei esse caminho em minha *solitud*, mas seres humanos vieram para caminhar comigo, por convite, ou de penetas, mas como nada ocorre por acaso, vou tentar decifrar em palavras respeitando o tempo e o espaço, os sentimentos vividos com esses caminhantes, durante o percurso e, fundamentalmente, para conseguir materializar essas revelações descobertas, novamente, em minha, agora, mais intensa, *solitud*.

E apesar de ser professora de criatividade vou assumir publicamente que vou ficar no não-lugar de minhas palavras e de meus insights, nesse primeiro momento, e vou tomar a liberdade de parafrasear dois grandes homens que conheci nesse semestre, meus orientandos Fabiano e Eduardo e, lendo seus agradecimentos, percebi que suas palavras tocavam minhas verdades mais verdadeiras.

Com o publicitário Fabiano relembrei que agradecer não é simplesmente dizer obrigada, mas sim transmitir e deixar transpirar um verdadeiro gesto por tudo o que nós é oportunizado. E é com essa gratidão que compartilho essa pesquisa com **Porto Alegre** e seu imaginário, cidade que em meu primeiro olhar era: assustadora, perigosa e misteriosa e me foi revelada por uma amiga de origem panamenha, Yhevelin, que me apresentou os legítimos encantos de uma cidade que hoje para mim tem um pouquinho de cada lugar que conheci, senti e amei como: o *Rio de Janeiro*, *Flórida*, *Montevideu* e *Buenos Aires*. Em meu imaginário, encontro todos esses lugares, aqui no meu atual lar, **Porto Alegre**.

E foi esse sentimento – de **PAIXÃO** – que me despertou o grande desejo de estudar o imaginário de **Porto Alegre**. E nesse período muitas pessoas, passaram, saíram, entraram e até mesmo se tornaram adormecidas em minha vida, não vou mencioná-las porque são muitas, e porque algumas, realmente, não consigo sequer falar o nome, muito menos escrever. Mas quero dizer que agradeço a cada uma delas, porque com elas aprendi, cresci, senti, vivi,

chorei, ri, sonhei e realizei, e quero também dizer que nenhum delas entrou ou saiu da minha vida por acaso nesse período, mas sim o fez porque com elas **EU** precisava aprender e entender a vida como ela é, e como **EU quero conduzi-la**. E uma das grandes lições que tirei foi assumir que quero viver na minha mais pura verdade e é com ela que vou mencionar apenas algumas pessoas.

E, com as palavras do jornalista de moda Eduardo, digo que essas pessoas abaixo foram aquelas que acreditaram em mim, me deram apoio e liberdade, colocaram-se no meu lugar, foram amigos autênticos, com elas me redescobri e, principalmente, com eles compartilhei momentos divinos.

Ao Bruno, apenas o meu silêncio e a minha energia amorosa para dizer que você mudou a minha vida. Obrigada mestre por me ensinar a viver;

A Vilma, pela nutrição, pelo amor, pelo carinho, pela verdade, pela saúde, pela coragem, pelo aconchego, pelo colo, pela força, pela espiritualidade, pelo afeto, pelo sentimento, pelas gargalhadas. Por tudo! Pelo pão, pelo sol, pelo feminino, pelo cozinhar, pelo compreender, pela palavra e pela Catarina;

A Esther, por resgatar o meu lado mais bonito que me fez ser mais completa para escrever esse texto, obrigada a essa pequenina francesa/grande mulher/criativa e amorosa. E a sua mãe, e a sua vó que me deram o meu vestido rosa e que com certeza vão deixar aflorar e ter coragem para apoiar essa já adulta cantora musicalizada com a verdade da vida. Deixem ela “cantar”!

Ao Juremir, com seu livro – Cai a noite sobre Palomas – um caminho percorrido de Palomas a Paris que me mostrou que se consegue conquistar o seu mundo com o poder da palavra. Que podemos sair das fronteiras e encantar/seduzir o imaginário pelo mundo, sem ter que ser um médico famoso ou um dr advogado. Mas sim, sendo um **jornalista** que com maestria exerce o poder de um sensível discurso;

A Ana Amélia, que com seu exemplo de vida, de profissional e de professora me mostrou, quando ainda era sua aluna, o quanto é importante “se envolver”. E depois como sua colega, percebi que é esse envolvimento gera comprometimento e verdade. Como você sempre foi uma jovem mãe profissional em minha vida – é como sua filha **publicitária**, que me sinto

quase da família. Nesse caso, obrigada também pelo exemplo de família com amor. Quando se dá amor se tem amor;

Ao mestre Rudimar, professor, colega, chefe, amigo. Em primeiro lugar por falar/escrever e conceitualizar o amor, e por me ensinar sobre os rituais. E por dar o primeiro direcionamento para cumprir esse importante ritual, um caminho incentivado com a paixão de um pesquisador, o profissionalismo de um **relações públicas** e a seriedade comprometida de um grande homem;

Ao Fabrício, **criativo**, conectado, sintonizado, um publicitário que penetrou em meu imaginário intelectual e sensível e materializou minhas idéias enlouquecidas, dando vida às milhares de capas/reveladoras que facilitarão percorrer este caminho que traz fragmentos a serem revelados.

A Bárbara por seu carinho compreensivo mesmo no seu silêncio distante – pois, aqui, foi sentida a sua vibração positiva;

A Cris, por tão bem conduzir o meu caminho intelectual, com tranquilidade, sensibilidade, profissionalismo e sua visão cinematográfica desse mundo, mostrando-me o poder da **liberdade**, para que eu conseguisse apenas SENTIR;

Ao Carlos Gerbase, por sua criatividade, inteligência e sensibilidade materializada em *Sal de Prata*. E aos outros Carlos – O Carlos da Van que contribui e proporcionou que parte destas revelações fossem escritas em movimento – e ao Carlão da rádio que incorporou, como o grande profissional que é, a paixão dessa idéia que se revelará quase no final, que foi feito no tempo e no espaço desse metódico materializador de idéias radiofônicas. “*Que junta as partes e dá um sentido novo*”.

Ao Marcos, pelas inspirações nutridas de verdade, plenitude e amor – Obrigado por querer resgatar e se permitir sentir;

A mi amori sorela – Luthiélle – por seu intenso e *avanti* amor e companheirismo. E pelas degustações japonesas e, principalmente, pela tua sensível participação intelectual no caminhar do *flâneur* contemporâneo. E a experiência polilingüística de seu agora marido italiano;

Ao Jorge Drexler, por sua musicalidade/poética/uruguaia, minha fonte musical de criação;

Ao apoio intelectual das minhas alunas (ou das minhas professoras?) que foi preciso para ser operacionalizado esse caminhar. Em sua construção regada de um delicioso *coffe* e sentindo o sabor de um Diamante Negro: Então, aos meus diamantes femininos – Valentina (agradeço a força feminina que se sente no impacto intenso do seu nome de **MODA**) – Cris (pela orientação e um olhar mais preciso e acadêmico de uma **DESIGNER**) e a minha conexão criativa feminina – *Ica* (é com a tua alegria, paixão e entusiasmo que referencio publicamente a tua primeira grande criação – **A CASA DE TOLERÂNCIA** – que, se o mundo se tornar mais sensível e capaz de quebrar paradigmas – vai ser a marca de sucesso que vai conquistar o mundo da moda em três dimensões – a sua, a da Amanda e a da Nina – pois já é o primeiro coletivo de moda do Rio Grande do Sul) – Marina (a minha amada penetra **JORNALISTA** que cai, literalmente, de pára-quedas neste caminho). Desculpa, por não ter conseguido sentir, e te convidar. Mas, como continua tudo certo, a sintonia criativa quando verdadeira, não tem ruído de comunicação ou de educação que consiga nos vencer, *sem nomear só sentir* – e eu sinto o teu profissionalismo e teu esforço que ultrapassa a relação tempo/espaço para prezar por uma qualidade de comunicação.

E, aos meus outros alunos ou meus professores (ainda não tem certeza), que compartilhei palavras, sendo que estes me mostravam o quanto um professor é capaz de influenciar na personalidade, no caráter e nas escolhas de um andarilho, e que me mostraram o quanto as minhas palavras tem impacto em seu coração e, principalmente, aqueles que realmente tiveram **CORAGEM** de sentir, e ultrapassaram as barreiras internas e externas para se envolverem na relação de troca e de amor – e de me retornar com um olhar, uma palavra, um sorriso, uma pergunta, ou até um papel escrito – “obrigado!” – para me fazer continuar.

Ao feminino da Esmeralda, centrado no coração da Ivete e racionalizado nas palavras da Beth;

A mi mama, pelo seu distanciamento silencioso e por sua energia italiana e familiar já na prorrogação do terceiro tempo, mas como tudo está certo, o teu espaço distante e teu amor em silêncio neste tempo, me fez desabrochar;

E a mi papa por dizer que eu havia nascido no norte do Uruguai e não na fronteira do Brasil, sua sabedoria me fez ultrapassar as barreiras do tempo e entender em essência o conceito de Marc Augé – o não-lugar;

E o conceito de lugar foi entendido após as palavras sentidas de Paulo Bethi na apresentação do 36º Festival de Cinema de Gramado, com o seu então, não espaço do sentimento ao materializar através de palavras que só foram entendidas por quem começou a caminhar no mesmo tempo ou por quem – como eu – pegou o bonde andando e em gotícula de sua narrativa sentiu o seu portunhol salvaje.

E finalmente ao PAULO, um grande homem, gaúcho e visceral que me permitiu sentir, e hoje realizar plenamente — fundamentado em dois elementos de um baita lugar comum: “O boi só engorda com o olho do dono” – que não me deixou me distanciar da conexão criativa gaúcha e visceral da minha relação com essa obra; e: “Não me pergunte onde fica o Alegrete, segue o rumo do teu próprio coração”, para entender que posso ir e voltar, do meu lugar e não-lugar, ou apenas ir e não mais voltar porque o sentimento também não se relaciona com tempo e com espaço é apenas o livre sentir.

As minhas fraturas que me fizeram repensar ao paralisar o físico para me ensinar a viver, a sentir, a ver, a olhar, a saborear, a intuir, a cheirar, a ouvir, a falar e a criar de maneira mais plena e verdadeira;

E finalmente **a minha Porto Alegre vibrante!!!** quente nas suas esquinas frias; misteriosa nas suas encantadoras ruas; complexa nos seus bairros polifônicos; intensa na sua natureza sensível; tranqüila no seu pôr-do-sol avassalador e surpreendente em seu imaginário;

E por todas as cidades percorridas, vividas e sentidas, em especial as já citadas, e a Gramado, pelos aromas sentidos, pelos sabores degustados, pelos lugares encantadores e pela tranqüilidade com que suas ruas foram percorridas à noite para sentir seu frio caloroso. Espero Gramado poder continuar com tranqüilidade o meu *flanar*.

E pelas cidades que já habitam em mim, porém ainda não percorridas neste tempo, mas agradeço em especial à Itália, tão próxima de ser um imaginário urbano vivido e uma experiência real e avanti!

Enfim, este foi o *Sal de Prata* que me deu forças para revelar partes de minhas verdades mais preciosas e prosseguir com paixão e prazer para desvendar o imaginário dessa misteriosa e surpreendente **PORTO ALEGRE = TACIANE**.

Polaridades e harmonias que só foram possíveis de ser impressas devido ao permitir – sentir – sal de prata – de Ricardo que com sua energia ligou a máquina e pegou as primeiras páginas impressas e a disponibilidade profissional de Eduardo para emoldurá-las, que com a paixão de um editor cinematográfico juntou as páginas para dar sentido novo aos meus fragmentos e com precisão de um editor de fotografia e um olhar de artista que embalou-as para presente.

E agora, quero poder terminar agradecendo do fundo do meu coração às próximas pessoas que já entraram nessa narrativa que ainda continua caminhando para a sua revelação e vai se completar finalizada em seu fragmento no dia defeso. (Nesse tempo – o hoje – estou tentando novamente ultrapassar as barreiras entre tempo e espaço para poder materializá-las em minha plenitude).

**EPIGRAFE**

**"NÓS MORAMOS NAS CIDADES,  
AS CIDADES MORAM EM NÓS."**

WIM WENDERS

## RESUMO

Este trabalho desvenda os aspectos da construção do imaginário da cidade de Porto Alegre inseridos no conteúdo do filme *Sal de Prata*, dirigido pelo cineasta gaúcho Carlos Gerbase em 2005. A partir dos possíveis caminhos dados pela Sociologia Compreensiva, interligando-os ao pensamento de Michel Maffesoli e Massimo Canevacci, entende-se que as noções de imaginário podem estar vinculadas ao conceito de metrópole comunicacional. Através das imagens e de outras linguagens apresentadas no filme *Sal de Prata* estrutura-se o caminho identificando diferentes ambientes e situações que remetem ao imaginário da cidade. Registros sobre a geografia, os hábitos adotados pela população, a infra-estrutura, são relevantes na narrativa fílmica já que identificam características da cidade de Porto Alegre – substratos elementares para o desenvolvimento desta pesquisa.

**Palavras Chave:** Imaginário, cidade, metrópole comunicacional, Porto Alegre, *Sal de Prata*

## ABSTRACT

### **Porto Alegre's imaginary revealed on 'SAL DE PRATA'**

This thesis unfolds the aspects of the construction of Porto Alegre city's imaginary within the contents of the film *Sal de Prata*, directed by the Rio Grande do Sul's filmmaker, Carlos Gerbase, in 2005. From the possible paths given by Comprehensive Sociology, interconnected with Michel Maffesoli and Massimo Canevacci's thoughts, we understand that the notions of imaginary can be related with the concept of communicational metropolis. Through images and other codes presented by the film *Sal de Prata*, the path is structured, identifying different environments and situations that lead to the city's imaginary. Registrations about geography, habits adopted by the population and the city's infrastructure are relevant at the film narrative, since they reveal characteristics of Porto Alegre city – elementary substracts for the development of this research.

**Keywords:** imaginary, city, communicational metropolis, Porto Alegre, *Sal de Prata*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
METODOLOGIA.....	22
O IMAGINÁRIO URBANO DA CIDADE.....	31
1.1. O cinema como representação do imaginário.....	47
1.2. Compreendendo o imaginário.....	54
1.3 Desvendando o imaginário da cidade.....	68
METRÓPOLE COMUNICACIONAL REVELANDO A CIDADE DE PORTO ALEGRE.....	128
2.1 A narrativa fílmica na visão do <i>flâneur</i> da cidade.....	180
CONCLUSÃO.....	188
REFERÊNCIAS.....	193
ANEXO.....	202

## 1. ANDANTE

Inicia-se esse caminhar de forma lenta e moderada pelos aspectos da construção do imaginário da cidade de Porto Alegre<sup>1</sup> a partir da narrativa filmica que é apresentada no longa-metragem *Sal de Prata* dirigido pelo cineasta gaúcho Carlos Gerbase e lançado no ano de 2005. Sugere-se, aqui, que este caminhar seja acompanhado da musicalidade premiada<sup>2</sup> que compõe a trilha sonora desse percurso cinematográfico. Composição musical que assim como em *Sal de Prata*, remete aos movimentos sinfônicos que revelam cada momento desta produção textual.

Percebendo-se a possibilidade de investigar a associação entre imaginário, metrópole comunicacional e cinema, torna-se possível observar o que resulta como forma de representação do cotidiano através da retratação das construções simbólicas da cidade ao analisar o imaginário da capital gaúcha observado no filme.

O primeiro interesse em relação ao imaginário da cidade de Porto Alegre partiu da formulação do seguinte questionamento: Porque uma cidade abriga e ao mesmo tempo constrói fragmentos do seu imaginário urbano que são alimentados e reconstruídos por seus habitantes no dia-a-dia?

A partir de observações realizadas em diferentes ambientes e contatos vivenciados na cidade, puderam-se inferir as diferentes formas de construção do imaginário que estão presentes na cultura local e são sentidos e revelados a quem se permite vivenciar essas sensações.

Essas condições despertaram o interesse acadêmico desta pesquisadora a realizar a investigação do tema e, com base na revisão bibliográfica, e em uma estrutura teórica de referência foi possível nortear o seguinte pressuposto: *Qual imaginário da cidade de Porto*

---

<sup>1</sup> A cidade de Porto Alegre foi fundada em 1772. É a capital do Estado do Rio Grande do Sul, localizada no extremo sul do Brasil.

<sup>2</sup> O CD com a trilha sonora de *Sal de Prata*, encontra-se anexado ao trabalho.

*Alegre pode ser observado no longa-metragem Sal de Prata, dirigido pelo cineasta Carlos Gerbase?*

O objetivo principal desta pesquisa é: *Conhecer que elementos da metrópole comunicacional – Porto Alegre – revelados em Sal de Prata podem ser correlacionados para a construção do seu imaginário urbano.* Visando atingir esse objetivo, a pesquisa cumpre as seguintes etapas: identificar o imaginário de Porto Alegre no filme *Sal de Prata*; descrever os principais elementos que compõem o imaginário de Porto Alegre nesta produção cinematográfica, através do detalhar dos componentes da metrópole comunicacional encontrados no filme.

Para tanto, cabe salientar que a escolha do filme *Sal de Prata* se deu pelo fato de ser uma obra produzida pela Casa de Cinema de Porto Alegre e filmada nesta mesma cidade, com roteiro e direção de um cineasta porto-alegrense, bem como pela narrativa apresentar indícios de que a cidade onde se passa o filme pode ser a cidade de Porto Alegre. A seleção deste objeto de estudo também chamou a atenção pelo seu título *Sal de Prata*, uma substância química que torna o filme sensível à luz e revela cada quadro fotográfico, assim como o imaginário de uma cidade, o qual não é possível ser revelado por completo. É através de cada modo de viver esta cidade, que seu imaginário vai se construindo e se estabelecendo. Além disso, a narrativa fílmica é dividida em quatro movimentos como uma sinfonia: **1. Andante; 2. Adágio; 3. Largo; 4. Allegro**, sendo aqui outra referência que se pode fazer ao estudo do imaginário da cidade, buscando correlacionar com os estágios de um andarilho em percepção às diferentes situações vividas, que aos poucos vai descobrindo e/ou construindo o próprio imaginário urbano. Os trechos nortearam também as estruturas capitulares desse trabalho, a fim de que as divisões venham a conduzir um seqüencial caminhar pela textualidade do imaginário urbano construindo através das revelações de sal de prata<sup>3</sup>.

Observa-se, então, que esta produção pode posicionar melhor o universo de estudo, a ponto de possibilitar um entendimento do imaginário da cidade de Porto Alegre, evidenciando de forma geral os elementos como: construções mentais e de espírito, trocas simbólicas, ambiência, cultura, relações e práticas sociais. Sem o intuito de propor um aprofundamento específico das respectivas particularidades, no entanto, essas aparecem de forma secundária com o propósito de contribuir para outras questões mais pontuais.

---

<sup>3</sup> As nomenclaturas escolhidas para os capítulos serão explicadas de forma mais detalhada na metodologia.

De acordo com Maffesoli (2001), o criador só é considerado criador quando consegue captar o que existe na sociedade, ou seja, quando ele busca no vivido elementos do imaginário para sua inspiração e em forma de produção simbólica devolve para a sociedade os seus imaginários. O que pode se notar no filme *Sal de Prata* são fragmentos da metrópole comunicacional que compõem o imaginário de Porto Alegre, como, por exemplo: os prédios históricos do centro da cidade, o cais do porto com o pôr-do-sol adentrando ao Guaíba, a arborização densa de alguns bairros da cidade, e até mesmo, elementos representativos do Rio Grande do Sul, o ritual de beber o chimarrão, as baixas temperaturas vivenciadas no inverno. Em sua narrativa textual oralizada entre os personagens reproduzindo características da linguagem local, observam-se indícios de um processo de comunicação próprio da região indicando uma representação que também está presente no imaginário da cidade.

Neste estudo, diversos autores compõem a base teórica para pensar a cidade e seu imaginário, mas é preciso pontuar em um primeiro momento o olhar de Weber (2007) sobre as cidades, que as considera como um espaço de aglutinação das questões vitais relativas à organização social ou arquitetônica. Segunda essa autora, hoje as cidades estão se transformando em um objeto de estudo singular para as diferentes áreas do conhecimento e servindo até mesmo como registro da evolução humana.

É fundamentada nessa temática, assim como no exercício do olhar sensível para a cidade que se percorrem as entranhas de Porto Alegre expressas no longa-metragem pesquisado, para assim traçar um paralelo apoiado na Sociologia Compreensiva e poder conhecer qual imaginário pode ser revelado através de *Sal de Prata*.

Para pensar sobre o imaginário de Porto Alegre deve-se observar como a cidade é representada em seu conjunto de valores, crenças, cultura e relações, pois cada cidade é um organismo, portanto tem uma vida própria e individual, tem uma personalidade e uma identidade singular e mutável. A identidade de uma cidade é composta de uma elaboração cultural e imaginária de sua população, ou seja, de elementos que compõem a metrópole comunicacional. Segundo Canevacci (1997), são elementos constitutivos dessa metrópole comunicacional todas aquelas sensações urbanas, como os odores, os sabores, os espaços geográficos conhecidos e não conhecidos da população, a arquitetura dos prédios, o traçado das ruas, as informações expressas e intersubjetivas capazes de formular sentido e conhecimento presentes no imaginário da cidade.

Em *Sal de Prata* pode-se notar, por exemplo, a simbologia comunicativa do Viaduto Otávio Rocha, uma marca na Rua Borges de Medeiros; as cores representadas na rivalidade do futebol<sup>4</sup>; também as cores e até mesmo os aromas refletidos na natureza que se interpõe ao urbano porto-alegrense observados na intensa arborização mostrada nas ruas da cidade e no colorido do pôr-do-sol refletido no Lago Guaíba.

Para Castells (2002), identidade é considerada um processo pelo qual o ator social se reconhece e constrói significado com base em um atributo cultural ou conjunto de atributos. Weber (2007) acrescenta que existe uma cidade para cada habitante, mas que mesmo assim é necessário que cada cidade demarque sua identidade, suas diferenças e seus segredos. E só assim, a partir da visão de Weber e que ambos se desvelam para constituir o imaginário coletivo.

Para conseguir compreendê-la Canevacci (1997) afirma que é preciso colher e compreender seus fragmentos e lançar entre eles pontes que sejam possíveis para encontrar a sua pluralidade de significados e interligar suas polaridades. Ao abranger essa pluralidade de significados e a sua multiplicidade de seres, pode-se começar a pensar esse vivido da cidade. Mas para entender toda essa especificidade simbólica, busca-se uma aproximação entre o conceito de metrópole comunicacional e as noções de imaginário, propostas por Michel Maffesoli (2001), que acrescenta que o imaginário tem elementos imponderáveis, considerando o estado de espírito que caracteriza um povo, seus desejos, seus sonhos e suas utopias de uma época. Tal aproximação traz consigo um aprofundar de conceitos tanto dessa metrópole comunicacional quanto de imaginário apresentadas por Maffesoli, sem contudo, limitar-se a essas noções previamente definidas.

Assim, parte-se da hipótese de que o imaginário de Porto Alegre está representado de maneira expressiva através dessa produção cinematográfica escolhida para a análise e que a cidade pode ser considerada um consistente elemento no contexto do filme. Segundo Weber, (2007) a cidade é, fundamentalmente, um lugar de estar, viver e morrer decifrado pelo olhar de cada habitante, pelo roteiro traçado pelo seu cotidiano, bem como pelas rotinas impostas pelos modos de fazer, de morar, de vestir, de comer, de viver e de conviver.

---

<sup>4</sup> Expressa em uma cena em que aparecem dois meninos no Parque da Redenção, um com a camiseta do Grêmio Futebol Porto-alegrense e outro com a camiseta do *Sport Club Internacional* – temática analisada na FIG 8.

Outra inferência que se pode fazer é que essas produções podem também reforçar, e até mesmo influenciar a criação de novas conjecturas para compor o imaginário a respeito da cidade de Porto Alegre. Supondo-se aqui que a produção cultural pode ser ponderada como biografia social do contemporâneo, conforme Silva (2003), repletas de simbologias que compõem a sociedade, evidenciando-se como elementos de construções mentais e de espírito, trocas simbólicas, ambiência, cultura, relações e práticas sociais. E o criador, nesse sentido, provavelmente, verifica onde e a partir de quais elementos, efetivamente, se constrói o vivido da cidade de Porto Alegre, estabelecendo conexões imaginárias entre os olhares e os sentimentos de cada personagem que vive e sente essa cidade. Desvenda-se, dessa forma, seus mistérios e seus encantos que se escondem na intensa agitação dos cotidianos urbanos que são percebidos e podem vir a construir o cenário de sua narrativa cinematográfica.

Em decorrência dessa exposição, propõe-se descobrir como o imaginário da cidade de Porto Alegre pode ser observado neste filme de Carlos Gerbase. Compreender os substratos que compõem o imaginário e entender a sinergia dos diversos elementos que o constituem é um desafio. Em outras palavras, nada mais é do que conseguir compreender a efervescência cotidiana e as narrativas do vivido da cidade, assim sendo, entender a rede de significados que dá razão a este imaginário de Porto Alegre no filme. Uma autêntica multiplicidade de signos que estruturam e têm características da metrópole comunicacional.

A compreensão é oriunda da perspectiva da análise, que contempla respectivamente: aproximação, observação, inspiração, interpretação, construção, desconstrução, e também a criação conectiva para edificação e/ou apropriação do imaginário de uma cidade, em que o habitante, por ventura, é autor e co-autor neste processo. Essas reflexões e a orientação teórica que permeou o imaginário da cidade, pelos elementos que compõem a metrópole comunicacional, incluindo o olhar sobre as manifestações cinematográficas são entendidas como inferências essenciais para a realização desta pesquisa científica. Junto à fundamentação teórica analisa-se em que momentos se pode observar o imaginário da cidade de Porto Alegre, nesta produção dirigida por um porto-alegrense e filmada na própria cidade.

Assim, esse caminhar textual pelo imaginário de Porto Alegre revelado em *Sal de Prata*, será conduzido, após esse primeiro trecho introdutório – **Andante** – da seguinte maneira: **Percorrendo o caminho**, é o Capítulo I e apresenta a opção metodológica e as escolhas de métodos e técnicas para essa análise; **Adágio**, é o título do Capítulo II, em que se

começa a delinear o paralelo teórico – prático, dando a palavra aos autores para, então, poder observar e correlacionar que momentos do longa-metragem podem fazer alusão ao imaginário da cidade de Porto Alegre. Para essa construção trabalhou-se com as seguintes reflexões: o imaginário urbano da cidade, o cinema como representação do imaginário, noções sobre imaginário e enfim o imaginário da cidade, aqui já direcionando a cidade estudada e o objeto escolhido.

**Largo** é a designação atribuída ao Capítulo III, o qual apresenta a contextualização de metrópole comunicacional, e fundamentado nessa perspectiva discute-se o papel do *flâneur* contemporâneo que constrói a narrativa filmica. A conclusão desta pesquisa, **Allegro**, fecha o ciclo da sinfonia cinematográfica e textual, seguido apenas das Referências que estão sob o título – **Revelando o caminho**.

Em última instância, justifica-se a escolha do formato de impressão que remete ao formato do filme fotográfico, pois, através do papel poliéster, é possível deixar aflorar o imaginário de Porto Alegre apresentado em *Sal de Prata*. Um longa-metragem realizado em película que faz referências também em relação à escolha da capa desse trabalho em que a frente e o verso se complementam dando a idéia de um filme, no qual dois quadros simbolizam respectivamente o negativo e o positivo fotográfico do imaginário de Porto Alegre revelado através de sal de prata. A imagem escolhida para compor a capa apesar de não estar presente no filme, representa a Porto Alegre, que se revela no interior desta pesquisa como se revelou o filme de Carlos Gerbase<sup>5</sup>.

Enfim, essas são as revelações, que partiram de inquietações do olhar sobre a cidade que aqui tem a pretensão de aprimorar o olhar da autora e instigar o olhar do leitor, a andares pelo imaginário das cidades, possibilitados através da comunicação e das tecnologias do imaginário.

---

<sup>5</sup> Caso tenha interesse em ter acesso a versão original deste trabalho entre em contato pelo email: [tacianecorrea@terra.com.br](mailto:tacianecorrea@terra.com.br)

## PERCORRENDO O CAMINHO

Ao estudar o imaginário é preciso se distanciar do saber científico fundamentado na linha positivista, já que esta repousa sobre uma explicação objetiva dos fatos sociais e busca uma linearidade no olhar do pesquisador, de tal maneira que o próprio pesquisador desenvolve um papel neutro e não interfere no processo que está investigando. Para tanto, não consegue dar conta dos novos caminhos de encarar a vida, o eu, o coletivo, a humanidade e, principalmente, o imaginário.

Na visão de Bachelard (1971), os princípios seguidos pelo espírito positivista não são suficientes para determinar as novas características de uma ciência nova; e, que a riqueza de um conceito científico está no seu poder de deformação. Silva (2003) complementa dizendo que “o pesquisador do imaginário mergulha na bacia semântica do outro e trilha o seu próprio trajeto antropológico” (ibid: p. 75).

Conforme Durand (1996), bacia semântica refere-se a um conjunto de informações socioculturais reconhecidas por regimes imaginários específicos e mitos privilegiados. Sua formação segue seis etapas que não são isoladas e se estruturam em um movimento de escalonamento formando um espiral – “sob as margens filosóficas de uma bacia semântica formam-se já escoamentos de uma outra bacia e, sob os deltas e os meandros, determina-se a separação das águas do rio que está por vir...” (ibid p.165).

Para o autor toda a corrente cultural perpassa pelas seis fases da bacia semântica, a qual Legros (2007) explicita a partir da metáfora do rio proposta por Gilbert Durand: *escoamento* – refere-se a diversas correntes formando um meio cultural; *divisão das águas* – estas diversas correntes se reúnem em partidos ou escolas; *confluências* – uma corrente depois de constituída tem necessidade de reconhecimento e apoio das autoridades influentes; *o nome do rio* – o personagem de um mito ou de uma história reforçada pela lenda torna-se típico e encarna na bacia semântica como um todo; *organização dos rios* – acontece à consolidação

filosófica e racional; *escoamento dos deltas* – formam-se meandros que enfraquecem a corrente do rio, e esta enfraquecida se subdivide e se deixa influenciar por outras correntes.

É preciso que o pesquisador, de fato, mergulhe neste rio que constitui o imaginário para entender os fragmentos da realidade, pois além do imaginário colaborar para a construção da realidade, o pesquisador necessita estar envolvido com o fenômeno que deseja investigar, visto que o objeto das ciências sociais é o próprio homem. Sobre a complexidade das formas sociais presentes no imaginário, Tacussel esclarece:

A exploração antropológica do imaginário, a sociologia da vida cotidiana e a reflexão epistemológica sobre a complexidade das formas sociais aparecida desde então indicam uma virada pós-empirista nas ciências humanas. O estabelecimento da prova através da pesquisa sociográfica deixou de aparecer como um objetivo essencial. O estudo do sentido vivido das relações intersubjetivas desenha um quadro interpretativo que via de regra apela à fenomenologia e à hermenêutica contemporâneas e, assim, as noções mutantes, oriundas de domínios culturais variados (estética, gênero literário, ficção, etc.). (TACUSSEL, 2002, p. 08).

Adota-se, como método de abordagem para essa investigação, a Sociologia Compreensiva que, de acordo com Silva (2003), é o método que poderá levar o pesquisador a uma forma de entender o cotidiano e de melhor compreender o imaginário. Não há dúvida de que conforme Maffesoli o imaginário “é uma instituição essencial da vida cotidiana” (PAIVA, 2004, p. 30). E, sob o ponto de vista de Durand (2002), acrescenta-se que a investigação acerca da imaginação simbólica é relevante, pois o imaginário, na construção da realidade, assume importância como atividade transformadora do mundo, como imaginação criadora de inspiração fantástica e como essência do espírito.

Para se estudar o cotidiano, o imaginário, e suas relações complexas é preciso penetrar em seus meandros mais obscuros para desvendar as tendências culturais que envolvem a trama social. Nesse sentido, Legros (2007) complementa que a sociologia do imaginário requer uma sociologia das profundezas, que tem por objetivo alcançar causas mais enigmáticas abrangendo os contornos dinâmicos que envolvem as sociedades humanas. E somente entendendo esses contornos é possível construir uma teia de significados do social.

Silva (2003) afirma que o pesquisador de imaginários banha-se nas águas da sociologia compreensiva e da fenomenologia atuando como mediador que faz falar o social. Isso só é possível, pois ele acaba vivendo, ou melhor dizendo, colocando-se no lugar do outro, para narrar o presente, sua complexidade e o extraordinário do vivido, “num vaivém que

compreende, explica, interpreta e participa, vibra e distende, questiona e responde, observa e descreve, cobre e descobre, desvela, revela. Mostra.” (ibid: p. 80).

Logo, é através desse exercício que o pesquisador conseguirá se aproximar e até descrever a realidade social, a qual pode ser entendida por um híbrido de aspectos objetivos e subjetivos que compõe o todo social em movimento, onde o imaginário individual se entrelaça no imaginário social, de tal forma que chega a se anular como forma elementar, só vindo a existir como partícipe de um todo social.

Para Weber (1982), a Sociologia Compreensiva propõe estudar o indivíduo e suas relações, pois uma sociedade é resultante da ação social de seus indivíduos. Essas relações devem ser compreendidas com os seus fenômenos racionais e também com os inexplicáveis, buscando segundo Silva (2003) entender o singular, o diferente, visto que o particular é tão sociológico quanto o geral.

A diversidade do meio exige a multiplicidade de caminhos para a entrada nos labirintos da teia social. O irracional, o não-racional, o afetivo, o passional, o estético e o emotivo não podem ser eliminados da análise sociológica pelo simples fato de que não são quantificáveis ou passíveis de observação (ibid: p. 76).

Com base na visão sociológica de Max Weber, Maffesoli desenvolve formas de explorar o cotidiano e o imaginário, objetivando construir uma sociologia do presente, focada na pluralidade das relações e nos laços sociais que constituem a tessitura do vivido e o espírito de um tempo. “É nesse sentido que é preciso compreender a construção social da realidade que, ao contrário do que sempre se pensa, é essencialmente simbólica. O mundo de que sou é, portanto, um conjunto de referências que divido com outros” (MAFFESOLI, 1996, p. 259).

Aqui se evidencia a escolha pela Sociologia Compreensiva para se entender a cidade e o seu imaginário. A cidade como um espaço de construção espacial, social, histórica, econômica e cultural e o imaginário como o imaterial de um povo, levando em conta o real e o subjetivo, o sonho e a fantasia, e procurando decifrar a multiplicidade de significados que envolvem o contexto urbano.

Tacussel (2002) complementa que “o imaginário se apresenta como um trajeto do psíquico para o social-histórico, revelando ‘verdadeiras infra-estruturas do espírito coletivo’” (ibid: p. 08); a sociedade é compreendida como um organismo alimentado por significações –

que podem ser consideradas como representações e sentimentos comuns – veiculadas através de experiências coletivas. Em outras palavras, ele deságua nos regimes de pensamento racional, mítico, ideológico, religioso sobre a epistemologia dos elementos simbólicos:

As estruturas antropológicas do imaginário, essa síntese empreendida por Gilbert Durand, não por acaso estão na origem de seu desenvolvimento. Seguindo esse autor, entende-se por hermenêutica instauradora um trabalho de leitura e de classificação da atividade simbólica, observável, por exemplo, nos ritos ou nas liturgias (culturais, políticas, etc.) e nas expressões contemporâneas dos modos de vida (a publicidade, o cinema, a fabricação tecnológica de espaços virtuais...) (ibid: p.08).

Para Maffesoli (1996), o importante é voltar ao passado para conseguir compreender o imaginário presente e desse passado reproduzir símbolos e representações que estabeleçam coesão social, de forma que se reconheça a singularidade, se respeite o múltiplo e se valorize o detalhe que constitui este laço social estabelecido cada vez mais pela comunhão emocional.

Ainda na trama teórica desses dois autores, ressalta-se a compreensão do imaginário através da percepção do homem e de seus símbolos, que conforme Paiva (2004) é formado por redes e labirintos urbanos. Não mais importante, é a recuperação do estudo da aura. “Esta metáfora de pensamento serve aqui para desvendar como as imagens servem de liames simbólicos, conexões e os encadeamentos entre os indivíduos e grupos sociais, modelando estilos de socialidade e comunicabilidade” (ibid: p. 32).

Portanto, considera-se relevante este estudo centrado na narrativa fílmica, pois é com base em suas linguagens, que se pode perceber o panorama urbano onde se passa o filme. O diretor Carlos Gerbase busca, nesse sentido, através de elementos materiais e imateriais significados que identifiquem a cidade. Por exemplo, em várias cenas aparece a intensa arborização nas ruas e o pôr-do-sol sobre o lago, elementos desse espaço urbano. Assim como também, por meio dos diálogos, pode-se notar com clareza em que Estado do Brasil se passa o filme.

Por sua vez, Tacussel (2002) aborda que o estudo da vida cotidiana também confirma a “pregnância simbólica” existente na construção social da realidade. E conclui que a metáfora do arco epistemológico da Sociologia Compreensiva “permite dar conta de uma realidade social que ao mesmo tempo se baseia na materialidade dos fatos sociais e se projeta no céu enuviado das representações, dos mitos e dos símbolos” (ibid: p. 12).

Enquanto foco de análise do imaginário da cidade, espaço que modela o sentido do estar-junto, parte-se para a análise filmica, que de acordo com Aumont (1999) apresenta-se através do olhar de quem produz para o olhar de quem recebe a informação contida nessa produção. Busca-se observar através da imagem cinematográfica como é representada a cidade de Porto Alegre e seu imaginário, visto que em um determinado momento do filme é dado o indício de que a história se passa nessa cidade.

Há um texto explícito com uma série seqüencial de imagens que podem inferir um tipo de informação passada sob o olhar do diretor, de sua equipe, e também sob o olhar dos atores. De outra forma, o que é registrado pelas câmeras está contido na realidade desse processo de filmagem e será transmitida ao receptor de acordo com a intencionalidade prevista na narrativa filmica.

A análise filmica utilizou o instrumento de citação, proposto por Aumont e Marie (1993), que tem por objetivo descrever certas características da imagem cinematográfica, citando, nesse caso, componentes filmicos relevantes para o estudo referente às indicações de elementos que formam o imaginário da cidade de Porto Alegre e que contemplam aspectos sociais e culturais de um determinado grupo social. Sob esse enfoque, a análise se deu a partir do estudo detalhado do fotograma, que consiste na paralisação da imagem, para assim poder observar não os parâmetros formais da imagem cinematográfica, mas sim seu conteúdo simbólico, percebendo como se constrói o imaginário da cidade de Porto Alegre, local onde foram realizadas as gravações do filme *Sal de Prata*.

Apesar da paralisação da imagem, Aumont e Marie (1993) não descartam neste instrumento a questão do movimento, “esta capacidad de evocación del fotograma, al comprender la dimensión esencial del movimiento, ha sido utilizada a menudo en ciertas descripciones recientes”<sup>6</sup> (ibid: p. 85), podendo assim destacar os movimentos de câmara. Já que os diálogos não podem ser analisados sob o olhar do fotograma, efetuou-se também em alguns casos esporádicos a análise dos fragmentos de diálogos, recurso também utilizado no instrumento de citação, apenas com o propósito de deixar manifesto o imaginário da cidade de Porto Alegre.

---

<sup>6</sup> Tradução feita pela autora: Esta capacidade de evocação, do fotograma, ao compreender a dimensão essencial do movimento, tem sido freqüentemente utilizada em certas descrições recentes.

Evidenciando o método de procedimento, procura-se fugir da obsessão explicativa, e estimular a compreensão do imaginário, propondo-se desvendar seus mistérios e construir um panorama indicativo dos elementos da cidade de Porto Alegre que possam ser encontrados no filme *Sal de Prata*. Durand (1998) corrobora que o imaginário está inserido na sociologia do conhecimento, construindo correlações entre a sociologia, as psicologias das profundidades e o conhecimento comum, de forma que sua erudição e sua curiosidade permitam a criação de pontes entre a sociologia do símbolo e do sonho e as produções culturais.

Sob este panorama selecionou-se o longa-metragem *Sal de Prata*, dando destaque ao cinema e procurando entender de que forma é representado o imaginário de Porto Alegre no filme.

O filme *Sal de Prata* – longa-metragem filmado em 35mm e com 96 minutos de duração – foi produzido em 2005, sendo classificado como drama. Nele, a economista bem-sucedida, Cátia, repensa sua vida após a morte de seu namorado Veronese, um cineasta polêmico e mal-sucedido, que morre após sofrer um ataque cardíaco, deixando uma loja de artigos fotográficos, alguns curtas-metragens realizados e vários roteiros inacabados no computador. A herança coloca Cátia em uma nova jornada, fazendo-a perceber a diferença tênue entre a ficção e a realidade o que lhe possibilitará uma grande transformação pessoal.

Buscando compreender como a cidade de Porto Alegre pode ser encontrada no filme *Sal de Prata*, foi realizada uma análise que permitisse um olhar mais apurado dos fragmentos contidos na narrativa, tornando assim possível aprofundar-se na observação do imaginário urbano de Porto Alegre. Essa análise foi realizada em meio ao referencial teórico possibilitando assim, através da inserção de fotogramas paralisados, uma compreensão mais linear das questões abordadas.

Com base nesse formato de construção de texto, foi possível delinear com melhor precisão a trajetória desta pesquisa, buscando o aprimoramento dos discursos polifônicos produzidos pelo conjunto de significados que habitam o urbano, sejam eles culturais, históricos, sociais ou imaginários, encontrados em *Sal de Prata*.

O permear pelas ramificações da sociologia compreensiva, proporciona desvelar elementos intrínsecos na narrativa fílmica, abrindo portas para um olhar sensível e minucioso de

elementos da metrópole comunicacional que podem vir a estruturar o imaginário da cidade de Porto Alegre em *Sal de Prata*, ampliando assim o mosaico simbólico do urbano.

Em suma, e fundamentado em Silva (2003), compreender o inexplicado e explicar o compreendido em sua complexidade como um descobridor de sombras, um fugaz da cidade e um decifrador de enigmas do cotidiano personificado sob a configuração da produção simbólica, é o enfoque dessa análise que permitiu identificar, mostrar, descrever e dar voz à imagem paralisada da composição narrativa, retratando a teia comunicacional e simbólica da cidade que é apenas coadjuvante em *Sal de Prata* e atriz principal nesse estudo.

O pesquisador de imaginários ao pensar a vida cotidiana, mesmo que mediada pelo cinema, atua como intermediário que revela os seus enigmas e os seus mistérios dando voz ao material e ao imaterial da cidade, observado pelo ponto de vista da comunicação através dos elementos da metrópole comunicacional.

E, conforme afirma Silva (2003), “a comunicação é uma teia de discursos” (ibid: p. 88) e acrescenta-se, aqui, uma teia de discursos simbólicos que compõe uma releitura do imaginário urbano. Devido à complexidade da comunicação metropolitana, ao compor o imaginário, apropria-se de três contribuições de Silva (2003) para explicitar a postura da pesquisadora ao caminhar por essa análise cinematográfica, que seriam: o estranhamento, o entranhamento e o retorno a si mesmo.

O estranhamento, inicialmente, refere-se a um desequilíbrio, choque que lhe instiga a querer descobrir os mistérios. Mas ao mesmo tempo em que acontece esse estranhamento, a condição inicial de aproximação ao objeto de pesquisa foi de cunho empático, afetivo e pessoal. Após o estranhamento, a tendência é que ocorra o entranhamento, que seria o mergulho total no objeto, de certo ponto, uma forma de mergulhar no imaginário investigado. E na seqüência deve acontecer o retorno a si mesmo, trazendo desta experiência um patrimônio de dados e percepções simbólicas que contribuíram para a estruturação desse imaginário urbano.

Fundamentado nessa questão, observa-se que o imaginário é sempre real, imaginante e imaginado. A idéia é desconstruir as imagens e elaborar conexões possíveis do social sobre si mesmo, expressando a necessidade dos três passos para que seja possível invadir o urbano a fim de traçar substratos de seu imaginário contemporâneo.

Ao penetrar por esse caminho, percorrem-se – na concepção do texto – as mesmas divisões estruturadas na narrativa fílmica analisada, que corresponde a quatro movimentos de uma composição musical, que também podem assumir o formato do caminhar de um andarilho, que na estrutura textual faz referência ao andante que vai em uma melodia própria percorrendo os elementos do imaginário urbano em *Sal de Prata*.

E para permear **O imaginário de Porto Alegre revelado em *Sal de Prata*** propõe-se que o leitor assuma estes quatro estágios e assim ao folhear, penetre no caminhar imaginário e cinematográfico dessa textualidade.

**O andante**, que tem um andar moderado, refere-se à introdução. Nela se tem por objetivo introduzir o andante/leitor de forma suave, porém equilibrada e regrada nesse caminhar ao apresentar-lhe a proposta deste estudo e uma breve contextualização desta temática.

**Percorrendo o caminho** é o título que norteia o capítulo das estratégias metodológicas, não estando exatamente apresentado no filme, mas em relação com o contexto do caminhar. Então, com base nos estudos de Silva (2003), sobre a Sociologia Compreensiva, é que se conclui que o caminho metodológico só se define ao caminhar, delineando, assim, o seu próprio trajeto antropológico para poder falar o social/imaginário, percebido e transcrito pelo *flâneur* contemporâneo, que no filme é assumido pelo cineasta e sua equipe de produção, ao estruturar a narrativa cinematográfica. E nesse capítulo, então, se define exatamente o caminho metodológico percorrido para revelar o imaginário de Porto Alegre em *Sal de Prata*.

**O adágio**, que tem um caminhar lento, vagaroso e pausado, define o primeiro capítulo do referencial teórico, permitindo que o leitor tenha este caminhar pelo texto, que apresenta, inicialmente, conceitualizações do imaginário urbano. Consequente se deve lentamente penetrar no cinema como a tecnologia que reproduz este imaginário urbano, e então, vagarosamente, caminhar pelas noções de imaginário. Pausadamente, finaliza-se o capítulo com o desvendar do imaginário da cidade, podendo então entender as aproximações possíveis entre a cidade e o imaginário. O andar pausado que está definido tanto no adágio, quanto no largo pré-definem também a análise detalhada dos fragmentos do filme que é preciso fazer nessas duas partes do estudo.

**O largo** tem um caminhar mais extenso e prolongado, mas ainda pausado, que permite então percorrer o segundo capítulo na contextualização da metrópole comunicacional e de suas possíveis conexões com o imaginário, assim procurando também observar o caminhar do *flâneur* contemporâneo assumido na narrativa filmica para revelar a cidade de Porto Alegre em *Sal de Prata*.

**O allegro**, citado no filme, provê da composição gramatical em italiano, o qual em português escreve-se *alegro*. Assume um caminhar vivo, alegre e animado, forma que se conclui pelo imaginário de Porto Alegre revelado em *Sal de Prata*, bem como forma que se almeja ao leitor chegar às suas próprias conclusões sobre o imaginário urbano de Porto Alegre sentido, observado e vivido em um filme fotográfico – negativo – que ao receber sal de prata revela-se positivo e mostra a cidade de Porto Alegre.

**Revelando o caminho** é o título atribuído às referências consultadas para a realização dessa dissertação. No entanto, a conexão é feita pelo revelar dos títulos das obras e de outras referências, bem como de seus respectivos autores, permitindo assim que o leitor possa assumir seu próprio caminho intelectual.

## 2. ADÁGIO

### O IMAGINÁRIO URBANO DA CIDADE

Para caminhar de forma lenta e vagarosa pela cidade, desvendando seu imaginário urbano, é importante, inicialmente, entender o que é cidade e após contemplar a que se refere o urbano. A cidade é vista como um lugar de vínculo e de aproximação entre os indivíduos, de maneira a conceituar por um lado, uma rede complexa de relações simbólicas e por outro um espaço ocupado por homens, de constante trabalho e moradia. De acordo com Rolnik (1995), a garantia do domínio sobre o espaço se dá através da apropriação material e ritual do território. E foi com base nessa lógica de adaptação do espaço que surgiram as cidades. “Assim foram os primeiros embriões das cidades de que temos notícia, os zigurates, templos que apareceram nas planícies Mesopotâmias em torno do terceiro milênio antes da era cristã.” (ibid: p. 13).

E para tentar definir de maneira mais precisa o que é a cidade, buscaram-se algumas de suas releituras. Parte-se da ilha de Utopia – o lugar da igualdade absoluta e da felicidade, proposta por Tomás Morus – passando pelo olhar de Georg Simmel e de Max Weber, pelas obras do Barão Haussmann, pelas Cidades-Jardim, até chegar à Cidade Funcional sugerida na Carta de Atenas e paralisar o olhar nas complexas metrópoles, megalópoles, megacidades, cidades globais e na mais novata ecópole.

A ilha de Utopia contém 54 cidades, com ruas bem traçadas para facilitar o tráfego e evitar os ventos. Como zelavam pela jardinagem e propunham, segundo Mumford (1982), a intenção de uma cidade-jardim, os habitantes eram obrigados a passar parte da vida na cidade e parte no campo, para perceberem a importância do campo na sobrevivência das cidades. Os utopianos trabalhavam seis horas por dia, e a maioria dedicava suas horas de lazer a aprender. As famílias viviam de maneira coletiva e a participação no trabalho era universal, gerando

abundância para toda a comunidade. Uma das características principais em Utopia é a não existência de dinheiro e os bens individuais serem submetidos ao bem geral.

Utopia descreve um Estado imaginário sem propriedade privada nem dinheiro, preocupado com a felicidade coletiva e a organização da produção, mas de fundamento religioso. Seu modelo é a *República* e as *Leis* de Platão. Na verdade, trata-se de uma crítica à situação social da Inglaterra que, na época, começava a pôr em prática o cercamento dos campos, agravando a miséria dos camponeses. (MORUS, 2007).

Segundo Rolnik (1995), até hoje o planejamento urbano da ilha de Utopia, sem males e buscando a igualdade e a felicidade para todos os habitantes seduz os urbanistas. Entretanto, também vale notar que, essa concepção de Morus não só fascina os urbanistas e arquitetos, mas serve de exemplo para se refletir sobre os problemas sociais que até hoje assolam a convivência em sociedade, como a miséria, o desemprego, a violência e a questão ambiental.

Simmel (apud, FREITAG, 2006) propõe em seu estudo um dualismo entre a metrópole e a vida mental de seus habitantes, destacando o comportamento dos homens nas grandes cidades, que se fortaleciam economicamente. Simmel (1987) em seu texto *A metrópole e a vida mental* diz que várias são as condições psicológicas criadas pela metrópole, visto que desde o atravessar a rua, até o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social interferem nos fundamentos sensoriais da vida psíquica do indivíduo. Nesse sentido, com essas questões o homem vai se moldando para conviver na realidade das grandes cidades.

Assim, percebe-se que, mesmo preocupado com a questão econômica das cidades, Simmel desliza, fundamentalmente, pelas questões psicológicas das construções citadinas que, conseqüentemente, se centram no simbólico, no imaginário e no *olhar* sensível para a cidade, quando ressalta que a cidade também interfere na construção/alicerce sensorial do indivíduo urbano que com as criações das metrópoles vai se remodelando para vivê-las, entendê-las e senti-las.

Já para Weber a cidade era definida como lugar do mercado e da administração pública, com autonomia política. Weber (1987) já definia as cidades como uma cidade de consumidores e de produtores, assim como apontava a necessidade de se desenvolver uma política econômica urbana que se caracterizava por fixar condições econômicas para estabilizar as possibilidades de vida urbana para os indivíduos.

O modelo urbano estabelecido por Georges-Eugène Haussmann, prefeito da cidade de Paris, remodelou a cidade e até hoje é considerado um marco na história do urbanismo, pois todas as cidades que precisavam se modificar buscavam exemplo no trabalho realizado por Haussmann que transformou Paris no símbolo da modernidade do século XIX. Esse modelo urbanístico tem como objetivo “limpar a cidade, abrir avenidas, pavimentar, dar melhores condições ambientais e criar maior acessibilidade entre determinados pontos” (SOUZA; DAMASIO, 1993, p. 135).

Benevolo (2003) complementa que Haussmann em seu trabalho procurou enobrecer um novo ambiente, utilizando instrumentos urbanísticos tradicionais, reorganizando e remodelando os serviços primários (esgoto, instalação elétrica, rede de transporte, etc.), os serviços secundários (escolas, hospitais, quartéis, prisões, etc.) e a estrutura administrativa, assim como, valorizando a estética das fachadas, o traçado das ruas e a harmonização das árvores no espaço urbano.

As Cidades-Jardins, criado pelo inglês Ebenezer Howard, por volta de 1898, foi segundo Choay (1998) outro importante acontecimento na história das cidades, com o propósito de estabelecer um equilíbrio entre o crescimento econômico e a paisagem urbana, buscando elevar o nível de saúde e bem-estar da população, através de uma relação sadia, natural e econômica entre a vida da cidade e a vida do campo.

Outro fato notável aconteceu em 1933, em Atenas, com a criação do manifesto urbanístico chamado Carta de Atenas que propõe idéias para uma Cidade Funcional, ou seja, para um tipo ideal de localização urbana. Essas idéias buscam, de acordo com Choay (1998), orientar o caos gerado pelo crescimento desordenado das cidades. Entre algumas medidas a Carta de Atenas prevê definir, antes de qualquer coisa, a harmonia entre as quatro funções-chaves da cidade: habitar, trabalhar, locomover-se e cultivar o corpo e o espírito. Com base nisso, o documento determina a malha viária de ruas e avenidas, o melhor local para a instalação da infra-estrutura urbana (indústrias, hospitais, escolas, centros administrativos, etc), a preservação do patrimônio histórico e cultural das cidades. Esses preceitos foram seguidos na criação das cidades após a Segunda Guerra Mundial, pois asseguram aos cidadãos condições de vida física e moral, além da alegria de viver delas decorrente<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>Detalhes da resolução da Carta de Atenas pesquisadas em <http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio02.asp>. Acesso em 10 de novembro de 2007.

Todas essas contribuições foram fundamentais para se chegar as atuais metrópoles<sup>8</sup>, megalópoles, megacidades, cidades globais e a mais novata ecópole<sup>9</sup> que está sendo planejada para ser a primeira cidade ecológica do mundo. Dongtan, na China, é uma das ecocidades com estrutura para 500 mil habitantes, prevista para ser inaugurada em 2020, acontecimento já antevisto por Mumford, como se pode perceber:

(...) a cidade sofreu numerosas modificações durante os últimos cinco mil anos; e não há dúvida de que outras modificações estão à espera. Mas as inovações que urgentemente se anunciam não são na extensão e perfeição do equipamento físico: menos ainda, na multiplicação de instrumentos eletrônicos automáticos para dispersar, em disforme poeira suburbana, os órgãos remanescentes da cultura. Muito ao contrário, os melhoramentos significativos só virão pela aplicação da arte e do pensamento aos interesses humanos centrais da cidade, com uma nova dedicação aos processos cósmicos e ecológicos que abrangem toda a existência. Devemos restituir à cidade as funções maternas, nutridoras da vida, as atividades autônomas, as associações semióticas que por muito tempo têm estado omitidas ou esquecidas. Com efeito, deve a cidade ser um órgão de amor; e a melhor economia das cidades é ao cuidado e à cultura dos homens. (MUMFORD, 1982, p. 620-1).

Nota-se que, desde Utopia, escrita em 1516, por Tomás Morus, a proposta é de uma vida de acordo com a natureza, que exige de seus habitantes uma forma especial de sentir a cidade, uma vez que já, naquela época, percebia-se a cidade como um espaço de construção de sentido. Morus (2007) afirma que os utopianos têm na alta estima a beleza, a força, a agilidade, vendo nelas verdadeiros dons da natureza, feitos para alegrá-los. E sentem os prazeres que entram pelos ouvidos, pelos olhos e pelas narinas, ou melhor, sentem a natureza e percebem a beleza do mundo, se sensibilizando pelos encantos dos odores e pelos sons e intervalos de que resultam acordes justos e harmoniosos.

Isso é, em síntese, um espaço de construção de sentido, ou seja, um cenário de interações comunicativas entre os atores sociais; uma maneira de refletir sobre o indivíduo como agente-ator fruto dessa teia de significados, que é a cidade. Santos (2001) observa que a cidade é o local dos encontros, onde as relações interpessoais são mais intensas. São relações de cooperação e de conflito estruturando a base da vida em comum, na qual cada um exerce

<sup>8</sup> As definições da cidade de Porto Alegre serão aprofundadas na sequência do caminho textual.

<sup>9</sup> De acordo com Horta (2007) a ecocidade chinesa ainda não saiu do papel, mas já inspira projetos em outras cidades como Londres, Berlim e Abu Dhabi, nos Emirados Árabes. Dongtan será uma rede de núcleos urbanos compactos e auto-suficientes separados por plantações, parque ecológicos, campos de golfe e de hipismo. Os prédios serão de três a seis andares evitando o uso de elevadores e bombas d'água e serão projetados de acordo com a orientação solar com painéis fotovoltaicos que convertem a luz do sol em eletricidade, além disso os telhados terão cobertura vegetal contribuindo para o isolamento térmico. Todo o alimento será produzido em fazendas orgânicas e os carros serão elétricos para não poluírem o meio ambiente.

uma ação própria e a vida social se individualiza. Individualiza-se, mas se entrelaça no coletivo como mostra Rolink:

Ao pensar a cidade como ímã, ou como escrita, não paramos de relembrar que construir e morar em cidades implica necessariamente viver de forma coletiva. Na cidade nunca se está só, mesmo que o próximo ser humano esteja para além da parede do apartamento vizinho ou num veículo no trânsito. O homem só no apartamento ou o indivíduo dentro do automóvel é um fragmento de um conjunto, parte do coletivo. (ROLINK, 1995, p. 19)

Mesmo sem perceber, esse entrelaçamento de experiências e imaginários acontece e sedimenta a base simbólica das cidades, por isso que o habitar esse espaço significa, antes de mais nada, fortalecer a trama das relações sociais, de modo que se possa desvendar suas construções naturais, físicas e mentais e, para isso, é preciso ver, ouvir, cheirar, degustar, caminhar, tocar, escrever, desenhar, sonhar, planejar, construir, contemplar e gozar cada edificação urbana.

Por sua vez, a cidade, segundo Gastal (2006), demarcará a experiência de vida com parcelas significativas da população. Viver na cidade significará viver a cidade, decifrando seus enigmas e seus mistérios, pois a cidade não está ali pronta, é basicamente com o olhar, o sentir e o interpretar dos indivíduos, assim dizendo, é através de sua construção de sentido que ela se forma.

Desse modo, é a cada vivência dos cidadãos que seus imaginários vão se construindo. E nessa vivência, a construção histórica e cultural das cidades tem forte influência na formação desse espaço urbano complexo e multifacetado, onde começam a aparecer suas diferentes faces, vozes, experiências e relações simbólicas. Pois as cidades, além de ambientes físicos, compreendem fenômenos comportamentais de seus habitantes na significação de seus fatos cotidianos.

De um modo mais sintético, Monteiro (2006) diz que as cidades no século XVII eram construções fechadas por muros que a dividiam dos campos que a circundavam. No século seguinte os muros foram transformados em *boulevards*. Já no século XIX a cidade ultrapassa os muros e se torna cidade aberta. Uma cidade definida por seu espaço de confluência com suas forças econômicas, políticas, sociais, demográficas, culturais e simbólicas.

Nesse sentido a cidade é uma realidade plural e polifônica, pois os diferentes sujeitos e grupos sociais se apossam desse espaço, o experienciam e produzem uma memória escrita que explica a dinâmica própria do construir-se desses grupos sociais da cidade, bem como desses grupos construírem a cidade enquanto tecido, trama, rede de relações sociais, econômicas, políticas, culturais e simbólicas (MONTEIRO, 2006, p. 21).

Por exemplo, Porto Alegre, a cidade em questão, segue a lógica da evolução urbanística de outras metrópoles. Segundo Rovatti (1993), em 1740, Porto Alegre abrigava apenas um pequeno povoado; e foi somente por volta de 1752 que chegaram os casais de açorianos; e em 1810 foi elevada a categoria de vila. Em 1872, com 44 mil habitantes é elevada a categoria de cidade. Porto Alegre crescia em formato peninsular entre muros, por uma questão de segurança, que iam da beira do Guaíba até os atuais bairros Cidade Baixa e Bom Fim, e o restante fazia parte de sua área rural, sendo, por exemplo, conhecidos como Azenha, Moinhos e Caminho do Meio.

A ‘trama’ que tecia esses acontecimentos, sujeitos e tempos, num todo coerente, gerenciava a passagem do passado até o presente, indicando caminhos para futuro, organizava-se a partir das mudanças de nome da cidade (Porto de Viamão, Porto do Dorneles, Porto de São Francisco dos Casais, Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre, Porto Alegre), que correspondiam às mudanças do status político-administrativo local (capital, vila, cidade, metrópole), e às mudanças de regime político (Colônia, Império e República), bem como ao processo contínuo de urbanização, higienização e embelezamento da capital pela ação dos grandes sujeitos dessa história local: os administradores e legisladores (governadores provinciais e intendentess municipais). Uma sobreposição de ‘subintrigas’ que compunham a ‘trama’ maior, que seria a ‘evolução’ econômica, política, populacional e cultural de Porto Alegre nos séculos XVIII ao XX. (MONTEIRO, 2006, p. 131).

Da sua origem até 1914, data em que foi elaborado o primeiro plano urbanístico de Porto Alegre, a cidade, praticamente, não havia feito intervenções no seu tecido urbano. Foi com o Plano Maciel<sup>10</sup> que a estrutura urbana da cidade começou a se modificar. O plano, para Souza e Damásio (1993) segue ao estilo de Hausmann e tem como guia de trabalho o trinômio: o trânsito, a estética e a higienização. Nesse período grandes obras surgiram na cidade, como a abertura das avenidas: Farrapos, Júlio de Castilhos, Otávio Rocha e Borges de Medeiros. Esta tinha como características a modernidade e a amplitude, e de ser totalmente calçada e arborizada, com previsão para fluxo intenso de automóveis. Outra peculiaridade da época foi a implantação das redes de esgoto, de água e de luz elétrica.

---

<sup>10</sup> O Plano Maciel é chamado assim, pois foi o Plano Geral de Melhoramento da cidade, elaborado pelo arquiteto João Maciel em 1914.

Em 1940, em intenso crescimento populacional e econômico, Porto Alegre se prepara para vir a ser uma das metrópoles brasileiras. Com cerca de 300 mil habitantes, Monteiro (2006) expõe que a cidade apresentava índices positivos relacionados à saúde, à educação, à indústria, à construção civil, ao saneamento, ao transporte urbano e às obras de urbanização (avenidas, ruas e calçamentos) e sendo assim, em 1941, Porto Alegre elabora o seu Plano Diretor<sup>11</sup>. Muitas reformas urbanas foram feitas nesse período modificando o perfil paisagístico da cidade. Foram criadas praças, parques, foi realizada a canalização do Arroio Dilúvio, o aterro e a urbanização da orla do Guaíba, o início da verticalização do centro, a construção de vários prédios públicos e o incremento da construção civil em novas áreas da cidade. “Porto Alegre deixou de ser uma cidade provinciana e isolada do extremo Sul do Brasil, para tornar-se uma metrópole moderna em contato com o centro do país e o exterior.” (ibid: p. 39).

E hoje, ainda sob a Legislação Federal de 1973, Porto Alegre é considerada uma das nove regiões metropolitanas do País. A Lei Complementar 14 definiu as RMs (Regiões Metropolitanas) do Brasil, “com o objetivo de promover o planejamento integrado e a prestação de serviços comuns de interesse metropolitano” (SOUZA, 2004, p. 61). Porto Alegre foi umas das primeiras regiões metropolitanas a ser contemplada no País, sendo considerada uma metrópole nacional integrante da região Centro-Sul<sup>12</sup>.

Freitag (2006) adota o estudo realizado por Saskia Sassen (1994) sobre a tipologia das cidades e afirma que as metrópoles são cidades com longa existência, que guardam uma tradição política, econômica e cultural e mostram habilidade para se adaptar à modernidade e às novas exigências da economia global, sem se distanciar de sua característica histórica e cultural. São cidades com um número substancial de habitantes e com uma infra-estrutura de bons aeroportos, hotéis, sistema de transporte, telecomunicações, comércio e etc.

Porto Alegre tem 78 bairros oficiais, 539 praças, oito parques urbanos, uma reserva biológica e duas unidades de conservação ambiental. Estima-se que na cidade tenha aproximadamente um milhão e meio de árvores em vias públicas – uma média de uma árvore

---

<sup>11</sup> Rovatti (1993) diz que o Plano Diretor assenta sobre a busca da qualidade de vida dos habitantes e tem como base principal uma melhor distribuição da população na área urbana, através de uma política racional de uso do solo e dos equipamentos, ajustado de acordo com a evolução da cidade.

<sup>12</sup> Segundo Motta (2004), a região Centro-Sul engloba os sistemas urbano-regionais de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre, as quais se caracterizam pela concentração de sua população em cidades, resultando assim em elevados índices de urbanização e de metropolização. “O Centro-Sul corresponde ao cinturão urbano-industrial do território nacional e seus prolongamentos.” (ibid: p. 131).

por habitante. Com o Plano Diretor de Arborização Urbana implantado em 2000 e com o licenciamento ambiental implantado dois anos antes, Porto Alegre amplia sua capacidade de resguardar o meio ambiente, controlando e regulando a ocupação do espaço urbano<sup>13</sup>. Situação urbana que é aproveitada por seus habitantes como se pode observar na colocação de Marzulo:

Porto Alegre, 30 graus, latitude sul. Pôr-do-sol outonal. Jovens peninsulares ainda mantêm o costume de subir ao alto dos morros que cercam a cidade, ao cair da tarde, para assistir ao espetáculo dos reflexos solares iluminando as águas turvas do Guaíba, anunciando a chegada da noite. Púrpura crepuscular tingindo o espaço urbano (MARZULO, 1993, p. 17).

Esse fato pode ser percebido em vários momentos do filme *Sal de Prata*. Aqui serão destacadas apenas três cenas, as restantes serão apresentadas e detalhadas no decorrer do trabalho. Na **FIG 1** se observa exatamente o comentário do autor, isto é, os raios dourados do sol refletidos no Lago Guaíba; na **FIG 2**, na cena específica, fica visível a interação das personagens na paisagem urbana, as quais terminam o filme em uma conversa às margens do lago, percebendo-se o destaque dado a esse fator elementar da imagem de Porto Alegre. Já na **FIG 3** se nota no início da narrativa que a atividade de lazer e/ou esportiva, nos parques da capital, é outro ponto a considerar na maneira do habitar urbano e do viver desta metrópole.



FIG 1 – Raios dourados  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

---

<sup>13</sup> Dados pesquisados no site da Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SMAM) de Porto Alegre. <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php>. Acesso em 10 de setembro de 2007.



FIG 2 – Sol refletido, conversa finalizada  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 3 – Exercício no Parque Moinhos de Vento  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

A geografia urbana, o traçado das ruas, o desenho das casas, a arquitetura dos prédios, o design das praças e até o perfil dos habitantes que moram em determinadas regiões vão definindo as diferentes personalidades encontradas em uma cidade. Rolnik (1995) complementa dizendo que, nas grandes cidades, é fácil identificar territórios assim diferenciados, pois existe o bairro das mansões, o dos negócios, o do comércio, o da boêmia. Como cada bairro de Porto Alegre também tem suas características, acaba permitindo a identificação de várias Porto Alegres. Nesse contexto, a autora afirma que os muros visíveis e invisíveis que dividem uma cidade são necessários para a organização do espaço contemporâneo. Já para Gastal esses elementos simbólicos e imaginários podem ser percebidos em qualquer cidade.

Independentemente do seu tamanho, a cidade obriga ao confronto com o outro, à troca de idéias, ao desenvolvimento do raciocínio lógico. Mas a cidade também incorpora cada uma das ações dos seus usuários, porque não se faz apenas do que nela é construído de pedra, madeira, cimento, ferro, aço ou concreto. A cidade se faz do colorido das roupas e dos carros. A cidade se faz no músico que toca seu violão,

sentado no banco da praça, misturado ao som do *skate* em atrito com o asfalto. A cidade é cheiro de óleo diesel, mas também de pipoca estourada pelo vendedor ambulante. Mais do que tudo, a cidade é. Coletivo. Diferença. Cheio. Vazio. Presença fugidia de cores, sons e sabores. (GASTAL, 2006, p. 219).

Nesse contexto analisa-se que Porto Alegre abriga muito desses elementos propostos pela autora desde confrontos políticos e ideológicos, até as rivalidades no futebol. Elementos explícitos na exaltação do corpo social diariamente. Por exemplo, ou se é colorado ou se é gremista<sup>14</sup>, e é em meio a esse colorido de seus habitantes, que se entrelaçam os elementos físicos da cidade, manifestando assim seu valor simbólico que estruturam suas peculiaridades metropolitanas.

No entanto, a cidade também se forma através de suas construções arquitetônicas. Em Porto Alegre, ora se tem preservado construções históricas que carregam o significado dos antepassados, ora se podem avistar as mais modernas construções e viadutos. Esses elementos remetem a uma cidade que, conforme Marzulo (1993), se apresenta ora como uma metrópole com dimensões citadinas, ora como uma cidade de estrutura metropolitana. Porto Alegre não é tão grande como São Paulo, Rio de Janeiro ou Buenos Aires, mas tem uma semelhança estrutural com essas capitais metropolitanas.

Ao retomar a questão das cores em movimento, percebe-se que elas são ressaltadas em Porto Alegre através do colorido transmitido pelo seu povo, pela sua população composta por 25 etnias<sup>15</sup> diferentes. São habitantes que ao caminhar pelas ruas expressam sua cultura e seus valores, resultando em uma cidade com características híbridas. Mas ao se falar de cores urbanas, observa-se também a natureza mostrando seu colorido entre as construções humanas. São cerca de um milhão e meio de árvores na cidade, onde se destacam os jacarandás e os ipês nas cores amarelo e roxo que pintam a cidade, principalmente na primavera, permitindo que se flutue com a leveza das flores e se criem efeitos de luz e sombra no espaço urbano, permitindo que sua fisionomia esteja sempre em constante mutação. Entre as imagens da natureza da cidade de Porto Alegre, ressalta-se o pôr-do-sol que encontra o lago Guaíba na construção peninsular da metrópole gaúcha e permite a seus habitantes uma vista com

---

<sup>14</sup>Expressões que fazem alusão aos principais times de futebol de Porto Alegre. Colorado refere-se ao *Sport Club Internacional* e gremista refere-se ao Grêmio Futebol Porto-alegrense. Esse assunto será abordado no decorrer do trabalho.

<sup>15</sup> Porto Alegre é formada por 25 etnias entre elas destacam-se, principalmente, os portugueses, os italianos, os alemães, os índios e os negros. Mas entre seus habitantes há traços adquiridos dos povos sírios, libaneses, judeus, japoneses, chineses, poloneses, russos, belgas, suecos, entre outros.

Dado disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/infocidade/default.php>. Acesso em 10 de agosto de 2006

diferentes tonalidades em meio ao urbano. O contato com a natureza também pode ser vivenciado nos diversos parques e praças espalhados pela cidade.

Em outras palavras poderia ser dito que, através desses elementos da metrópole comunicacional e de fragmentos de seu imaginário, cada cidade se estrutura e se torna única e singular, com uma expressão e um imaginário também particular. Para Duarte (2006), as “verdadeiras cidades invisíveis emergem a partir dos fragmentos de cidades reais” (ibid: p.108). Por este viés, a construção desses imaginários se dá pela junção de diferentes informações e sentidos, mas que através de sua repetição constante geram um significado, uma coerência, um imaginário coletivo.

Importa também pontuar, nesse contexto, as considerações de Pesavento (1997, p. 26) sobre a cidade. “Ora, a cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre este ‘real’ os homens constroem um sistema de idéias e imagens de representação coletiva”. As situações também estão presentes no filme *Sal de Prata*, a partir da localização de cenas que vão identificando a geografia da cidade em seus diferentes ambientes e bairros (FIG 4 e FIG 5)<sup>16</sup>.



FIG 4 – Bairro Moinhos de Vento  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

---

<sup>16</sup> Esse tópico será retomado e aprofundado no capítulo dois em análise de elemento da metrópole comunicacional, nesse caso o elemento é o bairro.



FIG 5 – Bairro Bom Fim  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Acrescenta Ferrara (1997) que o imaginário de uma cidade não a reproduz, mas sim estabelece discursos que com ela interagem. Estes discursos são estimulados por fragmentos e índices do cotidiano, juntamente com os arquétipos culturais. Nessa perspectiva, postula-se que para pensar o imaginário urbano de uma cidade é preciso observar suas entrelinhas. A autora comenta que o imaginário, como saber urbano corresponde a um sentimento mais íntimo de participação, distanciando-se de qualquer inquietação pragmática, política e instrumental.

Sob esse ponto de vista, Gastal (2006) corrobora que é possível ver a cidade como espaço construído e como imaginários urbanos, pois a complexidade da cidade está contaminada de multiplicidades de cotidianos contemporâneos, a ponto de se impor como fenômeno cultural em todo o planeta. E para que essa imposição se estabeleça carece contemplar alguns olhares sobre o urbano.

O urbano implica um modo de vida, uma sensibilidade e uma cultura que são vivenciadas como imaginários. Ele é composto das relações concebidas e construídas pelo pensamento. “O urbano nasceu na cidade, mas espalhou-se para além dos seus limites” (GASTAL, 2006, p. 61). Quando em um filme aparecem imagens em que se encontram ruas arborizadas, avenidas largas, viadutos e prédios com suas características próprias, estimulam-se, assim o imaginário urbano de uma cidade em particular, com suas vivências específicas.

Silva (2001) aponta que o urbano ultrapassa os limites físicos e geográficos de uma cidade, correspondendo a um efeito imaginário que afeta o indivíduo para que este seja um cidadão do mundo. São com os fios que tecem essa trama urbana, que para o autor

dificilmente as cidades se repetem, pois a questão urbana tem um potencial simbólico, que é construído a partir dos desejos e dos sonhos de seus habitantes, como também de seus modos grupais de ver, de sentir, de viver, de construir, de habitar e de desabitatar as cidades.

É assim que o urbano da cidade se constrói. Cada cidade tem seu próprio estilo. Se aceitarmos que a relação entre coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos simbólicos: suas escrituras e representações. E que as representações que se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam condições de espaço. (ibid: p. XXIV)

Sob esse viés, pode-se pensar que o urbano é uma significação do coletivo em suas relações sociais com outros indivíduos e também com as formas urbanas que compõe a cidade. Atente-se para o fato da interferência da velocidade, da tecnologia, da globalização, dos problemas sociais e ecológicos, e para a questão já apontada por Simmel da postura do cidadão individualizado na coletividade. Também hoje, percebe-se a questão da fragmentação desse sujeito e dos espaços urbanos que habita. Interferências que modificam constantemente o urbano.

Virilio (2000) propõe em suas discussões a questão do avanço da velocidade e suas implicações no espaço, afirmando que a velocidade absoluta sucede ao tempo e ao espaço. A velocidade a que ele se refere não está vinculada apenas a de deslocamento e dos fluxos de comunicação, mas a velocidade de tudo que compõe as cidades e suas relações sociais, pois “o mundo moderno vive a revolução da aceleração.” (ibid: p. 14). A aceleração da velocidade da luz, da cibernética, da informática, da telemática vai tornar insuportável a convivência entre os seres, não havendo mais espaço físico nem temporal entre as pessoas, o que resultará, segundo o autor, em uma ausência de lugar, de território e até mesmo na ausência corporal.

Sua crítica torna-se mais acentuada em relação ao capitalismo, à globalização, ao neoliberalismo e ao domínio da técnica em seus diferentes formatos, porque considera que para a existência do indivíduo é necessária a existência do espaço territorial. “Sou um homem do corporal. Creio em três corpos: o do planeta (ecológico); o corpo territorial (planeta), sem o qual não há corpo social (a espécie humana); sem corpo social, não há corpo animal, de homem ou de mulher” (ibid: p. 08).

Já Santos (2004) acredita que a globalização contribui para a redescoberta da corporeidade, pois no mundo da fluidez, da vertigem, da velocidade, da frequência dos deslocamentos e da banalidade do movimento, revela-se, por contraste, um ser humano com uma certeza materialmente sensível diante de um universo multicomplexo e mutável, em que o lugar pode ser visto como o intermédio entre o mundo e o indivíduo. O autor não descarta os contratempos advindos dessa questão como a dissociação dos processos e subprocessos urbanos, que resulta na individualização de seus elementos: homens, empresas, instituições e meio ambiente construído. E essa situação reflete em várias dificuldades – econômicas, políticas, sociais, comunicacionais e ambientais – que em sua maioria têm como base o olhar individual e egoísta frente à economia urbana. Também essa situação se faz esquecer da necessidade do pensar coletivo, da igualdade e da busca da qualidade de vida para todos, para que se possa viver em sociedade. Evidente, que esse esquecimento gera grandes conflitos de violência, problemas de miséria coletiva, pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza, excluídos de benefícios sociais e midiáticos.

A sustentabilidade do meio ambiente é outra questão que hoje preocupa os estudiosos e pesquisadores, pois se não for tomada uma atitude concreta e estratégica, não mais existirão os três corpos propostos por Paul Virilio: o planeta, o corpo territorial e o corpo social. Não se sabe se as ecocidades vão vingar, e mesmo se saírem do papel, suas previsões são somente para 2020, tempo que não se pode esperar para tomar uma atitude em relação à sustentabilidade ambiental. Ressalta-se, no entanto, que atitudes, mesmo que pequenas ou até mesmo minúsculas, devem ser tomadas em nível coletivo e individual, para que se possa começar a entrelaçar movimentos que sirvam de alicerce para preservar os espaços urbanos e até mesmo o planeta.

Simmel (1987) já anunciava a existência da evolução da individualidade no interior da vida urbana, pois com as dimensões da vida metropolitana o indivíduo enfrenta a dificuldade de afirmar a sua personalidade. “Isso resulta em que o indivíduo apele para o extremo no que se refere à exclusividade e particularização, para preservar sua essência mais pessoal. Ele tem que exagerar esse elemento pessoal para permanecer perceptível até para si próprio” (ibid: p. 24).

Por sua vez, o autor refere que a metrópole assume uma situação inteiramente nova na história mundial do espírito, pois estabelece duas formas de individualismo, a

independência individual e a elaboração da própria individualidade. Esse resultado gerou a fragmentação do indivíduo que, por consequência, faz parte de um fragmento urbano e habita um espaço urbano fragmentado.

Entende-se por espaço urbano uma estrutura espacial simbólica, onde os indivíduos vivem e se reproduzem, envolvendo crenças, valores e mitos criados no âmago da sociedade e idealizados nas formas espaciais: monumentos, viadutos, ruas especiais, praças e parques significativos. Para Corrêa (1989), esse espaço é simultaneamente fragmentado e articulado, em que cada uma de suas partes, mesmo de intensidade variáveis, mantém relações espaciais que se manifestam empiricamente através do fluxo de veículos, dos deslocamentos quotidianos e de situações de natureza social, política e econômica, visto que o espaço urbano é uma reprodução da sociedade. Em síntese, o espaço urbano é mutável dispondo de uma mutabilidade complexa, com ritmo e natureza diferenciados.

Opinião similar pode ser encontrada nos estudos de Fabris (2000) que compartilha das idéias de Lewis Mumford ao inferir que a cidade tem em sua estrutura uma múltipla rede de articulações que alteram a mente do ser humano, reorganizando a noção de tempo e de espaço, configurando a imagem de uma entidade viva, exposta à transformação e à destruição. Como modelo espacial, social e cultural, a cidade se estrutura como testemunho vivo da história por apresentar em sua teia componentes simbolicamente significativos e fazer do “espaço urbano o território privilegiado de uma transformação antropológica, que enfeixa arte e sociedade, que proporciona novos comportamentos e novas percepções” (ibid: p. 09).

A autora ainda complementa que o espaço urbano do presente é visto como um núcleo do poder político-administrativo, econômico, militar, religioso, social, artístico e cultural e em contrapartida um palco de comportamentos inovadores, de ações coletivas e de lutas e transformações sociais.

No entanto, a cidade, com suas artérias significativas, é a verdadeira base para o espírito da vida urbana e por consequência do espaço urbano. Como a cidade é feita pelo homem, para o homem e se constrói com base no imaginário do homem, todavia, ela está em constante mutação, pois o homem não está pronto e vive em plena construção. Torna-se complicado estudar a cidade e seu imaginário urbano, analisando que em momento algum se terá uma estrutura pronta e acabada. Nesse caso, o cinema será utilizado como forma de

narrativa urbana da cidade que se propõe a expor parte de sua realidade, em uma determinação da fração de tempo.

Gastal (2006) infere que o urbano não pode ser pensado sem a cidade, pois ele alimenta constantemente as visões de realidades urbanas, onde é preciso olhar a cidade como o texto escrito e a realidade urbana como um conjunto de signos. Analisando sob esse prisma, a cidade mescla o real da experiência sensível com a imaginação, estruturando o seu imaginário urbano.

Percorrer a construção de significado do urbano pode ser uma maneira enriquecedora de alcançar uma aproximação mais precisa para a compreensão da cidade: como, em diferentes tempos e locais, a cidade induziu comportamentos e maneiras de pensar que extrapolaram o momento histórico específico que os gerou e passaram a povoar um imaginário que viria constituir os signos urbanos. (ibid: p. 61-2).

Um ponto complementar a essa questão consolida-se no momento em que se observa a cidade além de prédios, ruas, avenidas e outros espaços de concreto, mas constituída com base em imaginários e em uma tessitura de significações e simbolismos abstratos e sensoriais que vão compor o urbano, um elenco de situações construídas para que a cidade possa existir.

Esse quesito é de extrema importância, pois segundo Lefebvre (1991) a cidade se estrutura e se reproduz a partir de seu contexto; dito isso, é preciso recorrer a esse contexto, e isso requer o estudo das frações do espaço urbano e da complexidade das relações sociais. Tanto o imaginário, quanto a cidade e o urbano se constituem no espaço do sentido, em que suas correlações tendem a aprimorar a sensibilidade urbana e o olhar/sentir dos seus atores sociais. No entanto, importa decifrar como a técnica pode revelar o imaginário urbano da cidade de Porto Alegre.

A técnica aqui apontada é o cinema devido a sua abrangência coletiva e que, de acordo com Benjamin (1994), reproduz uma reação coletiva, cuja soma se refere às reações individuais que são condicionadas desde o início, visto seu caráter coletivo. E também por se caracterizar pela forma como o homem reage frente ao aparelho e como ele representa o mundo através dessa técnica. A forma como o indivíduo reproduz o mundo – Porto Alegre – no filme *Sal de Prata* – constitui o ponto central desse estudo.

### 1.1. O cinema como representação do imaginário

Para pensar o cinema como técnica busca-se na discussão de Walter Benjamin o suporte teórico para decifrar essa máquina de fabricar sonhos e realidades. O cinema como uma imagem em movimento que hoje associa cor, áudio, som, música, efeitos especiais coligados a muita tecnologia, procura através da representação do imaginário, identificações com o espectador, pois a cada dia se torna um meio mais avançado de reproduzir e ao mesmo tempo ilustrar a vida cotidiana.

Segundo Benjamin (1994), o cinema tem em sua técnica de produção a reprodutibilidade técnica, sendo seu sustentáculo imediato na técnica de sua produção. Ele chega bem próximo a ser considerado como a mais perfectível das obras de arte, mas não consegue ser tão exata ao copiar o mundo exterior, com suas ruas, estações, restaurantes, automóveis e praças; esse fato, segundo o autor, acaba impedindo o cinema de se reunir ao domínio da arte. No contexto dessa situação, se pode perceber de certa forma uma modificação nas narrativas fílmicas atuais. Por exemplo, no longa-metragem *Sal de Prata* algumas cenas exprimem o trânsito da cidade de Porto Alegre, através de seus transportes coletivos e táxis (FIG 6 e 7) que circulam pela cidade se caracterizando por sua identidade visual como se pode perceber:



FIG 6 – Táxis de Porto Alegre  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 7 – Lotação e ônibus circular de Porto Alegre  
 Fonte: Filme *Sal de Prata*

Na **FIG 6** se percebem vários carros de praça enfileirados em um ponto de táxi, em uma rua típica de Porto Alegre, caracterizada por sua intensa arborização; a fotografia mostra a identidade visual dos táxis porto-alegrenses, todos de cor vermelho-coral, exceto os do aeroporto que são brancos.

Na **FIG 7**, aparece uma das lotações da cidade, linha Rio Branco, que neste caso se locomove sentido centro-bairro (Rio Branco) e o ônibus circular da companhia de ônibus Conorte Express que está indo também no sentido centro-bairro – para o bairro Chácara das Pedras (zona oeste) ou para o bairro Iapi (zona norte). Ambos estão na Praça Dom Feliciano, em frente à Santa Casa de Misericórdia, no centro da cidade.

Para Morin (1980), essas mudanças de linguagem começam com a chegada do cinema-verdade, em 1960, que pretende renunciar o argumento e interrogar a vida diretamente. Essa procura de mais verdade requer desde filmagem em cenários naturais como a rua, até a quebra da representação mais convencional em busca da improvisação do ator.

Apesar de considerar seus pontos fracos, Benjamin também admitia o poder que o cinema estava assumindo frente ao mundo contemporâneo, de forma que permite ao indivíduo vislumbrar os condicionamentos que determinam sua existência e assegurar um não previsto espaço de liberdade, como se pode notar:

Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitivamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (ibid: p. 187)

Vanoye e Goliot-Lété (2002) corroboram dizendo que o filme é um produto cultural estruturado em um contexto sócio-histórico, apesar de sua relativa autonomia como arte. Pois o filme não teria como se sustentar isolado dos outros setores da sociedade que os produz, como a economia, a política, a ciência, a técnica e as outras artes. Os autores fazem referência a Umberto Eco concordando que é possível utilizar o filme para analisar a sociedade. E como a sociedade está impregnada de imaginários, infere-se que o cinema se torna um considerável instrumento de análise do imaginário urbano. Weber (2007) compartilha também dessa idéia:

O mundo torna-se comum a partir da visibilidade proporcionada pelas mídias. São os meios de comunicação social digitais, impressos, eletrônicos que informam e tornam possível compartilhar um bairro, uma cidade, seus sujeitos e acontecimentos numa perspectiva muito maior do que seja possível imaginar. (ibid: p. 261).

Sob essa questão, acrescenta-se que ao pesquisar o cinema como representação do imaginário de uma cidade, torna-se inevitável perceber a importância da aura, visto que Silva (2003) afirma que o imaginário é uma aura em constante mutação. Benjamim (1994) ao fazer referência à aura vai além da esfera da arte, como se pode notar:

Em suma, o que é a aura? É a figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (ibid: p. 170)

A preocupação do autor é em relação ao declínio da aura, visto que considera que a tecnologia pode acabar com a aura, pois apesar de tornar as imagens mais acessíveis, elas estão se tornando banais. E essa reprodução da técnica não atinge apenas as imagens, mas também os indivíduos que delas participam e acabam, devido à intermediação da técnica, perdendo a sua aura. Como se pode perceber, o teatro exige do ator a representação cara a cara com o público dotado da plenitude da sua aura, já a representação cinematográfica está mediada por um aparelho, situação que o submete a um constante estado de teste, tornando-o privado da sua própria aura.

Hoje esse aparelho mediador do cinema está cada dia mais tecnológico podendo, segundo Freitas (2002), ser projetado em telas totalmente virtuais ou assistido em cinemas portáteis, através de óculos em que as lentes são substituídas por duas telas de cristal líquido com fones de ouvidos saídos dos aros e ligados a um DVD portátil. Considerando também a produção cinematográfica, a autora afirma que o cinema é a mais tecnológica de todas as artes

e que um dos seus maiores sonhos é permitir ao espectador passar para o outro lado da tela. “Realizar essa passagem significa para esse espectador entrar na imagem e contar com a possibilidade de existência de um mundo virtual, onde em princípio ‘tudo é possível’” (ibid: p. 28). E complementa que, apesar de todas essas transformações advindas das novas tecnologias, a essência do cinema continua intacta, referindo-se a um instrumento capaz de reproduzir o homem e a sua maneira de viver.

Por sua vez, Silva (2003) traz a discussão sobre as tecnologias do imaginário apresentando-a como um dispositivo de cristalização do patrimônio afetivo, imagético, simbólico, individual ou coletivo. “São magnas estimuladores das ações e produtores de sentido. Dão significado e impulso, a partir do não-racional, a práticas que se apresentam também racionalmente, tornam real o sonhado, sonham o real.” (ibid: p. 47). O imaginário nasce da relação entre memória, aprendizado, história pessoal e inserção no mundo coletivo e as tecnologias servem para esculpir essa relação e apresentá-la ao indivíduo, como se pode analisar:

Um imaginário é reservatório e fermento, semente e motor, ser germinado e germinador, formado e formante, matéria e forma, potência e ato. As tecnologias do imaginário são cinzéis que modelam a matéria simbólica nas bacias semânticas de cada um, irrigando trajetos antropológicos e adubando as várzeas dissipativas da aluvião individual e grupal. (ibid: p. 57)

As tecnologias do imaginário são como ferramentas que modelam a substância simbólica, e o cinema como uma dessas tecnologias, procura, assim, se aproximar das experiências do indivíduo através da espontaneidade com que revela seu imaginário e da forma com que trabalha o afetivo e o social. No caso específico desse estudo, faz referência à forma como o indivíduo se relaciona com a cidade, percebe, sente e correlaciona-se com o imaginário urbano.

Para que a aproximação entre o homem e sua maneira de se relacionar seja exequível, o cinema precisa, como coloca Morin (1958), sugerir emoções e não apenas relatar fatos, pois é através da emoção que o espectador conseguirá se identificar. Não se quer dizer que o cinema não deve refletir a realidade; pelo contrário, ele deve sim refletir a realidade, mas, mais do que isso, ele deve comunicar um sonho. “Tudo nos mostra que o espírito, a alma e o coração humano estão profunda, natural e inconscientemente implicados na fotografia” (ibid: p. 31). Considerável essa citação do autor visto que, ele acrescenta que o filme deixa de

ser apenas uma fotografia animada para se dividir em uma infinidade de fotografias animadas heterogêneas ou planos, que com o sistema de fotografias animadas implementa novas características de espaço e tempo. O tempo do cinema era exatamente o tempo cronológico real. Com sua evolução, foi possível unir fragmentos temporais em que o ritmo passa a ser o da imagem da ação e não mais o da ação em si, e com a montagem se pode unir e ordenar a sucessão descontínua e heterogênea dos planos, que reconstitui um tempo novo, um tempo fluido. Para Morin:

Tempo fluido que está submetido a estranhas compreensões e alongamentos. Tempo dotado de várias velocidades e, eventualmente, de marcha atrás. Os filmes dilatam ou demoram os momentos intensos que atravessam, como raios, a vida real. 'O que em dez segundos se passa pode ser mantido no écran durante cento e vinte segundos', dizia Epstein. (ibid: p. 73)

Assim, Morin coloca que não há dúvida de que a escala de planos e a escala de conjunto de montagem leva o filme a um sistema de ubiqüidade integral que permite conduzir o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço. Percebe-se, no entanto, que essa condução pode acontecer com base no processo de projeção-identificação, pois se considera que é através dessa aproximação/identificação que o espectador poderá se deslocar na relação espaço/tempo, e também onde se poderá observar a tessitura do imaginário social. Morin (1980) conclui que o cinema tornou-se o maior espetáculo do mundo moderno, devido sua predestinação de ser uma máquina destinada a reproduzir a realidade e fabricar sonhos. E essa conjunção leva a uma aproximação tanto emocional quanto racional com o espectador.

Aumont (1995) complementa que é através dos mecanismos comuns aos sonhos e ao filme que acontece a projeção-identificação, pois em vez de se projetar no mundo, o espectador absorve o mundo em si. De um modo mais particular, o autor faz referência à teoria de identificação cinematográfica, desenvolvida por Christian Metz, a qual acontece em dois níveis: identificação primária e identificação secundária. A primária é aquela na qual "o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiando, central e transcendental da visão" (ibid: p. 260). E a identificação secundária refere-se, fundamentalmente, a uma identificação primordial com a narrativa, independente da forma e do material da expressão que uma narrativa pode assumir. Torna-se relevante é que ela, em sua maioria, faz alusão às histórias vividas pelo espectador, diz respeito a suas brigas, a seus desejos, a seus sonhos e a seus anseios.

Essas questões abrem um leque para a discussão do imaginário no cinema. Para Morin (1958) entra-se no reino imaginário quando se consegue captar e modelar imagens que procurem as aspirações, os desejos, os receios e os terrores, com o propósito de ordenar segundo a sua lógica, seus sonhos, seus mitos, suas religiões e suas crenças. Todas essas emoções procuram uma identificação e somada a técnica são intensificadas na projeção-identificação. O que pode ser constatado: “O cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afetivo”. (ibid: p.138)

O cinema, com o avanço da técnica, traz novos movimentos: mobilidade de câmara, ritmo de ação e de montagem, aceleração do tempo e dinamismo musical, contempla o autor. Porém, Gance (apud. MORIN, 1958) destaca que, aquilo que realmente importa não é a imagem ou sua tecnologia de produção, porque esses são apenas acessórios do filme, mas sim o que é essencial é a alma da imagem<sup>17</sup>. Essa afirmação torna-se de extrema relevância ao ponto de se pode pensar o cinema como a reprodução da realidade, através da imagem em movimento e da música, facilita-se a aceitação da imagem do écran aproximando-se de uma verdadeira imagem da realidade viva. “É dentro e através do cinema que a imagem se liberta e o imaginário se expande por todos os horizontes da imaginação e do real e ao mesmo tempo atinge uma tensão mais fantástica e realista”. (ibid: 151).

Aumont (2002) compartilha dessa idéia dizendo que o cinema pode ser considerado como o modo de representação mais real, pois ele tem a capacidade de reproduzir o movimento e de restituir determinado ambiente sonoro, e para isso o cinema utiliza de sua linguagem cinematográfica. Em contrapartida, o mesmo autor (idem, 1993) diz que apesar do cinema representar de uma forma bem realista, ele não oferece nenhuma presença real, é constituído de representantes, de significantes, de imaginário, no sentido usual e técnico da palavra e que: “O cinema faz com que a percepção surja maciçamente, mas para logo deixá-la cair em sua própria ausência, que é, entretanto, o único significante presente.” (ibid: p. 119).

A linguagem do cinema – a qual não faz menção apenas à imagem – é o que permite esse processo de significação; outros elementos como o próprio movimento, a cor, a luz, o áudio: sons, ruídos, falas e música também compõem essa gramática cinematográfica, que,

---

<sup>17</sup> O autor complementa que, por si só, o cinema é puramente alma, e a transborda no momento em que a estética do sentimento se tornou uma estética do sentimento vago, ou seja, “na medida em que a alma deixou de ser exaltação e pleno desenvolvimento para se transformar em jardim privado de complacências íntimas. Amor, paixão, emoção, criação: o cinema, tal como o nosso mundo, é viscoso e lacrimajante. Tanta alma! Tanta alma!” (MORIN, 1958, p. 136).

segundo Bataille (apud, AUMONT, 2002), estuda as regras que presidem a arte de transmitir idéias de forma adequada por uma sucessão de imagens animadas que formam um filme.

Suas imagens animadas coloridas, em movimento, com som e música procuram através de sua simbologia trazer a tona uma idéia, seja ela em forma de documentário, narrativa ou ficção, que se conserve em consonância com os sentimentos, as idéias e os pensamentos do espectador; em outras palavras, que busque uma identificação com seus imaginários, sonhos e desejos.

Morin (1958) assevera que o símbolo está na origem de todas as linguagens e que, particularmente, o plano do cinema possui uma carga simbólica de alta tensão, que decuplica, não só o poder afetivo, como também o poder significativo da imagem. Em suma o autor diz que: “É por toda a imagem de filme ser simbólica que o cinema contém todas as riquezas do espírito humano em estado nascente. Próprio do símbolo é reunir, em si, a magia, o sentimento e a abstração” (ibid: p. 219).

Nesse contexto pode-se perceber a relação tênue entre o cinema e o indivíduo, pois através de sua linguagem e até mesmo da sua forma de reprodutibilidade, ele procura o envolvimento mais pleno do espectador, propiciando-lhe um momento de aproximação/identificação, exigindo uma percepção concentrada, em uma sala totalmente escura isolado do mundo exterior e de qualquer interferência visual ou auditiva. Segundo Machado (2001), as formas expressivas do cinema se descrevem por uma determinação de certa maneira ilusionista que sugere a experiência do sonho, ou seja, uma forma de recepção contínua, sem interrupções, para não romper essa ilusão.

E é sob esse panorama que o cinema expõe a realidade e até mesmo revela o imaginário. Em outros termos e lembrando Morin (1958), o cinema procurar ser um reflexo do mundo, mas também o reflexo do espírito humano, de modo que essa relação se intensifica e o cinema mostra-nos “o processo de penetração do homem no mundo e o inseparável processo de penetração do mundo no homem”. (ibid: p. 245).

A ação recíproca que envolve o indivíduo e seu habitat se evidencia quando o cinema está diretamente interligado ao imaginário, pois para Morin (1958) o imaginário é a origem do trabalho do eu sobre si próprio e sobre a natureza, por meio do qual é possível se construir, reproduzir e até mesmo desenvolver a realidade humana. Essa realidade se expande para as

relações sociais, que intermeia sobre a edificação do imaginário urbano e sobre a sustentabilidade das metrópoles contemporâneas. Sob esse prisma o autor observa que:

Ligar a gênese do cinema aos progressos do olhar, é ligá-la, imediatamente, ao desenvolvimento geral da civilização e das técnicas, é inseri-la na actualidade a que ela parece indiferente. Bem mais directa e claramente ainda, nos leva a antropologia do cinema ao próprio âmago da actualidade histórica. Precisamente por ser um espelho antropológico é que o cinema reflecte, de modo imprescindível, as realidades práticas e imaginárias, ou seja, as carências, as comunicações e os problemas da individualidade humana do seu século. (ibid: p. 254).

Evidente, que através da correlação estabelecida entre a técnica, o imaginário e o homem, a projeção-identificação acontece de forma mais coesa e intensa, pois o indivíduo procura a sua imagem refletida no écran para, de certa maneira, pretender através da proliferação de seus próprios desejos e sonhos que revive na tela de cinema, respostas para seus problemas e conflitos individuais e coletivos e/ou até mesmo a revivência de seus significativos momentos de prazer e alegria.

Todavia, essa busca se dá, pois o imaginário é a essência dessa identificação e deve ser pensado como uma osmose que confunde o real e o irreal, o fato e a carência, o que para Morin (1958) atribui a realidade aos encantos do imaginário e confere ao imaginário as virtudes da realidade. Ocorre o mesmo com os sonhos que são considerados uma realidade irreal, que aspiram à realização prática. No contexto desses levantamentos se confirmam as colocações do autor de que o cinema é a máquina-mãe, geradora de imaginários, levando-os ao âmago das relações contemporâneas, que nessa pesquisa, particularmente, referem-se às estruturas imaginárias formatadas na cidade de Porto Alegre e percebidas através do filme *Sal de Prata*. Por esse motivo é proeminente que se compreenda a que se refere o imaginário e seus estudos.

## **1.2. Compreendendo o imaginário**

Definir um conceito de imaginário é uma difícil tarefa, de tão complexos que são seus estudos e amplas suas discussões. O que se sugere, nesse sentido, é uma aproximação das

discussões de imaginário de Michel Maffesoli, como sucessor de Gilbert Durand, e de Juremir Machado da Silva, mas sem a intenção de apresentar um sistema teórico acabado. Até porque para Ruiz (2003) o imaginário só poderá ser descrito pelos seus efeitos e nunca explicado ou pesquisado por meio de definições conclusivas.

Pela clareza com que Maffesoli (2001) esclarece o sentido de imaginário, propondo uma discussão do termo, inicia-se por suas considerações, fazendo uma breve exposição sobre as idéias de dois autores que aliam imaginário ao vivido: Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

Para mostrar que as construções mentais poderiam ter uma relação eficaz com o concreto, Gaston Bachelard, por volta de 1930, dirige-se para a chamada “psicanálise do fogo”, relacionada às fantasias, aos sonhos e às construções do espírito, demonstrando que essas podiam fazer uma relação com a realidade na concepção de uma realidade individual.

Silva (2003) aponta que Bachelard transformou o termo imaginário em uma metáfora do encontro entre a natureza e o homem, uma espécie de instrumento literário, filosófico e retórico, capaz de traduzir imgeticamente o pensamento humano, fora das fronteiras da razão.

Bachelard enfrentou o que se chamava então de espírito aristotélico: a incapacidade, historicamente construída, de trabalhar na penumbra conceitual, na obscuridade natural do corpuscular, na ambiência inexorável do ondulatório, na elasticidade do pontual e do infinito, espaço imaterial onde os conceitos, contaminados pelo vivido, difratam-se, interferem uns nos outros e deformam-se (ibid: p.10).

Opinião semelhante é identificada em Durand (2002) quando aborda que, para Bachelard, o eixo fundamental da imaginação são os trajetos dos gestos principais do homem em direção a seu meio natural, prolongado tanto pelas instituições primitivas, quanto pelas sociais e tecnológicas.

Para Bachelard a percepção geral do simbolismo imaginário tem dois enfoques. O primeiro na imaginação, como um dinamismo organizador, e esse como fator de homogeneidade na representação. O segundo enfoque, o epistemológico, que está distante de ser faculdade de formar imagens, pois as imagens já são potências dinâmicas, que por sua vez, podem corromper as reproduções pragmáticas fornecidas pela percepção. Conforme Durand (2002), “esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica porque ‘as leis de percepção são homogêneas’”. (ibid: p. 30).

Gilbert Durand concorda com Bachelard quando aborda o simbolismo imaginário. Durand nunca apresentou conceitos precisos de imaginário e afirma que sua veemente pesquisa sobre o assunto só foi possível porque partiu de uma concepção simbólica, ou melhor, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato de não serem signos, mas conterem de alguma maneira o seu significado.

Maffesoli (2001), então, conclui que “em Durand não existe verdadeira diferença entre simbólico e imaginário. Uma coisa contamina a outra. Tanto que sua investigação se dá sobre imaginação simbólica” (ibid: p.79). Estudo que só foi possível devido a essa concepção imagética.

Importante aqui trazer as características que para o autor podem delimitar a compreensão da noção de símbolo. São três características centrais: a primeira diz respeito a seu aspecto concreto (sensível, imagético e figurado) do significante, a segunda refere-se à evocação do símbolo (fazer conhecer, sugerir, epifanizar) o significado, e a terceira está relacionado à impossibilidade de apreender um símbolo direta ou indiretamente. “Isto equivale a destacar o carácter integralmente ‘simbólico’ do imaginário humano, uma vez que o ‘pensamento simbólico’ é o modelo de um pensamento indirecto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação entre o significante dado e o significado chamado ao sentido” (idem, 1996, p. 155).

Lembrando Legros (2007), observa-se que o imaginário é um pensamento simbólico, na medida em que o símbolo ativa os diferentes sentidos da compreensão de mundo e ao mesmo tempo reúne ao construir os esquemas de reconhecimento de uma sociedade. Pelo fato do pensamento simbólico ser um “mundo criador”, ele se torna de difícil acesso e de complexa compreensão. Os símbolos são produtos de uma construção mental autônoma que dão a ele uma realidade funcional a ponto de considerá-lo como um vetor social, que não é aleatório, sempre tem uma direção e, sobretudo, é dotado de uma consciência inconsciente. O autor complementa que os símbolos imaginários ligam os indivíduos e confortam o sentimento de pertença para fazer face a uma ameaça invisível, constituindo por oposição ou por ameaça o elo da espécie humana.

Em outros termos e lembrando Durand (1996) é possível assegurar que qualquer atividade humana não é senão um conjunto de formas simbólicas diversificadas que compõem o ser humano. “Dito por outras palavras, o ‘universo simbólico’ que temos o terrível

privilégio de apresentar aqui hoje não é nada mais nada mesmo do que todo o universo humano!” (ibid: p.79).

No cinema é possível observar o pensamento simbólico através da relação de significação das imagens e da linguagem da narrativa fílmica. Nesse caso, no filme *Sal de Prata*, procura-se passar ao espectador referências de sentido que possam vir a pressupor que a história tem como pano de fundo a cidade de Porto Alegre. Assim sendo, é esse recurso cinematográfico que permite a estruturação de fragmentos que possibilitará a plena construção da cidade no âmbito da imaginação simbólica, mas que busca no real urbano, elementos da vida cotidiana para essa construção.

É considerando esta e outras premissas que Durand afirma que o imaginário é considerado um “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (ibid: p. 18) e que o real é incorporado pela eficácia do imaginário e pelas construções do espírito; sob esse enfoque, alguns precedentes são considerados para a análise do filme *Sal de Prata*.

Para Silva (2003), Durand com sua noção de trajeto antropológico lança um novo modo de olhar o cotidiano. Uma forma de aliar realidades individuais, econômicas, social, política, às construções do espírito, formando, assim, uma nova leitura de imaginário, expresso como uma imaginação criadora, um recurso supremo da consciência, em síntese, uma ação eufêmica de transformação do mundo. Para o autor de “As Estruturas Antropológicas do Imaginário”, trajeto antropológico significa a “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). E acrescenta que o trajeto antropológico reproduz o símbolo a ponto de “participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social.” (idem, 1998, p.90).

Devido à complexidade do seu olhar sobre o imaginário, como a matriz do pensamento e de seu intenso estudo sobre as estruturas antropológicas do imaginário, optou-se pela abordagem estabelecida por Michel Maffesoli a respeito de uma definição de Durand sobre imaginário:

O imaginário, caso se queira de fato uma definição, presente em *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, é a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e subjetivas. Uma abre brechas na outra. (MAFFESOLI, 2001, p. 80).

Depois dessas explorações o que pensar sobre imaginário? Uma aura ou atmosfera? Construções do espírito ou construções mentais? Algo imponderável ou um mistério? Um pensamento simbólico ou fruto da imaginação? Uma força social de ordem espiritual? É cultura ou ideologia? É individual ou coletivo?

Nem cultura, nem ideologia, mas um pouco das duas. Para entender essa questão, Maffesoli estabelece algumas diferenças entre imaginário e cultura, pois apesar de se confundirem, não podem ser consideradas como sinônimos. Esta última, sendo um conjunto de elementos e de fenômenos que podem ser identificados, seja no sentido restrito do termo através das obras artísticas, da música, do teatro, da dança, da literatura e da pintura, seja no sentido mais amplo, antropológico, que seriam os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de se vestir e também de se produzir.

Em alguns casos a *aura* invade a cultura, não sendo possível vê-la, mas se podendo senti-la. Essa aura que faz parte da cultura, que envolve a cultura, que está além da cultura, é o imaginário. Considerado por Maffesoli, como o estado de espírito de um povo, que carrega algo de indeterminado. Em outras palavras, poderia se dizer que, imaginário é considerado um mistério da criação ou da transfiguração. “O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Tanto a cultura quanto o imaginário referem-se ao estado de espírito de um grupo, mas apesar de a cultura poder ser identificada de uma forma mais precisa, ela não pode ser pensada sem considerar o seu imaterial, ou seja, sem considerar este algo a mais que pode se caracterizar como a *aura*, o imaginário de um grupo. Sua relação e sua desigualdade transpassam por uma linha muito tênue. Assim como a cultura contém uma parte do imaginário, este também não se reduz à cultura. Silva (2003) acrescenta que essa diferença não pode ser mensurável, só pode ser percebida. “Aquilo que separa uma cultura da outra é o

imaginário (a representação) que cada cultura engendra para si mesma. A cultura é um dado objetivo; o imaginário, a subjetividade compacta inexorável” (ibid: p.16).

Já em relação à ideologia também é difícil definir suas disparidades de forma precisa. Esta, apesar de estar centrada no pilar da racionalidade, envolve o sentimento, o desejo de estar-junto, partilhando de uma mesma idéia, e o imaginário se caracteriza pelo imaterial, pelo lúdico e pelo afetivo, que não se distancia do real. Nesse contexto, Maffesoli (2001) procura esclarecer algumas distinções entre ideologia e imaginário. A primeira como tendo um viés mais racional, afirma que, praticamente, não há lugar para o não-racional na ideologia, pois sua aplicação gera o racional, o pensado. “No fundo do ideológico há sempre uma interpretação, uma explicação, uma elucidação, uma tentativa de argumentação capaz de explicar” (ibid: p. 76).

O imaginário, apesar de ter elementos racionais, identifica-se por ser onírico, lúdico, fantasia, afetivo e imaginativo. O imaginário também é a aura da ideologia, pois em seus elementos racionais, a ideologia envolve um pouco de sensibilidade, de imaginativo e de irracional. O indivíduo ao aderir a uma ideologia, o faz por razões necessárias, não percebendo o quanto de não-racional envolve sua decisão, pois “o homem age porque sonha agir” (ibid: p.77). Em síntese, Legros (2007) conclui que o imaginário é uma relação com o mundo e que a ideologia é uma relação de forças sociais, pois ela remete a uma concepção de mundo traçado pelo poder em virtude de uma manipulação.

Sendo assim, as construções do espírito influenciam na prática, assim como estas também influenciam o espírito. “O imaginário é determinado pela idéia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma idéia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional” (MAFESSOLI, 2001, p. 80). Procurando marcar esta diferenciação, utiliza-se a maneira sintética encontrada na obra de Silva (2003) “ideologia insere-se na ordem da explicação; o imaginário, na da compreensão. A ideologia obedece ao princípio da racionalização; o imaginário, ao da empatia. A ideologia vincula-se ao aparelho da manipulação; o imaginário, às tecnologias da sedução” (ibid: p. 20).

Como se pode verificar, nesse caso, o imaginário está diretamente relacionado à realidade e se origina do real. Silva (2003) acrescenta que em um segundo momento, o imaginário se estrutura como ideal e retorna à realidade como elemento propulsor. O homem não existe fora do imaginário, pois suas ações, sonhos, aspirações, partem de um conjunto de

elementos objetivos e subjetivos, uma junção de algo mensurável com algo não quantificável (o afetivo, o espiritual, o sonho, a fantasia etc). A realidade origina-se do irreal, da gama de sonhos e desejos coletivos; as ações do indivíduo se concretizam da imersão de correntes imaginárias. A própria razão, a ciência, a arte, a religião, a linguagem lógica e conceitual são considerados campos do imaginário. Em suma, “todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário” (ibid: p. 7).

Legros (2007) fortalece essa discussão dizendo que a realidade antropossocial é um misto entre o real e o imaginário que aflora, em solidez e espessura, no momento em que é tecida por esse imaginário. E o imaginário nada mais é do que “a prática mágica espontânea no coração de nossos devaneios” (ibid: p.97).

A realidade imaginal é formada por elementos da vida individual e social, logo, os elementos da vida social são construídos em conjunto, integrando o imaginário, o simbólico e a paixão, bem como estabelecendo uma forma de sobrevivência para o indivíduo. É praticamente impossível entender a realidade como fragmentos, é preciso compreendê-la como um conjunto de sentimentos partilhados entre os indivíduos, os quais funcionam, essencialmente, sobre a identificação emocional, o sentimento e a intuição sensível.

Essas são questões presentes na narrativa do filme *Sal de Prata*, quando, por exemplo, se representa o confronto entre os dois principais times de futebol dos porto-alegrenses (**FIG 8**) e a cultura de beber chimarrão (**FIG 9** e **FIG 10**), não apenas como um ato de suprir uma necessidade física, mas, fundamentalmente, como um ato de sociabilidade da cultura e do imaginário gaúcho.



FIG 8 – Meninos identificados pelos times: Internacional e Grêmio  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Ao analisar a **FIG 8**, vê-se que a energia de disputa e de afetuosidade habitam o mesmo campo da narrativa e estão explícitas nas relações sociais ali representadas. Os meninos torcedores de times gaúchos altamente rivais, o *Sport Club* Internacional, o popular colorado representado visualmente pela camiseta vermelha e o Grêmio Futebol Portoalegrense, o tricolor gaúcho, identificado principalmente pela cor azul, com sua camiseta nas cores azul, preto e branco, simbolicamente definem a disputa existente nesse imaginário, mas também mostram a necessidade de se manter relações sociais harmoniosas e cordiais para se viver em sociedade.

Situação presenciada no cotidiano de Porto Alegre, pois dificilmente alguém que nasce gremista, por exemplo, trocaria de time. Esse fato se reflete no dia-a-dia em que o futebol toma conta do imaginário urbano da cidade. Nesses dias de Grenal<sup>18</sup>, principalmente, a rua serve de palco para o desfile de amigos, namorados, pais e filhos, gremistas e colorados que andam em sintonia, porém com seu individual amor pelo seu time, que se imbrica em uma paixão coletiva, e em um sentimento de pertença, que está fundamentado na emoção e no ardor de fazer parte de algo para compartilhar sentimentos e prazeres com o coletivo.

Já na cena a que se referem às **FIG 9** e **FIG 10**, a personagem Cassandra (Camila Pitanga), em casa, oferece o chimarrão a Cátia (Maria Fernanda Cândido) que foi lhe fazer uma visita; ao se fazer um aprofundamento dessa situação, ela pode ser olhada pelo enfoque de que a personagem Cassandra procura uma aproximação, mas Cátia não a aceita, pois estabelece limites de distanciamento, já que a visita da outra não tinha cunho amistoso, ao contrário, seu objetivo era procurar evidências para entender o tipo de relação que essa personagem mantinha com seu namorado, visto que algumas reações de Cassandra após a morte de Veronese (Marcos Breda), deixaram Cátia perturbada e desconfiada de que a relação dos dois não era apenas profissional.

---

<sup>18</sup> Denominação dada à disputa futebolística entre os dois principais times gaúchos: Grêmio Futebol Portoalegrense – o Grêmio e *Sport Club* Internacional – o Inter.



FIG 9 – O ritual do chimarrão  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 10 – Oferecendo chimarrão  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

A relação de aproximação que Cassandra quer estabelecer pode ser evidenciada na **FIG 10** em que ela oferece chimarrão a Cátia. Situação de negação que aponta também seu descontentamento. Isso, de certa forma, demarca os limites de aproximação e distanciamento, visto que a conversa tem também seus altos e baixos, ou seja, permeiam situação em que coabitam momentos de harmonia e de repulsa.

Analisando essa ação do filme, observa-se que o rito de oferecer o chimarrão a uma pessoa que vai visitá-la é um ato de buscar uma forma de ser educado, cordial e afetuoso, é um ritual que já está impregnado no imaginário coletivo do povo gaúcho, bem como é uma atitude que faz parte do vivido cotidiano desses indivíduos. Representando as discussões de Maffesoli, é um ritual que intermeia os substratos da cultura e do imaginário, sendo considerado o estado de espírito de um povo, em que o ato individual de beber chimarrão ultrapassa as barreiras meramente individuais e constituem uma significação do coletivo, vindo até a ser considerado como elementos do cimento social do imaginário de Porto Alegre.

Essa observação está fundamentada nas conclusões de Maffesoli (2001) de que só existe imaginário coletivo, pois para ele o imaginário está associado ao vivido, logo o imaginário ultrapassa o individual e se impregna no coletivo. O imaginário individual corresponde ao imaginário do grupo em que esse indivíduo está inserido, criando um elo e sendo considerado como cimento social, o qual poderá repercutir no indivíduo de maneira particular. “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade” (ibid: p.76). O imaginário é, sobretudo, grupal, tribal e partilhado, visto que só é possível alcançar complementaridade do corpo social<sup>19</sup> com sinergia entre seus diversos componentes. “É isso mesmo que caracteriza a alma de um conjunto, o espírito de um tempo ou ambiência de determinada época”. (idem, 1997, p. 204). Fundamentando-se nessas idéias e nas de Ruiz, citadas na seqüência, é que se buscou o apoio no imaginário para estudar a cidade e suas nuances simbólicas.

A teia de significados socialmente instituídos é diferente e inédita em cada sociedade, pois cada grupo social *recria* o mundo com um sentido novo. Ela se configura de forma particular em cada coletivo, socializando os indivíduos e constituindo sua identidade pessoal e social. (RUIZ, 2003, p. 61).

A paixão e o sentimento coletivo inserem o indivíduo em um simbolismo geral. A paixão, a emoção e o entusiasmo são elementos que garantem a ligação dos indivíduos em grupos. Os agrupamentos pós-modernos têm a pretensão de viver o hoje, o momento vivido, compartilhando sentimentos e prazeres em companhia do outro. Assim, Maffesoli (1997) afirma que “o objeto e a imagem, o seu desenvolvimento conjunto, o mundo ‘objetal’ ou o mundo ‘imaginal’ gerado por eles, devem ser considerados como os sintomas cristalinos do fim do individualismo [...]. Ambos estimulam a imitação, a viscosidade grupal” (ibid: p.200). Para esclarecer melhor essa questão, recupera-se a abordagem de Silva, de que, o imaginário social se institui por contágio, e que o indivíduo tanto é criador de seus imaginários, como se apropria de imaginários preexistentes:

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). (SILVA, 2003, p. 13).

---

<sup>19</sup>Segundo Michel Maffesoli (1997), podem ser elementos que compõem o corpo social: a eternidade da memória coletiva, a perpetuação dos mitos, o papel desempenhado pelos contos, os costumes e as lendas do imaginário social.

Ao se discutir o panorama de estruturação do imaginário social, busca-se em Legros (2007) o resgate realizado através dos estudos de Georg Simmel, Max Weber e Émile Durkheim para repensar a questão do todo social com base na representação social, na ação social e na consciência coletiva. A noção de representação social proposta por Simmel se organiza através da simbolização que o homem tem para com os outros homens. Essa simbolização determina a natureza das relações sociais, saindo das representações do indivíduo em busca de uma identidade coletiva.

Em relação à ação social apresentada por Weber, o autor diz que essa ação deriva das representações do indivíduo, e que as situações coletivas fazem parte inclusive do pensamento do cotidiano. “São as representações de ‘alguma coisa’ que orientam as atividades humanas. Elas adquirem uma importância causal, considerável e dominante” (ibid: p. 132).

Já Durkheim contribui com o conceito de consciência coletiva, de forma a defini-la como um conjunto de crenças e de sentimentos que criam um sistema independente e relevante para os indivíduos de uma sociedade. É considerando essas e outras premissas que se constata o mérito do imaginário coletivo para a formatação de um espaço urbano em constante mutação, mas que ao mesmo tempo tem como características intrínsecas o enraizamento das simbologias e a fortificação dos imaginários.

Para melhor compreender a noção de imaginário cabe pensar a relação entre imagem e imaginário. Durand (2002) entende o imaginário como uma civilização de imagens, na qual seu sentido é dado na relação entre elas, ou melhor, por uma organização lógica, dinâmica e estrutural com a função de colocar o homem em significado com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Mesmo antes da racionalização consciente existe a imaginação. O homem mesmo antes de pensar, já sonha, imagina, fantasia o mundo que o rodeia que nada mais é do que “o conjunto das imagens e relações de imagens que constituem o capital do homo sapiens” (ibid: p.18).

Ruiz (2003) ilustra essa questão dizendo que a imaginação acompanha o indivíduo desde o início de sua existência, pois ao nascer ele ainda não pensa, raciocina ou argumenta, mas já imagina, sonha e fantasia o mundo em que vive.

Nosso primeiro contato com o mundo está embalado pela imaginação. Os sons que escutamos, o corpo que tocamos e os cheiros que sentimos vão confeccionando no recém-nascido sua primeira experiência de mundo. Poucos dias depois, o mundo

aparece como imagem visual. Imagens que nos resultam próximas ou distantes, conhecidas ou temidas, mas que invadem a experiência existencial e vão confeccionando um sentido de mundo para nós. Por meio das imagens significativas do mundo, vamos tecendo nossa identidade: somos a imagem do mundo, que de modo criativo refletimos em nossa interioridade e projetamos em nossa práxis. (ibid: p.30).

Nesses termos o autor coloca que tanto a imaginação quanto o imaginário constituem dimensões antropológicas e sociais que interagem com a racionalidade, pois não há racionalidade, ciência ou tecnologia externa à imaginação, assim como também não é possível imaginação fora da dimensão racional. A dimensão simbólica inerente ao ser humano correlaciona e até mesmo cria a imaginação e o imaginário. Ruiz observa tanto sua distinção semântica, quanto a imperceptibilidade de seus termos:

O imaginário corresponde ao aspecto insondável do ser humano, em que se produz, além de todos os condicionamentos psíquicos e sociais, o elemento criativo; ele constitui o sem-fundo inescrutável da pessoa humana, que possibilita a imaginação e também a racionalidade como dimensões próprias do ser humano. A imaginação e a racionalidade são criações do imaginário, e ambas coexistem necessariamente, co-referidas na dimensão simbólica inerente ao ser humano (ibid: p. 32).

Com Maffesoli (2001) retoma-se a questão da imagem, visto que para ele o imaginário vem antes da imagem. A existência de imaginário é que determina a existência de um conjunto de imagens. Por sua vez, constata-se que o imaginário é a construção coletiva de uma rede de significados que parte da sensibilidade objetiva e subjetiva de perceber e sentir o mundo; uma energia, *aura* que liga o homem ao meio, de forma concreta e virtual. Este patrimônio grupal se dá por identificação e interação. Segundo o autor “há processos interacionais que criam a aura” (ibid: p.77).

Entretanto, vale registrar que Silva considera que “quem planta imagens, colhe imaginários.” (2003, p. 101). No entanto, para ele o imaginário não se reduz às imagens, devendo ser entendido como um reservatório/motor: reservatório porque agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o que foi imaginado, através de mecanismos individuais e grupais, que sedimentam um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de desejar estar no mundo; motor porque pode ser visto como um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos, funcionando como catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas. “O imaginário é a marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido. Como reservatório, o

imaginário é essa impressão digital do ser no mundo. Como motor, é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação” (ibid: p.12).

As correntes imaginárias, que ao mesmo tempo são racionais e não-racionais impulsionam essas ações, de forma que, segundo Silva “o imaginário social instala-se por contágio” (ibid: p.13). Retomam-se, neste ponto, as considerações de Aumont (1993) que também considera que o imaginário é o que faz aflorar a vida cotidiana, formando-se no inconsciente, mas acaba se estruturando no coletivo. Um ponto complementar a essa questão é a idéia de tribalismo, por favorecer o imaginário, o lúdico e o onírico coletivo que só pode nascer ou renascer quando a ambiência impõe-se à razão, para reforçar os micro-agrupamentos.

Pode ser a massa, a comunidade, a tribo ou o clã, pouco importa o termo empregado, pois a realidade designada é intangível; trata-se de um estar-junto grupal que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. Signos precursores, como a cultura dos sentimentos, a importância do afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa ‘grupalidade’ especialmente pertinente (MAFFESOLI, 1997, p. 195).

Importante, aqui, ressaltar que muitos autores ainda apontam que o individualismo é o comportamento característico do homem contemporâneo. Contrário a essa idéia, Maffesoli defende a posição de que a tendência do homem moderno é viver em sociedade, justificando que “deleitar-se sobre si mesmo não significa de jeito nenhum uma forma de narcisismo. Trata-se unicamente de encontrar equilíbrio, não no longínquo ou numa hipotética sociedade perfeita, mas no *hic et nunc*, o aqui e agora” (ibid: p.175). Esse equilíbrio permite entrar em contato com o outro, através de um movimento harmônico e dinâmico para a totalidade do corpo social. “As efervescências lúdicas – festas, turismo, festival, esporte, música – demonstram compondo aos poucos um ritmo social” (ibid: p. 223). Refere-se à imagem que uma sociedade tem de si mesma e, em consequência, o que cada indivíduo possui de si mesmo. O que, em outras palavras, pode ser contemplado nos estudos de Durand:

O imaginário é o reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajecto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana. Também o imaginário nos surgiu como ‘terreno’ privilegiado onde pode acostar a antropologia (DURAND, 1996, p. 65).

Por esse viés, Maffesoli (2001) resalta a importância das relações estabelecidas entre seus membros e a circulação de signos, sendo que cada signo participa da cultura com os

seus mistérios e a sua sedução. Conforme já foi abordado, o imaginário tem forte relação com o ambiente, sendo a cidade, nesse enfoque, o ambiente estudado. Cabe aqui observar, então, a noção de ambiência exposta pelo autor, que é categórico ao afirmar que: “a ambiência é a condição *sine qua non* de toda a vida em sociedade” (idem, 1997, p.134).

Para ele as relações sociais estão mediadas pelo espírito do tempo, que faz pensar em todas as pequenas coisas, até no ar que se respira, pois a sua conjunção e reversibilidade determina a forma de viver de cada um e dá o ritmo à respiração social. Fundamentado nessas constatações Maffesoli (1997) expõe que a ambiência englobante determina as atitudes individuais; seu modo de pensar, viver, abrangendo suas diversas relações sociais, econômicas, políticas, religiosas, ideológicas que constituem a vida em sociedade.

A ambiência com sua complexidade no interior das relações sociais fortalece o imaginário urbano que sustenta a convivência nas cidades. Maffesoli também destaca que a atração emocional é outro fator elementar na constituição da sociedade contemporânea<sup>20</sup>. Salienta-se que essas questões pontuam a vida das cidades e tendem a multiplicar as comunidades, tribos ou clãs urbanos, pois os indivíduos estão em busca de um sentimento de pertença e de um estar-junto grupal, fato que para o autor privilegia o todo em relação a seus diversos componentes, seus signos precedentes, como a cultura do sentimento, a importância do afetual surgem como componentes que tornam essa grupalidade essencialmente pertinente.

Sob esse ponto de vista, Maffesoli (2000) contribui que o lugar serve de vínculo, ou melhor, de laço social, que não se constitui em um ideal longínquo, mas na posse de valores do cotidiano, os quais se aliam em um paradoxo não apenas material, mas também no espiritual de um povo, entendido como aura, expressado como atmosfera, estimulado pelas tecnologias. Em suma, narrado como uma vibração comum, uma sintonia partilhada, uma sensibilidade coletiva, que se contamina, que perpassa pela cidade, que com ela interage. Como o imaginário refere-se à construção mental, acaba de certa maneira estimulando indivíduos ou grupos e renunciando um modo de ser, ver, agir, e sentir o estar no mundo.

---

<sup>20</sup> A escolha do cinema para o estudo do imaginário urbano se justifica no paralelo possível entre as noções discutidas por Morin, já apresentada no item – 1.1 O cinema como representação do imaginário – a qual se faz uma ressalva à importância da emoção na narrativa fílmica para o espectador poder mais facilmente se identificar. Para esta abordagem, Maffesoli contribui que a emoção é ponto basilar das relações sociais contemporâneas que fortalecem a vida das cidades e a ampliação das tribos, conciliando, assim, o imaginário coletivo e o sentimento de pertença.

Maffesoli (1997) faz alusão a Georg Simmel, o que apropriadamente complementa a questão que vem sendo discutida:

Simmel fala de ‘cultura objetiva’ e mostra como a cidade moderna, a técnica de produção, a arte, a ciência e, claro, o meio doméstico são dominados pelo ‘espírito objetivo’. Trata-se de uma ‘cultura’ superando o que o espírito individual e subjetivo pode apreender; no máximo podemos nos reapropriar de uma pequena parte dessa cultura objetiva, e ainda de maneira coletiva. (ibid: p. 197)

Outra questão que fundamenta a impossibilidade de se pensar a sobrevivência do indivíduo sem estar estruturado nessas relações, é o processo de atração, que por razões essencialmente práticas, como de segurança, proteção e educação, o indivíduo só pode viver estando estreitamente inserido na rede societal. “Ele só tinha, no sentido profundo do termo, identidade sendo membro de uma sociedade, de uma tribo, de uma família.” (ibid: p. 208).

Barreira essa imaginária, mas que cristaliza o sentimento de estar junto e até certa maneira faz o indivíduo manter uma estreita relação com o meio a ponto de fazê-los aprender a amar o lugar e contribuir para a concepção da cidade sonhada, desejada, idealizada, que proporciona qualidade de vida em meio ao ritmo intenso e irregular das metrópoles. Para poder colocar em prática ações fundamentadas neste *amar* é determinante que se mergulhe no imaginário da cidade, afundando em seus mistérios e encantos.

### **1.3 Desvendando o imaginário da cidade**

Apesar das já referidas discussões sobre a cidade e o espaço urbano, é a partir de 1920, que Walter Benjamin começa a estabelecer uma pesquisa sobre a cidade, representando através de várias obras, uma aproximação com as noções de imaginário. Bolle (2000) corrobora que a cidade contemporânea é um espaço de experiência sensorial e intelectual da Modernidade. Uma abordagem que procura retratar a cidade como local de conflitos sociais,

de revolução e revolta, como um espaço lúdico do *flâneur*<sup>21</sup> que contracena, como um labirinto de inconscientes individual e coletivo, com a multidão. Atente-se para o fato de que, Massimo Canevacci considera Walter Benjamin como um verdadeiro narrador da cidade, pois consegue percebê-la da forma mais complexa:

(...) não só retrata a cidade a partir da cultura intelectual (o nascimento da fotografia, a pintura impressionista, o projeto urbanístico de Haussmann, a poesia de Baudelaire), a cultura industrial (as exposições universais, o fetichismo das mercadorias, o autômato, a publicidade); a cultura política (Fourier, as barricadas, Marx, a Comuna, Blanqui); mas também a nascente cultura de massa (o colecionador, a multidão, o *flâneur*, a rua, a moda, as *nouveautés*, as caricaturas, o interior, os panoramas, as *passages*). O todo constitui uma constelação reunida sobre fragmentos micrológicos do modo de viver no século XIX (CANEVACCI, 1997, p. 101).

Pela complexidade abordada por Walter Benjamin ao observar a cidade, percebe-se a necessidade de ponderar as considerações de Canevacci sobre a metrópole comunicacional<sup>22</sup>, visto que a cidade como um dos importantes cenários da sociedade contemporânea, sofreu diversas modificações, principalmente, com a influência da tecnologia. A interação das novas tecnologias da informação e os processos atuais de transformação social, realmente, gerou grande impacto nas cidades e nos espaços (CASTELLS, 2002). A partir dessas interferências, pode-se postular que o autor concilia da idéia de Canevacci, acrescentando que a sociedade está construída em torno de fluxos<sup>23</sup> de: capital, informação, tecnologia, interação, imagens, sons e símbolos. E os fluxos, além de representarem um elemento da organização social, são considerados os processos que dominam a vida econômica, política e simbólica sustentadas pelo homem através das relações estabelecidas com os outros e com a sociedade.

Não se pode pensar qualquer tipo de sociedade isolada, pois todos os fatos que nela ocorrem são como uma ponte onde se cruzam ações, reações, pessoas, imaginários e comunicações, podendo ser associado a um mosaico da vida urbana pós-moderna e a

<sup>21</sup> Segundo Bolle (2000) *flâneur* é uma figura que surgiu entre 1800 e 1850, tomada por Walter Benjamin na obra literária de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe que habita os espaços públicos da capital francesa e inglesa, respectivamente. É considerado um personagem urbano através do qual é possível obter um conhecimento mais profundo sobre a cidade, um colecionador de sensações da cidade, um sonhador de imagens, de desejo e de fantasmagoria. Além de um fetichista da mercadoria, na obra benjaminiana tem outras funções como um instrumento de percepção e mapeamento da sociedade. Conceito que será aprofundado no segundo capítulo.

<sup>22</sup> Esse conceito também será aprofundado no segundo capítulo desse trabalho e faz referência aos inúmeros elementos que comunicam em uma cidade, como por exemplo: suas ruas, suas casas, seus prédios, seus monumentos e viadutos, seus bairros e também seus elementos culturais, naturais e até mesmo simbólicos.

<sup>23</sup> Por fluxo, Castells entende, “as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômicas, políticas e simbólicas da sociedade” (2002, p. 501).

reprodução estilizada de signos de mudança, de valores e de crenças, em que a comunicação e o imaginário são como uma entidade fluida a incorporar e ser incorporada pelo urbano.

Santos (2004) afirma que uma das características centrais do mundo atual é a instância de fluidez na circulação de idéias, de mensagens, de produtos ou de dinheiro. A fluidez contemporânea é baseada nas redes técnicas, e a sua busca voraz gera mais fluidez, levando à procura de técnicas mais eficazes em que se constroem objetos e lugares destinados a favorecer a fluidez: oleodutos, gasodutos, canais, autopistas, aeroportos, teleportos, edifícios telemáticos, bairros inteligentes, tecnopólos<sup>24</sup>. “Esses objetos transmitem valor às atividades que deles se utilizam. Nesse caso, podemos dizer que eles ‘circulam’. É como se, também, fossem fluxos.” (ibid: p. 274).

Um ponto conclusivo citado pelo autor que se fundamenta nas idéias de Targowski é que as cidades estão eletronicamente interligadas em uma rede instantânea por onde fluem informações econômicas, sociais e culturais que podem ser tanto locais como mundiais. E essa interconexão leva ao olhar atento para os novos modos de simbolização e ritualização do laço social, que a cada dia estão mais entrelaçados às redes de comunicação e aos fluxos informacionais.

Para prosseguir a discussão, Gastal (2006) acrescenta que além dos fluxos, a cidade ao se materializar como urbano no espaço, também abrange os fixos, que seriam as praças, os monumentos, as igrejas, as indústrias, as casas e as ruas, onde existe todo um movimento em que circulam pessoas, mercadorias, relações sociais, manifestações culturais. Esse movimento de retorno leva consigo o estilo, a cultura e o imaginário. Por fim, complementa que a cidade se forma não apenas da soma, mas também do conflito dos fluxos com os fixos.

Essas reflexões decorrentes da complexidade dos elementos que compõem a cidade levam à seguinte constatação: de que a cidade é como uma trama, em que seus fios são como simbolismos urbanos que quando isolados não permitem uma leitura da cidade, sendo necessário, no entanto, reavaliar a tessitura narrativa do cotidiano para edificar o tecido artesanal do coabitar. Circunstância que possibilita revelar a geografia física e simbólica da cidade, demarcando lugares e não-lugares, ruas e praças, sentimentos e imaginário.

---

<sup>24</sup> Para Lacaze (1993) tecnopólo significa a cidade da técnica, aquela que seu desenvolvimento é estimulado pela rapidez da evolução tecnológica.

Porém, nas fissuras desse tecido estão as flutuações dos fixos e dos fluxos delineando os processos de construção identitária estrutural/física e imaginária/simbólica. Todos em consonância com a temporalidade (passada, presente e futura), e entrelaçados em um novelo sob a tessitura do urbano.

Gastal (2006) avança com outra proposta fundamental nessa construção – a expansão das redes de comunicação/informação, que automaticamente dependem da modernização dos espaços, centrado, principalmente, no avanço da tecnologia. Complementa que viver as cidades das redes é encarar um contínuo desafio de revelar e compreender labirintos, pois a teia urbana, baseada na cultura da vizinhança predominante na cidade tradicional que se extinguiu, domina o conceito de redes comunicacionais-tecnológicas que acabam avançando em outras estruturas e as tornando interdependentes. Tanto o capitalismo *high-tech*, quanto à tecnologia da informação e da comunicação, pautados sobre o fenômeno urbano não terão menos profundidade, pelo contrário, são contextos tão significativos que resultarão em uma construção subjetiva do sujeito fragmentado, a ponto de poder percebê-lo a partir de uma nova maneira de ser e estar no tempo e no espaço.

Essa relação simbiótica entre o homem e a tecnologia e a vivência coetânea dos fatos, dos valores e das inquietações sociais faz com que esses acabem sendo refletidos no imaginário urbano e até mesmo na própria construção das cidades, servindo dessa forma como discurso sobre as realidades vivenciadas no mundo contemporâneo.

Dessa forma visualiza-se nesse contexto a possibilidade das palavras de Duarte, na fundamentação dessas realidades:

O que é uma cidade? Dentre uma miríade de respostas possíveis poderíamos dizer que uma cidade é um conjunto de tempos criados coletivamente num espaço que se desdobra gradativamente; mesclando a memória de um marco zero ecossistêmico, político e econômico, com o sonho de futuro, através do agenciamento dos movimentos de seu desejo em constante devir (DUARTE, 2006, p.113).

Esse indicador evidencia a cidade como um difusor do espaço simbólico, o que se realça com a fala de Durkheim, de que a sociedade é antes de qualquer coisa uma comunidade de idéias que liga os homens ao seu meio, como “uma maneira comum de pensar, ou seja, de representar as coisas” (apud. LEGROS, 2007, p. 54). E é esse representar as coisas que forma o imaginário coletivo urbano.

Infere-se, no entanto, que a cidade vai criando forma através dessa representatividade simbólica. É com o contato permanente com a cidade e seus espaços urbanos que o homem se permite esse vivenciar que transita entre o imaginário coletivo e as experiências particulares de cada um, que acabam tendo inferência decisiva nesse processo de formação urbana. Nessa estrutura em formação destaca-se a questão do espaço estudado por Da Matta :

O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva [...]. Do mesmo modo, para que se possa ‘ver’ e ‘sentir’ o espaço, torna-se necessário situar-se (DA MATTA, 1997, p. 29).

Outro ponto de análise nesse contexto de espaço é a relação proposta por Marc Augé entre lugar e não-lugar e suas reflexões sobre a percepção errônea do homem em relação ao espaço na supermodernidade, que se pode conferir em sua fala: “O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele na qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço.” (AUGÉ, 2005, p. 37)

Analisando essa questão, o autor sugere que para entender as definições de lugar e não-lugar é necessário que se compreenda, inicialmente, a oposição entre lugar e espaço, apresentada por Michel de Certeau (1994), em que o espaço é para ele um lugar praticado, considerando-se as questões de direção, de velocidade e da variável tempo. Sendo assim passa a ser o efeito produzido pelo conjunto de movimentos que ali se desdobram. Resumindo: “espaço é o efeito produzido pelas orientações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade” (ibid: p. 202).

Já por lugar ele entende um conjunto de elementos que coexistem dentro de uma determinada ordem, e que são distribuídos de acordo com as relações de coexistência, excluindo, de certa forma, a chance de duas coisas ocuparem o mesmo lugar. “Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica a indicação de estabilidade” (ibid: p. 201). Já por não-lugar o autor entende uma ausência de lugar.

Não propondo opor lugar a espaço como faz Certeau, Augé (2005) destaca o espaço como podendo referir-se a um acontecimento que ocorreu, a um mito, ou a uma história/lugar histórico. “Ele é eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje um uso

sistemático” (ibid: p.77). Já em relação ao lugar, o autor evidencia o sentido inscrito e simbolizado – o lugar antropológico – que entende ser uma construção concreta e simbólica do espaço que engloba as vicissitudes e contradições da vida social, e também todos aqueles ambientes designados como lugar, por mais humilde e modesto que possam ser. Mas esses lugares têm algumas características em comum: identitários, relacionais e históricos. Em suma, lugar antropológico aplica-se a todos os percursos, os discursos e as linguagens que nele acontecem e o caracterizam.

Sem dúvida, o estatuto intelectual do lugar antropológico é ambíguo. Ele é apenas a idéia, parcialmente materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com seus próximos e com os outros. Essa idéia pode ser parcial ou mitificada. Ela varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa. (ibid: p. 54)

A respeito disso, o autor infere que um espaço que não se pode definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico, este seria, então, um não-lugar, ou seja, espaços criados pela supermodernidade, que não são considerados lugares antropológicos, mas sim uma verdadeira oposição à noção sociológica de lugar. “Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos)” (ibid: p. 36). Pode-se considerar a esse ponto que os não-lugares existem, porém não abrigam nenhuma sociedade orgânica e podem ter dois enfoques centrais: um como espaço constituído para certos fins, como transporte, trânsito, comércio e lazer; e outro considerando a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.

Em consenso a essa idéia resgatam-se os estudos de Mattelart (2002) e Barbero (2004). Este constata o crescimento acelerado do não-lugar, um espaço em que os indivíduos não são totalmente carregados da carga de identidade, e exigidos, unicamente, a uma interação com informações, textos ou imagens que se repetem incessantemente. Assim como destaca que o imaginário coletivo, apesar da intensidade econômica e tecnológica consegue conservar marcas e restos do lugar, vindo dessa forma a reforçar a contradição entre velhos hábitos e novas destrezas e entre ritmos locais e velocidades globais. Mattelart analisa, em 1927, quando Martin Heidegger falava de desmundização, que baseado em Descartes separa o espírito e as coisas, ou seja, separa o ser e o sendo. Essa questão já projetava o homem na direção de um não-lugar. O autor finaliza que por se viver em uma era racional é preciso voltar às próprias coisas e intercalar entre a racionalidade e a sensibilidade concreta do sujeito humano.

Esses novos espaços, também estabelecem novas correlações entre o homem e os elementos que constituem uma cidade, sejam eles lugares ou não-lugares, sendo que estes propiciam ao indivíduo uma experiência solitária e ao mesmo tempo semelhante aos outros. Para tanto, Augé (2005) considera necessário refletir sobre o modo de uso do não-lugar, que se caracteriza particularmente pelo anonimato que se experimenta solitariamente. Suas vivências hoje são um componente essencial de toda a existência de uma sociedade, e um dos pontos significativos dessa experiência é a sua força de atração, a qual é desproporcional a uma atração territorial de lugar.

Na situação da supermodernidade, uma parte desse exterior é feita de não-lugares e uma parte desses não-lugares, de imagens. A frequência dos não-lugares, hoje, é a oportunidade de experiência sem verdadeiro precedente histórico de individualidade solitária e de mediação não-humana (basta um cartaz ou uma tela) entre o indivíduo e o poder público. (ibid: p. 108)

Contudo, percebe-se que nesse contexto o não-lugar não cria qualquer tipo de relação e até mesmo identidade singular, ele apenas reforça a solidão e concomitante a similitude, criando uma identidade partilhada, pois ao mesmo tempo em que o indivíduo não se identifica de forma particular, suas relações no não-lugar são mediadas, na maioria das vezes, por contratos, como, por exemplo, para entrar no avião é preciso comprar uma passagem e se identificar, depois dessa identificação aí sim ele conquista seu anonimato. Ao finalizar essas questões o autor diz que:

Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpretam-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). Lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. (ibid: p. 98)

Com essas constatações é possível pensar a cidade, hoje, mediada por diferentes processos e relações. Para prosseguir a discussão é relevante analisar as considerações de Duarte (2006), no ponto em que ele aborda a relação homem/cidade que percorre. Nesse sentido, uma nova consciência social, idealizando uma sociedade orgânica centrada nas relações ecossistêmicas, em que a dimensão do homem consigo mesmo é influenciada pelas

relações dele com o universo e dos componentes do universo entre si, compreende assim uma ampla teia de relações e conexões possíveis<sup>25</sup>.

Analisando essas intensas relações que compõem o universo urbano, assim como estruturam o imaginário coletivo, formado a partir das ações cotidianas, acredita ser relevante retomar o conceito operatório de Certeau (1994) sobre a cidade, o qual está definido por uma tríplice operação: a) fundamentado na produção de um espaço próprio, onde é preciso reter as poluições físicas, mentais ou políticas que a possam comprometer; b) instituir um não-tempo ou um sistema sincrônico, com o objetivo de substituir a rigidez das tradições e as táticas que jogam com as ocasiões e possam reintroduzir as sombras densas da história; c) a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade, e que oferece a capacidade de gerar e construir o espaço a partir de propriedades estáveis, isoláveis e encadeadas uma sobre as outras.

Esse tripé repensa a construção do homem, de seu imaginário e da própria cidade, organizando seu esqueleto com base em facetas invariáveis interligadas entre si, tentando eliminar situações problemáticas que possam vir a prejudicar sua complexidade urbana e, até mesmo, sua atmosfera coletiva. Esse tripé parte do momento em que o homem se torna narrador de seu próprio desenvolvimento, e isso inicia com a definição do lugar, do discurso e do espaço que vai adotar.

Em síntese, o homem reúne valores urbanos, eventos e fatos mais importantes do contexto da cidade, tal como um ser a incorporar elementos determinados da cultura contemporânea, vindo, posteriormente, a apresentar em sua composição discursos sobre a realidade vivenciada na ordem e na desordem inconstante da urbe.

O que se pode notar também na descrição de Benjamim trazida por Legros (2007), é que a construção do imaginário espacial resulta de uma aliança efetiva entre os espaços, os homens e suas variações sensíveis que uma experiência concreta pode trazer na prática cotidiana, observando-se de forma detalhada na exemplificação a seguir:

---

<sup>25</sup> Duarte (2006) faz, nesse sentido, referência aos estudos de Fritjof Capra em relação ao seu conceito de Teia da Vida, o qual está centrado em uma procura mais complexa da realidade, sem pensá-la como algo fragmentado e mecânico. Sobretudo com a proposta de analisá-la sob uma visão holística e abrangente em que o homem é entendido como um modo de consciência que está intimamente ligado ao cosmos como um todo. (CAPRA, 1996).

Uma geografia sentimental das ruas e das edificações, dos parques, dos cafés, de um quarteirão vem, então, se sobrepor àquela dos usos calculados e das obrigações. Sob esse ponto de vista, o dado objetivo não desaparece atrás da subjetividade e do talento descritivo do observador, mas dissemina um magnetismo próprio que desabrocha na magia atribuída aos lugares (ibid: p. 88).

O encanto atribuído aos lugares de Porto Alegre pode ser notado em alguns trechos do filme *Sal de Prata*, através de edificações que podem até ser representativas na narrativa como no caso da **FIG 11** em que a arquitetura do cemitério é ressaltada nesse plano mais aberto, de forma que a construção arquitetônica se faça presente e imponente no contexto da história fílmica, juntamente com a sua intensidade arbórea.

A paisagem de fundo mostrada na **FIG 12** compõe de forma significativa as cenas referentes ao enterro de Veronese, pois a cidade se faz presente com seus prédios e sua intensidade verde na tristeza dos personagens. Nesse cenário, a cidade compactua com a dor dos personagens e se revela acinzentada, nublada e fria. Essa questão fica bem demarcada também na ação indicada na **FIG 13**, em que Cassandra caminha pelo cemitério, desolada em relação ao acontecimento inesperado da morte repentina do amigo, perde seu sentimento dolorido no entorno verde e o seu olhar inconsolado da morte é refletido no infinito horizonte que habita Porto Alegre naquele dia.



FIG 11 – Vista do Cemitério  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 12 – Cemitério São Miguel e Almas  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 13 – Tristeza no funeral  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Outra questão que também se pode conferir em *Sal de Prata* é a geografia das ruas da capital, que não tem papel tão relevante na narrativa como o exemplo acima, mas são como lugares de passagem das ações dos personagens e que de toda forma mostra desde avenidas movimentadas, repletas de arborização, que vão delineando a circulação urbana, como se pode ver na **FIG 14**, até ruas que tem suas características próprias pelo alinhamento das Palmeiras, imagem urbana presente e particular da cidade de Porto Alegre, como se vê na **FIG 15**:



FIG 14 – Avenida arborizada  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 15 – Rua das Palmeiras  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

O cineasta teve sensível percepção dos elementos que foram selecionados para compor o espaço da narrativa cinematográfica, que mesmo de uma forma sutil e perspicaz revela sensivelmente o imaginário de Porto Alegre. No entanto, compor, reapresentar e mesmo conseguir entender a geografia sentimental urbana é de um valor estimativo na composição/reprodução/criação do imaginário urbano de uma cidade.

Essa tolerância ao mágico e ao novo que compõe as entranhas de uma cidade e até mesmo a convivência com o outro, o qual lhe parece estranho é que vai fazer o indivíduo aceitar a sua própria cidade como contexto da sua vida e lhe permitir estabelecer uma relação autêntica e que ao mesmo tempo fortaleça o seu imaginário urbano.

Esse indicador evidencia os estudos de Gellner (apud. SANTOS, 2004) ao constatar que o meio ambiente de hoje é formado de outras pessoas e de significados. Nesse contexto, Santos (2004) define o conceito de psicofera como sendo o reino de idéias, crenças e

paixões, ou seja, um lugar de produção de sentido, o qual fornece princípios para a racionalidade, assim como para estimular o imaginário. “Ambas – tecnosfera e psicofera – são locais, mas constituem o produto de uma sociedade bem mais ampla que o lugar.” (ibid: p. 256).

Procurando exemplificar esse conceito, pesquisa-se em Da Matta (2000) um olhar mais atento ao Brasil, em que ele se fixa a pensar a sua complexidade. Nesse estudo, o autor foge de um olhar simplista que pensaria em um País sem vida e sem pulsação interior, apenas como um conjunto doentio de raças, sabores e natureza fadado à morte biológica, psíquica e social, para sentir um Brasil como se pode observar na seqüência:

É país, cultura, local geográfico, fronteira e território reconhecido internacionalmente, e também casa, pedaço de chão calcado com o calor de nossos corpos, lar, memória e consciência de um lugar o qual se tem uma ligação especial, única, totalmente sagrada. [...] Não se trata mais de algo inerte, mas de uma entidade viva, cheia de auto-reflexão e consciência: algo que se soma e se alarga para o futuro e para o passado, num movimento próprio [...]. Onde quer que haja um brasileiro adulto, existe com ele um Brasil. (ibid: p. 11-2)

Todavia, o autor reitera ser fundamental produzir e/ou incitar essa manifestação para que se possa sentir sua concretude e seu poder. Justifica-se esse ato, pois a sua presença é tão inefável, de tal modo que não se tem consciência de sua existência a não ser pela comparação, pelo contraste e pela percepção de algumas manifestações mais eloqüentes, ou seja, o indivíduo toma consciência de sua sociedade/cidade através de suas manifestações mais oficiais e mais nobres. Porém, ressalva-se que “para os observadores menos imaginativos e sensíveis, uma sociedade está nas suas ciências, letras e arte” (ibid: p. 12-3).

Analisando essa questão percebe-se a significação de se pesquisar o cinema como meio de percepção de algumas manifestações da cidade, que de certa forma precisam ser ditas e reforçadas para se fazerem sólidas no imaginário dos habitantes e visitantes de uma cidade. Nesse caso, a cidade de Porto Alegre é revelada em *Sal de Prata*, como se pode notar nestes dois trechos observados a seguir. Na **FIG 16**, por exemplo, o diretor procura mostrar bem no início do filme características marcantes da cidade explorando a imagem do lago Guaíba com o reflexo da luz do sol e a cidade ao entorno, destacando o olhar para o Cais do Porto. Já em contrapartida, na **FIG 17** se pode perceber um fato peculiar na cidade que são as bancas de frutas que ficam abertas 24 horas em alguns pontos do Centro da cidade, principalmente.

Situação que ocorre em pouquíssimos lugares do Brasil, retratando uma qualidade particular desse grupo social.



FIG 16 – Lago Guaíba  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 17 – Bancas de frutas Dom Feliciano  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Constata-se que nesses dois momentos do filme *Sal de Prata* manifestam-se o latejo interior da cidade de Porto Alegre, desde fatos sabidos e reconhecidos como verdade por seus habitantes, até situações que passam despercebidas ao seu olhar desatento do cotidiano. Mas ambos desvelam o lar, a casa porto-alegrense e o pedaço de chão gaúcho que pode ser sentido pelo receptor da mensagem cinematográfica, não necessariamente, percebido conscientemente por ele, mas sim sentido, de maneira a um segundo momento, se for o caso, conseguir constatá-lo. Resgatar a memória e elevar a consciência de um lugar, com o qual se tem uma conexão especial, torna-se um objetivo menos complexo, quando já se sente à cidade como uma entidade enérgica, de movimento natural. Uma questão que não pode ser esquecida é que, incitar e reproduzir essas distintas manifestações torna-se indispensável para entender a consistência e o poder do imaginário urbano, auxiliando a se ter uma consciência e uma

percepção mais sensível e ao mesmo tempo mais real da cidade e de seu imaginário compartilhado.

Weber (2007) interpõe essa questão dizendo que a cidade pode ser exibida em mapas, monumentos, sensações, palavras, arte e imagem, mas a vastidão de sentido que ela é capaz de provocar nos indivíduos a tornará em muitas. Apesar de o imaginário urbano ter uma conotação coletiva, o vivenciar a cidade em alguns casos se dá de forma individual, a qual não está disponível, sendo difícil ser compartilhada, mas o poder do discurso de ações geradas nesses espaços está vinculado à sua dependência em relação à vida e ao desenvolvimento da cidade, através da sua conotação simbólica.

A contribuição de Bresciani (1997) se dá no nível da relação entre a questão física e simbólica da cidade, afirmando que a cidade é uma estrutura física que suporta referências e provém elementos para o simbólico, assim como memórias coletivas, pois convive no imaginário com a cidade labiríntica e adaptável das vidas individuais, em que as lembranças compõem memórias que fundam a cidade simbólica, a qual pode ser diversa ou semelhante na forma da cidade física. Isso é confirmado também por Gastal (2006) quando coloca que uma cidade não se constrói, forma-se, através da cidade que se deseja, mas devendo antes ser acalentada no imaginário.

Constata-se, no entanto, que a experiência do cidadão plural é o que compõe o imaginário urbano do mundo contemporâneo e confirma-se que esse imaginário coletivo só se forma com a ação do indivíduo na cidade. Compartilhando desse contexto Weber (2007) afirma que:

Cidade é o lugar de estar, viver e morrer interpretado pelo olhar de cada habitante, pelo roteiro traçado pelo seu cotidiano, pelas rotinas impostas pelos modos de fazer, de morar, de vestir, de comer e de conviver. A cidade possível é aquela que seu habitante não sabe, vasculhada pelo olhar e os pés do andarilho, transeunte, caminhante, assaltante, morador, viajante. [...] Como paisagem feita de cimento, carne, plantas e sons abriga a disputa de todos os poderes, porquanto a cidade contemporânea traz em cada uma de suas particularidades, a síntese de um mundo globalizado. [...] É o lugar primeiro de amores, medos, violência, belezas e horrores. (ibid: p.248)

Como a cidade só se edifica com o olhar, o viver e o sentir do outro, Bresciani (1997) se fundamenta em Simmel e na sua precisão ao pensar o perfil psicológico do habitante de grandes cidades, constatando que o próprio ser e olhar do homem da cidade é totalmente

contraditório ao homem do campo ou habitante de cidades pequenas, pois enquanto “o habitante dos vilarejos reage com o coração, o cidadão reage com o intelecto que atua como uma proteção da vida subjetiva contra a violência da grande cidade” (ibid: p. 19).

Essa impessoalidade expõe o autor, decorre da objetividade das relações sociais e fundamenta-se em relações entre indivíduos focados no ter e em suas relações com as coisas e não em relações regidas pela afetividade das pessoas e pela sensibilidade nas relações urbanas. Por isso, comprova-se cada vez mais, a necessidade de se reforçar o discurso simbólico do urbano e propagá-lo em diferentes formatos para conseguir enternecer o olhar, o sentir e o viver do homem no espaço urbano. Esse fato não permite ao cidadão a perda de referência, e sim, fortalece a construção da memória coletiva da população. Situação que Souza (1997) e Certeau (1994) radicalizam: este, mencionando Freud, afirma que quando não se tem o que se ama é preciso amar o que se tem; amar o espaço, o lugar em que se vive. E aquele, ao assegurar que sem saber o que representam os prédios, as ruas, assim como as práticas sociais que vêm sendo desenvolvidas não têm como desenvolver um cidadão por inteiro.

Reforçando essa posição, Maffesoli (1997) se fundamenta na noção de trajeto antropológico, que busca estabelecer uma estreita correlação entre o homem e o seu meio. “Para além do corte natureza/cultura, próprio à modernidade, o trajeto antropológico destaca a reversibilidade, a interdependência; postula a existência de um pré-individual, matriz fecunda da qual cada um, e cada coisa, nada mais é do que expressão ou modulação particular” (ibid: p.187). Para ser uma modulação do imaginário urbano é preciso antes de mais nada amar, viver, sentir, escutar, olhar, dialogar, imaginar, sonhar, experimentar, estudar, e participar da cidade, para melhor conseguir inter-relacionar-se com o meio e dele extrair suas mais profundas peculiaridades.

Um discurso urbano, permeado de contradições e pleno de conteúdo simbólico, é um desenho da vida pós-moderna na qual o indivíduo vê o que é, e não apenas vê o quer ver, vê o outro e o espaço que habita para poder enxergar a si mesmo, com suas virtudes e suas anti-virtudes, com suas crenças e seus valores, para aí sim poder olhar para a pulsação social revelado no aqui e no agora e de um centramento coletivo.

Para Gastal (2006), a percepção do espaço pode nascer de interferências concretas ou simbólicas, pois viver o espaço é uma construção de sentido que está condicionada,

fundamentalmente, à sensibilidade. O imaginário da cidade alimenta muito mais a nova cidade estratificada do que a cidade física, acontecendo isso devido a sua farta produção de signos e imagens que acabam se fundindo através de sua convivência.

Ao tratar esse tema, Santos (2004) garante que o lugar é um quadro de uma alusão pragmática ao mundo que emana solicitações e ordens precisas referente a ações condicionadas, assim como designa o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis pelas diversas manifestações de criatividade e de espontaneidade, através de suas ações comunicativas.

Sob essa perspectiva, parece importante ressaltar que o ethos urbano não tem a intenção de copiar a realidade, mas de se comunicar, discutir e vivê-la com criatividade, de forma a poder explorar seu imaginário coletivo e apropriar-se de seus modos de fazê-la, rearticulando e produzindo uma discussão sobre si mesma, visto que a cidade é aberta ao pensar e ao sentir, e seu corpus é a comunicação dessa vivência sensorial.

Certeau (1994) contribui afirmando que essas maneiras de fazer, permitem que o usuário se reaproprie do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural, como ler, falar, caminhar, habitar e cozinhar, operações que se proliferam e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de processos encadeados sobre as minúcias do cotidiano e pela criatividade disseminada, mas ao mesmo tempo focada e bricoladora dos grupos e indivíduos.

Para exemplificar essa questão, busca-se em Canevacci (1996), as percepções sobre o seu encontro com o Brasil e seu imaginário urbano:

Assim dói, ao menos para mim, o encontro com o Brasil. Uma mistura de casualidade desiderante. Antes que puro, límpido, transparente, este lugar pareceu-me como que atravessado por correntezas múltiplas, entre si sedutoramente diversas, cheias de sorvedouros acelerados e represas enormes, de afluentes desviantes e secas repentinas. Essa excessiva pluralidade – que caracteriza imediatamente até um olhar distraído sobre os muitos brasis – cresceu em mim com o tempo, até assumir os múltiplos contornos de uma extraordinária metáfora: a *diáspora* [...]. Captar os múltiplos brasis significa experimentar a diáspora em si mesma (ibid: p. 07)

Aqui o autor se refere, fundamentalmente, a falta de uma condição imóvel, contra a miséria de uma identidade estável e certa, mas sim a uma diáspora como escolha, como necessidade de movimento de algo transitório que transpassa as fronteiras interiores e

exteriores a ponto de estabelecer o se pensar o urbano numa multiplicação de pontos de vistas, numa amálgama de emoções e razões, numa mistura de modelos de representação desvinculados da tradição repetitiva, numa linguagem de várias vozes e numa navegação entre as culturas nativas e metropolitanas, assim como numa hibridação de significado.

Essa análise aponta para um panorama de trocas culturais que ocorrem no Brasil, devido às diferentes influências de colonização, a ponto da troca ser um importante item a ser analisado, pois essas mediações passam a ter forte referência no cotidiano dos habitantes das cidades. A troca nesse sentido, de acordo com Legros (2007) passa a ser considerada um evento simbólico irreduzível, pois “o simbólico não é uma ‘estrutura’ ou instância, menos ainda um conceito ou uma categoria, mas uma ‘relação social que põe fim ao real’” (ibid: p. 99).

Diante de tais idéias Santos (2004) diz que o espaço é um misto, um híbrido formado da união indissociável de sistemas, de objetos e de ações, em que as configurações territoriais se dão através da ação dos sujeitos, seja essa ação racional ou não racional, a ponto do espaço geográfico ser um espaço social com materialidade.

Essa materialização do espaço urbano e social é realizada também através do cinema que consegue trazer o universo simbólico da cultura da rua, da metrópole, da cultura urbana fluida, como uma miscelânea de valores que traduzidos em imagem e som em movimento passam a ser como uma forma de comunicação para os discursos urbanos, que falam da dimensão da vida contemporânea.

Soares (2006) contribui para a discussão com o seu olhar sobre a cidade e o cinema ao analisar que o espaço urbano é representado pelas metrópoles nas paisagens urbanas e pelo cinema em seus personagens passagem, sujeitos urbanos que não se envolvem efetivamente com a cidade, apenas se envolvem com lugares de passagem, sendo pessoas que de fato não vão a lugar nenhum<sup>26</sup>, só se movem ao se materializar aos (não) lugares da cidade, ou seja, a lugares não espaciais, mas sim simbólicos.

Esse fato também é explorado em *Sal de Prata* com o movimento urbano e o reflexo de lugares de passagem, nos quais os personagens passam por ruas da cidade em um ímpeto movimental. Na **FIG 18** e **19** se pode observar a personagem passando pela Avenida Oswaldo

---

<sup>26</sup> Questão que pode ser analisada na FIG 47, no capítulo II. Pessoas caminhando na rua.

Aranha, lugar com o qual Cátia não tem um envolvimento factual, apenas lhe serve como uma ponte de analogias entre um evento e outro da narrativa filmica. O trânsito por si já se caracteriza como um não-lugar e sem referências espaciais precisas, mas não lhe é excludente sua simbolização. Nesse contexto narrativo a ato de passagem tem forte processo de significação para a personagem, devido ao fato anteriormente ocorrido, que foi a morte repentina do namorado.



FIG 18 – Ruas da cidade  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 19 – Lugares de passagem  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Porém, nesse sentido é importante tecer as considerações de Baczko (1984, apud. BRESCIANI, 1997) ao colocar que esses fragmentos não são reflexos da sociedade, mas sim são apenas representações compostas de materiais reunidos de uma memória sem-lugar, com um fundo comum simbólico de como representações atuam sobre idéias e comportamentos individuais e coletivos, os quais passam a ter uma realidade própria, referindo-se aos imaginários sociais. Um ponto complementar é a outra face do simbólico, apresentada por Leite:

A outra face do simbólico é a *referência do lugar*, fundamental para impedir a destruição completa das raízes e valores coletivos. A atual aceleração das mudanças apaga rapidamente a história, instalando uma espécie de processo de amnésia coletiva. O sentido de lugar, a expressão dos processos naturais originais anteriores à urbanização podem ser revividos em segmentos simbólicos do projeto, que nos relembram onde estamos. (LEITE, 1997, p. 246)

Ter um espaço urbano identificado como seu, mesmo que simbolicamente é de extremo valor para manter os princípios da coletividade e do imaginário da cidade, pois, mesmo com a loucura do mundo globalizado, da velocidade e do avanço das tecnologias, devem se manter as questões históricas e sociais da sociedade para poder preservar seu imaginário, e esse resgate procura evitar uma síncope social.

Da mesma forma, Santos (2004) afirma que a globalização faz descobrir a corporeidade, e que, no mundo da fluidez, com a vertigem da velocidade, a facilidade dos deslocamentos e a banalidade do movimento e, mesmo com a alusão por lugares e coisas distantes, preserva-se em contraste a isso, um homem materialmente sensível; nesse contexto o autor resgata Morin ao analisar a constituição do homem hoje, em que enfatiza que “cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém o todo planetário que o contém” (1990, apud. SANTOS, 2004, p. 314).

Considerando todas essas interferências impetuosas da globalização e o avanço das tecnologias, o homem ainda quer se encontrar, ainda quer ter trocas simbólicas efetivas que movimentem sua cadeia de sentimentos racionais e emocionais<sup>27</sup> e que lhe façam fazer parte de algo, ou seja, que lhe possibilitem pertencer a algo, a uma história, a uma cultura e a um imaginário urbano.

Santos (2004) conclui que os objetivos individuais fundem-se a um objetivo comum e que a vida social, mesmo em suas diferenças e hierarquias, se intercomunicam por meio de ramificações, interlaçando-se no chamado viver comum; esse para acontecer precisa do espaço independente da ordem do espaço, podendo ser um lugarejo, uma grande cidade, um estado, uma região, um país ou o mundo inteiro, sendo a ordem espacial o que coordena e regula as ordens exclusivas de cada tempo particular. “O espaço é a ordem das coexistências possíveis.” (LEIBNIZ, 1695, apud. SANTOS, 2004, p. 159).

---

<sup>27</sup> Aqui cabe trazer a noção de emorazão apresentada por Laflamme (1995, apud. SANTOS, 2004) que encontra seu fundamento nas trocas simbólicas que unem a emoção e a razão do indivíduo. Pois diferentes autores citados nesse trabalho falam da importância do sujeito intercalar entre a racionalidade e a sensibilidade ao se relacionar com os espaços urbanos.

Maffesoli (2000) fortalece essa idéia ao pôr em debate essa questão:

Em síntese, ao fato que o lugar serve de vínculo. Laço que não é abstrato, teórico, racional. Vínculo que não se constitui a partir de um ideal longínquo, mas, ao contrário, baseia-se organicamente na posse comum de valores enraizados: língua, costumes, culinária, posturas corporais. Coisas do cotidiano, concretas, que aliam, num paradoxo não apenas aparente, o material e o espiritual de um povo. Materialismo espiritual que provoca a reflexão, vivido localmente, tomará cada vez mais, o lugar do político nas suas diversas modulações. (ibid: p. 49-50).

Barbero (2004) reforça o posicionamento de Santos e de Maffesoli ao afirmar que o lugar expressa a ancoragem primordial do homem. A forma original da comunicação está na base recíproca da heterogeneidade humana, fundamentada na corporeidade do cotidiano e na materialidade das ações. E analisa que apesar das interferências constantes da globalização, o lugar se mantém sendo feito do tecido e da proximidade dos parentescos e das vizinhanças.

De um modo mais específico, Santos (2004) assegura que não são apenas as relações econômicas que são apreendidas nos vínculos de vizinhança, mas sim a totalidade das relações, através de sua densidade social<sup>28</sup> originada pela fermentação dos homens no mesmo espaço, a qual é induzida pela afetividade e pela paixão, levando a uma percepção holista e global do mundo e dos homens. A partir dessas visões e da constante proximidade entre os indivíduos pode-se criar a solidariedade e fortalecer os laços culturais, formando, desse modo, a identidade.

Importa aqui pontuar as noções de corporeidade e de socialidade propostas por Michel Maffesoli. “A corporeidade é o ambiente geral no qual os corpos se situam uns em relação aos outros” (1996, p. 134). Estes corpos podem ser corpos pessoais, naturais, místicos e metafóricos<sup>29</sup>, sendo este ambiente, portanto, o horizonte da comunicação, já que para entender a noção de socialidade é preciso compreender a sociabilidade como a relação fundamentada na polidez, nos rituais, na civilidade, na urbanidade e na vizinhança. A socialidade como sendo mais complexa, pode ser percebida como a memória coletiva, simbólica e o imaginário social, completando o sentimento de pertencer a um grupo. Para

---

<sup>28</sup> Para entender melhor a noção de densidade social, Santos (2004) busca os estudos de Duvignaud (1997) que a analisa como uma espécie de intercâmbio efetivo entre pessoas, vindo também a ser a matriz do entendimento holístico. Em síntese, a densidade social é o que constitui o estado dos acontecimentos infinitos, das solicitações sem-número, das relações que se acumulam, ou melhor, dizendo, das matrizes de trocas simbólicas que se multiplicam, se diversificam e se restabelecem.

<sup>29</sup> Corpos metafóricos segundo Maffesoli (1996) significam instituições e grupos.

Legros (2007) é desse modo que o imaginário vai de encontro à socialidade para realizar sua indispensável vocação com relação à trama da densidade humana organizada.

Uma socialidade essencial requer uma sedução capaz de utilizar todos os elementos que estão à disposição em um determinado ambiente social, de maneira que este se torne uma espécie de modelo que as define e as faz ser o que são. Resumindo, Maffesoli (2005) finaliza que a noção de socialidade refere-se à disponibilidade social apta para associar lazer, criação e prazer de estar-junto. Uma energia coletiva, a força imaginal do estar-junto, aprendendo a viver fora de si e com o outro. (idem, 1997). E prossegue dizendo que:

Por meio das noções, ou metáforas, como orgia, socialidade, tribo, emoção, estética, pretendo mostrar que o laço social não é mais unicamente contratual, racional, simplesmente utilitário ou funcional, mas contém uma boa parte de não-racional, de não-lógico, algo que se exprime na efervescência de todas as formas ritualizadas (esporte, música, canções, consumo, consumição, revoltas, explosões sociais) ou, em geral totalmente espontâneas. (MAFFESOLI, 2005, p. 07)

Com base nas questões complementares abordadas também por Durand (1996) constata-se que o social é complementar ao cimento social, permitindo a estruturação de um conjunto social que seja um todo contraditório, porém ordenado. “Ou dito de outro modo, um pluralismo coerente” (ibid: p.140).

Entende-se que a prática da sociabilidade está fundamentada no compartilhar, podendo ser vivido nas práticas sociais do cotidiano como no trabalho, no esporte, na música, na gastronomia, ou em qualquer outra atividade de lazer e/ou inter-relação social. Movimentos, que em sua maioria, conduzidos pelo imaginário comum e pelo sentimento de pertencer a uma esfera coletiva.

Apoiado nessa afirmação, retoma-se o olhar de Maffesoli, agora sobre a sinergia existente entre o espaço e a sociabilidade, em que, segundo Maia (2005), é possível se criar um mundo original a partir da relação que o indivíduo estabelece com os outros. E é sob esse prisma que se deve “estudar as metrópoles construídas a partir dos jogos interacionais, elaboradas a partir de encontros banais entre os indivíduos, enfim pelos cidadãos que tecem histórias cotidianamente” (ibid: p. 77).

Já para Choay (2003) essa é a função básica da cidade que objetiva dar uma forma coletiva à relação Eu e Tu, permitindo um grande número de encontros, reuniões, contatos, e

até mesmo disputa entre pessoas e grupos sociais, para que a trama social possa ser interpretada, a ponto de a cidade servir de liame social, unindo as pessoas que ali circulam, com a capacidade de ser um espaço de aglutinação, que cria, inventa e produz histórias que vão caracterizar o local e construir seus imaginários. Simmel, citado por Legros (2007) considera que a forma mais pura da harmonia sociológica de um coletivo se enraíza em uma espécie de focus imaginário.

Partindo dessa lógica de raciocínio, o imaginário tem importante papel nas construções sociais, nos discurso individuais, na configuração dos espaços, sejam eles lugares ou não-lugares, assim como na forma de acesso ao urbano e também no desejo coletivo de que a cidade seja um ambiente relacional de afetividade, como a casa, o lar, o chão.

Na perspectiva de que o indivíduo tenha uma relação atuante e ativa na construção do imaginário das cidades é proeminente destacar as suas relações do estar-junto e relações de um sentimento de identidade grupal e afetiva, que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. “Signos precursores, como a cultura do sentimento, a importância do afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa ‘grupalidade’ especialmente pertinente” (MAFFESOLI, 1997, p. 195).

Nota-se que essas afirmações ratificam as análises de Legros (2007) sobre a sociedade, o qual diz que todos os aspectos e momentos da vida social só acontecem em decorrência do seu vasto simbolismo e que o domínio do imaginário social está sempre em reverberação com os principais caracteres da vida social/contemporânea. E finaliza, é dessa maneira que o imaginário se depara com a sociabilidade e pode a partir daí efetivar a sua vocação fundamental na trama da densidade humana organizada.

Contudo, são as formas e os artefatos de uma paisagem urbana com suas sedução particulares que consente a redundância de simbolizações, que tende a se confrontar com o olhar, o sentir e o estar do homem em sociedade. É através da diversidade e da semelhança desses vínculos que se constituem seus campos imaginários.

Para Maia (2005) fica claro que “os indivíduos tendem a partilhar sua significação de mundo com o outro, estabelecendo uma integração” (ibid: p. 80-1). Siqueira e Siqueira (2007) compartilham dessa idéia, assegurando que a cidade é um influente e complexo campo onde

inúmeros atores se encontram munidos de variados olhares e experiências individuais, de perspectivas e capitais culturais a fim de sustentar a definição do que é a própria realidade.

Analisando essa questão busca-se em Barbero (2004) a sua contribuição em relação aos cenários urbanos, os quais são entendidos como:

(...) lugares de constituição do simbólico e colocação em cena da ritualidade cidadã, produção e recriação de uma cultura na qual participam os grupos e os indivíduos como 'atores' mediante sua atividade de seleção e reconhecimento. Indagar a presença das marcas simbólicas na experiência coletiva requer uma dupla estratégia para ter acesso aos símbolos de pertinência que os cidadãos têm e fazem com sua cidade: evocar e usar. Evocar a cidade em seus acontecimentos, seus personagens e seus mitos, nos lugares, cheiros e cores que a identificam e segmentam, e nas fabulações (histórias, lendas e rumores) que a narram. (ibid: p.416)

Nessa linha de pensamento Maffesoli (1996) salienta que a cultura pode ser pensada como um fator que incorpora o homem ao conjunto de práticas, costumes, eventos e representações sociais. E no momento em que ele identifica e, por sua vez, multiplica as manifestações do ambiente social, fortalece o corpo social, pois são atrativos culturais que estão ligados a maneira de ser e de pensar de um povo, estilos de linguagem, de vestimenta, de alimentação e manifestações comportamentais. Todas elas consistentes, gerando um sentimento de pertença que prezam pela evolução e pela estruturação da sociedade, assim como atuam como cimento também do imaginário urbano.

Para esse fim Castro (2006) diz que:

(...) cultura é aquilo que se agrega à natureza. É a forma de ser, pensar e atuar de uma sociedade. A cultura é um recurso fundamental para o desenvolvimento de um país, o gérmen e o motor das fontes criadoras dos indivíduos e a essência dos processos transformadores e estabilizadores sociais. Manifesta-se nas criações plásticas, construções, ciência, uso da tecnologia, crenças, costumes, gastronomia, ritos, etc. A identidade cultural é a consciência que observa as diferenças entre sua cultura e as outras. (ibid: p. 19).

Cabe aqui fazer alusão a elementos que marcam a identidade cultural da cidade de Porto Alegre e são expressos em *Sal de Prata*: em primeira instância se resgata as figuras **9** e **10** onde se evidencia o ritual do ato de beber chimarrão e, na **FIG 20**, mostra-se claramente umas das personagens tomando chimarrão, bebida típica do Estado do Rio Grande do Sul. Outro item que entraria aqui para compor a identidade cultural faz menção aos diálogos da narrativa, os quais retratam expressões peculiares do povo gaúcho, porém esse elemento será discutido no segundo capítulo desse trabalho, em metrópole comunicacional.



FIG 20 – Bebendo chimarrão  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Em um segundo momento, destacam-se hábitos do povo porto-alegrense, como aproveitar momentos de lazer em meio à natureza, observado isso na **FIG 21** na prática de uma atividade física realizada nos parques da cidade, em que pessoas das mais variadas idades aproveitam os espaços da cidade para se exercitarem em meio ao verde e na **FIG 22** e na **FIG 23**, em conversas às margens do Guaíba. O lago passa, neste momento, a compor esteticamente a imagem cinematográfica, principalmente na **FIG 23** em que o dourado do pôr-do-sol refletido nas águas do Guaíba, contorna a silhueta das personagens, dando um colorido especial para a narrativa.



FIG 21 – Atividades no Parque  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 22 – Conversa com Guaíba ao fundo  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 23 – Conversa às margens do Lago  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Também se destaca a questão da vestimenta e dos rituais de inverno, componentes particulares da região sul do País, por apresentar temperaturas muito baixas nessa estação do ano, o que fica manifesto, principalmente, na roupa dos personagens em diferentes atividades que compõe a história<sup>30</sup>. Na **FIG 24** os personagens vivenciam uma situação de lazer, em uma noite fria de inverno, onde nem mesma a música, a dança e o vinho aquecem a maioria dos personagens que em meio à festa continuam agasalhados de mantas, toucas, blusões e casacos quentes.

---

<sup>30</sup> Essa questão relacionada ao figurino será aprofundada no segundo capítulo.



FIG 24 – Festa de inverno  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Já na **FIG 25**, as duas personagens vestem roupas típicas de inverno, sendo que em especial, Cátia está com um tipo de poncho – vestimenta originária das vestes do traje gaúcho, com uma releitura contemporânea e urbana ao vestir junto com uma calça de couro, outra peça típica e clássica para os dias de frio. Linda (Júlia Barth) veste um casaco na altura do joelho de uma cor quente, que além de compor esteticamente a imagem, remete a personalidade jovem da personagem, bem como a cor do casaco tende a provocar um ar mais cálido à cena em que representa Porto Alegre com ar gélido, frio e nublada.



FIG 25 – Dia de inverno  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

A vestimenta no filme é um componente elementar, pois se percebe através desse recurso de figurino que a narrativa se passa no inverno, pois raramente os personagens não estão vestidos de roupas apropriadas para o frio. Eles vestem mantas, toucas, blusas de lã, blusões de gola alta, casacos pesados, jaquetas ou outro tipo de casaco, mesmo que de um tecido mais leve, mas de manga longa; camiseta e vestidos de manga longa, estes em sua maioria acompanhados de meia-calça e casacos compridos, tipo um casaco sobretudo. Mesmo

quando os personagens vestem roupas de tecidos mais leves, as cores e até mesmo as estampas remetem a uma estação mais fria. As cores são quentes em sua maioria de tonalidades escuras, como o preto, o marrom, o cinza, o verde escuro, o berinjela, o bordô, o vermelho escuro e o laranja; as estampas em xadrez e em formas geométricas. O máximo que se pode notar são em algumas cenas três ou quatro alguns personagens usando peças mais leves, principalmente, a utilização de blusas de manga mais curta.

Igualmente a questões de figurino, estão às atividades realizadas em frente ao fogo da lareira, acompanhada, provavelmente, de uma bebida quente como se pode ver na **FIG 26**, costume vivenciado pelos atores sociais de Porto Alegre, na maioria das vezes, durante a noite, e em momentos de lazer, mas no filme é explorado para uma situação de finalização de um trabalho.



FIG 26 – Rituais de inverno  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Percorrendo essa temática, destaca-se que a chuva também é um forte elemento nos filmes deste diretor, pois ela está vital e presente no seu primeiro longa-metragem *Inverno*, em *Sal de Prata*, e apenas não pode ser percebida em seu último filme *3 Efes*. No entanto, em *Sal de Prata* a chuva acompanha e intensifica a dor de Cátia no dia do falecimento de seu namorado Veronese. O temporal com raios, relâmpagos e trovões entra no espaço privado da personagem. A tempestade sai da rua e penetra na casa<sup>31</sup>, interferindo de maneira veemente no reviver das lembranças de Cátia (**FIG 27**).

Dando seqüência à imagem anterior, se observa na **FIG 28**, que a chuva está começando e a cidade vai se apagando e entrando em sintonia com a dor da personagem,

<sup>31</sup> O aprofundamento da correlação entre *rua* e *casa* é apresentado no segundo capítulo fundamento nos estudos de Roberto Da Matta.

assim como pactuando com a estética cinematográfica, pois desde que Cátia entra em casa é marcada por pouca luz, refletida em um sentimento de tristeza. Os sons dos trovões causam um olhar de espanto que logo se perde no clarão súbito do relâmpago, provocados pelo susto do trovejar. A imagem também detalha a luz intensa e rápida produzida pela descarga elétrica entre duas nuvens, precedente ao ruído do trovão, o qual ilumina o rosto da personagem, salientando seu sentimento de perda.

Na **FIG 29**, a personagem vai até a janela buscar, na cidade e na imensidão do céu chuvoso que assola Porto Alegre naquela noite, algo que possa apaziguar sua dor. Mas, percebe que a cidade a abandona, escurecendo a rua e a casa, fato causado pela falta de energia elétrica. Esse abandono não consegue ser superado pela tecnologia, pois a bateria do *notebook* acaba (**FIG 30**), deixando Cátia sozinha na escuridão dos seus sentimentos, como se vê na **FIG 31**. A interrupção da energia elétrica, provocada pelo temporal, assim como a sua intensa sonoridade da tempestade dá mais dramaticidade à cena, fazendo, assim, com que o espectador se aproxime da dor vivida pela personagem.



FIG 27 – Lembranças doloridas  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 28 – Súbito clarão

Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 29 – Em busca do conforto  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 30 – Abandonada pela tecnologia  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 31 – Cátia em sua solitude  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Em Porto Alegre podem-se perceber, sobretudo, outras características simbólicas da constituição da identidade cultural dessa metrópole, e *Sal de Prata* representa, inclusive, não

só as características físicas da cidade de Porto Alegre, mas situações de disputa e de confronto que também estão contidas nas relações sociais urbanas e exibidas na narrativa. Exemplo dessa questão se pode observar na cena entre os dois meninos torcedores dos times gaúchos, Internacional e Grêmio já analisada na **FIG 8**.

De outra forma, sutilmente, o diretor remete, em outra cena, a divergência entre personagens em uma discussão que supõe posturas presentes na realidade do cotidiano da cidade. O que se depreende de um discurso subjetivo da representatividade do que acontece factualmente entre os porto-alegrenses com seus hábitos e formas de pensar, implícitas também na narrativa filmica. Em uma reunião para organizar um Concurso de Cinema (**FIG 32**) os cineastas discutem a questão referente ao formato e à técnica cinematográfica que poderá participar do evento. Alguns cineastas estão a favor de se fazer cinema utilizando o que existe de mais moderno em tecnologia digital, já outros, são completamente contra a modernização do cinema e apenas aceitam que se faça filme em película, ou seja, que se utilize a forma tradicional de se revelar com *sal de prata*. A questão apresentada na narrativa não chega a nenhum consenso, porém o diretor traz a tona uma temática que se interpõe ao imaginário do fazer cinema em 2005 – Sal de prata? Ou digital?

Contudo, percebe-se que essa divergência de idéias apresentada nesse meta-filme ainda coabita o imaginário da produção cinematográfica, vivenciada pelo diretor Carlos Gerbase, pois em 2007 no lançamento do seu último longa-metragem *3 Efes*, utilizando a tecnologia digital – câmera mini-DV – ele faz uma produção rápida e econômica que foi lançada, simultaneamente, em quatro formatos: cinema, TV, DVD e Internet. Mostra assim, que essa questão pode referenciar que o diretor não exclui os formatos de se fazer cinema, mas que estes podem, sim, se complementarem.



FIG 32 – Reunião na Associação

Fonte: Filme *Sal de Prata*

É com base no trajeto antropológico que Maffesoli retoma a discussão e assevera que se institui, nesse caso, uma estreita analogia entre as grandes obras da cultura e a cultura do cotidiano, e essa junção é o que vai constituir o cimento essencial de toda a vida societal. Afirmado, ainda pelo autor (idem, 1985), como sendo cultura, toda opinião e pensamento das ruas e das praças – e de modo mais particular diz que os costumes como fatos culturais permitem avaliar a vitalidade das tribos metropolitanas que geram essa aura, que seria a cultura informal, na qual cada indivíduo está inserido (idem, 2005).

Nesse contexto de ambiente partilhado em que a cultura estabelece relações de interação, Asthon (2006) diz que:

A cultura por sua vez, pode estabelecer essa relação [...]. A troca se dá em ambiente partilhado, coletivo, grupal, comum, de comunhão e de interação. Num espaço onde o individual caducou, a sociabilidade do fator cultural perpassa o imaginário e se rende ao estar junto, no aqui e no agora, no outro cotidiano que impõe um novo comportamento no aqui e agora, presenteísta, mas que sustenta parte do conteúdo do dia-a-dia, promovendo a repetição de imagens, cores, sons e odores (ibid: p. 72).

Com base nessa constatação e também na visão de Barbero (2004), este diz que é como narrativa que a cidade se permite pensá-la, observa-se que o cineasta ao procurar (re) apresentar uma determinada cidade serve como elo entre os indivíduos, buscando oferecer-lhes fragmentos de uma conjuntura capaz de aproximá-los, como um cidadão desta cidade que compartilha de seu imaginário urbano e assim fortalece suas relações sociais.

É na exaltação do corpo social que o cineasta procura dicotomizar as relações existentes na paisagem urbana com seus pontos de referência costumeiros e afetivos solicitando ao mesmo tempo a estabilização das relações do cotidiano, bem como esquentar suas significações, já que é permeada por um vasto e significativo conjunto de signos, mitos e ritos que compõe uma tessitura simbólica que envolve e cativa às subjetividades humanas.

Portanto, outro fato a ser estudado é a noção de representação social, a qual Legros (2007) se fundamenta em Simmel para discuti-la. Representação social vem a ser a primeira natureza de simbolização das relações sociais, a maneira que o homem tem de se simbolizar com os outros homens. São representações que saem do indivíduo e chegam ao grupo, o que se caracterizaria como a identidade coletiva. Essas situações coletivas fazem parte do

pensamento do cotidiano e junto com as crenças e sentimentos, formam um sistema independente, estruturando a consciência coletiva.

Durand (1996), sob tal perspectiva, afirma que tanto o cinema como o teatro ou a literatura são mostras excelentes de uma sociedade e, através da sociabilidade, dos mitos, das representações sociais é que se constituem a personalidade de uma sociedade. Jameson (2001) em Gastal (2006) diz que “a produção cultural é sinônima da produção da vida cotidiana” (ibid: p. 167).

Para tanto, *Sal de Prata* traz frações da vida cotidiana de Porto Alegre, mesmo sem fazer referência direta a esse pedaço urbano, mas devido às peculiaridades do Rio Grande do Sul; em uma análise mais detalhada pode-se ser conduzido a pensar que o filme se passa na cidade de Porto Alegre. Pois além das questões até então mencionadas como o chimarrão, as roupas de inverno, os principais times de futebol gaúchos (Grêmio e Inter), destacam-se elementos que serão discutidos no próximo capítulo que fazem referência aos fragmentos arquitetônicos, naturais e geográficos, assim como tantos outros componentes da metrópole comunicacional.

Nesse sentido, Gastal (2006) arrisca dizer que a constituição das novas identidades dos sujeitos, passa pela identidade das cidades. Fazendo alusão a esses estudos apresentam-se as idéias de Choay (2003) sobre os pensamentos de Martin Heidegger sobre a relação do habitar urbano, significando uma simples ocupação que ao ser executada em sua verdade entra em contato com o ser autêntico do sujeito. “Como qualquer outra atividade verdadeira habitar fundamenta o ser do homem” (ibid: p. 345).

Na visão de Canevacci (1997) a cidade se apresenta como um conjunto de estilos, uma mistura de signos, um congestionamento de tráfegos e uma miscelânea de ritmos que atravessam como correntes nos espaços urbanos, comportamentais e psicológicos das pessoas. A cidade é considerada como “vozes ‘autônomas’, com suas regras, com os seus estilos, com as suas improvisações, somando de maneira sincrônica ou simultânea as diversas vozes” (ibid: p. 18). Dito isso, é possível postular que o imaginário coletivo está intrínseco nesses espaços e que se forma com a vivacidade de seus atores sociais.

Com essa questão se analisa que a reflexão de Gastal possa ser pertinente na discussão da constituição da identidade do sujeito contemporâneo. As cidades são locais habitados por

milhares de indivíduos que circulam por lugares, e estes produzem significados a partir do revigoramento de aspectos da própria cidade, de seus próprios habitantes e de seu movimento. Conforme acrescenta Weber (2007), na cidade sempre há muitas cidades desejadas e vivenciadas por seus habitantes e baseia-se na hipótese de que há uma cidade para cada olhar e para cada intenção. Existem múltiplas cidades em uma só, nela cada habitante poderá encontrar a sua cidade, correlacionando-a com o seu cotidiano, com as suas experiências, com as suas subjetividades e se identificando com o imaginário coletivo para estruturar sua identidade urbana.

Esse espaço da vida cotidiana de seus habitantes e de suas subjetividades lhe dá uma forma identitária única. São as relações de interação com o coletivo que tem seu movimento próprio, que incita perceber a pulsação interior e a complexidade do imaginário de uma cidade. Cidade essa que assume o lugar onde acontecem ligações peculiares, encantando o indivíduo, que com ela quer ter um sentimento de lar, de aconchego e ao mesmo tempo de cumplicidade genuína.

Esse fato é confirmado por Bresciani (1997) ao resgatar as reflexões sobre o final do século passado do arquiteto austríaco Camillo Sitte que diz que uma cidade deve ser planejada para que o homem possa se sentir seguro e feliz. Bresciani faz algumas ponderações significativas em relação à cidade versus o sujeito urbano, como se pode perceber: “Essa citação, não nos coloca frente a um grito da alma ou a um *sentimento* de identidade, de referência, ou ainda da perda delas, mas oferece uma definição *conceitual* de cidade: um abrigo” (ibid: p. 14).

Dando continuidade a essa linha de raciocínio, Souza (1997) analisa que tem se dado particular atenção às representações coletivas, oriundas do imaginário da população, o que torna possível a abertura de um campo muito benéfico no âmbito do cotidiano. Por esse fato assegura importante apresentar a citação fundamentada em Bazcko (1986) que expõe noção de imaginário social:

O imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva, [...], porque através dele ‘uma coletividade designa sua identidade, elabora uma certa representação de si, estabelece a distribuição de papéis sociais e das posições sociais, exprime e impõe crenças comuns [...]’, poder-se-ia acrescentar, especificamente que constrói códigos do modo de vida urbano. ‘Cada geração traz consigo uma certa definição de homem e de sociedade, simultaneamente descritiva e normativa, no mesmo tempo que adota, a partir dessa concepção, uma idéia de

imaginação do que a sua sociedade é e do que ela deveria ser'. (SOUZA, 1997, p.108).

A autora ainda tematiza sobre a relevância do imaginário para se estudar a cidade, pois além dos divergentes olhares com que a sociedade se vê, há também as múltiplas opiniões que surgem no seu meio. Variando entre os conceitos e os preconceitos que se estabelecem, assim como dos símbolos que se criam e se recriam, é o imaginário que busca sentido para as coisas e para os fatos urbanos, através das leituras e dos olhares que são feitos da realidade. “É como se a cidade fosse um texto, e o papel do cidadão fosse o de lê-la, compreendê-la e perceber o sentido de sua abordagem” (ibid: p. 109). E corrobora que para entendê-la é preciso ter claro o seu significado, buscando seu sentido mais intrínseco, e cita Pesavento (1992/1993, apud. SOUZA, 1997) ao dizer que é o olhar que aprecia o mundo, ao transformar o acontecimento em fato e o espaço em lugar.

É ao analisar o impacto do sujeito ativo em construção ao todo social e, da mesma forma, perceber que a cidade é feita pelo homem e para o homem, que se torna essencial pensar esse sujeito entrelaçado no urbano contemporâneo como que enredado em uma teia de simbolismos em permanente mutação.

Silva (2001) expõe que esse sujeito está em processo, porque assim como a cidade não é um objeto construído, mas sim um objeto em constante construção, o homem também não consegue se constituir como um ser acabado. Hall (2003) diz que a identidade é algo formado ao longo da vivência humana, predominantemente, através de processos inconscientes. Sob esse ponto de vista, acrescenta-se que a vivência humana, hoje, não pode ser pensada separadamente do espaço urbano que esse sujeito habita e/ou se relaciona. O indivíduo só se consagra sujeito urbano quando atualiza os contratos sociais e os discursos urbanos, visto que a cidade é uma organização física, social, histórica e cultural e se edifica efetivamente com a construção de sentido. Examinando as questões ora abordadas, assim como a citação que segue, se faz na seqüência uma exploração de situações do cotidiano de Porto Alegre que estão em passagens do filme *Sal de Prata*.

Se alguém vê um aviso, se deduz o seu sentido ou se responde com atos reais a uma motivação urbana, em todos os casos *fala com a cidade*. Se caminha em alguns roteiros em vez de outros, se segue um caminho ou decide abordar um ponto da cidade a certa hora da manhã ou à noite, fala com a cidade. Ou segmenta a urbe e a utiliza seguindo parâmetros imaginários, que no fim coincidem com os mesmos de um setor social, genético ou de outros critérios da demografia urbana, então também fala com a cidade e ela o compromete. (SILVA, 2001, p. 77)

Fundamentada nesses estudos, relacionam-se algumas falas diurnas e noturnas feitas com a cidade, que trazem elementos do pulsar de uma Porto Alegre de dia e de uma Porto Alegre à noite, citações que de fato se contemplam no imaginário urbano do cotidiano da cidade. Para Maffesoli (2005), a cidade noturna e diurna vão se compondo por um sentimento emocional, sem basicamente nenhuma explicação racional, são lugares investidos por grupos e tribos que estão lá devido a esse sentimento.

Resgatam-se, primeiramente, as ações coletivas vivenciadas à noite em que a maioria dos personagens da narrativa estão na festa residencial citada na **FIG 24** e também quando estão indo à reunião, já mencionada, para organização do Concurso de Cinema, ressaltada na **FIG 33**. Já em relação ao movimentar urbano da cidade noturna, destaca-se o trânsito percorrido por Cátia na noite da morte de Veronese, na **FIG 18** e **FIG 19** e também o trajeto explorado pelo coletivo de ônibus e pela lotação exibidos na **FIG 7**. Finaliza-se este apontamento com a observação de ações individuais, em que Veronese compra frutas em uma banca noturna, situação já referida na **FIG 17**. Também o sofrimento da personagem Cátia vivido na noite da morte do namorado, detalhado nas imagens: **FIG 28**, **FIG 29**, **FIG 30** e **FIG 31**.

Destaca-se o acidente cardiovascular sofrido por Veronese na reunião citada, o qual é socorrido por uma equipe médica, acionada no horário do acidente, ou seja, à noite. No canto da direita da **FIG 34** fica evidente que a ambulância está saindo rapidamente para prestar o devido socorro. Essa movimentação noturna caracteriza as peculiaridades metropolitanas, pois Porto Alegre é uma cidade que não dorme e isso é confirmado nas bancas de frutas que ficam abertas 24h e no socorro médico que se mostra ágil e rápido em um atendimento noturno.



FIG 33 – Reunião noturna  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 34 – Morte de Veronese  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Em relação às narrativas diurnas, destacam-se a situação do enterro de Veronese, nas já observadas figuras 11, 12 e 13, as decisões tomadas à beira do Guaíba nas figuras 22 e 23, a visita que Cátia faz a Cassandra, desde sua chegada à casa da personagem, movimentação retratada na FIG 5, e ambas conversando na sala com a luz do dia entrando pela sacada mostradas nas figuras 9 e 10, como também em cenas que mostram o movimentar citadino nas figuras 6 e 14, e as atividades realizadas nos parques da capital visto nas figuras 3, 8 e 21. Para finalizar essa questão do diurno, evidencia-se a viagem que Cátia faz para conhecer Linda, a filha de Veronese, retratando lugares de Porto Alegre que devido sua constância simbólica se assemelham a cidades interioranas (FIG 35).



FIG 35 – Viagem diurna  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

A partir dessas revelações de *Sal de Prata* que fazem menção à interação do sujeito no

urbano, cabe pensar o sujeito fragmentado que oscila por suas distintas identificações<sup>32</sup>, procurando sua identidade. Em cada uma que assume, cria diferentes relações com a cidade, pois frequenta outros lugares, tem outros hábitos, usa outras roupas, come outras comidas, interage com outras pessoas e isso acaba também construindo uma outra cidade.

No propósito dessa discussão buscam-se as considerações do sujeito fragmentado em ação na cidade, levantado por Gastal (2006) em que ela aborda que “a nova construção da subjetividade mostrará um sujeito fragmentado, com uma maneira de ser e estar no tempo e no espaço, e de mostrar-se no palco da cidade” (ibid: p. 35). Esse sujeito fragmentado que flutua livremente entre suas identificações, é um sujeito incapaz de se definir como uno e estável, o qual se reconhece através de momentos vividos, adaptando-se a situações que se modificam a todo instante nos espaços urbanos, porque também estão em constante movimento e transformação.

Hall (2003) declara que essa perda do sentido do eu se dá através da construção da identidade do sujeito hoje, totalmente deslocada, descentrada e fragmentada, tanto em relação ao deslocamento do indivíduo em relação ao seu lugar no mundo social e cultural, quanto à proximidade de uma crise de identidade estabelecida. O homem não é composto de apenas uma única identidade estável, mas sim de várias que são contraditórias e não-resolvidas, levando o indivíduo a assumir identidades diferentes em diferentes momentos.

Muitas questões são responsáveis por essa realidade, assegura o autor, porém entre elas, destacam-se a transformação do tempo e do espaço, o deslocamento do sistema social e as extrações das relações sociais dos contextos locais.

O desafio de entender o homem atual perpassa por suas significações individuais e coletivas inter-relacionadas com tempo e com o espaço. Essa temática passa a ser mais complexa quando se percebe que as metrópoles também estão enfrentando o seu momento de caos urbano focado em problemáticas geradas pelas superpopulações dos espaços, pelo desnível econômico e social, pela desordem ambiental, pelo avanço desordenado das tecnologias e, fundamentalmente, pela perda dos valores coletivos.

---

<sup>32</sup> Maffesoli (1996) chama de lógica da identificação o apoio da teoria da relatividade e determina o estar-junto da socialidade. Abordagem que também é conciliada por Hall (2003) ao confirmar que é mais apropriado se falar em identificações, ao invés de identidade, pois esta destinar-se-ia a algo acabado e já definido; e as identificações seriam como que um processo em andamento, inacabado. “Psicologicamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (ibid: p. 39).

Siqueira e Siqueira (2007) contribuem expondo que o sujeito fragmentado na cidade é um reflexo dos universos de significação e de realidades que tecem na cidade. Não há uma só cidade, mas múltiplas cidades em si, agregando seus imaginários e suas imagens urbanas em uma abordagem plural, que, posteriormente, busca conexão com o habitante, que também tem uma multiplicidade de identidades, de estilos e de simbolismos desvinculados, mas ao mesmo tempo interligados entre si.

Concordando com essa questão, Maffesoli (1997) diz que uma mesma pessoa pode ter uma multiplicidade de identificações sucessivas no estar-junto grupal, porém isso a leva a uma fragilidade de identidade, pois se vive sob a influência discreta dos outros, “cada um é o outro e ninguém é ele mesmo” (ibid: p. 2007). Hall (2003) contribui que esse quesito é também discutido por Jacques Lacan, sob o ponto de vista de que a formação do eu se dá através do olhar do outro, fato que inicia na relação da criança com os sistemas simbólicos<sup>33</sup> que ocorrem fora dela.

Difícil, nesse momento contemporâneo, focado na individualidade, é desmistificar essa questão sociológica, visto que desde as primeiras formações sociais o homem só podia viver estando estreitamente entrelaçado nos fios da rede societal, ou seja, para ter segurança, educação, saúde, trabalho, o sujeito necessita estar totalmente incorporado em uma cidade, em uma tribo e em uma família precisa. Fato fundamental, para Maffesoli (1997), para que se estabeleça a identidade do homem, contudo, quer se dizer que para que seja possível a formação desse sujeito “pensante, autônomo, consciente, senhor de uma história individual a realizar e ator contratual de uma história coletiva em marcha” (ibid: p. 207-8) é terminante que ele esteja imbuído no espírito coletivo e em outras mentalidades grupais.

Como já foi falado, a cidade está em constante construção e, conseqüentemente, vai se formando de acordo com o seu movimento coral urbano e simbólico, que ao mesmo tempo reside entre um constante alimentar recíproco, constituindo, assim, o seu imaginário. E o sujeito está inserido nesse coro contemporâneo de sons polifônicos de multifacetadas melodias.

---

<sup>33</sup> Por sistemas simbólicos nesse contexto, Hall (2003) entende a língua, a cultura e a diferença sexual, os quais fazem alusão aos aspectos chaves da formação inconsciente do indivíduo.

Por sua vez, Canevacci (1996) prossegue que, o mais importante e belo do mundo é que as pessoas que o constituem não são e não estão sempre iguais, elas não estão terminadas, estão sempre em processo de mutação, e fala que:

A identidade do eu não se apresenta mais só, como compacta, imodificável, unitária [...]. O plural do eu é realmente o resultado inquieto e agitado de uma multiplicação interior, de um plural interior (o eu como eus), em interface com uma pluralidade exterior poliindividual. Cada pluralidade interior mantém uma sua autonomia relativa que poderá estar em interface com partes das pluralidades exteriores. (ibid: p. 98-9-100).

Nessa discussão das pluralidades, o autor acha essencial pontuar que o plural do “eu”, que nem sempre é o “nós”, designa-se, nesse caso em específico, ao coletivo. Mas em alguns casos pode inferir ao plural ao próprio indivíduo, visto que não há um só modo de pensar e sentir. Multiplicar o enfoque subjetivo significa que a emoção e a razão se dilaceram, se acrescentam e ao mesmo tempo se diferenciam, com o objetivo de fomentar as variações cromáticas, sonoras e estéticas de se perceber de forma mais sensível e verdadeira<sup>34</sup>.

Retomando, as pluralidades externas podem vir a ser discutidas com base no impacto da multiplicidade de simbolismos urbanos, sociais, históricos, culturais, antropológicos, filosóficos e imaginários, que tem obviamente seu enfoque positivo. Mas em contrapartida, Berman (1986) alerta para seus efeitos desfavoráveis:

Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros fragmentos caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de própria modernidade. (ibid: p. 17).

Essa questão não pode ser eliminada das reflexões, pois Canevacci (1996) insiste, agora fundamentado nas discussões de Bachtin (1988, apud, CANEVACCI, 1996), que o homem só toma consciência de si e se forma de fato um sujeito ao desvelar-se para o outro, através e mediante o outro, só se concretizando esse evento com uma troca dialógica com a diferença. A alteridade aqui ultrapassa o jogo das interações sociais sendo como que um pânico desejoso, pois ao mesmo que contribui para a produção do sujeito, o sujeito auxilia para que ele exista. “Estendo essa postura, também é *dentro* do eu que se pode afirmar uma

<sup>34</sup> Questão que será retomada no segundo capítulo com a reflexão sobre o papel do *flâneur* em atuação na sociedade contemporânea.

dialógica interior, um saber sentir, ouvir, observar: graças a esta dualidade interior posso me transladar para uma dualidade exterior” (CANEVACCI, 1996, p.40).

Com base nessa discussão, analisa-se que em *Sal de Prata*, Cátia altera o seu estilo de vida e modifica seus hábitos – independente da razão, seja ela por amor, ou mesmo por culpa – porque se identifica com a maneira que vivia Veronese, seu namorado. A personagem abandona sua vida de grande sucessora no mundo dos negócios (**FIG 36**) e vai mergulhar no mundo do cinema como se pode ver na **FIG 37**, após sua aproximação das lembranças do seu noivo (**FIG 38**). Sua empatia com o cinema foi tão significativa para a evolução do seu personagem que realmente desiste de sua profissão antiga e termina a narrativa sendo reconhecida pela sua primeira intervenção cinematográfica e planejando fazer o próximo filme.



FIG 36 – Cátia: a executiva  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 37 – Cátia no set de filmagem  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 38 – Cátia descobrindo o mundo do cinema  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Um ponto complementar a essa análise é o que Maffesoli (1996) fala a respeito do processo de identificação do sujeito e ressalta que isso acontece, pois ele é composto de uma série de estratos que podem ser vivenciados em seqüência ou ao mesmo tempo de forma que concorram entre si. Em um contexto coletivo, cada um dos elementos, pessoas, tribo ou território simbólico carrega o outro e todos acabam retroagindo mutuamente. Por fim, diz que assim como o racional, o social ou o contratual, podem ser entendidos no campo linear e histórico, a socialidade emocional e empática também têm a necessidade de se revelar.

Como a técnica de análise desse trabalho é o cinema, resgatam-se também os apontamentos do autor para com a arte, sendo o processo de identificação<sup>35</sup> reconhecido e aceito. Para ele é através da arte que é possível materializar o espírito, o sensível e as emoções, assim como o modo orgânico com todos os seus componentes materiais e espirituais do corpo social e natural que entram em uma sólida sinergia. O cinema, então, favorece uma participação social e faz nascer o imaginário, ilustrando a tendência de identificação, assim como sendo considerado causa e efeito do ambiente emocional específico das grandes cidades.

Para finalizar a discussão, Maffesoli contribui fundamentado nos estudos de Georges Bataille que: “(...) a obra artística impulsiona, de modo caracterizado, o que se vive normalmente na vida cotidiana, a saber, a ultrapassagem das particularidades individuais numa confusão existencial ou social.” (MAFFESOLI, 1996, p. 340).

---

35 Discussão já realizada nesse trabalho sob o ponto de vista de Edgar Morin, no item – 1.1. O cinema como representação do imaginário – abordando o cinema como meio de identificação do sujeito.

Parece provável que Merluce (2001) também pense a questão das identidades coletivas, sob esse enfoque, visto que para dar consistência e até mesmo prosseguimento a qualquer ação social é preciso a presença de uma identidade coletiva, a qual em alguns casos pode estar desvelada através das narrativas cinematográficas. O processo de construção, manutenção e adaptação de uma identidade coletiva tem sempre dois enfoques, conforme expõe o autor: o primeiro é a complexidade interna do ator e a pluralidade que o caracteriza; o segundo é a relação do ator com o ambiente. Em síntese, a construção de uma identidade coletiva ocorre como um processo de cristalização das formas organizativas e sistemáticas, que visam também à aproximação das configurações institucionalizadas do agir social.

O processo de cristalização, ora citado pode ocorrer, essencialmente, baseado na sensibilidade coletiva, o que de certo modo para Maffesoli (1996) pode ser concebido como um lençol freático de toda a vida social, pois a sua base está na familiaridade que o indivíduo tem com os elementos simbólicos da trama social.

Convém ressaltar aqui que a cidade não se constitui apenas por seu espaço físico, a cidade se estrutura, necessariamente, com base em imaginários, imagens, idéias, sonhos, sensações, relações e compartilha com cada um de maneira distinta o seu dia-a-dia, pois estar, andar, viver a “cidade é como participar de um jogo de sedução” (SIQUEIRA e SIQUEIRA, 2007, p.136). Esse desvendar das cidades está intrínseco no indivíduo, participando de seus infinitos jogos. E nessa participação o sujeito exerce seu papel ativo, passando a ser autor de sua história particular e de sua coletividade, pois conforme Legros (2007) qualquer criação individual por mais simples e frívola que possa ser, está sempre impregnada de um sentido coletivo. Até mesmo no desenho de uma criança se vê o espírito do estar-junto grupal.

A partir dessa discussão evidencia-se que as experiências do vivido são como um labirinto de afetividades e simbologias em movimento. E “é nesse caso que o imaginário costura o real, multiplica-o em subuniversos corroborados pela significação” (LEGROS, 2007, p. 100). Para se conseguir refletir sobre os imaginários sociais o autor ratifica que é preciso pensar sobre o sistema de criatividade imaginária e considerar pontualmente as intenções do criador, o suporte utilizado na criação, as transferências entre as representações e os imaginários, a percepção estética da obra e o seu reconhecimento social.

Logo, é através dessas relações que as cidades se formam, se estruturam e criam suas identidades, contempla Gastal:

A cidade demarcará a experiência de vida de parcelas significativas da população terrestre. Viver na cidade significará, ao mesmo tempo, viver a cidade. Uma experiência muitas vezes dura e difícil, a cidade se coloca como o grande enigma pós-moderno: decifra-me ou morrerás. Enigma, porque raramente a cidade está ali, pronta. Sob nossos passos, mas principalmente sobre o nosso olhar, a cidade se forma, não na harmonia, mas no conflito e na complexa dinâmica da vida. (GASTAL, 2006, p. 212-13)

A cidade se caracteriza por sua enorme complexidade, seja ela como espaço natural, histórico, econômico, político, cultural, ou social. Todos de grande intensidade, capaz de dinamizar qualquer tipo de relação entre os grupos sociais, inclusive as suas relações de conflito, e esses elementos por ventura devem ser decodificados e rerepresentados ao social. Então, nesse estudo optou-se pelo cinema como objeto capaz de revelar esses mistérios que habitam o imaginário urbano de Porto Alegre, visto que a própria Porto Alegre só vai tomando forma quando se reitera às suas ações urbanas.

Para esse fim, Legros (2007) determina que o imaginário alastra sua influência sobre a vida social porque o conhecimento se dá como um conjunto de montagens simbólicas que reúne as atividades do espírito, as técnicas do corpo e as peculiaridades impessoais.

No entanto, é preciso desvendar os mistérios da cidade e com eles estabelecer relações para que ela se forme, através de símbolos e memórias coletivas que estão no imaginário de seus habitantes, que ao se repetirem, se fortalecem e vão esculpindo a cidade. Em que de forma evidente as próprias experiências do ser urbano plural constituem o seu imaginário.

Baseada em Junqueira (2006), observa-se que a metrópole pode ser o lugar mais adequado para a constituição do imaginário, visto que pode ser pensado como o núcleo irradiador e centralizador da socialização híbrida que ocorre apoiado nas manifestações culturais, na interação entre a tradição e a modernidade, na pluralidade das práticas simbólicas e entre aquilo que é nacional e o que é estrangeiro no âmbito global.

Esse sistema de idéias e imagens que compõe a metrópole se estabelece, necessariamente, sobre o sensível, sobre o imaterial, sobre os sonhos e sobre as fantasias que se manifestam no cotidiano da vida das cidades, que é multifacetada, multicolorida, multisonora e repleta de significações. E é somente através do estudo do seu imaginário que se pode chegar mais próximo para entender uma determinada cidade e suas características. Sob essa mesma linha de raciocínio, Gastal (2002) ratifica que a cidade, é por excelência o

‘lugar do homem’, que se mostra com uma multiplicidade de olhares entrecruzados que de certa forma é transdisciplinar, abordando o real na busca de sua teia de significados<sup>36</sup>.

A cidade é uma complexa e mutante fonte de ações humanas e efeitos naturais. É sob esse impacto que vão se dando as transformações sociais no urbano e se desvelando os contextos históricos, culturais, territoriais e simbólicos de uma cidade, bem como seu imaginário urbano.

Atente-se, todavia, para o fato de que uma cidade também se constitui através de um conjunto de recordações que emergem da relação do indivíduo com ela. “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente [...]. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 1990, p. 23). Em seus estudos, Canevacci destaca os aspectos históricos, presentes na memória de uma cidade, transmutada cotidianamente por outros aspectos que vão se agregando aos imaginários sociais:

Uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores, e que nos fizeram vivenciar aquele determinado fragmento urbano de uma determinada maneira que, quando reatrávamos esse espaço, reativa aquele fragmento da memória. Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim como o relacionamento com ela é restabelecido. [...] E que ela seja também *ágida* por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com os seus muros, com suas calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio de uma rua (CANEVACCI, 1997, p. 22).

Desvendar a cidade é um constante desafio, porque além de ser difícil percorrê-la com estranhamento, quando se consegue penetrá-la se sofre oscilações com o seu movimento permanente. Contudo, é terminante que se consiga acompanhá-lo. A cidade está sempre em mutação, mesmo que algumas delas não sejam declaradas, pois sua estabilidade simbólica não consegue se manter por muito tempo, já que cada instante no espaço urbano ocorre em ação a um evento, que interfere, altera, cria e recria o campo das representações cidadinas, tornando totalmente empírica e enigmática a unidade que a estabelece.

Já é sabido que se constroem, fundamentalmente, de relações sociais constituídas na cidade, assim, destaca-se, sob esse viés, o papel do imaginário coletivo como elemento

---

<sup>36</sup> Os elementos que compõe a cidade e formam a teia de significações ora mencionada, são por consequência os aspectos da metrópole comunicacional – assunto que será abordado de forma detalhada no próximo capítulo.

propulsor desse processo. Para Maffesoli (1997), a cidade transformou-se em um espaço gerador de grupos miméticos, que favorece a superação da autonomia e reforça o fato de que o homem só existe em relação ao outro e/ou sob o olhar do outro. Em síntese, que o homem existe através da alteridade do outro, buscando uma identificação através da carga imaginária, e de um conjunto de sensações, de sentimentos e de emoções coletivas. E complementa que essa paixão comum é como um lençol freático que sustenta toda a vida em sociedade, permitindo-lhe ser o que é.

Dito isso, quer parecer que este lençol freático é basicamente sustentado por imagens que como afirma o autor “servem de pólo de agregação às diversas ‘tribos’ que formigam nas Megalópolis contemporâneas” (idem, 1996, p. 135). Segundo ele, essas imagens devem ser ordenadas, assim como as experiências mundanas. De um modo mais específico, traz a idéia de mundo imaginal que se trata de um reconhecimento social que transcende e organiza as imagens, assim como as experiências relacionais fundando a sociedade.

Em Legros (2007), podem-se verificar os estudos do sociólogo Mannheim em que uma sociedade só é possível porque os indivíduos que a compõem difundem em sua mente uma espécie de imagem dessa sociedade. Sob esse tema, os estudos de Hall (2003) sobre a identidade são apropriados, visto que os aprofundamentos das identidades requerem um envolvimento no processo de representações, e estas remodeladas sob a condição de espaço e tempo simbólico são chamadas por Said (1990, apud. HALL, 2003) de geografias imaginárias, que são as paisagens características: o seu lugar, a sua casa, ou seja, o lar do sujeito urbano. E nesse ponto, considera-se que essas paisagens podem não necessariamente serem paisagens físicas, mas podem transpassar as arenas das imagens desejadas no âmbito do urbano e do social.

Recuperando, Maffesoli (1995) se finda essa questão, em que a comunidade e a massa só existem se partilharem imagens, estilos e formas características. Essa conexão pode ser refletida segundo ele, com o que Freud chamou de pessoa coletiva em similitude com o sonho. “Ao utilizar de maneira metafórica uma tal observação, e ao ampliar sua aplicação, diria que a parte cada vez maior da atividade onírica, na vida social, cria ‘uma pessoa coletiva’, da qual cada indivíduo nada mais é do que um elemento ínfimo.” (ibid: p. 145), assim acrescenta que:

Basta por agora indicar que a *ambiência englobante* determina profundamente as atitudes individuais, os modos de vida, as maneiras de pensar e as diversas inter-relações sociais, econômicas, políticas, ideológicas, religiosas, constituindo a vida em sociedade. [...]. Insistir com essa condição de possibilidade permite valorizar ou revalorizar a globalidade da vida cotidiana ou os diversos aspectos de uma vida sem qualidade, tidos até então por quantidade desprezível, cuja sedimentação constitui o substrato sem para qual não há vida social. (idem, 1997, p.136)

O próprio cinema pode criar esse ambiente emocional partilhado cujas vibrações identificatórias vão se alinhar à efervescência simbólica urbana e indicar ações cotidianas pelo viés da imagem, do mito, do encantamento, do sensível, da magia, do sonho, do imaginário e da religião, que darão forma ao estar-junto, arrematando as diferenças e oposições em uma única teia social. E esse favorecer o imaginário, o lúdico, o onírico coletivo além de reforçar os grupamentos faz (re)nascer o tribalismo, no instante em que a ambiência impõe-se a razão.

Maffesoli (1997) fortalece e ainda faz uma ressalva de que o homem nesse contexto não é dono de si. Porém, não o torna excludente que atue como um ator que recita os versos escritos por outro, como uma imitação apaixonada que o arrasta pela ambiência agitada da massa.

A partir disso, analisa-se que na narrativa cinematográfica se transcreve o espírito de uma época, em que o espaço e o tempo, por mais que hoje sejam conceitos dissociados, não se tem como eliminá-los totalmente. Inicialmente pensando o espaço, como objeto desse estudo – a cidade – mesmo que ela não interfira diretamente na história, está ali e se faz presente para contextualizá-la e dar vida a seus personagens. O mesmo ocorre com o tempo, em que cada momento vai tomar forma através de imagens e de situações representativas que vão permitir que sejam feitas suas demarcações temporais.

O mesmo diretor de *Sal de Prata*, Carlos Gerbase, em 1983 fez o seu primeiro longa-metragem em Porto Alegre, chamado *Inverno* que conta a história de um jornalista que se identifica com a fria e sombria cidade de Porto Alegre. Nesse filme a cidade tem papel mais representativo na construção da narrativa, pois o protagonista contracena de forma mais intensa com os elementos da cidade. Apresenta uma comunhão fluida entre a história e a imagem urbana, o que pode ser vislumbrado na menção de ruas específicas e no apreço de elementos da paisagem urbana.

Já em relação à questão temporal, observam-se lugares vivenciados pelo personagem que não fazem mais parte da Porto Alegre atual, como a sala de exibição Bristol (anexa ao Cine Baltimore), o bar Alaska na esquina da Rua Oswaldo Aranha e até mesmo as ruas do centro da cidade que perderam a sua magia. Destaca-se também um momento em que o personagem fala em um orelhão, situação não muito corriqueira nos dias atuais, assim como o seu gosto por discos de vinil. Outro ponto relevante é a própria estruturação espacial da cidade que automaticamente se alterou nessa lacuna temporal.

Mas alguns elementos até mesmo por fazerem parte da cultura da cidade permanecem na narrativa cinematográfica de Carlos Gerbase mesmo depois de 22 anos, fortalecendo assim o seu imaginário urbano. Entre elas podem-se destacar cenas filmadas à beira do Guaíba; o inverno, lá, como protagonista, e agora como pano de fundo de *Sal de Prata*; o ritual de beber chimarrão e a linguagem característica do Rio Grande do Sul, evidenciada na expressão “*tu*”. No seu primeiro longa-metragem fica evidente no diálogo também as palavras “*tchê*” e “*guri/guria*”, que já não permanecem em *Sal de Prata*.

A partir dessa comparação retoma-se a questão cultural que é determinante na reflexão sobre a cidade, na qual Gastal (2006), ao fazer referência a Argan, complementa que:

Cada época materializa sua sensibilidade em palcos próprios. Nesses termos, cada cidade é única e, no cenário e na representação, materializa sua cultura. E como a cultura não é apenas o vivido, mas também a memória e a imaginação, aquilo que se vê, o que se sabe, o que se lembra e o que se sonha (Argan 1992, p. 67), mas também o que se projeta para o futuro como imaginação e, como diz Aragan (p. 266), permite-nos pensar sobre nós mesmos diferentes do que somos. O que irá remeter ao urbano como a cidade imaginária num palco ainda mais amplo. (GASTAL, 2006. p. 178).

Passando para outro ponto importante desse estudo, a autora contempla que os imaginários nascem de imagens mentais feitas do espaço da vida, pelo próprio indivíduo, prosseguindo constata-se que “se o imaginário se constitui nesse terreno em que se entrecruzam o sensível, a memória e a imaginação, a relação entre as três instâncias foi reformulada em presença dos meios de comunicação” (ibid: p.178). Essa citação reforça a importância do cinema como elemento ativador das percepções do homem e também como intensificador da construção de imaginário urbanos, onde para dar consistência a essa pesquisa parte-se para as ponderações a respeito da imagem urbana e logo, a suas diferenças para com as noções de imaginário urbano.

A imagem urbana é um dos espaços em que o coletivo e o individual se cruzam em uma avalanche, nesse sentido, pelas palavras de Ferrara (2006). As imagens da cidade são consideradas representações da linguagem urbana que modelam o cotidiano. Elas são como um sistema que substitui e efetiva o complexo econômico, social e cultural responsável pelo fenômeno urbano. A autora associa seu pensamento ao de Baudelaire, ao afirmar que a imagem urbana é aquela que culmina com o relato sensível das formas de ver a cidade; não é apenas a descrição física, mas os instantâneos culturais que a focalizam como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam. Como se pode perceber:

As imagens urbanas despertam a nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante; uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais. (FERRARA, 2006).

As imagens urbanas podem se projetar em estruturas físicas e/ou simbólicas que se imbricam mutuamente em um lastro urbano ressemeando imaginários e fomentando situações coletivas a ponto de revigorar os espaços urbanos. Por esse motivo é que se propôs rever a questão da temporalidade, pois é com as imagens urbanas que a urbe estabelece uma concretude na memória dos sujeitos que a habitam e a vivenciam. Sem poder contar com as imagens, as cidades estariam reduzidas a pó, pois sem seu memorial histórico, o presente não pode prosseguir.

As imagens só existem, segundo Weber (2007), porque em sua base estão todos os sujeitos que vivenciam e que falam da cidade, pois, para a autora, o poder do discurso e das ações geradas nesses espaços é vinculado a sua sujeição em afinidade com a vida, o progresso citadino e os espaços. E tanto quanto o poder discursivo está à aptidão da cidade em remeter ao social, ao cultural, ao histórico e ao imaginário para formar essas imagens devido o seu caráter simbólico.

Confirmando essa posição, Garcia (1997) diz que na propagação das imagens do lugar associada à composição da vida coletiva na metrópole estão veiculados os estilos de vida, sobretudo nos hábitos da urbe e até mesmo nas práticas de consumo de bens e de serviços. E corrobora que:

A veiculação destes hábitos constitui-se em estímulo que amplia o poder de penetração das imagens sintéticas no imaginário popular. O conteúdo simbólico das

imagens da cidade reelabora e reproduz, em todos os níveis da vida social, as relações de dominação existentes baseando-se no fato de que reproduz um imaginário subjacente. (ibid: p. 174)

Ainda na visão da autora destaca-se o papel exercido pelos processos de comunicação habilitados a intervir no âmago do tecido social por meio do fortalecimento das novas formas de sociabilidade, da difusão de valores, da agilidade constitutiva de identidades coletivas e também da certificação de práticas sociais e da utilidade dos espaços.

Sob esse ponto de vista, acentua-se que o término da narrativa de *Sal de Prata* se dá as margens do lago Guaíba refletindo a plenitude do seu colorido solar como se pode apreciar na **FIG 39**, reforçando, assim, as transações do coletivo, a arquitetura das ações sociais e dando apoio à revigoração do imaginário de Porto Alegre.



FIG 39 – Pôr-do-sol em *Sal de Prata*  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Straus (1964, apud. CANEVACCI, 1996) fornece subsídios para se pensar que essas imagens sensíveis na propriedade de símbolos são como peças de um jogo combinatório que se resumem a uma troca mútua baseada em regras, mas que, todavia, não perde de vista o seu sentido empírico que mesmo provisoriamente ocupa um determinado lugar.

Por outro lado, sem a vivacidade cotidiana, habita-se na abstração da imagem, e a cidade começa a perder o seu sentido existencial a fim de um espaço urbano ficar imbuído de um vazio e de uma solidão profunda. Procurando evitar que o jogo das representações se dilua, o cinema alimenta a simbologia das ações do dia-a-dia incitando a criação, a recriação e a manutenção das imagens urbanas, assim como também do espaço urbano.

E tão inerente à relação entre imagem e cidade que Silva (2001) chega a considerar que a cidade tem sido explicada como a imagem de um mundo, assim como, pode ser considerada como “o mundo de uma imagem que lenta e coletivamente vai sendo construída e volta a construir-se, incessantemente” (ibid: p. XXIII).

Então, sobre a construção dessas imagens diz que acaba produzindo uma confluência de subjetividades com a cidade, pois ela se dá centralmente por segmentação de imaginários que são projetados pelos grupos sociais que a habitam, visto que além de criar narrações com a cidade também interfere em seus discursos e reconstrói suas imagens urbanas.

Sob esse enfoque percebe-se a necessidade de diferenciar imagem e imaginário da cidade. Este se refere “à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação do significado” (ibid: p. 194), que acaba atribuindo outros significados aos significados, de maneira que suas produções não são únicas, pelo contrário é um acúmulo de significados que associados acabam dando origem a novos significados. E aquela, corresponde à informação fortemente relacionada com um significado que a faz única e intransferível. As imagens são como signos da urbe que atuam como moderadoras de seu conhecimento. Nada mais é do que um código urbano que se institui através de sua leitura e de sua fruição que estão esculpidos na cidade como espaço construído.

Ela constrói um sistema de ordem que comunica um formato de compreender, examinar e valorizar a vida, assim como ressalta Ferrara:

Pelo imaginário, a imagem urbana – locais, monumentos, emblemas, espaços públicos ou privados – passa a significar mais pela incorporação de significados extras e autônomos em relação à imagem básica que lhes deu origem. A imagem é um dado e corresponde a uma concreta intervenção construída na cidade, o imaginário é um processo que acumula imagens e é estimulado ou desencadeado por um elemento, construído ou não, porém claramente identificado com o meio e o cotidiano urbano (FERRARA, 1997, p. 194-95).

Assim, ela prossegue que a imagem cidadina se idealiza com base na associação de contornos que a estabelece como algo singular, já que faz correlação com a informação maciça de seu significado.

Essa unicidade da imagem urbana, assim como a sua simplicidade aglomeram fisionomias e significações diferentes de uma cidade, ao concluir que a cidade vem a ser um pedaço do mundo e uma partícula do planeta, sendo as imagens verdadeiros enigmas a serem

revelados. Pode-se pensar sob esse ângulo que as imagens não podem de maneira alguma se resumir ao que se pode perceber em sua objetividade, pois parece provável que a cidade enquanto imagem tem a imaginação e a simbologia como competências interpretativas.

Para desmistificar essa questão, assim como para criar um alicerce para o próximo capítulo, implementa-se o debate sobre a sintaxe da imagem urbana apresentada pela mesma autora:

A sintaxe da imagem urbana é um desafio visual da percepção que a registra, flagrando-a nos seus elementos distintivos: cores, formas, texturas, volumes, localização, tempo histórico. Esta visibilidade é proporcional à familiaridade com que se desenvolve a relação diária do usuário urbano com aqueles elementos, ou seja, é mais ou menos distinta e percebida quanto mais se mostra ao olhar habituado ao cotidiano das suas características visuais. Percebe-se a imagem na própria medida em que é reconhecida, identificada. (ibid: p.195)

Ao se levantar essa hipótese de estudo, surge, conforme analisa Ferrara (1997), uma sucessão de qualificações a serem pensadas, pois a imagem é um sinal apto para desenhar o cotidiano urbano e traçar a arquitetura do social contemporâneo, por conseguinte expandir o universo simbólico do urbano a fim de consolidar a própria estrutura das cidades. As qualificações que segue vão estabelecendo uma maior complexidade à imagem, por sua vez serão, aqui, correlacionadas às imagens urbanas de Porto Alegre que possam ser observadas em *Sal de Prata*:

*Edificada* – a imagem não dialoga com o contexto, surgindo isolada na sua auto-suficiência, e se consagra, visto que a arquitetura fala por si mesma, na **FIG 15** a imagem da cidade não dialoga diretamente com a narrativa, porém aparece no início do filme com o objetivo de sintonizar o espectador de que a história se passará em uma cidade que remete a uma metrópole, a qual tem a Palmeira com uma das árvores características.

*Escultórica* – a imagem ostenta formas, materiais, volumes e cores criando seu próprio espaço, a ponto de poder transcender para diferentes contextos sem perder seu valor icônico e visual, situação que pode ser contemplada, principalmente, na magnificência das formas do Cemitério São Miguel e Almas, o qual pode ser analisado mais precisamente na **FIG 11**. Isso se confirma devido à ousadia arquitetônica da época, em 1930<sup>37</sup>, ano em que foi oficialmente inaugurado, reunindo em seus túmulos centenas de obras de arte produzidas entre 1820 e

<sup>37</sup> Informações pesquisadas no site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre

1940, por artistas europeus e locais e sendo o primeiro cemitério vertical da América Latina. Muitas colunas servem de sustentação para as galerias em todos os pavimentos da construção, evidenciando suas formas e volumes. Em relação à cor, o branco na junção de todas as cores cria o próprio espaço mostrando-se ainda mais revelador em seu valor simbólico, icônico e visual.

*Emblemática* – a imagem é o resgate físico e visual de impressões memoráveis da urbe, como uma reconstrução simbólica da história de uma cidade, levando em conta seus episódios, datas, fatores estéticos e personagens. Na **FIG 40** prédios<sup>38</sup> que compõem o mosaico histórico, estético e simbólico do centro de Porto Alegre se fazem presente em *Sal de Prata*. São fatores estéticos, datas e histórias que são contadas através da imagem externa e interna desses dois prédios, à direita se observa o MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e à esquerda o antigo prédio dos Correios, hoje Memorial do Rio Grande do Sul, que abrigam obras de arte, cultura e memória e também contam fatos através de seus traços delicados, imponentes e marcantes de sua arquitetura, interior e exterior. Especificamente o prédio do Memorial resgata e manifesta em suas colunas internas a história dos personagens e das personalidades do Estado do Rio Grande do Sul, traçando através de sua exposição permanente uma linha do tempo identitária do povo gaúcho.



FIG 40 – História e memória revelada  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Renovada* – a iconicidade é o meio empregado para resgatar a aparência urbana e responsável pelo ensaio de fazer a cidade se apresentar sempre com um novo visual; nesse caso pondera-se a questão própria da natureza que ao se manifestar em Porto Alegre faz com que sua imagem urbana assuma diferentes significados, permeando entre uma Porto Alegre

<sup>38</sup> O aprofundamento sobre os prédios que comunicam a Porto Alegre em *Sal de Prata* será realizado no segundo capítulo em metrópole comunicacional.

alaranjada, calorosa e vibrante como se pode avaliar na **FIG 41**, e uma Porto Alegre cinza, escura, triste e assustadora como já mencionado na **FIG 28** e **29** principalmente.



FIG 41 – O sol  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Referencial* – a imagem, aqui, cumpre a missão funcional de delimitar e distinguir os espaços, os lugares e a geografia, traçando através de sua precisão um percurso da cidade. O panorama geográfico de Porto Alegre é apresentado na **FIG 16** onde é possível perceber que o lago é o limite para a composição estrutural da metrópole. Já na **FIG 14** a avenida serve de via para delimitar e decidir os percursos da cidade. Com a **FIG 36** e com a **FIG 42** é possível traçar um paralelo em relação à distinção dos espaços urbanos. Na primeira nota-se que faz alusão a um espaço de trabalho executivo e a segunda remete a um ponto calmo e tranqüilo da cidade, onde é possível caminhar pela rua entre as árvores de maneira despreocupada, podendo assim penetrar em suas próprias lembranças e histórias de vida.



FIG 42 – Caminhar tranqüilo  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Estática* – tem a função de descrever os instantes visuais, os panoramas que se assemelham à distância e ao pontual de uma cidade. Remetendo à distância, a **FIG 43** indica um espaço de deslocamento de um lugar pontual na cidade a outro. Por esse viés, os espaços específicos da cidade podem ser evidenciados, por exemplo, nas figuras ora analisadas (**FIG 11**, **FIG 16** e **FIG 40**), sendo esta última referindo-se à Praça da Alfândega, no centro da cidade.



FIG 43 – Estrada arborizada  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Segura* – a imagem citadina não tende a gerar dúvida da informação que veicula, não oferecendo outras interpretações para as suas significações, visto que a imagem organiza a cidade, tornando-a simbolicamente eficaz. Aqui se destaca a **FIG 17** onde mostra claramente duas bancas de frutas que ficam abertas à noite, assim como a **FIG 44**, a qual não gera dúvida de que em Porto Alegre há avenidas arborizadas que contornam a silhueta da cidade. Outro ponto de relevância para essa qualificação são todas as imagens já analisadas nesse trabalho que fazem referência ao pôr-do-sol sob as águas do Guaíba, com destaque para a **FIG 45**, abaixo analisada, visto que estas não geram dúvidas de que a cidade é estruturada a partir das margens das águas do Guaíba, local onde se dá o pôr-do-sol. E sua forma tem como referência a península em torno do lago, como já se observa na **FIG 16**.



FIG 44 – Olhar verde  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Apelativa* – essa imagem é persuasiva, igualada a uma publicidade que vislumbra uma forma de reconhecer e até mesmo avaliar a cidade. Aqui se retoma, novamente, todas as cenas de *Sal de Prata* gravadas às margens do Guaíba, vindo a assumir o teor apelativo no imaginário urbano, uma vez que a imagem urbana foi indicada para ser o símbolo de cidade de Porto Alegre, em um concurso público com votos populares realizado em 1991, mas ficou em segundo lugar, pois perdeu para a estátua do Laçador<sup>39</sup>. Contudo, realça-se o último momento da narrativa em que as personagens Cátia e Linda chegam para vislumbrar o inspirador lago e apreciar o pôr-do-sol (**FIG 45**) e nesse cenário discutir idéias para as próximas criações cinematográficas.



FIG 45 – Sol aquecendo idéias  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Pública* – esta só se manifesta nos espaços institucionais e se consagra com reconhecimento da percepção coletiva a fim de consagrar valores, marcas, referências e até

<sup>39</sup> A Estátua do Laçador foi criada em 1954, pelo escultor pelotense Antônio Caringi, com o objetivo de representar o povo sul-rio-grandense.

mesmo identidades urbanas. Sob esse enfoque, as já mencionadas figuras do pôr-so-sol sob o Guaíba e a FIG 40 podem ser retomadas com o objetivo de demarcar espaços e significações coletivas, que vão compondo os valores e as marcas referenciais no imaginário da urbe. Para tanto, acrescenta-se a FIG 46 do Cais do Porto que se constitui simbolicamente sob essa mesma lógica.



FIG 46 – Cais do Porto  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Cabe aqui, nesse instante, trazer a sintaxe do imaginário urbano também proposto pela autora, visto que o imaginário assume uma forma mais complexa de se estruturar, caracterizado a partir de três enfoques centrais, que precisam ser observados em paralelo com a imagem urbana como se apresentam, sucessivamente: *Percepção* – enquanto o imaginário exige um juízo de determinada percepção, sendo a imagem uma constatação já construída. O imaginário nesse sentido é encorajado pelas características urbanas, estando assim diretamente unido à identificação desses estímulos; *recepção* – aqui a imagem é uma fruição coletiva e o imaginário desenvolve uma informação, que via de regra é permitida e estimulada pelas vivências urbanas, com o propósito de supor uma participação e até mesmo permitir uma comparação entre as cidades. O ver a cidade para desenvolver essa informação não é um certificar, mas sim um pensar, um refletir e um criar a informação urbana que por consequência vai desencadear a experiência; *velocidade de mudança* – através da dinâmica do imaginário, a velocidade da máquina e as transformações tecnológicas passam a ser signos que equivalem ao estilo de vida contemporâneo. Nesse panorama a imagem é visual e icônica enquanto o imaginário assume uma postura polisensorial, resgatando índices, marcas e signos para produzir uma unidade metafórica da cidade, um discurso que dialoga com a história urbana, assim como interage com suas ações simbólicas.

Ferrara (1997) analisa que tanto a sintaxe da percepção quanto a da recepção são conduzidas pelo indivíduo; a modalidade relacionada à velocidade da mudança foge aos domínios do sujeito, sendo, então, controlada pela própria movimentação citadina.

Para a autora além de ambos se distinguirem no enfoque sintático, também se distinguem no plano ideológico: “Se o imaginário supõe uma associação de fragmentos que, montados, constroem um retrato metafórico da cidade, a imagem é o retrato de um imaginário” (ibid: p. 199). Em síntese, no imaginário a cidade é um estímulo para as organizações imaginárias; e, na imagem, a cidade solidifica o imaginário.

Para aprofundamento da questão, o imaginário como saber urbano está em correlação com o sentido intimista da participação, distanciando-se de qualquer situação pragmática, política, utilitária ou instrumental. Já a imagem faz analogia à situação construída física ou psicologicamente, concluindo que a imagem se globaliza e as cidades se igualam entre si, tendo o imaginário a capacidade de transformar diferentes componentes em conhecimento que tende a se dilatar e se tornar mais complexo. Sob essa posição da autora pode-se constatar que o imaginário tem a influência para fazer com que a cidade assuma a complexidade que a diferenciará das demais cidades.

Tanto as imagens quanto o imaginário da cidade referem-se a uma esfera de analogias, simetrias e objeções e são os devaneios do sujeito que lhe atribuem um sentido representativo. Estimulados, de certa maneira, por um desejo de estar-junto e uma perspectiva de criar vínculos sociais que dão razão de ser a cidade, com seu repertório de vozes, cores, sabores, sentimentos, sonhos e discursos narrativos do viver coletivo.

Assim, Gastal (2006) colabora que a visão da cidade não se limita a prédios, ruas, avenidas, praças e outros espaços palpáveis, mas que uma cidade se estabelece com o seu alicerce em imaginários e como imaginários. Sendo o imaginário urbano o resultado de um duradouro aperfeiçoamento da sensibilidade. Sentimento que iniciou com o enfoque político, passou pela educação, pelo trabalho, pela questão cultural e hoje se dá de forma expressiva no centramento da qualidade de vida, objetivando menos a cidade e mais o modo urbano de ser e de viver.

Baseando-se na relação entre imagem e imaginário urbano podem-se trazer os apontamentos de Quadros (1997) em que “a cidade é, dentro do ecossistema urbano a

fisionomia da humanidade que pode ser decifrada” (ibid: p.133). Uma fisionomia que se cria pelo olhar do homem e sua edificação de imagens, assim como de imaginários urbanos, que passam a ser decifrados pelo interpretar simbólico no seu ato<sup>40</sup> de admirar e compartilhar das significações urbanas.

Porém, tanto a imagem quanto o imaginário referem-se à capacidade cognitiva do homem de produzir informações em suas relações sociais e são considerados “significados urbanos produzidos na cidade como espaço que agasalha uma relação social” (FERRARA, 1997, p. 194). Um e outro são cenários e ao mesmo tempo intérprete de um feito social que contracenam com o homem urbano e está em equivalência com a sua aptidão cognitiva referente à produção de informação.

Ao pensar a complexidade do papel do sujeito nesse contexto, Simmel (apud. MAFFESOLI, 2005) diz que o homem urbano deve ser pensado como um indivíduo que necessita se abastecer para viver um mundo de troca acelerada de signos em complexa rotação, percebendo-se, nesse ponto, que esse equipar-se pode se dar na esfera do sensível se propondo a acompanhar o campo simbólico de imagens e imaginários urbanos em mutação.

O homem, como locutor da vida urbana, constrói significações em forma de signos visuais, formas e objetos que criam imagens, que ao se organizarem, comunicam e são, então, vivenciadas. Esse processo traduz a dinâmica da urbe, produzindo assim seu imaginário urbano. Ambos, imagem e imaginário, viriam a expressar a vida social, transformando o espaço, demarcando o tempo, dando origem à linguagem e aos discursos do coletivo, construindo a narrativa e alimentando a sua pluralidade.

Para os dois, a cidade é o cenário e ao mesmo tempo palco que interage com o homem urbano. Um ponto complementar a esta questão é o trabalho do diretor Carlos Gerbase, no filme *Sal de Prata*, em que se utiliza das relações urbanas até então observadas para estruturar o imaginário da cidade que é mostrado na narrativa fílmica, permitindo que esta interaja com a história em algumas cenas e consiga mostrar a forma peculiar de ser Porto Alegre.

No momento em que uma cidade inconstante como Porto Alegre repete suas imagens e imaginários, ela começa a se formar, a edificar o tecido social, o que se constitui em um fio condutor de identificação dos grupos, constituindo assim uma coexistência pacífica da cidade

---

<sup>40</sup> Ato que se refere à ação de flunar, o qual será aprofundado no tópico seguinte.

com a sua cultura e com os seus hábitos sociais. Ou ainda na repetição de ações cotidianas da cidade como contemplar sua arquitetura histórica e contemporânea; sentir a natureza, nos parques e nas ruas ou ainda interagir com o pôr-do-sol sob o lago do Guaíba.

Observa-se, no entanto, que a cidade é um espaço para a efetivação do imaginário, visto que este acontece basicamente pelas relações sociais, intermediados pela simultaneidade híbrida de Porto Alegre. E essas relações estabelecem vínculo determinado pela idéia de fazer parte de algo; o vínculo caracteriza o estado de espírito de um povo, que sempre carrega algo de indeterminado e de intangível ao partilhar rituais, sonhos, idéias, filosofias e estilos de vida. Em *Sal de Prata* o partilhar é encontrado nas ruas, nos bairros, no trânsito, na gastronomia, na rivalidade esportiva, nas posições ideológicas, ou seja, no habitar a cidade. Para tanto, mesmo dicotômico se harmoniza na sua cultura e no seu vivido urbano.

Maffesoli (2001) trata desta relação filmica como um resultado do processo midiático da cidade:

A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens. (ibid: p. 76)

Em decorrência desse enfoque, analisa-se, no entanto, que a cidade é um prolongamento do conceito de lugar e de espaço, em que o homem cria um paralelo simbólico entre imagem e imaginário urbano, propondo nessa sociedade estabelecer noções de socialidade que está intimamente interligada à imposição entre o cotidiano e os processos de comunicação. Nesse estudo faz-se referência ao cinema como uma técnica para difundir os elementos que comunicam em uma cidade.

E sob esse enfoque salienta-se a importância de uma investigação a respeito de metrópole comunicacional, visto que com esses elementos o homem fundamenta os seus processos de comunicação com a cidade. O aprofundamento sobre a imagem e o imaginário urbano se fez necessário pela imbricação que coexiste entre ambos ao se estudar os elementos que comunicam em uma cidade, porque se torna praticamente inviável separar o que é imagem urbana e o que é imaginário urbano nesse contexto. Na perspectiva de um

pensamento preciso, certifica-se que a cidade é policêntrica, fraturada, fragmentada, prolixa, e multifacetada, expõe diversas imagens e imaginários para ir ao encontro da sua unicidade simbólica. Assim, dar-se-á prosseguimento a esse estudo, com a investigação sobre metrópole comunicacional que revela a cidade e sobre o papel do *flâneur* na narrativa cinematográfica, que ,todavia, caminha, sente e vive as entranhas do urbano para então dissertar sobre a cidade.

### 3. LARGO

#### METRÓPOLE COMUNICACIONAL REVELANDO A CIDADE DE PORTO ALEGRE

O estudo do imaginário urbano não é uma fácil tarefa, por isso requer agora um caminhar largo, porém pausado, para que o olhar possa ser aprofundado, penetrando em cada retalho simbólico para sentir a cidade e depois costurá-los, de forma a estruturar um panorama de seu imaginário.

A partir de então, o objetivo é desmistificar o que foi revelado no filme *Sal de Prata* sobre a cidade de Porto Alegre, o que demanda, agora, um detalhado examinar dos elementos da metrópole comunicacional, com o propósito de desvelar fragmentos do pulsar da capital gaúcha captados pelo cineasta Carlos Gerbase.

Mas antes convém refletir que cidade é essa: Porto Alegre, uma metrópole? Ou uma província? Uma cidade cosmopolita? A capital do Mercosul? A cidade com melhor qualidade de vida e a mais arborizada do Brasil? Uma capital frenética? Ou contemplativa? A cidade de maior influência européia do País? A cidade dourada? Do mais lindo pôr-do-sol? Com um dos maiores centros culturais do Brasil? E com uma das gastronomias mais diversificadas? Uma capital de mil faces? Ou nada disso?

É em meio a todos esses questionamentos que se inicia o desvendar – elementos que comunicam em Porto Alegre e que podem ser percebidos em *Sal de Prata*. Porto Alegre é uma cidade múltipla em si mesma, com variados ritmos palpitando em sintonia, uma multiplicidade de vozes e sentimentos que se cruzam constantemente e a transformam em uma cidade única, é como uma verdadeira mistura de estilos e signos, de uma autêntica energia vertiginosa. Porto Alegre, assim como outras cidades, hoje em dia, está em constante

transformação social, cultural, econômica, técnica, comunicacional e informacional. E este ritmo de mudança acaba modificando também o viver das cidades contemporâneas.

E para conseguir compreendê-la Canevacci (1997) afirma que é preciso colher e compreender seus fragmentos e lançar entre eles pontes que sejam possíveis para encontrar a sua pluralidade de significados. Ao abranger essa pluralidade de significados e a sua multiplicidade de seres, pode-se começar a pensar esse vivido da cidade. Mas para penetrar nesse mundo de significados, se faz necessária uma aproximação às noções de imaginário, propostas por Michel Maffesoli (2001).

Porém, observa-se que mesmo sem utilizar a palavra imaginário em seus estudos, Canevacci (1997) assume a importância de se pensar de forma mais abrangente, incluindo o imaterial e o impensado, algo que está intrínseco às relações da cidade e a vida dos indivíduos, que são habitantes e autores dessa cidade.

Realmente, as potencialidades de comunicação de uma cidade não se exaurem na visibilidade completa das suas manifestações monumentais e viárias, nem na sensibilidade psicológica que ativam ou refinam, produzindo uma disponibilidade particular de percepção e de reação na relação ego/outro; mas se estendem também às pressões 'imateriais' que determinam o contexto comunicativo dentro do qual um determinado método pode ser elaborado. E mais ainda: este método não teria sido elaborado se o sujeito não tivesse vivenciado aquele *milieu* urbano específico. Neste, a multiplicidade coexistente com infinitas paisagens e mensagens urbanas, pertencentes a culturas diferentes e a contextos espaciais e temporais diversos, pode desempenhar uma função de frame dentro do qual – e somente dentro do qual – é possível pensar-se o pensamento. Esta paisagem da comunicação urbana, uma paisagem que desenvolve o pensamento abstrato. (ibid: p.78)

Analisa-se que os estudos do italiano Massimo Canevacci e do francês Michel Maffesoli, correlacionam-se através da representatividade de uma metrópole, de uma colcha de retalhos da arquitetura urbana, da multiplicidade de vestimentas e da exuberância imagética. Nas palavras de Maffesoli nota-se que:

A megalópole contemporânea é um excelente lugar de observação da força dessa arquitetônica figurativa. Na miscelânea da existência urbana, as partes e o todo ajustam-se belamente. Tudo faz sentido: seja na prática tribal, ou aquele gesto individual, ou ainda a sinergia, dos dois que culminam em quadros coloridos. Depois da tristeza da uniformidade, que foi a consequência da prevalência da racionalidade mecânica, da primazia do trabalho, em resumo, da ordem do sério, a cidade é certamente o lugar onde se deixa ver a expressão imaginal mais desenfreada (MAFFESOLI, 1996, p. 159).

Esse imaginal cimenta as relações sociais, enunciando-se, no contexto urbano, através da atmosfera, da aura e das linguagens do racional e do não-racional. São fatores que compõem o imaginário que é segundo o autor, determinado pela idéia de fazer parte de algo. Por outro ponto, Gastal (2006) afirma que a cidade tanto é espaço construído como também imaginários reunidos na idéia de urbano.

As cidades nada são sem seu simbolismo e seu imaginário, o qual começa a acontecer quando esses se repetem e são assumidos por seus habitantes. A costura entre esses elementos – do processo de comunicação e de troca – é que vai permitir que se encontre a função da essência social, pois a cidade é um sistema de interação fundamental para o homem se conservar em comunicação com os outros homens, assim como com os elementos da metrópole comunicacional.

É assim que a cidade e seus imaginários se constroem, na aceitação existente entre as inter-relações físicas e simbólicas de uma urbe, podendo, assim, a cidade se constituir e corresponder a um organismo físico, social e simbólico, o que é aprimorado pelo pensamento de Silva:

Uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído, aquele lugar despojado de normalidade social por um setor social. Uma cidade é dia, o que fazemos e percorremos, e é noite, o que percorremos, mas dentro de certos cuidados e certas emoções. Uma cidade é limite, até onde chegamos, mas também é abertura, desde onde entramos, uma cidade é imagem abstrata, a que nos faz evocar algumas de suas partes, mas também é iconografia no cartel surrealista ou uma vitrina que nos faz vivê-la a partir de uma imagem sedutora. Uma cidade, pois, é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato e o figurativo até o imaginário. (SILVA, 2001, p. 78)

Esse esboço da cidade leva-a a um protagonismo da vida em sociedade, onde em seu complexo demográfico, econômico, histórico, cultural e social, ela é como um ator social em múltiplas dimensões, que articula com os seus elementos comunicacionais e consolida o imaginário urbano. Desse modo, para cada indivíduo se apresentam as representações da cidade, para ele proferir seu conjunto de significância simbólica através dos processos de comunicação, o que é ressaltado pela fala de Freitas:

As manifestações comunicacionais das grandes cidades são fascinantes. Vozes em todos os tons, as mais variadas cores, inesperados movimentos. Inúmeras revelações de acordos que habitam suas ruas em uma interminável teatralidade genial e imprevista. As palavras, as coisas e os corpos brincam e brigam com a arquitetura e as paisagens em um jogo que constrói, desconstrói e ao mesmo tempo retrata a

comunicação de cada época. A cidade toma conta de nossas vidas, ela faz parte de nossas histórias (FREITAS, 2007).

Realmente, são muitas as comunicações das metrópoles que formam um eco polifônico, multicolorido e plurisensorial da própria história do homem, pois quando se muda de cidade, muda-se de hábitos, de costumes, de sonhos, de desejos, de alimentação e até mesmo de vestimentas. Uma outra cidade passa a habitar o seu íntimo. Uma magia participativa que atinge seu auge nas trocas interativas e repletas de simbolismo em que se exprimem desejos e sonhos reprimidos, visto que palavras são ditas e histórias são escritas, traçando assim um paralelo construtivo entre a história do homem e a história da cidade.

Gastal (2006) acredita que a dificuldade de pensar a cidade polifônica, talvez só seja superada pela dificuldade de viver na cidade, em sua multicomplexidade cotidiana, visto que até mesmo o habitante sente-se atônito com o emaranhado de ruas, bairros, cores, cheiros, culturas, hábitos, rituais e comportamentos que coexistem nos espaços urbanos. Mesmo que esse processo seja natural e inerente ao indivíduo, a intensidade da vida metropolitana gera essas sensações.

Contudo, isso tende a ser também uma relação benéfica para o processo de isolamento, de aproximação e também de liberdade evolutiva do homem urbano, podendo isso ser melhor entendido a partir da fala de Pires (2000), ao dizer que: “o urbano expressa o ir e o vir sem qualquer compromisso, sendo puro movimento” (ibid: p. 206). É nesse movimento leve e suave que o homem tem que se deixar levar, para assim viver a expansão urbana. Ratificada pela visão de Macedo (apud. PIRES, 2000), está agora, fortalecido o ponto de vista da expansão do imaginário em que ao se viver em sociedade, os homens não apenas estabelecem relações sociais objetivas entre si, como também as representam em termos de relações imaginárias. Significação que se fortalece devido seu nível de envolvimento.

O ato de ser e de estar nas cidades influencia sua percepção e até mesmo forma sua conduta de ação social – individual e coletiva. Grosser (2000) se baseia nos estudos de Kant para dizer que o mundo exterior produz a matéria da sensação, mas é o sujeito que vai ordená-la no tempo e no espaço, podendo assim, articular idéias para compreender determinada experiência. Nessa relação com a cidade compreendem-se as relações sociais, urbanas e

culturais e, conseqüentemente, percebe-se a sua própria história individual<sup>41</sup> e até mesmo sua identidade, bem como a identidade da cidade, que se forma com as relações estabelecidas entre os indivíduos que nela habitam.

No entanto, Bauman (2001) aborda que o grande obstáculo é o sentimento de uma identidade comum, pois ela é a fabricação da própria experiência individual/interna do homem urbano. Com essa discussão verifica-se que a cidade tem uma constituição identitária única e mutável ao mesmo tempo, ou seja, algo transitório que se adapta a cada ser/estar que habita e vive a cidade, contribuindo, ao mesmo tempo, para essa formação.

Uma questão a ser reforçada é que a metrópole hoje dificilmente consegue ter uma identidade única, até porque várias cidades habitam em uma mesma cidade. Várias cidades podem ser vividas em Porto Alegre, bastando, por exemplo, abrir o olhar sensível para perceber as variações de outras cidades que habitam Porto Alegre e assim poder vivenciar as diversas cidades em uma só, o que também contribui para a estrutura hoje tão discutida do sujeito fragmentado com suas múltiplas identidades<sup>42</sup>.

Em meio ao contexto frenético das metrópoles, o indivíduo e o coletivo se cruzam harmonicamente em um compasso musical, em que cada indivíduo, no seu interior se estabelece no imaginário do coletivo, e, assim, o mosaico polifônico e multicultural se forma. Mesmo quando o indivíduo urbano não está fisicamente, ele se faz presente no imaginário coletivo, com seu som, seu sentir, seus sonhos, suas realidades e seus simbolismos. Enfim, a cidade está por trás do indivíduo urbano e se revela através de sua comunicação urbana e de suas cargas imaginárias.

Nota-se que essas afirmações revelam que a cidade tem uma identidade híbrida com numerosas mutações urbanas e com uma pluralidade e multiplicidade de seres com suas cargas imaginárias, com uma mistura de estilos de vida e visões de mundo. Todo esse sentir da cidade e de suas relações completa-se com o apuro do imaginário que permite ver o pulsar

---

<sup>41</sup> É sob esse enfoque que se ressalta a importância de abordar a narrativa do *flâneur* sobre a cidade, em que nesse trabalho, o *flâneur* urbano do contemporâneo será expresso e vivido pelo cineasta e sua equipe durante a produção cinematográfica de *Sal de Prata*, em que se encontram elementos de uma metrópole comunicacional que podem ser captados pelo espectador até mesmo de forma subliminar. Em outras palavras, essa mensagem subliminar é um estímulo tão tênue que não se consegue perceber de onde vem o ponto de inspiração para sentir a cidade, no caso, o viver a Porto Alegre que se revela em *Sal de Prata*.

<sup>42</sup> Temática já apresentada no primeiro capítulo.

das cidades em que “nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade” (BENJAMIN, apud. BOLLE, 2000, p. 69).

Através dos estudos de Canevacci e Maffesoli percebe-se que a cidade é no seu tempo todo transitiva e de maneira alguma acabada e completa, pois seus elementos estão em constante movimentação, tendo cada cidade sua imagem única e individual, aparentemente percebida por seus habitantes e com imaginários claramente identificados por eles, em pequenos detalhes como descreve Benjamin:

(...) de repente, um telhado, o reflexo de sol sobre uma pedra, o cheiro de um caminho, me fazia parar por um prazer especial além daquilo que eu via, alguma coisa que me convidavam a vir apanhar (BENJAMIN, 1997. p. 191)

Porto Alegre é uma polifonia social, um híbrido urbano, um sincretismo sensorial, que também comunica nas suas particularidades como o reflexo do pôr-do-sol sob o Guaíba e o hábito de tomar chimarrão nas tardes de inverno pegando sol nos parques da cidade. Logo, é com o objetivo de fazer falar as múltiplas faces da metrópole, em suas policentralidades que Canevacci (1997) apresenta a noção de metrópole comunicacional.

Ele complementa que as cidades são formadas sobre a comunicação das diferenças urbanas. São impressões da cidade que comunicam divergências e analogias, repulsão e atração, discrepância e convergência, pois nada fica em seu lugar por muito tempo, o que tende a fortalecer o poder da comunicação simbólica e o seu desvendar. Isso significa, no entanto, que a cidade e a comunicação urbana igualam-se a um coro cantante com sua multi-diversidade de vozes autônomas que se cruzam para “dar voz a muitas vozes”, na experimentação de um enfoque polifônico, somando de forma simultânea essas diversas vozes.

É sob essa perceptiva que Canevacci (1997) afirma a necessidade de se pensar a metrópole comunicacional, visto que a sociedade não é nada sem as suas relações comunicacionais. Para chegar a esses apontamentos, o autor passa pelos olhares de Walter Benjamin, Lévi-Strauss e George Simmel, os quais estruturaram seus pensamentos sobre as cidades a partir do entendimento de infinitas mensagens urbanas que percorreram e penetraram como verdadeiros *flâneur*. E assim, Canevacci analisa a comunicação sob seu ponto de vista mais amplo, em que todos os elementos da cidade comunicam e tem significados, são um conjunto de fragmentos urbanos, comparados pelo autor como um coro

que canta múltiplas vozes autônomas que se isolam, contrastam-se, sobrepõem-se e se relacionam. “A cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações cuja soma total, simultânea ou fragmentária, comunica o sentido da obra” (ibid: p. 18).

Essa construção da malha urbana aprimorada pelos espaços de socialização, são ambientes onde o tráfego de transferência representativa estrutura múltiplos formatos de comunicação. O desdobramento dinâmico co-existe na hiperdimensionalidade urbana que implica harmonia de idéias e de imaginários.

Por sua vez, Leite (1997) corrobora que o panorama urbano nada mais é do que o reflexo da analogia circunstancial entre o homem e a natureza, também resultante de elaborações filosóficas e culturais, tanto da observância objetiva do ambiente quanto da experimentação individual ou coletiva nele exercida. Em síntese, “a paisagem revela o processo dinâmico de expressão do imaginário social e de seus padrões estéticos e culturais” (ibid: p. 239).

Esse aspecto para Canevacci (1997) e Silva (2001) assume uma proporção mais complexa: para o primeiro, a metrópole “fala” dentro de um estruturalismo, que ingressa no interior dos conceitos basilares, modelando assim a percepção das identidades e das divergências. Aproximando-se da questão apresentada por Silva, Canevacci (1997) diz que através da metrópole se examina “a produção do pensamento abstrato das epistemologias urbanas” (ibid: p. 91). Já o segundo corrobora que a cidade se ajusta a uma organização cultural de um espaço físico e social. “Enquanto tal, uma cidade tem a ver com a construção dos seus sentidos” (SILVA, 2001, p. 77), em que seus espaços se inter-relacionam com situações do viver urbano, como se pode avaliar:

(...) um espaço histórico, que se relaciona com a capacidade para entendê-la em seu desenvolvimento e em cada momento; um espaço tópico em que se manifesta fisicamente o espaço e sua transformação; um espaço tímico que se relaciona com a percepção do corpo humano, com o corpo da cidade e com outros objetos que o circundam, e outro não menos importante, o espaço utópico, onde observamos os seus imaginários, os seus desejos, as suas fantasias, que se realizam com a vida diária. (ibid: p.77)

Esse conceito permite que se solidifique um forte paralelo entre a metrópole comunicacional e o imaginário, pois, para se refletir o imaginário da cidade, não se pode

deixar de lado os objetos e os elementos que circundam na cidade e a sua comunicação urbana, visto que esta é dialógica “é um perguntar e responder, um dar e receber” (CANEVACCI, 1997, p. 37), noutras palavras é, “o modo como uma cidade comunica o estilo particular de vida, o seu ethos, o conjunto de valores, crenças, comportamentos explícitos e implícitos” (ibid: p. 20). Para Silva (1998), o mundo se desvela ao sujeito abrindo seu panorama misterioso que vai da natureza à cultura sob o formato de fragmentos: “um mosaico de vozes, um caleidoscópio de cores, um arranjo dissonante de opiniões e de falsas certezas” (ibid: p. 09).

Deve-se pensar, nesse conjunto de diversos elementos, exatamente como a cidade se comunica com seus prédios, suas ruas, seus restaurantes, sua gastronomia, suas cores, seus elementos naturais, e entre outros tantos elementos que formam uma teia de significações que traz um emaranhado de sentidos e dá forma ao panorama metropolitano e ao imaginário urbano.

Para entender esse processo, Santos (2004) apresenta um ponto de vista mais técnico sobre os lugares que se definem por sua densidade técnica, informacional e comunicacional, atributos que de certa maneira se interpenetram, ação que resulta em uma caracterização e distinção do lugar. “As relações técnicas e informacionais podem ser ‘indiferentes’ ao meio social ambiente. As relações comunicacionais são, ao contrário, um resultante desse meio social ambiente” (ibid: p. 258).

As duas primeiras se tornam de certa maneira indiferentes, pois são dadas pelos diversos graus de artifício, sendo as relações técnicas fundamentadas em negócios tecnologicamente inteligentes, que seus objetos chegam a ser mais perfeitos que a própria natureza. E a densidade informacional origina da densidade técnica, apesar de serem elementos abundantes em informação, em sua maioria, são passivos, continuando em repouso à espera de um ator. “A informação apenas se perfaz com a ação, de cuja intencionalidade depende o seu nível. A densidade informacional nos indica o grau de exterioridade do lugar e a realização de sua propensão a entrar em relação com outros lugares, privilegiando setores e atores” (ibid: p. 257).

Já em relação à densidade comunicacional, Santos (2004) está de acordo com o que Berger (1964) convencionou como um “caráter humano do tempo da ação”, podendo assim apontar para o reino da liberdade, enquanto as relações informacionais estão focadas no reino

da necessidade. Com base nesse panorama, Rodrigues (1994, apud. SANTOS, 2004) estabelece uma breve distinção entre informação e comunicação:

(...) podemos nos comunicar com o mundo que nos rodeia, com os outros, e até mesmo conosco, sem procedermos à transmissão de quaisquer informações, tal como podemos transmitir informações sem criarmos ou alimentarmos quaisquer laços sociais [...] na experiência comunicacional intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e restabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e grupos sociais que partilham os mesmo quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum. (ibid: p. 316).

Baseada nesse conceito que se explora a metrópole comunicacional, assim como, fundamentada em Laborit (1987, apud. SANTOS, 2004), o qual complementa que comunicar etimologicamente significa pôr em comum, resultando em esboços simbólicos, provindos segundo Tran-Duc-Tho (1951 – 1971, apud. SANTOS, 2004) de um movimento de cooperação que vem prolongar a atividade própria do sujeito, fazendo-o tomar consciência de que a universalidade é o autêntico significado de sua existência singular, levando assim a liberdade. “O mundo ganha sentido por ser esse objeto comum, alcançado através das relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação” (SANTOS, 2004, p. 316-17).

A cidade, no entanto, é o lugar das relações, dos encontros e dos desencontros, do afetual, do conflito, do estar, do sentir, e do viver, onde além do comprometimento com a sobrevivência e a seriedade do trabalho, convive-se com o abstrato, com o imaterial, com o intangível e com o sensível. Muitas vezes, isso não é percebido por seus habitantes, pois os espaços urbanos crescem e acabam ficando rígidos para deixar transparecer, claramente, esses processos de significação, elementos fundamentais no desenvolvimento das manifestações urbanas, como se pode comprovar na fala de Santos:

O lugar; é o quadro de uma referência pragmática ao mundo do qual lhe vem solicitações e ordens precisas e ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2004, p. 322).

Retomando a intensificação nervosa do cotidiano<sup>43</sup>, Freitas (2007), fundamentado em Simmel, complementa que com o bombardeio de estímulos imagéticos, visuais, auditivos e sensoriais, o homem apesar de ser altamente incentivado não consegue reagir de forma direta e emocional, mas sim o faz de maneira indireta e intelectualizada, e assim finaliza o autor:

É uma forma de resposta a todas as solicitações sensoriais típicas da excessiva quantidade de comunicações presente nas metrópoles. Simmel considera que o homem encontra dificuldade para se adaptar a uma troca permanente de impressões sensoriais e que, nas pequenas cidades, há mais ambiente para a afetividade. ‘[...] a cada saída à rua, com ritmo e a diversidade da vida social, profissional e econômica, a grande cidade estabelece [...] uma profunda oposição com a cidade pequena e com o campo, cujos modelos de vida sensível e espiritual têm um ritmo mais lento, mais habitual e que se desenvolve de forma regular’ (ibid: p.43).

A proteção, de acordo com o autor, se dá pela compensação<sup>44</sup> que o defende e o afasta das coisas e dos outros indivíduos, constituindo uma distância interior que leva a um olhar estilizado da realidade. Apesar de a cidade ser a própria construção do ser em ação, ele tenta não se envolver no tecido urbano pré-existente na cotidianidade do ser humano. Conforme corrobora Argan (1998), nove décimos da existência do indivíduo acontecem na cidade, logo analisando esse cenário a questão é: Como fugir? É possível fugir?

Mas, por mais que o indivíduo tente fugir, isolar-se ou não sentir as cidades, é praticamente impossível ficar a ela indiferente, pois o *flâneur* contemporâneo<sup>45</sup> em sua sutileza e simplicidade envolve o homem no contexto urbano, sem que ao menos ele perceba. Pois ao ler o jornal, ver uma propaganda, escutar uma música, e até mesmo, ao assistir a um filme no cinema, a cidade está ali estática ou em movimento, distante ou perto, mas a cidade ali está materializada.

O espectador, de certa maneira, sente e as relações com ela ali estabelecidas ficam guardadas, para que em algum momento sejam acessadas e entrem em ação. Questão já levantada com o apoio dos estudos de Kant<sup>46</sup>, ao dizer ser o indivíduo que vai dar forma a essas significações. E aqui se legitima a relevância dos elementos comunicativos da cidade, sendo, no entanto, preciso estar atento também para os seus elementos desagregadores:

---

43 Expressão apresentada por Freitas (2007) ao fazer uma releitura da expressão de Simmel – intensificação da vida nervosa.

44 Para Vandenberghe (apud. FREITAS, 2007) essa compensação que o homem urbano desenvolve é um ponto comum existente entre o pensamento de Georg Simmel e de Walter Benjamin.

45 Como já mencionado, essa noção será aprofundada no item 2.1. A narrativa fílmica sob a visão do *flâneur* da cidade.

46 Estudos de Kant apresentado em Grosser (2000).

As metrópoles, com suas explosões permanentes de comunicações, agregam e desagregam os indivíduos. A animação dessas agregações está relacionada aos acontecimentos e aos desejos no cotidiano urbano. Com isso, uma multiplicidade de valores recai sobre uma espécie de narcisismo coletivo que alimenta a dialética entre o individualismo e o agrupamento, enfatizando, muitas vezes, a estética mais do que a ética, ou mesmo fundindo ética e estética em valores comuns. Trata-se da natureza das paixões partilhadas dos dias de hoje que promovem, ao mesmo tempo, estilos particulares, modos de vida, ideologias, indumentária, valores sexuais. (FREITAS, 2007, p. 52).

Então, constata-se que a cidade é um espaço para a efetivação do imaginário coletivo, uma vez que este acontece basicamente pelas relações sociais, intermediados pela simultaneidade híbrida da metrópole comunicacional. As relações estabelecem vínculo que caracteriza o estado de espírito de um povo – determinado pela idéia de fazer parte de algo – que sempre carrega algo de indeterminado e de intangível ao partilhar sonhos, idéias, filosofias e estilos de vida.

Em Porto Alegre, o partilhar é encontrado nos bairros, nas ruas, no futebol, na política, na arte, na música, na poesia, para tanto, mesmo dicotômico se harmoniza na sua cultura e no seu vivido urbano, onde o coletivo é garantido além do sentimento de identificação, mas também pela paixão, pela emoção e pelo entusiasmo dos indivíduos de estarem em grupos, estabelecendo uma forma de sobrevivência para a cidade e seus imaginários.

Para Bauman (2001) pode vir a resultar em um sentimento reconfortante de pertencer. Uma verdadeira “impressão de fazer parte de uma comunidade” (ibid: p. 116). Baseado nos estudos de Sennet, o autor ainda contribui que:

(...) a ausência de diferença, o sentimento de que ‘somos todos sementes’, o suposto de que ‘não é preciso negociar, pois temos a mesma intenção’, é o significado mais profundo da idéia de ‘comunidade’ e a causa última de sua atração, que cresce proporcionalmente à pluralidade e multivocalidade da vida. Podemos dizer que a ‘comunidade’ é uma versão compacta do estar junto que quase nunca ocorre na ‘vida real’: um estar junto de pura semelhança, do tipo ‘nós que somos todos os mesmos’; um estar junto que por essa razão é não-problemático e não exige esforço ou vigilância, e está na verdade pré-determinado; um estar junto que não é uma tarefa, mas ‘o dado’ e *dado* muito antes que o esforço de *fazê-lo*. (ibid: 116-17)

Observa-se que essa semelhança identificatória de certa maneira levaria a relações mais leves entre os indivíduos, visto que a projeção fica mais latente quando se tem a mesma intenção, mesmo junto de diversidades tão presentes. Panorama que ultrapassa o sustentar das relações sociais e interfere na composição simbólica e até mesmo física das cidades e de seu imaginário urbano.

Na visão de Canevacci (1997), a cidade se apresenta como um conjunto de estilos, uma mistura de signos, um congestionamento de tráfegos e uma miscelânea de ritmos que atravessam como correntes nos espaços urbanos, comportamentais e psicológicos das pessoas. A cidade é considerada como “vozes ‘autônomas’, com suas regras, os seus estilos, as suas improvisações. Somando de maneira sincrônica ou simultânea as diversas vozes” (ibid: p. 18). Dito isso, é possível postular que o imaginário coletivo está intrínseco nesses espaços.

Para que os elementos da metrópole comunicacional passem a se estruturar no imaginário urbano é preciso que seja considerado o que Simmel (apud. FREITAS, 2007) apresenta como a exploração dos segmentos da realidade, visando à compreensão do social por intermédio das interações dos indivíduos entre si e deles com as cidades e seus elementos, tornando-se assim mais complexo que a simples dicotomia indivíduo-sociedade.

E isso tudo sem desconsiderar dois pontos que se entrecruzam: sob a confirmação de Simmel, o individualismo moderno, fator referencial atuante nas metrópoles; e sob o olhar de Maffesoli (1995), o crescimento das formas de pertencimento ao coletivo, só podem ser compreendidas se o indivíduo estiver em interação. Interação com o meio ambiente e com o meio social, que faz do conjunto algo além das suas partes individuais que o compõem.

Enfim, elementos isolados de comunicação urbana não formam uma unicidade para compor o imaginário urbano. Entretanto, Bauman (2001) corrobora que mesmo que em determinadas situações não existam qualquer tipo de diálogo, eles se inter-relacionam, ou melhor dizendo, “não conversam entre si, mas estão em constante comunicação” (ibid: p. 184).

Isso se dá porque os elementos da comunicação urbana têm intrinsecamente um magnetismo que permitem uma elaboração harmônica em suas polaridades para a formação do imaginário urbano. Mesmo que aparentemente envolvam elementos tão distintos ou contraditórios, a cidade, no entanto, empresta seu silêncio comunicativo ao imaginário para contribuir com a vitalidade social urbana.

Para Maffesoli (2005) são os laços sociais numerosos e imateriais que instituem a trama social multicolorida e multifônica. O autor radicaliza ao afirmar que a organização é mais importante que o próprio indivíduo, pois o indivíduo sozinho não faz sentido, é preciso que ele esteja, estruturalmente, integrado ao conjunto para produzir significado. “A vida

individual é, enfim, de pouca importância, ou, antes, só tem sentido na medida em que consolida ou não põe em risco a vida do conjunto” (ibid: p. 64-5).

Um pouco menos radical, mas partilhando da mesma idéia, Silva (2003) institui que “todo imaginário é fabulação coletiva. Mesmo quando se trata do recorte individual no tecido social, a fonte coletiva se impõe” (ibid: p. 98). Como para ele, todo imaginário é coletivo, a metrópole comunicacional é a trama que o compõe, pois a comunicação nada mais é do que uma teia de discursos que alinhava as estruturas fragmentadas das significações urbanas para pensar o imaginário urbano. Em síntese, “o imaginário é o mundo em movimento” (SILVA, 2003, p.79). E “a cidade é um receptáculo especial destinado a armazenar e transmitir mensagens” (MUNFORD, 1982, p. 114).

Por isso, é nessa cidade que comunica, dialoga e envolve o sujeito com sua aura urbana que se pretende pensar a metrópole comunicacional, mas como em todo o processo de comunicação a alteridade é essencial para que as relações se estruturam e se fundamentem. Bauman (2003) diz que as cidades se resumem a um conjunto de seres humanos em circulação e em contínua mudança, no entanto, mantêm-se também pela diversidade que é demasiadamente fértil e abundante, com a “variedade suficiente para manter a cidade tão atraente e cheia de aventuras agradáveis” (ibid: p. 132).

O autor complementa que a característica vital da vida urbana contemporânea está centrada, exatamente, na “íntima interação entre as pressões globalizantes e o modo como as identidades locais são negociadas, construídas e reconstruídas” (idem, 2004, p. 121). Pois para Bauman é um erro grave localizar e distinguir aspectos globais e locais da vida contemporânea, visto que as localidades são construções dinâmicas em formação.

Maffesoli (apud. SILVA, 1998) contribui dizendo que o essencial é que haja uma coerência na pluralidade, pois apesar da existência das diferenças, o conjunto se reapresenta e os fragmentos se cimentam. Para o autor, é exatamente isso que ocorre no Brasil:

O Brasil é o país da diversidade e da pluralidade. Há um Brasil nordestino, outro paulista, um outro gaúcho...Para bem ou mal o Brasil é multifacetado. Uma das características principais da pós-modernidade, para mim, é a pluralidade, o mosaico. (ibid: p. 104)

Brasil, que para Canevacci (1997) é descrito como:

*O Terra Brasilis é um patchwork.* Cada pedaço do seu todo é diferente dos outros, por um jogo de formas irredutíveis à monótona unidade. Híbridos de cores, cruzamentos volumétricos, cilindros, pirâmides, escadas, espaço livre, fantasia de panoramas que se sobrepõem. [...] O princípio dialógico que renega as regras ordenadoras do princípio sintético, com suas ‘superações’ e a livre simultaneidade de um número maior e diversificado de códigos. De fantasias *patchwork*, justamente, nas quais tantos ‘pedaços’ de resíduos diversos são juntados, mantendo uma diversidade visível e simultânea, criando uma sensação de felicidade policroma e polissêmica. Analogias simultâneas que se expandem no espaço e retêm o tempo, e vice-versa. (ibid: p. 162).

Pensando esse Brasil, o olhar de Silva (2001) destaca que a diferença das estratégias de representação nas distintas culturas, o serão da mesma forma nas comunidades urbanas da América Latina. O mesmo que falar de patrimônio cultural, histórico e social, que cita os encontros simbólicos, o fazem semelhantes e ao mesmo tempo tão diferentes uma às outras; então é preciso ver, cheirar, ouvir, passear, deter-se, recordar, representar, reproduzir, comparando-as e adentrando a seu complexo territorial para descobrir seu corpo simbólico. O que para Leite (1997) resulta em um processo multifacetado:

Esse processo multidimensional de qualificação e identificação envolve o estabelecimento de relações com o conjunto de elementos físicos, naturais e culturais que caracterizam esse contexto [...] que decorre da integração perceptiva – integração entre todos os sentidos [...]. É da própria qualidade dessa dimensão, onde se entrelaçam signos pertencentes a diversos meios de comunicação – sonoro, olfativo, visual, térmico, informacional – a transformação *contínua* das estruturas da paisagem no tempo e no espaço, acompanhando a velocidade vertiginosa de transformação do contexto. (ibid: p. 244 -45)

Analisando as reflexões sobre o Brasil e suas conjunturas, bem como, a importância da comunicação no estudo do simbólico e, conseqüentemente, do imaginário, Canevacci (1997) finaliza a questão da identidade brasileira afirmando que:

(...) a identidade é *patchwork*, é híbrida, é sincrética. É feita de ‘humor, cor, risco’. *O Terra Brasilis* é ‘espelho e metáfora do entorno cultural’, e propõe-se, ao mesmo tempo, como cenário planetário. É uma identidade que não é nunca idêntica a si própria. É uma identidade fragmentária que, quanto mais se insere no seu íntimo contexto nacional, tanto mais se mundializa. Paradoxos urbanos. A comunicação arquitetônica (e não somente ela) é tanto mais universal quanto mais localizada com exatidão micrológica, e vice-versa: a localização é dada pela universalização criativa. (ibid: p. 163)

E é sedimentada nessas questões, que se apresenta um panorama da construção Brasil e de suas formas identitárias e simbólicas em que também está a capital do Estado do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – uma das metrópoles brasileiras que também assume parte

dessa conjunção. Para tanto se assume a linha de estudo de Canevacci (1996) para pensar Porto Alegre e seu imaginário no filme *Sal de Prata*.

O itinerário que buscaremos desenvolver deseja pôr em comunicação essas alteridades, na perspectiva de uma recíproca *atração dialógica* – um saber se ouvir, um saber se ver, um saber se sentir – que possa não só derrotar as tentações e homologações, bem como afirmar as extraordinárias possibilidades de novos sincretismos culturais e *patchworks* informáticos. (ibid: p. 64)

Pensando sobre esses aspectos se pode refletir sobre o sujeito urbano co-partícipe dessa trama que conecta os canais comunicacionais de uma metrópole em uma convergência midiática. O autor considera conveniente resgatar, aqui, a “ecologia da comunicação que interconecta informações e imaginações, mercadorias e corpos, sentidos imaterial e circuitos via-cabo: e todos nós usuários com este novo eu estendido, móvel e plural” (ibid: p. 70).

Apesar de toda essa proximidade e esses inúmeros pontos de contato, Bauman (2004) diz que é comum que se determinem as cidades como lugares onde estranhos se encontram, permanecem em proximidade, interatuam, porém não deixam de ser estranhos. E o conviver com o estranho requer do indivíduo urbano escolhas dos momentos de conexão e dos momentos de distanciamento.

Viver na cidade é sabidamente uma experiência ambígua. A cidade atrai e repele, mas, para tornar a situação de seus habitantes ainda mais complexa, são os mesmos aspectos da vida urbana que, de modo intermitente ou simultâneo, atraem e repelem...A desordenada variedade do ambiente urbano é uma fonte de medo [...]. Os mesmos bruxuleios e vislumbres caleidoscópios do cenário urbano, a que nunca faltam novidades e surpresas, constituem, no entanto, seu charme quase irresistível e seu poder de sedução. (ibid: p. 135)

E finda a questão dizendo que quanto maior a cidade e mais heterogênea, mais atrações oferece que se adaptam às habilidades e aos gostos individuais. Mas em contraponto à variedade, também atrai um grande número de pessoas que vão aceitar e/ou também rejeitar a cidade.

Esses elementos de atração e repulsão se dão no âmbito individual e mesmo grupal porque, conforme salienta Monteiro (2006), são múltiplas as possibilidades de interpretação sobre a cidade, sendo necessário construir meios para compreender seus fenômenos multifacetados. Assim, o autor compara a cidade a um cristal, como se pode analisar: “Como um cristal, a cidade refrata/decompõe em um amplo espectro a luz que projetamos sobre ela.

O habitante agrupa os significados e dá sentido aos espaços e às práticas no espaço urbano” (ibid: p. 17).

Pensar o pulsar das cidades requer, então, uma ampla análise dos elementos que compõe essa metrópole comunicacional: ruas, bairros, arquitetura, casas, prédios, cores, sons, signos, imagens, pessoas, corpos, sentimentos, relacionamentos, realidades, recordações, memória, imaginação, sonhos, imaginários, fantasia, aura, mistérios, musicalidade, costumes, cultura, ideologia, movimentos, atmosfera; uma autêntica efervescência cotidiana, ou melhor, todos seus elementos materiais e imateriais que além de servirem de estrutura para o cimento social, conseguem agrupar várias cidades em uma só e também, a diferenciar-se das outras cidades. Uma verdadeira rede de significados que dá razão de ser ao panorama metropolitano, e onde o habitante da cidade é o protagonista elementar dessa história, visto que, nesse caso, pode-se afirmar que a cidade está em constante mutação, assim como o seu imaginário.

Sob esse prisma, para revelar o pulsar da cidade de Porto Alegre em *Sal de Prata* é preciso colher fragmentos de significados que forma o todo de um retrato urbano nessa narrativa cinematográfica. A multiplicidade de signos que compõe Porto Alegre é desencadeada pelas características da metrópole comunicacional, de forma que o imaginário não tem a pretensão de reproduzir a cidade, mas sim estabelecer discursos que com ela interagem. Discursos que se transformam em modelos culturais e ordenam diálogos com o cotidiano urbano.

No momento em que uma cidade inconstante como Porto Alegre repete suas imagens e imaginários, ela começa a se formar, a edificar o tecido social, o que se constitui em um fio condutor de identificação dos grupos, seja ela vivenciada em suas ruas, em seus bairros, em seus hábitos, em sua gastronomia, em seus costumes, constituindo assim uma coexistência pacífica da cidade com a sua cultura. Ou ainda na repetição dos hábitos da cidade como: contemplar sua arquitetura histórica e moderna; sentir a natureza, nos parques ou ainda desfrutar o frio do inverno gaúcho e admirar o belo pôr-do-sol sob o lago do Guaíba. Elementos que são contemplados na narrativa fílmica de *Sal de Prata*, que na seqüência serão também contemplados como elementos da metrópole comunicacional.

Já se falou em imagem da cidade, mas retoma-se nesta oportunidade ao conteúdo de imagens urbanas que remetem a formas físicas, que segundo Lynch (1997) são consideradas

imagens públicas advindas da sobreposição de muitas imagens individuais que neste caso são classificadas como elementos da metrópole comunicacional.

Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas ainda assim ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente. (ibid: p. 51)

Percebe-se fundamental citar e apropriar-se dos estudos de Lynch, pois o autor é considerado um precursor na área da percepção do espaço. A percepção da identidade e da estrutura, de acordo com Meia (2004), passam a ser entendidas juntamente com a imaginabilidade e a legibilidade dos atributos fundamentais na cidade. São, sobretudo, imagens que expressam a relação global do homem com a cidade. E o conteúdo das imagens da cidade pode ser classificado, segundo Lynch (1997) em cinco tipos de elementos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos<sup>47</sup>.

Fundamentalmente, baseando-se em Canevacci e Lynch apresentam-se os elementos que compõe a metrópole comunicacional – Porto Alegre – revelada através do objeto desta pesquisa, o longa-metragem gaúcho *Sal de Prata*.

Para ancorar esta discussão, é relevante iniciar pela **rua**<sup>48</sup>, como um dos importantes componentes para se compreender o modo de vida de uma cidade. Pois a rua revela a arquitetura dos bairros e apresenta um croma da paisagem urbana estruturando a silhueta das cidades. A rua é aquela que dá sentido à cidade, que de acordo com Pesavento (1996) são as artérias da cidade. E de uma forma mais precisa, Souza (1997) entende que a rua é uma das imagens mais fortes e concretas da cidade, um espaço plurifuncional, “onde os mais variados fatos ocorrem: do comércio à circulação, do ponto de encontro ao local de desfile” (ibid: p.117).

A rua é um local de passagem, de encontro e de troca, são ruelas, becos, linhas retas, ruas amplas, avenidas, com calçadas, com jardins, com praças, com parques, repleta de casas e edifícios, comunicando a efervescência da vida cotidiana. Da Matta (2000) contribui que a

<sup>47</sup> Esses elementos serão aprofundados no decorrer da análise que iniciará pelo caminhar das ruas, percorrendo, então, os demais elementos.

<sup>48</sup> A primeira vez que os elementos que foram apropriados para delinear esse caminhar pela metrópole comunicacional – Porto Alegre – em *Sal de Prata* aparecerem estarão sublinhados e em negrito, para melhor serem localizados no decorrer da leitura da análise.

rua é como um rio que constantemente se move em um fluxo de pessoas estranhas e repletas de significados.

Por sua vez, as ruas também podem ser consideradas como vias<sup>49</sup>, pois conforme diz Lynch (1997), as vias se caracterizam pelo caminho de trajeto habitual do coletivo. Todavia, tanto a concentração de uma atividade especial individual, ou alguma característica especial da cidade pode aumentar a importância de uma rua.

Recuperando os estudos de Pesavento (1996) certifica-se que as ruas sempre existiram, e também sempre assumiram a função de um espaço de circulação, ou seja, sempre foram vias, “perdendo-se em séculos, entrecruzando-se em esquinas, numa rede emaranhada de vivências, cortando espaços.” (ibid: p. 08). As ruas são como um entrelaçamento de comportamentos, sensações e vivência do sentir e do agir urbano, contendo todos os seus processos de mudanças e de dimensões do imaginário, são como: “Microcosmos da vida, elas fazem parte da própria memória do mundo, abrigando tanto os grandes acontecimentos como os pequenos incidentes do cotidiano.” (ibid: p. 08).

Apesar de vários espaços e ambientes criados nas cidades atuais, a rua permanece como um lugar para dividir as emoções e compartilhar experiências, na forma de unir as pessoas que por ali circulam, com base em suas trocas imateriais, simbólicas, imaginárias, em seus sonhos e em suas utopias. Com essa experiência o indivíduo se forma e se reconhece através do olhar e da identificação do outro na construção cotidiana da rua.

Essa particularidade se pode notar em *Sal de Prata* (FIG 47), pois os habitantes vivem e expressam seu entusiasmo cotidiano/coletivo. Mesmo no silêncio, isolada da narrativa, mas no contexto da cena, são mostradas, inicialmente, imagens da cidade e logo em seguida de seu corpo social em ação. Ambulantes vão, estudantes vêm. E como detalha essa imagem específica, os habitantes se intercalam às árvores que ocupam as ruas, trocam palavras, contam histórias, fortalecem o imaginário e se movimentam de um lugar a outro num dia de sol, compactuando com o nascer de uma Porto Alegre que se revela após o “*Corta*” impactante do discurso de Cassandra, que remete a um orgasmo de mentira revelando um discurso de verdade.

---

<sup>49</sup> Os outros canais de circulação que também são considerados vias, serão abordados na continuação desta análise.

Logo, a cena é cortada com uma tela escura tal qual o negativo de um filme para, em seguida, revelar-se, deixar surgir a cidade que acorda iluminada, colorida, vibrante, intensa, frenética, histórica, cultural, declarada na exaltação de seu corpo social: nos seus conflitos apaixonantes, no seu caminhar cotidiano, no seu exercício natural, no seu movimentado trabalho, em sua plenitude colorida, em sua sensibilidade amarelo/dourada, amarelo/rosada, verde/rosa, e em seu lago envolto de verdes. Um correr exercitado, uma arquitetura marcante, um simbolismo de contradições e paralelos intensos e verdadeiros. Colorados de frente, gremistas de costas. Alegria da roda gigante. Tranqüilidade dos parques. São idosos, jovens, estudantes, crianças, ambulantes, trabalhadores, é o corpo social em uma sinfonia do seu caminhar que vai e vem construindo o imaginário urbano.



FIG 47 – A rua como espaço de socialização  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Então, pode-se observar que a rua é muito mais que linhas retas e sinuosas, mas sim uma trama que contém elementos repletos de simbolismo, que para Castro (2006) é povoado de cores, aromas, sabores, mercados, centros de espiritualidade, festas populares, todos de origens geográficas e culturais, individuais e coletivas. É pelas ruas da cidade que se pode sentir a exaltação do corpo social, a multiplicidade de signos e significados se cruzando e entrecruzando constantemente. É entre seus elementos antigos e modernos que intermeiam esse fervilhar.

Bolle (2000) e Gastal (2006) conciliam da idéia de que o ponto desse fervilhar torna a rua um texto de decifração difícil para o cidadão de hoje, assim como é a cultura letrada para os analfabetos. Então, o indivíduo urbano ao procurar decifrá-la em busca do sensível, perde-se e logo se encontra, com o seu olhar cidadão, isolado e integrado na multidão que habita a rua, acontecendo isso, seu olhar está contaminado de imaginários. Nesse sentido, nota-se que:

Se o imaginário se constitui nesse terreno em que se entrecruzam o sensível, a memória e a imaginação, a relação entre as três instâncias foi reformulada em presença dos meios de comunicação, primeiro ao ativar as percepções, agora mediadas pela máquina, como defende Jameson (2001); segundo ao sobrepor às memórias naturais próteses de memórias artificiais na forma de fotografias, filmes e vídeos [...]. O urbano, fruto e criação coletiva, mas sintetizado em geral por grupos locais específicos – artistas, comunicadores e formadores de opinião. (GASTAL, 2006, p. 178).

Isso é exequível, pois a rua é o lugar da memória, dotada de sentido e de sentimento, de um valor simbólico que é preenchido de memórias e ancorado de recordações. Um espaço edificado nas sensibilidades do passado, nas vivências do presente e nos indícios que compõe um lastro de futuro. São verdadeiros espaços que contém o tempo, tempo que se estabelece, tempo que passa e tempo que virá. Tempos que se constituem na linha tênue de substâncias identificadas, lembradas e até mesmo esquecidas, pois assim como as cidades são inconstantes, as ruas são verticalizações mutáveis do urbano. Situação que pode ser percebida na citação de Da Matta (1997):

O espaço da rua, repito, é marcado pela história e pela idéia de progresso com sua implacável linearidade. Nele somos sempre seres de uma temporalidade transformadora e pública, um tempo de somas e acumulações sociais que contrasta, sem que tenhamos consciência, como o universo de duração da casa. (ibid: p.151)

Traçando um paralelo mais preciso entre a rua e o imaginário, Pesavento (2006) contribui que ao recuperar o espaço da cidade é fundamental uma conduta deliberada e uma aplicação da imaginação, que terá por propósito resgatar a carga de referências simbólicas acumuladas, “capazes de criar este olhar especial, que possibilita ver além daquilo que é dado a ver” (ibid: p. 13), e complementa que o indivíduo urbano precisa ser ensinado a olhar e a ver além do que lhe é oferecido, pois o cotidiano o faz perder a sensibilidade, anulando a sua capacidade de percepção.

Aqui se ressalta a rua como elemento considerável da metrópole comunicacional, já que suas interpretações são construídas através de cada fragmento existente e/ou através de recriações imaginárias que vão vagarosamente se inscrevendo no espaço urbano, conforme o andar/viver de seus habitantes. Silva (2001) corrobora que a rua é de natureza feminina

quanto à sua percepção urbana, que se refere a um nível superior de percepção<sup>50</sup>, ou seja, a uma percepção que pode mesmo ser inconsciente e ser afetada pelas construções sociais que recaem sobre os habitantes da cidade. E sob esse enfoque o autor afirma que:

(...) uma rua feminina exige certo trato, certa consideração e certos percursos, algumas preferências, certas atividades. Por exemplo, vai-se a uma rua feminina na acepção positiva da feminilidade para tomar um café e descansar, para caminhar, para ver vitrinas ou conhecer gente, [...], mas também para conversar e ter convívio social. E, neste caso a feminilidade da rua, podemos dizer que o imaginário afetou o simbólico (o real construído e dividido), o uso social de uma parte e dos seus cidadãos. (ibid: p. 49)

Dito isso, é possível observar que, ao andar pelas ruas, vivem-se algumas das experiências cotidianas e, do outro lado da rua ficam sentimentos e experiências que não são vividas, mas acabam sendo decifradas por outro indivíduo urbano que também circula pelas mesmas ruas, ruelas, becos, alamedas e avenidas. Essas são como um espectro simbólico, em que perceber seu significado é compreender o seu mais amplo sentido de ser, com sua estrutura física, com sua feminilidade e com seus processos de simbolismo, de crescimento e de transformação através dos tempos.

Para Pesavento (1996) a rua tem muitas faces, passando de redutos de lazer e de emoções a cenários de lutas e de revoltas. A rua é do povo e, assim, reflete o processo de transformação do espaço urbano e de reordenação da vida social. São ambientes de transformação da sociedade, que refletem as mudanças individuais e coletivas constitutivas do imaginário citadino. O que também é confirmado por Souza:

Os espaços públicos – ruas ou praças – vão se alterando de acordo com as exigências e possibilidades da sociedade à qual estão atrelados, destruindo e construindo os lugares, desfigurando e configurando ambientes, derrubando e levantando edificações. Trata-se de um processo contínuo, que vai sendo absorvido pelos cidadãos, sem que os mesmos, em sua grande parte, se dêem conta a cada momento dessa transformação. (SOUZA, 2006, p. 123)

Mas ao mesmo tempo em que as ruas vão se estabelecendo sem que o homem a perceba, ela constantemente está ali, presente mesmo que tenha perdido um pouco de sua energia e de seu entusiasmo. Conforme Berman (1986), a vida na rua é abundantemente rica,

---

<sup>50</sup> O nível superior de percepção “significa que ultrapassamos duas instâncias anteriores. A primeira, a percepção como *registro visual*, no caso de ver uma imagem para o seu estudo, com independência do seu eventual observador, e a segunda, quando se estuda a imagem de acordo com as marcas da leitura, *pontos de vista*, com previsão do seu executor material (ou em outros níveis seu enunciador), ou no sentido de estudar a imagem segundo o patrimônio cultural implícito na imagem.” (SILVA, 2001, p. 48).

é como uma “vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude” (ibid: p. 300) e diz ainda que a rua das metrópoles é um meio, em que a soma dos valores materiais e espirituais pode se encontrar, se colidir e até mesmo se fundir para criar destinos e significados.

A fragmentação do indivíduo urbano vai se identificando com os dinamismos apresentados pela cidade e por suas conexões com a movimentação própria da rua, o que permite que o indivíduo se desmascare e mostre suas reais faces, pois “a vida na rua adquire um peso especial, porque a rua é o único meio onde a livre comunicação pode ocorrer” (BERMAN, 1986, p. 219). Essa situação permite aos habitantes sentirem-se como seres livres, que se libertam de papéis sociais impostos pelas relações sociais, pois de acordo com o autor as regras se interrompem, os planos e limites se dilaceram e as pessoas adentram a uma nova organização de tempo, espaço e possibilidades do urbano.

Assim, na rua, as pessoas saem de seus casulos, se englobam no imaginário coletivo que nela habita, em seus espaços de sociabilidade e, sob essa perspectiva, o autor discute a finalidade essencial da rua:

A finalidade essencial dessa rua, que lhe dá o caráter especial, é a sociabilidade: as pessoas aí vão para ser vistas e para comunicar suas visões uns aos outros, não por qualquer motivo oculto, ganância ou competição, mas como um todo são uma estranha mistura de fantasia e realidade: de um lado, a rua age como um cenário para as fantasias das pessoas, fantasias daquilo que elas querem ser; de outro, a rua oferece o conhecimento verdadeiro – para os rapazes decodificá-la – daquilo que as pessoas verdadeiras são. (BERMAN, 1986, p. 188-89)

Nessa ambigüidade do estar na rua, Da Matta (2000) discute a correlação entre a rua e a casa, onde ambas se complementam em um ciclo do movimento rotineiro, porém apresentam significativos pontos diferenciais, não apenas em termos físicos, mas centralmente de significados e de ação social, ou seja, são espaços onde se julgam, classificam-se, medem-se, avaliam-se e até mesmo se decidem ações, relações e até pessoas.

A rua se destaca pelo movimento, pela surpresa, pelo lazer e pela tentação. Enquanto a casa é o lugar da calma, da tranquilidade, do aconchego, do lar e da morada. “Na rua, então, o tempo corre, voa e passa. Muito mais que no lar, onde ele está suspenso entre as relações prazerosas e amorosas de todos com todos.” (ibid: p. 29).

Mas a rua também tem um forte aspecto, que está, segundo o autor, ligado ao anonimato, à insegurança, à desconfiança, ao perigo, às leis e até mesmo à polícia. “Na rua

não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade.” (ibid). O que em contrapartida se encontra na casa, e também é o lugar em que se tem o reconhecimento pessoal, e onde se é considerado os desejos e vontades mais íntimos dos indivíduos.

Ressalta-se aqui a relação da personagem principal: Cátia, na noite da morte de Veronese percorre as ruas e estas, então, não são generosas com a personagem, pois vêm-lhe à tona sentimentos que ela queria deixar adormecidos; em uma sinaleira em que ela pára o carro, depara-se com um casal de namorados se beijando, trazendo-lhe lembranças e intensificando o sofrimento da personagem. Análise amparada na visão de Bauman (2003) que corrobora que: “Lá fora, na rua, toda sorte de perigo esta à espreita; temos que estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto” (ibid: p. 07)

A rua suscita uma série de sentimentos, vivências, reflexões e conexões que podem ser díspares ou semelhantes, dependendo da concepção dada pelo homem urbano, já que são múltiplas concepções e interpretações com sentidos entrelaçados e caminhos que se desdobram na seqüência do caminhar, desvendando seus significados, seus mistérios, seus segredos, seus cheiros, seus sabores, seus aromas, seus sonhos, suas fantasias e seus imaginários. Diante disso, Salgado (2006) destaca a importância de vislumbrar essa paisagem:

Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue (ibid: p. 90).

Por essas e outras razões, Canevacci (1997) afirma que se escolhem ruas em determinadas horas do dia, as quais vão determinar os itinerários dos indivíduos urbanos e podem ser definidos pela rapidez de seus movimentos ou pelo fluxo emotivo que se tem com algumas ruas e não com outras.

A partir das considerações referentes à rua observa-se que as artérias de Porto Alegre estão, constantemente, em comunicação e assumem significados diversificados até mesmo na hipermodernidade de suas avenidas, com construções que remetem à efervescência dos negócios metropolitanos como se percebe em *Sal de Prata* (FIG 48). Em contraste, há

recatadas ruas, ruelas e alamedas da cidade que trazem fortemente enraizada e preservada a sua história na arquitetura, como se pode observar no prédio da **FIG 49**. Nessa rua destaca-se a tranqüilidade de seu movimento e a aura de um sentir aconchegante que remete até mesmo ao sentir de uma cidade interiorana – da conjugação da imagem urbana, dando destaque para os paralelepípedos da rua ressaltados pela iluminação quente que reproduz uma sombra da árvore na parede da casa dando assim um ar mais confortante.



FIG 48 – Dinâmica avenida  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 49 – Rua tranqüila  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Porto Alegre pode se caracterizar também como uma cidade com seus altos e baixos, que lhe dão movimento, não permitindo que seja considerada uma cidade estática, plana ou linear, sendo também outra de suas fortes características a arborização, já que o verde vai entrecortando o urbano e estabelecendo a fisionomia das ruas da cidade. Esses elementos podem ser visualizados na **FIG 50**:

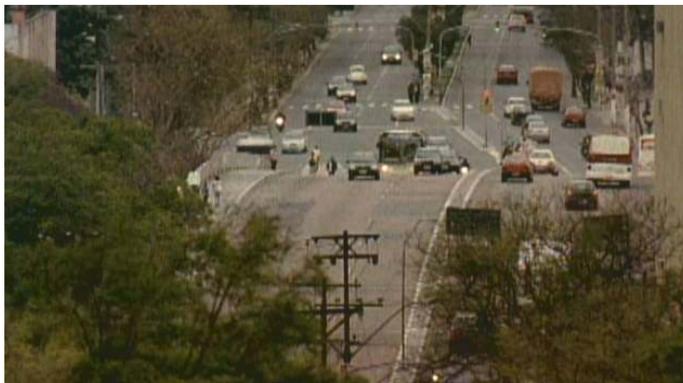


FIG 50 – Avenida sinuosa e arborizada  
 Fonte: Filme *Sal de Prata*

No âmbito da rua, estruturas são significativas na cidade de Porto Alegre, uma delas, diretamente, ligada ao referencial histórico da arquitetura gaúcha. Uma avenida que dá o tom no visual do imaginário metropolitano é a Avenida Borges de Medeiros, pois, de acordo com Scliar (2004), foi criada como fruto de uma visão urbanística, que emendou três becos – a Travessa do Poço, o Beco do Freitas e o Beco de Meireles. Uma rua reta, perpendicular ao Guaíba que surge inspirada na visão dos *boulevards*, que nasceu em Paris, e consagrou a modernidade arquitetônica em Porto Alegre, confirmando-se como uma das obras importantes da arquitetura urbana, com o seu imponente viaduto – Otávio Rocha:

O viaduto Otávio Rocha não é uma simples passagem sobre a movimentada avenida. Assim como o viaduto do Chá, traz a marca da ‘arquitetura de ferro’ de que fala Walter Benjamin, o viaduto porto-alegrense trouxe à cidade um pouco da Europa. Pelos adornos, pelas grandes esculturas, vê-se que foi pensado como uma imponente obra de arte, uma marca da cidade. (SCLIAR, 2004, p. 45)

Percebe-se também na fala de Scliar que este sentir o viaduto contribui para compor o imaginário urbano da metrópole Porto Alegre, que em algum momento chega até a ser considerada a capital mais européia do Brasil. E ao dar existência à história cinematográfica filmada em Porto Alegre, o diretor do longa-metragem analisado, destaca o viaduto Otávio Rocha como um elemento da metrópole comunicacional ao iniciar o filme, com o objetivo de sintonizar o espectador na narrativa, como se observa na **FIG 51**.



FIG 51 – Viaduto da Borges  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Já para Damásio (1997), essa construção define em Porto Alegre um cenário de prosperidade, ordem e limpeza a partir de 1932, vindo a Avenida Borges de Medeiros a, então, se tornar uma artéria de ligação norte-sul no centro histórico da cidade, além de ser uma obra que “ficou registrada como a obra de maior impacto e importância para a população porto-alegrense. Mais do que isso, marcou o início de um caminho que orientou os especialistas da época a uma nova concepção de cidade” (ibid: p. 147).

Portanto, é nessa concepção de cidade, espaço urbano, lugares e não-lugares que se adverte que apesar de vários ambientes criados nas cidades atuais, a rua permanece como um lugar para dividir as emoções e compartilhar experiências, na forma de unir as pessoas que por ali circulam, com base em suas trocas imateriais, simbólicas, imaginárias, em seus sonhos e utopias. Com essa experiência, o indivíduo se forma e se reconhece através do olhar e da identificação do outro na construção cotidiana da rua.

A partir disso, analisa-se que a rua também dá a direção, tem o poder do movimento, e compõe o ambiente urbano com suas estruturas visuais, pois são prédios, casas, construções, comércios, viadutos, paradas de ônibus, bancas de jornal, pessoas que por ela circulam, formando seu modo de ser. E dependendo da situação, cada rua tem sua história e sua vida própria. Há aquelas que são interrompidas para as feiras semanais, outras que são caracterizadas por serem palco de protestos e manifestações e assim, sucessivamente, vão se moldando e esculpindo as cidades e seu imaginário.

Benjamin (1997) assegura que a rua pode ser considerada moradia para o *flâneur* que estabelece com ele intensas relações, uma vez que as fachadas e os prédios podem ser

considerados como paredes de sua casa; os muros como suas escrivatinhas; as bancas de jornal como as suas bibliotecas e os terraços dos cafés, como sua sacada de onde ele pode observar o ambiente urbano e contemplar suas significações. Esse pensamento contribui com o que Pesavento (1997) afirma: “a rua, antes de ser um local público, é um habitat, uma interioridade, é o espaço de um povo ‘habitué’ de tais locais, assim como os supostos espaços privados são, na verdade, uma extensão da rua” (ibid: p.33). No longa-metragem *Sal de Prata* é possível ponderar essa questão na arborização, nos prédios históricos, nos prédios contemporâneos e até nas bancas de frutas que permanecem abertas durante a madrugada de Porto Alegre<sup>51</sup>.

É considerando essas e outras premissas, que a rua, em suas múltiplas manifestações, é um dos componentes mais visíveis e emblemáticos das cidades contemporâneas, pois a rua tem alma, tem vida. Em cada cidade têm-se as ruas nobres, as trágicas, as depravadas, as alegres, as intelectualizadas, as medrosas, as corajosas, as verdadeiras e as mentirosas. Pode-se dizer, então que, é através da repetição das interpretações dadas por seus habitantes que o significado se fortalece e o imaginário se estabelece. E aqui, fica mais do que evidente que a rua não se caracteriza só pelo espaço físico e pelos elementos estáticos, mas se fundamenta, principalmente, sobre sua dimensão simbólica e imaginária.

O que se pode perceber é que as ruas das cidades vão se estruturando para formar a conjuntura dos bairros<sup>52</sup>. As ruas vão assumindo a postura do imaginário dos bairros que estão compondo, porém estas podem ser ainda consideradas segundo Lynch (1997), como **vias**, pois são espaços de circulação em que o indivíduo urbano se desloca de forma habitual, casual e potencial. O autor, no entanto, considera que:

Para muitas pessoas, são estes os elementos predominantes em sua imagem. Os habitantes de uma cidade conservam-na à medida que se locomovem por ela, e, ao longo dessas vias, os outros elementos ambientais se organizam e se relacionam (ibid: p. 52).

Contudo, Lacaze (1993) divide as vias em expressas, arteriais, secundárias e terciárias, as quais vão definindo a distribuição do solo urbano e estabelecendo uma diversidade em sua utilidade.

---

<sup>51</sup> Abordagem já evidenciada na análise.

<sup>52</sup> Este elemento será aprofundado na seqüência do caminhante/leitor que percorre no seu tempo, o espaço textual/sensorial criado pela autora.

*Vias expressas* – são aquelas que acabam esculpindo cortes profundos no tecido urbano, porém contribui o fato de estarem em sua maioria interligadas a estradas, sendo seu ponto alto à acessibilidade, ou melhor dizendo, são cortes consideráveis que alinham o imaginário urbano. Essa situação que pode ser vislumbrada na **FIG 52**, que mostra a Avenida Mauá, continuação da Avenida Castelo Branco, como uma das vias de entrada da cidade, sendo por ela que se chega ao coração pulsante da metrópole – Porto Alegre.

É o caminho que ao ser apropriado pela cidade, abandona a exterioridade de sua condição de *Freeway* suturando o caminho livre para deixar-se acolher pela cidade e sutilmente articular o imaginário urbano às margens do Guaíba. Em um ponto – Usina do Gasômetro – o seu corpo social pode livremente desfrutá-lo em momentos de lazer, de esporte ou mesmo de introspecção.



FIG 52 – Avenida Mauá  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Vias arteriais* – são em sua maioria ruas largas ou avenidas arborizadas, sendo seu principal objetivo servir de ligação entre os bairros. Seu atributo se concentra no comércio, pois são ruas com uma movimentação frenética e intensa. Na **FIG 53**, notam-se essas peculiaridades da imagem urbana, um vai e vem de carros, de ônibus, de motos, de bicicletas, que circulam pelas ruas. Táxis parados e em movimento, policiais em ação.



FIG 53 – Avenida arterial  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

*Vias secundárias* – são aquelas que articulam a movimentação por dentro dos bairros, como se pode perceber na **FIG 5**, uma via do Bairro Bom Fim que une ambientes do próprio bairro em uma melodia polifônica, repleta de simbolismo na construção de fragmentos do imaginário da cidade que são construídos a partir do imaginário do bairro.

*Vias terciárias* – são vias pequenas com pouco espaço para carros e pedestres, destinadas a uma relação mais íntima com a casa propondo que as dicotomias simbólicas provindas da casa e da rua, se entrelacem na constituição do imaginário, na intenção de resgatar a multivocalidade do lar/urbano. Detalhamento que pode ser observado na **FIG 42**.

Exatamente, com o sentimento das vias terciárias, interna-se pelos **parques e praças**, espaços de socialização onde se fortalecem as relações cidadinas e o imaginário urbano. Para Scliar (2004) “praças são como ilhas no mar tumultuado das metrópoles, ilhas de verde, de tranqüilidade” (ibid: p. 42).

Na **FIG 40** os prédios do MARGS e do Memorial do Rio Grande do Sul, remetem à Praça da Alfândega, característica por ser um reduto histórico e cultural, pois abriga, além dos dois prédios que são revelados na **FIG 40**, o Santander Cultural, outro museu da cidade de Porto Alegre. E, além disso, ocorre em suas alamedas, desde 1954, a Feira do Livro entreposta por inúmeros monumentos de ilustres culturais do Estado. Segundo Alves (2001), desde seu surgimento assume a condição de ser o lugar pontual de encontro no centro da cidade, considerado um centro de convergência dos primeiros moradores.

De acordo com Scliar (2004), essa rua foi arborizada em meados do século XIX, por meio de uma iniciativa tomada por seus próprios moradores, desde já fortalecendo relações de

apropriação com a Praça que é considerada a mais central de Porto Alegre, por estar no núcleo inicial da cidade que nasceu às margens do lago. Hoje como se pode também notar, na figura referenciada à praça, se pinta de verde e se revela colorida proporcionando o vivenciar de seus co-autores. Para o autor “as árvores, jacarandás são uma das marcas da cidade: quando floridos, colorindo a praça de azul, os porto-alegrenses sabem que chegou a época da Feira do Livro” (ibid: p.42-3). Nesse caminho percorrido por Scliar percebe-se a relação simbólica estabelecida entre os fragmentos da metrópole comunicacional – nesse caso pontual – a praça – e a construção/fortalecimento do imaginário urbano.

Ainda referindo a praças que expressam a exaltação dinâmica da metrópole, a **FIG 7** demonstra que mesmo à noite Porto Alegre continua em sua movimentação urbana, constatando-se isso também na **FIG 17**. Ambas as imagens são da Praça Dom Feliciano no Centro da cidade, que desde 1809 constitui o imaginário metropolitano. A que surgiu no terreno doado pela Santa Casa de Misericórdia, teve vários nomes: Praça da Alegria, Praça da Misericórdia, entre outros nomes, significativos, que, provavelmente, fazem alusão ao imaginário vivido. Conforme Franco (1988), na década de 80, foi criado um muro de apoio na face limítrofe da Santa Casa, com o objetivo de deixá-la mais nivelada, adequando o relevo, o ajardinamento e a arborização.

Já na **FIG 54** a praça assume uma proporção tranqüila e alegre, uma imagem urbana capturada na simplicidade divertida de ser criança e no caminhar fundamentado e objetivo de ser adulto. Como já foi apresentado, são 539 espaços para esse vivenciar em Porto Alegre, umas mais ágidas, outras mais serenas. Esta, no entanto, mistura o silêncio da rua com o aconchego da casa. É o som dos pássaros que, provavelmente, entrecortam o colorido aroma das árvores. São sentimentos e sensações que circulam nesse espaço palpável de entretenimento, que tende a vir alicerçar relações e o imaginário da urbe.



FIG 54 – O sentido da Praça  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Antes de avançar o caminhar, importa pontuar que a praça é um lugar de passagem, onde mora o lúdico entreposto pela diversão e pelo entretenimento, porém a praça não é lugar de permanência, só ficando nele quem não é acolhido pelo coração da cidade, quem não consegue fazer da cidade sua casa, seu lar, sua moradia, seu aconchego.

Das pequenas praças para os extensos e movimentados parques de capital, as figuras **3**, **8** e **21** revelam o indivíduo urbano como co-autor desse espaço urbano e de seu imaginário, pois estão em ação cotidiana no Parque Moinhos de Ventos – o Parcão – e no Parque Farroupilha, também chamado de Parque da Redenção – conhecido assim, porque é um parque com 37Km de verde e árvores centenárias exaltadas com suas diversas cores, nos finais de semana: **cores** dos ipês e jacarandás, do colorido do diversificado corpo social que se espalha pelo parque com os amigos, com as crianças, com a família, com os animais de estimação ou apenas acompanhado pelo chimarrão. Encontram-se pessoas que apreciam a natureza, fazem exercícios ou apenas desfrutam da multiplicidade do colorido artesanal que se espalha pela feira mais conhecida pelos porto-alegrenses – o Brique da Redenção, uma feira de artesanato que se tornou hábito na rotina dos finais de semana da cidade, um hábito cotidiano que se estabelece como que um patrimônio material e imaterial de Porto Alegre.

Na **FIG 55**, aparece novamente o Parque Moinhos de Ventos apresentado também no início do longa-metragem; esse local é também conhecido como Parcão, uma área verde de 11,5 hectares que são freqüentados diariamente para a prática de esportes e caminhadas. Esta imagem urbana, revelada por Carlos Gerbase, não trouxe para o parque a exaltação da movimentação urbana, mas propôs refletir o movimento da cidade, simbolizados pelos altos prédios comerciais e residenciais que entornam o parque, na águas calmas do lago e na histórica réplica de um moinho, que sutilmente aparece e onde abriga a Sede Administrativa do Parque.



FIG 55 – Cidade refletida  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Nas figuras acima mencionadas, os habitantes aproveitam momentos mais próximos à natureza, o que é possível fazê-lo diariamente nos diversos parques espalhados pela cidade, e também no Jardim Botânico, fortalecendo assim as pontuais colocações de seus habitantes em relação ao imaginário urbano da capital Porto Alegre, a capital mais arborizada do Brasil.

Tanto a praça como os parques podem também ser considerados como **limites**, pois, de acordo com Lynch (1997), são os elementos lineares não usados ou entendidos como vias, porém são basicamente as fronteiras entre duas fases, como que referências laterais que separam uma região da outra ou podem também ser costuras que permitem que linhas se relacionem e/ou se encontrem, como por exemplo: praias, lagos, rios, espaços em construção, muros. Acrescenta-se aqui o Lago do Guaíba refletido em várias figuras já mencionadas neste trabalho, destacando-se a **FIG 16**, novamente, para fazer referência à estruturação da cidade, a qual revela a base peninsular em que a cidade se formou e se mantém, às margens do Guaíba. Este servindo de limite citadino, visto que a cidade inicia ou acaba em sua orla.

Um outro aspecto de reflexão é a intensidade correlacional existente entre a rua e os **pontos nodais** que para o autor são considerados lugares estratégicos, ou seja, são focos limitados a partir do qual é possível se locomover. Podem ser: junções, lugares de interrupção de transporte, cruzamento. São também considerados centros polarizadores, como por exemplo, um ponto de encontro como uma esquina ou uma praça, os quais podem ser considerados como foco e a síntese de um bairro, assumindo assim a natureza de concentração e de conexão.

Para dar continuidade a análise em pontos nodais, retomam-se questões já apresentadas e discutidas como a Avenida Borges de Medeiros, a Avenida Mauá, as praças e os parques mencionados, com destaque especial para o Parque Farroupilha – ponto de encontro da cidade – composição elementar do Bairro Bom Fim, e elemento basilar no imaginário da cidade; e o Parque Moinhos de Ventos – este não tão freqüentado no cotidiano citadino, mas elementar também por seus simbolismos.

Prosseguindo pelo caminho de Lynch (1997), os **marcos** são caracterizados como objetos físicos e externos utilizados como indicadores de identidade ou até de estrutura. Esses podem ser estáticos, como uma árvore, um edifício, uma loja, uma montanha; ou podem ter um movimento lento e regular como o Sol. Em relação aos marcos estáticos chama-se a atenção para os prédios já referidos da Praça da Alfândega que também pode ser considerados um marco, visto que são elementos constitutores da identidade urbana – Porto Alegre.

Em relação aos marcos que tem um certo movimento, evidenciam-se as imagens analisadas que retratam o Sol em Porto Alegre, marcados principalmente pelo momento do Pôr-do-sol.

Aqui as posições de Lynch (1997) cruzam as de Canevacci (1997) em relação às suas noções de cidade polifônica e metrópole comunicacional; então, é com essa fundamentação que a rua com diversos simbolismos abre espaço para o **bairro**, regiões médias ou grandes de uma cidade, reconhecidas por apresentarem características comuns que a identificam, segundo o primeiro autor.

Por esse viés, Silva (1996) contribui que os bairros vêm a ser fortes elementos de análise do imaginário da cidade, por serem como um útero, casa, abrigo, espaço de invenção, discussão e descoberta, o bairro como a esfera do social. “Em cada cidade, um espaço de jovens, de tribos, de boêmios, de seres encantados com o pequeno, o comum, o que liga e aquece, sem promessas ou esperanças relativas ao amanhã. Uma fé no estar-junto” (ibid: p. 138). Nesse sentido, importa destacar que Canevacci (1997) considera que o bairro também pode ser visto como uma matéria significativa, a ser interpretada como um texto escrito com colagens feitas pelo homem, através de sua série de signos.

E ao contemplar o bairro, contemplam-se o além da rua, contemplam-se os bares, os restaurantes, o comércio, a arquitetura, o espaço público noturno e diurno, onde se dão

conexões de afeto, conquista, conflito, ou melhor, dizendo, são elementos da metrópole comunicacional que servem de elo, de cimento social, uma lógica sentimental do estar-junto. Mafesoli (apud. SILVA, 1996) retira do banal e do frívolo substâncias poderosas de identificação. “Os modelos de falar, vestir, amar, cortar o cabelo, a música, o esporte ou a política e a religião inserem-se em uma dinâmica particular da vinculação grupal” (ibid: p. 151).

Importa assinalar a importância dos 78 bairros<sup>53</sup> da cidade Porto Alegre, todos com sua gama de características que marcam o vivido de seus habitantes, assim como constroem um mosaico de imaginários e um verdadeiro *patchwork* comunicacional urbano. Pois conforme contribui Maffesoli (2005) o bairro é o lugar onde está profundamente enraizado o imaginário coletivo, e que este só se constitui “pelo cruzamento de situações, de momentos, de espaços” (ibid: p. 86).

Com os 78 bairros que têm em Porto Alegre, é preciso apropriar-se das noções de Maffesoli para podê-los encontrá-los na cinematografia analisada:

A pracinha, a rua, a tabacaria da esquina, a lotérica, a banca de jornais, etc, são, de acordo com os centros de interesse ou de necessidade, formas triviais da socialidade. No entanto, é um desses traços, mesmo triviais, que dará a especificidade de cada bairro. Uso intencionalmente esse termo, pois ele traduz muito bem o movimento complexo de uma atmosfera gerada por lugares e atividades, recebendo, em contrapartida, uma coloração e um odor particular. Talvez se trate dessa espiritualidade materialista descrita poeticamente por Edgar Morin a respeito de um bairro de Nova York que transpira genialidade mesmo na ‘ausência de genialidade dos indivíduos’. A cidade inteira é uma obra-prima, embora as ‘vidas sejam lamentáveis’. Mas, prossegue Morin, ‘se você se deixa possuir pela cidade, se você se conecta ao fluxo de energia, se as forças mortais que estão ali aniquilá-lo, despertam em você o querer-viver (MAFFESOLI, 2005, p. 86).

Em Porto Alegre, pode-se notar que alguns bairros têm uma forte identidade no imaginário social, que se reflete no além do corpo social, se refletem em todos os elementos que fazem parte desse bairro. E analisa-se que, sob esse enfoque, Carlos Gerbase revela em *Sal de Prata* a cotidianidade dos seguintes bairros: Centro, Moinhos de Vento e Bom Fim.

A representatividade do *Centro* é outro exemplo de imagens urbanas que estão no silêncio inicial da narrativa, apenas para sintonizar o espectador ao lugar. Analisa-se, entretanto, que o Centro é o bairro da cidade que traz toda a aura da Porto Alegre antiga;

---

<sup>53</sup> De acordo com informações do site oficial da Prefeitura de Porto Alegre, a cidade tem 78 bairros oficiais, criados por lei.

atualmente modificada pela efervescência urbana da hipermodernidade frenética, embora algumas entranhas do centro ainda remetam à antiga capital. Ao caminhar pela intitulada Rua da Praia se passa pelo centro histórico da Praça da Alfândega chegando até ao antigo Hotel Majestic, uma construção neoclássica de 1923, que foi ponto de encontro dos intelectuais e políticos da época. Hoje é a Casa de Cultura Mário Quintana, pois foi lá que o grande poeta gaúcho viveu seus últimos anos.

Esse viver o passado, permitido pelo Centro, leva a um entrecruzar de situações temporais, é passado, presente e futuro que simbolicamente habitam esse bairro da cidade. Revelando-se através da composição das ruas, das praças e dos viadutos que compõem o bairro em sua essência identificatória, questão com pretérita que pode ser percebida, por exemplo, em uma das mais antigas e tradicionais ruas da cidade. Segundo Scliar (2004) já foi chamada de Rua Formosa e de Rua Alegre, hoje Rua Duque de Caxias; outro exemplo é a enigmática Rua do Arvoredo, atual Rua Fernando Machado<sup>54</sup> que traz um mistério do imaginário coletivo da cidade em seu traçado simbólico.

Às praças que de certa maneira interrompem o traçado da rua para compor a silhueta dos bairros, destacam-se as já analisadas – Praça da Alfândega e Praça do Dom Feliciano – e cita-se outra importante que compõe este bairro, localizada no coração geográfico de Porto Alegre: A Praça da Matriz ou a Praça dos Três Poderes, um complexo histórico e político que abriga um pouco da arquitetura histórica da cidade, simbolizada pela Catedral Metropolitana, construída em 1929 com uma das maiores cúpulas do mundo com 74m de altura. Os prédios localizados ao seu redor referem-se aos três poderes do estado: Palácio Piratini, Palácio da Justiça e Assembléia Legislativa.

Todo esse frenético simbolismo do passado está paralelo ao viver presente do cotidiano de seus habitantes, que moram, trabalham ou circulam por esse bairro, com expectativas de um futuro melhor, e para esse intenso movimentar atemporal em sua simbologia, a Rua Praia é a via que melhor se adapta a esse viver, pois é histórica em seus prédios, presente em seu caminhar e esperançosa no trabalho de seus frequentadores.

---

<sup>54</sup> O fato que marcou o imaginário da Rua do Arvoredo ocorreu durante a década de 1860, com José Ramos e Catarina, sua mulher; os proprietários de um açougue atraíam indivíduos para a sua residência a fim de matá-los e os corpos das vítimas serem transformados em lingüiça, que posteriormente eram vendidas. Scliar (2004) afirma que essa lenda de que na Rua do Arvoredo funcionava uma fábrica de lingüiça de carne não se sabe até hoje, mas provoca um enorme impacto na história da cidade.

Fazendo parte do imaginário dos bairros de Porto Alegre em *Sal de Prata* e procurando seguir a seqüência da narrativa, chama-se atenção para Bairro *Moinhos de Ventos* que é referido inicialmente fazendo parte da imagem silenciosa, integrada à cena e separada da narrativa (**FIG 55**), a cena em que a personagem Cátia chega de carro para entrar na garagem do seu prédio localizado neste bairro, a qual se pode ver na **FIG 4**.

Scliar (2004) destaca que entre 1910 e 1930 o bairro tornou-se a sede da riqueza porto-alegrense, posição que seu imaginário procurar sustentar até hoje, por exemplo, através do fortalecimento da Rua Padre Chagas, como a Calçada da Fama. Um espaço requintado com muitos bares, restaurantes e lojas de grifes famosas. O bairro ainda conserva algumas casas e prédios dessa época, como exemplo, tem-se o prédio da Hidráulica, um complexo arquitetônico, inaugurado em 1928, inspirado nos Jardins do Palácio de Versailles. Arquitetura que compõe a aura do Moinhos, paralelamente, a modernidade arquitetônica atual que também já se instalou no bairro. Enfim, compostos por prédios modernos em ruas mais estreitas e arborizadas, o bairro Moinhos, como é chamado mais intimamente pelos porto-alegrenses, ganhou este nome devido os moinhos de trigo que tinham no local, réplica já observada na **FIG 55**.

Para Maffesoli (2005) a compreensão simbólica da aura dos bairros permite apreciar a vitalidade das tribos metropolitanas, que para Certeau (1994) pode ser explicitado através da constituição do espírito de um bairro, como se pode entender:

Estamos ligados a este lugar pelas lembranças... É pessoal isto não interessaria a ninguém, mas enfim é isso que faz o espírito de um bairro. Só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode 'evocar' ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças. (ibid: p. 189)

Esse fato também é explorado em *Sal de Prata* com a movimentação cotidiana e o reflexo de lugares de passagem que retratam duas vivências distintas entre dois personagens: Cátia e Veronese. Ambiência que se entrecruza na realidade de dois bairros da capital, revelando pontos de mutação e hibridismo, o que se pode perceber nos lugares desses sujeitos, analisando as **FIG 4** e **FIG 5**, respectivamente.

Nem tão demarcada estava esta diferença entre os próprios personagens, pois Cátia sai de seu apartamento em um bairro nobre da cidade (Moinhos de Ventos) para viver um tempo

na simplicidade do apartamento do companheiro, recentemente falecido, que mora no Bairro Bom Fim. Fato que se pode constatar nas **FIG 56**, **FIG 57** e **FIG 58**. Mesmo não tendo mais a companhia de Veronese, a personagem abandona o conforto da sua casa e vai viver a vida interrompida do namorado.



FIG 56 – Interior do apartamento de Cátia  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 57 – Cátia fazendo a mudança  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 58 – Cátia morando no apartamento de Veronese  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Nessa temporalidade da narrativa, o Bairro Bom Fim começa a interagir com a personagem que está se adaptando a uma nova vida. Sem o namorado, repensando sua vida, morando em um bairro diferente, ou seja, descobrindo uma nova Cátia e um novo espaço dentro da cidade. Um bairro caracterizado por sua origem judaica. Apesar da diversidade de moradores atualmente, ainda é considerado o símbolo dessa colonização em Porto Alegre. Foi por volta de 1920 que os primeiros membros da comunidade judaica começaram a chegar ao bairro, constituindo um bairro residencial e comercial, com destaque às lojas de roupas e de móveis e os tradicionais briques ao longo da Rua José Bonifácio. O bairro também se caracteriza como um dos bairros mais boêmios e intelectuais da cidade, expresso ao longo da Avenida Oswaldo Aranha.

“O Bom Fim tornou-se o bairro boêmio de Porto Alegre já na década de 30” (SILVA, 1996, p. 140), sendo seu imaginário caracterizado com sua prática secular no Ocidente e se consagrando em bares como Lola, Cais e a própria Lancheria do Parque, cada um com seu estilo único. Bairro que pode ser percebido pelo olhar de Silva como:

O Bom Fim dividia-se entre a frieza do comércio, a presença da morte (em função do Hospital de Pronto Socorro), o romantismo dos boêmios, nas noites, e a afetividade das manhãs de domingo, salpicadas de abraços, risos, brincadeiras e chimarrão no chamado Brique da Redenção. Nesse terreno de intensas trocas simbólicas, a cultura do sentimento desenvolveu-se de maneira mais marcada. A vida explode em manifestações singelas e bonitas. Os velhos jogam carta ou bilhar e exclamam: ‘Ah, como é boa a província!’” (ibid: p. 139).

Percebe-se aqui uma harmonia entre as reflexões de Silva e a narrativa filmica de Gerbase, no exato momento que a personagem está vivendo quando se muda para o Bairro Bom Fim e a especificação de Silva ao percebê-lo também como um bairro envolvido pelo simbolismo da morte. Em contraponto, a vivacidade da alegre excitação que circula entre seus bares, parques, contaminados por relações e sentimentos de alegria, de aconchego e de reencontro, são analisados pelo autor e identificados no longa-metragem. Situação em que a personagem vivencia também nesse espaço geográfico de Porto Alegre, após chorar a dor da morte, começa a abrir armários, a procurar idéias no computador, a desenrolar filmes fotográficos, procurando juntar fragmentos para dar um sentido novo para a sua vida. E consegue transcender a dor e se sintoniza com a ambiência proposta pelo lado alegre desse bairro. Um bairro que conserva uma arquitetura mais antiga, com bancas de revistas, e de frutas nas esquinas, em que as pessoas aproveitam a aura do bairro, ao caminhar por suas ruas,

vivendo assim seu imaginário mais conservador, indo ao parque nos dias de sol, comprando pão na padaria da esquina e frutas nas bancas noturnas.

Porém, tanto o Moinhos de Vento como o Bom Fim são bairros essencialmente residenciais, principalmente por suas ruas estreitas, tranqüilas e arborizadas, repletas de prédios residenciais. Um pouco diferente do primeiro bairro, que se caracteriza centralmente por ser um bairro de passagem e de trabalho, ávido e frenético.

Nesse instante percebe-se que é impossível falar das cidades contemporâneas sem andar pelas ruas, sem penetrar nos bairros e sem começar a explorar sua **arquitetura**. Canevacci (1997) destaca as estruturas arquitetônicas com suas muitas linguagens e com o seu poder inesgotável de comunicar-se através da percepção emocional e racional do espectador, que muda de papel segundo o tempo e o espaço e também segundo suas experiências vividas. Atente-se para o fato de que uma cidade também se constitui através de um conjunto de recordações que emergem da relação do indivíduo com ela. “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente [...]. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 1990, p. 23).

Sob esse ponto, retomando o âmbito histórico de Porto Alegre resgata-se a Praça da Alfândega com seus imponentes prédios: O MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), O Santander Cultural, centro cultural mantido pelo Banco Santander, assim como o antigo prédio dos Correios, hoje Memorial do Rio Grande do Sul. Já no Largo Glênio Peres e na Praça Montevideu se pode observar além do prédio do Mercado Público e o Chalé da Praça XV, o prédio da Prefeitura com a Fonte Talavera de La Reina, elementos essenciais e repletos de significados para o fortalecimento do imaginário da cidade.

Em *Sal de Prata*, exatamente na **FIG 40**, surgem dois dos prédios históricos acima citados: o MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e o Memorial do Rio Grande do Sul, ambos construídos em 1913. Este, segundo Malagoli (2008), chamado de prédio gêmeo dos Correios e Telégrafos e aquele criado para abrigar a Delegacia Fiscal da Praça da Alfândega, tendo quase cinco mil metros quadrados, foi encomendado à firma do engenheiro Rodolfo Arhons, sob o projeto do arquiteto alemão Theo Wiederspahn que acabou projetando também o antigo prédio dos Correios, além de outros prédios marcantes na arquitetura da cidade de Porto Alegre, como: a Cervejaria Brahma, o Hotel Majestic – atual Casa de Cultura

Mario Quintana – e o prédio da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Detalhando as conjecturas já elaboradas sobre o MARGS, o autor acrescenta que:

Em suma, o MARGS situa-se entre o tradicional e o dinâmico, e pretende continuar assim. Além de ser fonte de inspiração para cumprir com a função de museu, almeja também propiciar contatos, seja por meio dos documentos do imaginário humano, ou de uma prática social transformadora (MALAGOLI, 2008).

Scliar (2004) contribui que para entrar nos 3.600 m<sup>2</sup> do prédio do Memorial, resgata-se o processo criativo e inspiratório do arquiteto alemão que:

(...) até hoje surpreendem os visitantes, inclusive nos detalhes originais. Diz-se que, para a sede dos Correios e Telégrafos [...], Wiederspahn inspirou-se nos capacetes do exército prussiano. Homenagem ao autoritarismo? Talvez. É certo que não falta à arquitetura porto-alegrense um componente autoritário, que corre à conta do positivismo. (ibid: p. 34)

Hoje, o espaço correlaciona o passado e o futuro materializando uma linha do tempo histórico que resgata acontecimentos e personalidades de diversas áreas da sociedade gaúcha, como: política, cultura, literatura, esporte e empresarial. São fotografias, documentos, desenhos e biografias montadas em 14 colunas que contextualizam o imaginário. O Cais do Porto, que pode ser visto na **FIG 46**, e o Cemitério São Miguel e Almas detalhado na **FIG 11** também são outros exemplos desse resgate atemporal.

Ainda percorrendo as ruas e avenidas da cidade de Porto Alegre, reveladas por *Sal de Prata*, o antigo e o novo se entrelaçam em uma sintonia perfeita, tanto é que prédios antigos são reaproveitados para fazer parte do dia-a-dia agitado da população como foi o caso, por exemplo, desses dois prédios citados que se misturam para contar e traçar a história e inspirar revelações do corpo social em ação, alimentando o imaginário.

A questão é confirmada pela visão de Peixoto (1996), em:

A cidade passa a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, onde o lugar aparece como condensação de vários tempos e valores históricos. [...]. Fatos urbanos primários – núcleos mais sólidos na malha urbana, nós estruturais de significação. Núcleos que funcionam como motivos construtivos. Reunidos, podem compor uma ‘imagem analógica’ da cidade. (ibid: p. 275)

A mistura de estilos dá espaço para a arquitetura contemporânea se manifestar nas extremidades da cidade. Na respectiva análise da **FIG 46** observa-se essa questão, pois, mesmo visualizando de dentro para fora, percebe-se que o remete a uma estrutura arquitetônica mais contemporânea, assim como se vê na **FIG 4**, que mostra o apartamento de Cátia. O seu local de trabalho (**FIG 36**) e moradia registrados pela arquitetura falam um pouco do perfil da personagem na narrativa – uma personagem moderna, contemporânea e empreendedora.

A situação também é vista no panorama arquitetônico da metrópole mostrado no início do longa-metragem, na **FIG 15**, que, de certa maneira, contrapõe-se à simplicidade da casa de Linda, observada na **FIG 25**. Elementos analisados a partir dos indícios apresentados por Leite (1997):

A concretização, sob forma de objetos paisagísticos, dos valores e critérios de um novo período histórico ocorre por meio da utilização de técnicas construtivas e materiais que pertencem ainda ao período anterior. Assim, as formas arquitetônicas decorrentes da adoção de novos paradigmas são obtidas a partir de adaptações dos materiais existentes, aí incluídas, no caso específico do momento atual, adaptações à velocidade de mudança das necessidades sociais. (ibid: p. 247)

Ainda no caminho dessa reflexão arquitetônica, vai-se penetrando na análise dos **viadutos**, construções com o propósito de transpor uma depressão de terreno ou de servir de passagem superior; na **FIG 51**, a passagem elevada é especificamente para o indivíduo urbano que caminha pelo coração da cidade de Porto Alegre.

Nesse caminhar, reflete-se como corpo social no colorido da cidade que se compõe ao colorido dos prédios, em uma analogia entrecortante às cores da natureza da cidade de Porto Alegre, como referido, anteriormente, na análise das praças e dos parques. Nesta relação com o sentir, Canevacci (1997) apresenta a respeito das cores, um outro elemento que percorre o cenário comunicativo urbano, afirmando que a cidade, igualmente, se comunica através das cores. No panorama urbano contemporâneo, poucas são as cores determinadas pela natureza. A maioria delas foi criada pelo homem urbano, refletida em casas, aranha-céus, nos *shopping centers* e na arquitetura histórica. Elas estão nas avenidas e nas pequenas ruelas, juntamente, com as pessoas no seu caminhar, com os carros enfileirados no trânsito ou parados nas sinaleiras, ou ainda, com os que estão colorindo o movimento circular/linear das avenidas urbanas.

Para ser ainda observada a regra cromática aplicada a cada cidade, destacam-se os elementos visuais, em sua origem, estranhos à sua natureza e espalhadas no entorno urbano. São fachadas, *outdoors*, placas de trânsito, propagandas urbanas – *busdoor*, luminosos, relógios – que nas metrópoles contemporâneas podem gerar um conflito visual para o cotidiano movimentar do homem urbano. Este, em sua individualidade, contempla-se no coletivo imaginário da urbe sem perder-se na imagem da arquitetura antes analisada, que permeia pela cromaticidade das polaridades – do passado e do futuro – e é nesse panorama cromático e atemporal que está inserido esse indivíduo hiper-moderno, o qual deve caminhar sem perder o seu foco no presente.

Mas, em meio a essa frenética coloração, Porto Alegre ainda consegue se manter na **natureza** das cores desveladas nas árvores características desses espaços urbanos e do colorido do diversificado corpo social que se espalha pelos parques e pelas praças. Assim como, no possível imaginar do som dos pássaros pelas ruas da cidade, devido a sua grande quantidade de árvores que costuram as ruas, e de parques e praças que florescem os bairros. Aponta Canevacci (1997) que uma cidade que se comunica com múltiplas vozes e todas elas co-presentes, é “uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou o material sonoro se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (ibid: p. 15).

Prosseguindo esse observar, a natureza colorida é manifestada em *Sal de Prata* entre as construções humanas. Cerca de 1 milhão de árvores em Porto Alegre, destacando-se os jacarandás e os ipês nas cores amarelo e roxo que pintam a cidade, principalmente, na primavera, permitem que esta flutue com a leveza das flores e crie efeitos de luz e sombra, de maneira que sua fisionomia esteja sempre em constante mutação. Entre as imagens da natureza da cidade de Porto Alegre ressalta-se, ainda, o pôr-do-sol no Guaíba que permite aos porto-alegrenses um vivenciar e relacionar-se com essa imagem urbana bem de perto, o que se nota na **FIG 39**.

O sol que se expande pelo céu da cidade provocando emoção/sensação ao criar paisagens em simetria ao urbano, no exemplo da **FIG 41** – e da via expressa representada pela Avenida Mauá (**FIG 52**), ao ser contemplada, mesmo em um caminhar rápido do seu corpo social – adentra ao seio de Porto Alegre pelas margens do Guaíba, depois ultrapassa o muro que tenta privar o homem de viver essa experiência, chega à curva do Gasômetro, a qual

pontua a liberdade de chegar próximo às águas do Guaíba. O caminho do astro-rei, conduzido pela via, passa pela imensidão verde do Parque da Marinha e livremente percorre toda a extensão do calçadão, sentindo a vibração líquida do imaginário urbano nesses 4km de orla.

Junção peculiar na cidade, e também revelada em *Sal de Prata*, é o colorido da natureza em paralelo ao colorido urbano, radiam na composição um mosaico cromático/urbano. Em que à noite toma outra proporção espectral, diferenciada, dando destaque à sua coloração amarela, na observação das **FIG 18 e 19**, dando um ar quente para aquela noite triste, de um inverno que, na seqüência, irá se revelar na sua intensificação chuvosa. Diferenciada como se pode perceber na **FIG 29**.

Outro cenário a ser analisado é que ao se apagar, naturalmente, a cidade recebe também as cores procedentes dos carros que encaram o percorrer do caminho – em ruas noturnas – como se ver nas mesmas figuras **18 e 19**, assim como, os luminosos que se acendem para não deixar de fortalecer o imaginário urbano e, permanentemente, poder se comunicar com seus habitantes, o que sutilmente pode se perceber nas figuras ora referida.

Finalizando o observar cromático do urbano, pode-se sentir o caminhar diário da cidade, visto que sua população é composta por 25 etnias diferentes. Além das cores e dos elementos naturais, o corpo social se veste de diferentes **figurinos**<sup>55</sup> para revelar as etnias que o compõem. Situação também descoberta em *Sal de Prata* e já comentada na análise realizada no primeiro capítulo quando se abordou – o inverno. No entanto, devido à ênfase dada aos figurinos de inverno no filme, resgatam-se as **FIG 9, 10 e 20**, em que a personagem toma chimarrão em sua casa, vestida com um blusão de gola alta e de lã grossa; a **FIG 11** do enterro em que todos os personagens estão com casacos pretos de um tecido aparentemente grosso para se proteger do frio e da umidade, daquele dia; a **FIG 24**, a festa em que quase todos os envolvidos estão vestindo roupas de frio; **FIG 26**, detalhe ponderado no xadrez da saia de Linda e na sua meia-calça em tonalidade quente de cor rubi; **FIG 34** em que a noite fria exige roupas mais agasalhadas.

Ademais, destaca-se a seguinte seqüência narrativa: a **FIG 59** mostra o detalhe da vestimenta que Veronese está usando em casa, e na **FIG 60**, ao decidir sair de casa, ele pega o

---

<sup>55</sup> A análise de figurino aqui realizada apenas tem a idéia de servir como mais um elemento da metrópole comunicacional – na comunicação de seu corpo social. Não tem a pretensão de assumir um posicionamento técnico na análise cinematográfica.

casaco e veste-o (FIG 61), logo ao adentrar a rua já agasalhado (FIG 62). Essa questão ao ser observada pode induzir que aquela noite estava fria, visto na FIG 62 perceber-se que ele está usando uma blusa preta, um casaco aberto de lã na cor marrom e um casaco bege por cima. Quando ele chega ao seu lugar de origem – associação – para uma reunião com os colegas cineasta, já está com o casaco de lã fechado (FIG 63).



FIG 59 – O blusão  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 60 – O casaco  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 61 – Saindo de casa

Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 62 – Saindo à rua  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 63 – No lugar de destino  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Situação similar é evidenciada na lógica essencial do movimento ficcional/real da personagem Cassandra na interpretação do “*Filme de Mentira*” em que, após o término da gravação, a sua primeira ação é colocar um casaco para se abrigar do frio e sair para ter uma conversa de verdade, o que respectivamente se pode analisar na **FIG 64** e **FIG 65**.



FIG 64 – Saindo da ficção  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 65 – Entrando na realidade  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Ainda em relação às questões de figurino, destacam-se as **FIG 66** com intensificação do uso do colete de lã para o feminino, vestuário não usual em outros lugares. E na **FIG 67** a questão da sobreposição de peças – uma camiseta/camisa xadrez em tonalidades de azul e cinza. Assim nas **FIG 68** e **FIG 69**, na primeira imagem uma composição de um blusão de lã com uma manta novamente dando destaque ao xadrez, e, na segunda, uma camisa de manga longa com uma blusa de lã bem fina e delicada sobre os ombros.

Fechando essa breve aproximação em relação ao figuro para contribuição do imaginário em *Sal de Prata*, apresenta-se a **FIG 70** em que Cátia está indo dormir vestida de pijama de inverno (calça e camisa de manga longa) em tons de azul, assim é a mesma tonalidade fria observada no cobertor com estampa em xadrez.



FIG 66 – Coletes femininos  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 67 – Peças sobrepostas  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 68 – O inverno masculino  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 69 – Fio sobre os ombros  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 70 – Noite fria  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

O figurino se complementa na correlação dos elementos escolhidos para compor o cenário. Na figura anterior tanto o cobertor quanto o restante dos detalhes remetem a um panorama frio com o ar de inverno, sendo que apenas a luminária traz uma tonalidade mais quente, dando uma idéia de casa, lar, aconchego. Na **FIG 71** a idéia a ser transmitida remete a um ar mais quente, inclusive pela escolha das cores que compõem a cena: cobertores que estão na cama mantêm o xadrez, porém agora surgem cores em tons de laranja, amarelo, salmão e marrom. O personagem veste camisa de manga longa e ela um casaco da cor bege que imita pele de animal.



FIG 71 – Noite quente  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Outro tema com diversos significados – perambulando entre as cores, o som e a questão da comunicação através de uma vestimenta – pode ser compactuado na já comentada **FIG 8** – Grenal – sendo o próprio ritmo sonoro pulsante nos estádios de **futebol**, em que o vento da capital leva em constante harmonia ao todo social, mostrando a paixão que habita o imaginário e fortalece o sentimento de pertença e as noções de ambiência, proposta por Maffesoli (1996/1997/1998).

Enfim, um dos fortes elementos da metrópole comunicacional e do imaginário de Porto Alegre se fundamenta na saudável rivalidade entre gremistas e colorados, que se expressa de maneira harmônica nos jogos do Grenal e nas movimentações de sua corporação social. Colorindo de azul e vermelho o Rio Grande do Sul e até mesmo algumas partes do Brasil devido à sua marcante constituição simbólica.

Mas não só de sentimentos, imagens, imaginários e musicalidade vive uma cidade. Ela também se caracteriza pelos seus aromas, e quando se fala em cheiro característico de Porto Alegre em *Sal de Prata*, a relação de fragrância pode ser sentida ao penetrar na imagem urbana com o olhar sensível do espectador/urbano – o imaginário construído do perfume dos jacarandás e ipês propalados pelas ruas e parques da capital gaúcha. Da mesma forma, as bancas de frutas da **FIG 17** ao adentrar em sua sensibilidade perfumada das mangas, dos morangos e das pêras.

E falando em gastronomia, é evidente a presença da bebida típica do gaúcho, o chimarrão, que incorpora duas cenas do filme, a primeira diretamente presente, já comentada nas figuras, **9**, **10** e **20** e a segunda presente de forma indireta, apenas como sendo um elemento que compõe a cena da **FIG 72**. Ele compõe esse cenário, estando ali presente no canto inferior/esquerdo, figura ainda que dá continuidade à análise gastronômica, pois as duas personagens estão fazendo uma sopa – alimento leve e mais propício para os dias frios, como também o alimento adequado para esse momento da trama – a tristeza entre os quatro amigos depois da morte de Veronese.



FIG 72 – A sopa  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Todavia, Porto Alegre também se caracteriza pela sua variedade de sabores, além da típica culinária alemã e italiana de seus principais colonizadores, hoje abarca também as especialidades: japonesa, chinesa, árabe, francesa, indiana, mexicana, polonesa, portuguesa, entre outras. Por essa sua variedade gastronômica é que faz parte do imaginário da cidade ser uma das capitais do Brasil com uma das mais diversificadas gastronomias. Em *Sal de Prata*, as figuras a seguir mostram uma conversa vivenciada em todos os rituais de um restaurante japonês (FIG 73 e FIG 74).



FIG 73 – O almoço  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 74 – Vivendo o ritual  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Esse quesito é citado, fundamentalmente, devido a seu ritual à mesa, assim como o teor da conversa em que foram ultrapassados os limites entre verdade e mentira que norteava a vida dos personagens. As revelações fizeram com que Veronese tomasse uma decisão importante na sua vida – casar-se com Cátia – correlações basilar nas reflexões discutidas por Maffesoli (2005) de que:

Isso faz, como observa um comentarista especializado do fenômeno culinário, do encontro à mesa ‘um ato social fundamental na medida em que proporciona aos participantes uma experiência impressionante de relações sociais, fixando solidamente a coesão, fazendo momentaneamente desaparecer os constrangimentos, limites e desníveis, e também exacerbado esses constrangimentos, limites e desníveis’. Nesse sentido, os rituais da mesa são paradigmáticos de toda a ritualização social. (ibid: p.94)

Portanto, ao findar a breve apresentação sobre a influência gastronômica revelada em *Sal de Prata*, que pode contribuir para estimular o imaginário urbano de Porto Alegre, resgatam-se dois momentos em que os personagens estão bebendo vinho – nas figuras 75 e 76. Na **FIG 75**, para tentar amenizar através do ritual da bebida acompanhada de um brinde, os amigos de Veronese fazem um brinde ao amigo ora falecido, pois conforme apresenta Mafessoli (2005), esses tendem a ser rituais ou espaço de socialidade e sua simbologia permeia entre o confronto e o violento. Também de que o vinho oferece aos homens os mais variados sentimentos, os quais passam a ser totalmente imprevisíveis, situação notada na contextualização da **FIG 76** em que Cátia após beber algumas taças de vinho, em uma festa particular, vive um descompasso entre o prazer/alegria e a angústia/aflição.



FIG 74 – O brinde  
Fonte: Filme *Sal de Prata*



FIG 74 – O vinho  
Fonte: Filme *Sal de Prata*

Para encerrar o caminho da análise de metrópole comunicacional, percorre-se o universo de diálogos entre os personagens em *Sal de Prata*. Todavia, escolheram-se aqueles que são representativos do todo comunicacional da trama. Essa análise, entretanto, não tem o objetivo de constituir-se em uma análise de conteúdo, utilizando-se, simplesmente, de elementos e fazendo-o de forma flexível, não obedecendo a critérios rígidos de sistematização do conteúdo.

*Sal de Prata* inicia com um discurso da personagem Cassandra que simula um orgasmo para chamar a atenção do espectador para os reais valores comerciais do cinema, destacando-se, nessa fala inicial, pontualmente, em sublinhado, a expressão que pode remeter e contribuir para a construção do imaginário coletivo de Porto Alegre<sup>56</sup>: “*Talvez apareça alguém bebendo uma cerveja, ou fumando um cigarro, mas isso pode, né?”; “Sei que isso é um baita lugar-comum, mas nós gostaríamos que vocês tivessem o mesmo prazer vendo o filme que nós tivemos ao fazê-lo.”*

Continuando na oralidade seqüencial da trama, Cátia diz: “*Não te preocupa. (...) Olha, eu tô no trânsito”; “Eu tô feliz. Muito feliz mesmo”; e no decorrer de suas falas cita-se ainda: “*Isso não é uma história que tu tá escrevendo?”; “E tu nunca teve vontade de conhecer ele melhor? Era teu pai.”. E para finalizar as observações da personagem Cátia: “*No teu amor? Claro que não. O que tu sente é outra coisa. Mas tudo bem. Eu acredito no resto. Faz sentido. É o que interessa, né? Juntar os pedaços e encontrar um sentido.”***

Nas falas do personagem Veronese, pontua-se: “*Tem um restaurante novo ali perto da associação. Aí eu conto tudo. Tu pode me pegar?”; “*A verdade é que tu tá bêbada”.**

Para ilustrar os autores coadjuvantes destacam-se as falas de Valdo e de Mirabela que aqui ficam representadas respectivamente: “*Não. Com a Cassandra não é sério. Eu te amo... De verdade. Tu acredita em mim?”; “*Esquece, Cátia. Tá legal? Esquece. Eu, se fosse tu, apagava todas essas coisas do computador.” e “*São duas horas. Tu não vai trabalhar amanhã?” “*Vamos dormir. Tá?” (Mirabela)****

Para tanto, termina-se a questão com as falas coadjuvantes, ditas por personagens secundários: “*O que tu achou?” repórter que trabalha com Linda e da modelo que fala em*

---

<sup>56</sup> Formato que será adotado para todas as falas a seguir analisadas.

uma edição que os dois estão fazendo: “*Eu tô super feliz de desfilar na minha cidade, depois de dois anos em Nova Iorque.*”

O que se procurou neste segundo capítulo foi propor um aproximar/sentir a cidade através de *Sal de Prata*, chegando ao fim desse caminho como um original *patchwork* de imagens, cores, aromas, melodias e sentimentos e estes formando um híbrido urbano que compõe o harmonioso imaginário de Porto Alegre. Porém, para melhor compreender esse caminhar, a última abordagem resgata o papel do *flâneur*, fundamentado na concepção de Walter Benjamin sobre a temática.

## **2.2. A narrativa fílmica na visão do *flâneur* da cidade**

Encaminhando-se ao final desse percurso textual é preciso repensar que papel assume esse diretor/roteirista/criativo homem urbano e que papel deve se permitir vivenciar o espectador/caminhante da cidade na constituição do imaginário da metrópole. Apesar do avanço dos processos de comunicação e das tecnologias de informação, bem como, de sua forte influência no cotidiano dos indivíduos, as cidades, com suas ruas, seus bairros, suas praças e seus monumentos – lugares e não-lugares – como locais de construção do imaginário, da história, da cultura de um povo, passa a ser palco da vida de seus habitantes, pois é nas cidades que a vida contemporânea acontece.

Conforme já dito, as cidades, hoje em dia, estão em constante mutação, e este ritmo de mudança acaba modificando também o viver dessas urbes. Cidades que são estruturadas a partir do olhar, do viver e da narrativa de seus atores sociais, em que a comunicação é essencial. Após propor aproximação de alguns elementos que comunicam em uma cidade e observados em *Sal de Prata*, agora, é o momento de pontuar o papel do *flâneur* como um narrador da cidade.

Sob esta ótica já proposta por Weber (2007) de que a cidade é o lugar de estar e viver, pode-se pensar o importante ato de *flanar* que, de acordo com Pontual e Leite (2006) significa andar pela cidade sem rumo, observando cada mistério das metrópoles contemporâneas e

fazendo sua leitura da comunicação das cidades. Observando cada degrau, cada pedra do calçamento, cada placa de loja, cada portal, cada detalhe no prédio antigo que, hoje, em seu interior se observa/vive histórias contadas a partir dos mais tecnológicos suportes de comunicação.

Contudo, é com a pluralidade de significados e a sua multiplicidade de seres, que se pode começar a pensar o papel do *flâneur*, como um importante narrador das cidades atuais. O que permite ampliar a questão apresentada entre 1800 e 1850, de maneira que possa ser repensada/aplicada, atualmente, sob a mesma essência conceitual, porém em configurações de suporte distintas.

O ato de *flanar*, hoje, pode ser encontrado nos artistas, nos escritores, nos poetas, nos músicos, nos cineastas, nos arquitetos, nos historiadores, nos jornalistas, nos publicitários, e de certa forma, até mesmo, em qualquer habitante, que por ventura podem observar e sentir a cidade, e a partir deste sentimento, criar narrativas, contar histórias. Narrativas estas, onde a cidade pode ter o papel de protagonista ou de coadjuvante da história. Independente, da função que a cidade assuma, ela está ali, presente, fortalecendo sua identidade e fazendo parte do trabalho destes profissionais e/ou do caminhar de seus indivíduos urbanos (cidadãos/visitantes). Ao buscar entender essas narrativas e observar fragmentos da complexidade do vivido urbano, foi preciso resgatar o conceito do *flâneur* abordado por Walter Benjamin e seus estudos sobre a narrativa.

Sob esse prisma, ao caminhar pelo bairro, por exemplo, o *flâneur* vai, em sua cotidianidade, além da rua, contemplando um caminhar noturno e diurno pelo espaço público das cidades. Onde se dão conexões de afeto, conquista, conflito, ou melhor, onde se dão elementos de ligação, de comunicação.

Nota-se que é impossível entender essa noção de comunicação com a cidade sem assumir uma noção perceptiva do imaginário urbano, no entanto é essencial que o caminhar seja sensível e visceral para conseguir entrar na rua, deixar falar o bairro, se colorir com a arquitetura, embriagar-se do cheiro das árvores e ficar estonteado com o barulho do trânsito harmonicamente estruturado com o som dos pássaros, em um dia de sol.

Reflexão estruturada nas considerações já trazidas por Canevacci (1997) de que as linguagens das cidades em suas diversas concepções permitem ao indivíduo urbano uma

comunicação/perceptiva emocional e racional. A qual dá liberdade ao indivíduo/espectador do urbano escolher qual o papel vai querer assumir para dialogar com a cidade, fundamentado em sua própria relação de tempo/espaço e auxiliada pela paixão do estado de pertença e pelo imaginário coletivo das metrópoles contemporâneas.

E essa relação ao se repetir em sua simbologia, sentida ou narrada, faz com que a cidade invisível de Ítalo Calvino reverbere significativamente para criar imagem na mente e começar a se materializar fisicamente em suas estruturas urbanas e geográficas, para, então, serem caminhadas por seus indivíduos.

Questão também discutida por Ferrara (1997) de que as imagens urbanas são signos, ícones e representações da cidade que atuam como mediadoras do seu conhecimento, estipulando significados urbanos produzidos na cidade como elemento de integração e relação social, que contracenam com os indivíduos envolvidos na trama urbana.

Neste sentido, Canevacci acrescenta que à iconografia urbana é intrínseca a proliferação de signos eletrônicos percebidos na arquitetura, na moda, nos corpos, no cinema, na televisão, na fotografia, na publicidade, no *design* e na internet. “E é esta *natureza comunicativa* que difunde um modo diferente de olhar e de pensar” (1997, p. 51), pois a cidade e o corpo humano aumentam consideravelmente a sua propagação de signos em reciprocidade com o crescimento do *video-scape*<sup>57</sup>.

Esses signos da cidade criam e recriam sua linguagem, elementos de sua representatividade que formam uma rede de significados que dará sentido ao panorama urbano são: ruas, bairros, cores, imagens urbanas, ou melhor, são signos que têm como alicerce a sua forma de interagir e de se comunicar no espaço urbano contemporâneo, para criar e recriar significado para os indivíduos. Neste próximo caminhar, tem-se por objetivo explorar o comportamento deste indivíduo, assumindo o papel de *flâneur*, o narrador da cidade.

E para fazê-lo de forma um pouco mais precisa, apóia-se em teorias do campo da comunicação, partindo da Escola de Frankfurt, vista sob o olhar de Rüdiger (2001) como um

---

<sup>57</sup> Segundo Canevacci, “por *video-scape* entende-se o panorama virtual tecnicamente reproduzível, criado pela proliferação dos signos eletrônicos por unidade de imagem sobre as telas de TV ou de cinema, e que se expande irresistivelmente nos corpos multinacionais e multiétnicos da *audience*, nos territórios comportamentais e no traçado urbano” (1997, p. 44).

grupo de pensadores e cientistas sociais alemães que trataram de um leque de assuntos que se estendiam por diversos campos do saber, em que o único objetivo comum era o projeto filosófico e político de elaborar uma ampla teoria crítica da sociedade.

Esse caminhar lento e detalhado pelo universo da comunicação só pode ser continuado com o apoio de Walter Benjamin que, segundo Rüdiger (2001), faz parte da Escola mencionada e traz, por esse viés, a seguinte reflexão: “Segundo seu modo de ver, as comunicações só adquirem sentido em relação ao todo social, do qual são antes de mais nada, uma mediação e, por isso, precisam ser estudadas à luz do processo histórico global da sociedade” (ibid: p. 132).

Dentre os pensadores desta escola, destaca-se ainda: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse e Siegfried Kracauer.

Walter Benjamin foi considerado um pensador original na Escola de Frankfurt, afirma Mattelart (1997), e isso se deu em dois momentos centrais. Na medida em que, juntamente com Kracauer, passa a considerar a tecnologia como uma capacidade de revolucionar a arte. “Acreditavam que as condições essenciais da máquina e do modo de vida urbano estavam criando uma estética em que se revelam um novo tempo e um novo horizonte cultural para a humanidade” (RÜDIGER, 2001, p. 135). Esta questão, no entanto, pode ser claramente observada no texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, escrito por Benjamin.

Já no seu texto “*O narrador*”, observa-se a outra questão, que é a arte da narrativa, e, neste ponto, adentra-se a sua obra inacabada O livro das passagens, “*Paris, capital do século XX*”, em que Benjamin permite ao *flâneur* passar de uma rua à outra, e observar as formas materiais e imateriais de uma cidade. “Benjamin privilegia a observação dos detalhes, dos fragmentos, das *ruínas da história*, a fim de reconstituir uma totalidade perdida” (MATELLART, 1997, p. 80), o que segundo o mesmo autor, recebe influência da fenomenologia de Husserl e dos antecedentes metodológicos de Georg Simmel, buscando dar atenção às manifestações de superfície, para ter acesso à essência de uma época.

Para parte desta reconstrução da totalidade perdida, além do *flâneur* conseguir o mais profundo conhecimento das entranhas da cidade, sua forma de narrar este conhecimento também é de fundamental importância neste processo. “A experiência que passa de pessoa

para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198), visto que, para o autor, são dois os estilos de vida que produzem a família de narradores. A primeira figura do narrador está presente em quem viaja, pois quem viaja tem muito o que contar, mas sem desconsiderar também o homem que passou a vida sem sair do seu lugar de origem e que tão bem conhece e sabe narrar suas histórias e tradições.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si, da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (ibid: p. 205).

Considerando, os estudos da narrativa, o *flâneur*, além de sentir e viver a cidade, narra o que vive, e neste sentido todos os atores sociais das cidades podem assumir a função de *flanar* e decifrar as metrópoles, ou seja, podem assumir o papel de narradores, contando, escrevendo, fotografando, desenhando, filmando, ou seja, relatando. Independente da forma e do formato, aquilo que vivem nas cidades atuais. Canevacci (1997) acrescenta que, o habitante constantemente dialoga com a cidade, complementando que “a cidade está em nós” (ibid: p. 37), afirmação também estruturada pelo Wim Wenders<sup>58</sup>.

A cidade se caracteriza de acordo com o olhar, o sentir, o narrar do outro, e acaba se estruturando, fundamentalmente, sobre este processo de identificação, em que cada indivíduo assume o seu intrínseco papel de *flâneur* ao percorrer, ao perambular pela cidade. E é esse movimento linear/circulíneo<sup>59</sup>, interno ou externo vivido no nível do sensível que demarcará relações de tempo e espaço, nas construções das narrativas comunicacionais das metrópoles contemporâneas. Portanto, esse sentir, requer o além da razão, questão já trazida por Laflamme (1995, apud. SANTOS, 2004), que ressalta a essencialidade de trocas simbólicas que unem a emoção e a razão do indivíduo para relacionar-se com os espaços urbanos. Noutras palavras, trocas simbólicas emocionais e racionais em ação constitutiva do imaginário coletivo.

No entanto, é preciso desvendar os mistérios da cidade e com eles, estabelecer relações, do viver, do sentir e do narrar, para a cidade se formar e seu imaginário urbano criar robustez. É através de símbolos e memórias coletivas do imaginário e das narrativas de seus

<sup>58</sup> Fragmento do texto extraído de “Identidade de nós mesmos” – do diretor Wim Wenders.

<sup>59</sup> Entende-se aqui um movimento circular e curvilíneo.

habitantes, que ao se repetirem, fortalecem-se e vão esculpindo a cidade. Evidentemente, as próprias experiências do ser urbano plural constituem e fortificam as características peculiares das cidades.

Segundo Bolle (2000), o *flâneur* é considerado como um personagem urbano através do qual é possível obter um conhecimento mais profundo sobre a cidade. Ele é um colecionador de sensações da cidade, um sonhador de imagens. Além de um fetiche da mercadoria, na obra benjaminiana, tem outras funções, como um instrumento de percepção e mapeamento da sociedade. Sob este ponto de vista, destacam-se, atualmente, profissionais que necessitam, constantemente, perceber as cidades, como por exemplo, os jornalistas, que constroem, a maior parte de suas narrativas diárias observando os acontecimentos da cidade e de seus habitantes.

E neste caso, específico do diretor do longa-metragem *Sal de Prata*, **Carlos Gerbase**. Um jornalista, um doutor em comunicação, um roteirista, um cineasta, um professor e, essencialmente, um homem urbano, que em seus conflitos internos conecta-se com o imaginário urbano de seu lugar e não-lugar, espaço e tempo de Porto Alegre, com sua relação rua/casa, narra/revela em *Sal de Prata* o seu interior criativo que se entrelaça pelas ruas do Bom Fim, sob o horizonte do Parque da Redenção para contribuir com a construção do imaginário da sua cidade natal – Porto Alegre.

Neste sentido, o conceito de *flâneur* merece destaque no estudo da narrativa das cidades, além do anteriormente desenvolvido sobre o tema, vale ressaltar que segundo Pontual e Leite (2006): “Os atrativos do *flâneur* são então as experiências dos lugares, os símbolos da vida urbana, o consumo, a multidão” (ibid: p. 101).

Da mesma forma, Bolle (2000) acrescenta que o *flâneur* mergulha no passado e penetra no imaginário coletivo, como uma criança que sonha com mapas e estampas. O *flâneur* contracena com a cidade, como se estivesse em um palco. Ele sente um impulso, entra num estado de encantamento e mergulha nela como um louco, em seu mundo de sonhos coletivos, em suas fantasmagorias e em suas imagens de desejos e utopias. “O rosto dentro do poliedro devolve o olhar ao contemplador moderno. Pedra lavrada, prisma, emblema da construção das cidades – as do presente e do futuro e as imaginárias” (ibid: p. 363).

O papel do *flâneur* na narrativa das cidades começa a ser observado a partir do século XIX, período em que, Walter Benjamin, um alemão, consegue descrever os hábitos e os costumes da metrópole urbana francesa, ao lançar um novo olhar sobre as cidades. Que, segundo Pontual e Leite (2006), dá-se através da figura do *flâneur*, “figura literária que percorria livremente o espaço das cidades, o *flâneur* vive uma nova experiência urbana associada às transformações do espaço” (ibid: p. 100).

Neste processo, o *flâneur* perambula pelas ruas, avenidas, praças, bairros seguindo uma linha de leitura de suas cores, prédios, monumentos, ruídos, cheiros e sabores, ou seja, fazendo uma identificação sensitiva, e até mesmo uma interpretação dos signos que permeiam as entranhas das cidades, com base em impressões provenientes do seu caminhar despreocupado e, ao mesmo tempo atento, a fim de estabelecer a narrativa do que é vivenciado em cada esquina das metrópoles contemporâneas. Este narrador pode ser um habitante da cidade ou mesmo um visitante, cada um com sua devida contribuição para a estruturação das características da cidade, visto que esta se forma a partir das experiências comunicativas.

As cidades são como mosaicos de imagens, sons, cheiros e sentimentos, um verdadeiro retrato do cotidiano urbano, de seus costumes e hábitos sociais, culturais, econômicos, políticos e históricos. E é, em meio a esses elementos que caminha o *flâneur* que compõe o mosaico significativo das cidades, onde o seu sentir ecoa na construção do seu imaginário. Narrado através dos olhares individuais, onde o ator principal é o habitante da cidade, que estrutura diariamente uma autêntica contemplação urbana a ser narrada. Este habitante, no entanto, pode ser no seu individual, um artista, um poeta, um escritor, um músico, um professor, um cineasta, ou simplesmente um homem sensível.

E, nesta revelação de sal de prata, o cineasta, vive Porto Alegre e a utiliza como um elemento de forte inspiração criativa. Neste sentido, pode-se considerar que existe espaço para o *flâneur* nas cidades atuais, mesmo que muitas vezes este ato de *flanar* aconteça sem ser percebido.

Pondera-se, então, que a narrativa do *flâneur* faz aflorar a vida cotidiana das cidades, em suas narrativas individuais que transpassam histórias e imaginários coletivos. Condição que permite o pensar que é possível, múltiplas cidades estarem em uma só, devido a seu composto de ritmos, ares, sabores e olhares, que tecem uma colcha de *patchwork* urbano.

Com uma pluralidade de significados que permitem a cidade narrada por cada ator social ter uma vida própria e ao mesmo tempo compor um imaginário coletivo do urbano. Pode-se observar que, para um taxista a cidade é diferente do que para um arquiteto, que também é muito diferente da cidade vista por um publicitário ou daquela contada por um cineasta. Apesar de algumas narrativas se repetirem e ganharem força representativa no espaço urbano, a cidade é, para cada *flâneur*, uma cidade única, transpassada no imaginário do coletivo, fortalecendo o seu sentido de pertença, e a paixão vibracional que mantêm as relações sociais das metrópoles contemporâneas.

No entanto, é observando cada esquina, cada cheiro, cada imagem, cada sabor, cada pessoa, cada morro e cada crepúsculo que compõe o cenário urbano, que é possível, criar narrativas, sejam elas, em forma de reportagem jornalística, em forma de pintura, de escultura, de fotografia, ou até mesmo em forma de música, de poesia, de filme ou de uma história contada aos amigos.

O importante, para descobrir as revelações deste caminhar textual por *Sal de Prata*, é perceber que existe espaço para o *flâneur* nas cidades contemporâneas, pois a cidade está ali sendo vivenciada em cada amanhecer, em cada passo dado fora de casa rumo ao trabalho, em cada instante vivido no trânsito agitado, em cada escolha de lazer a ser vivenciada, seja ela a ida a um restaurante, a um museu, a um teatro, a uma praça, a um parque; independente do que for ser feito, a cidade está ali. E o habitante ao vivê-la já está assumindo o seu papel de *flâneur* e basta revelar-se. Narrar!

## 4. ALLEGRO

Conduzindo-se ao fim/recomeço desse caminhar, agora vibrante, alegre e animado, não em sua plenitude revelada, mas apenas em fragmentos reflexivos desvelados por *Sal de Prata*, resgatam-se, ao vislumbrar o caminho, os dois marcos essenciais: o primeiro – os sentimentos de Wim Wenders, revelados em palavras lidas, escutadas e sentidas no movimento curvilíneo desta estrada, de que: “*nós moramos nas cidades*”, e “*as cidades moram em nós*”. O segundo marco também partiu de palavras lidas, identificadas e decifradas em Juremir (2008)<sup>60</sup> de que o cinema é verdadeiramente imagem e que imagem é sensibilidade, um salto para além da razão e do argumento.

Parafraseando sua análise, percebe-se em *Sal de Prata* as imagens que revelam o imaginário de Porto Alegre permeando entre a angústia “com” objeto de pesquisa e o deslumbramento total, de tal maneira, que essas imagens cinematográficas trilham significações de uma simplicidade e de uma profundidade dolorosa. É sentindo essas questões que se consegue olhar a cidade com o apoio dos indícios do trajeto antropológico da Sociologia Compreensiva para planejar e construir pontes entre o imaginário de Maffesoli e a comunicação metropolitana de Canevacci.

Da França para a Itália, para chegar-se pontualmente a Porto Alegre, então revelada em quadros do filme com o apoio científico, tecnológico e preciso do objeto de pesquisa escolhido – o longa-metragem *Sal de Prata* contém o olhar sensível do *flâneur* contemporâneo que há 49 anos caminha, percorre e desvenda os enigmas da cidade de Porto Alegre.

Depois de sentir, narra o que se viu da cidade e compactua-se com sua criação de forma a permitir que o espectador assuma seu próprio caminho interpretativo, pois, conforme

---

<sup>60</sup> Abordagens feitas por Juremir Machado da Silva no Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 16 de agosto de 2008, ano 113, nº 321, p.07.

Juremir (2008), um filme sempre ultrapassa o seu criador, permitindo que o indivíduo espectador/urbano/leitor possa ler a obra como bem entender.

Intercalando o *flamar* com a ficção e com a realidade no meta-filme – *Sal de Prata* – em que um Filme de Mentira fundamenta uma angústia de verdade em relação ao futuro do cinema contemporâneo, percorre-se a busca por um filme pós-moderno, que revela um imaginário urbano de uma cidade vivida, sentida e, principalmente, compreendida, apropriada e decifrada por um porto-alegrense.

Todo esse olhar está fundamentado no diálogo que conduz a finalização da narrativa de que é impossível ligar cada sentimento a uma determinada palavra, porém essa observação tem sua polaridade. Em um pólo a hipótese – “*Quem sabe, sem palavras o mundo seria menos confuso... Sem nomear, só sentir*”. Na outra variação, a dúvida – “*Mas como eu poderia dizer "eu te amo" sem usar palavras?*”, seguido do “*Corta!*” do diretor, que remete à paralisação dos *frames* para serem analisados.

Expressar um sentimento tão intenso ao analisar o imaginário, que para Juremir (2003)<sup>61</sup> desmorre/revive, transforma-se agora em uma escolha metodológica de paralisar a cena, pois apenas palavras não conseguiram revelar o imaginário de Porto Alegre em *Sal de Prata*. Enfim, transforma-se o cinema – imagem, som e movimento – em apenas uma imagem estática que possa auxiliar a decifrar sentimentos revelados em *Sal de Prata* para traçar um limite entre imagem e imaginário urbano que não se finda.

No momento em que este caminho textual estiver sendo percorrido, o imaginário aqui revelado já terá suas novas conjecturas, porque o imaginário urbano é construído, fundamentalmente pelo seu corpo social, que em sinfonia isolada, musicaliza-se harmonicamente com a cidade, estruturando o imaginário. E como o indivíduo é fragmentado e inacabado, a cidade se remodela em cada dia de sol, e em cada noite de chuva, um cotidiano é percebido ou apenas sentido por seus habitantes.

Caminha-se pelo feminino das ruas e penetra-se na masculinidade dos bairros, vive-se o colorido infantil dos prédios e o lúdico das praças. Sentem-se as formas e a intensidade

---

<sup>61</sup> Referência encontrada em: SILVA, Juremir Machado. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

histórico-cultural dos prédios imponentes/conservadores e da hipermodernidade da arquitetura que concebe gerações. Além disso, inspira-se a intensidade sensível do aroma das flores e outros cheiros particulares de cada lugar e não-lugar das cidades gaúchas, cariocas, catarinenses, brasileiras, argentinas, chilenas, uruguaias que foram percorridas. No entanto, ao apropriar-se de imaginários urbanos ainda não caminhados e de posse de um olhar penetrante e de um sentimento intenso de paixão, pode-se não ter a noção de espaço e tempo.

Pois *Avanti mi* Itália ou comida japonesa saboreada em uma relação atemporal, permite um caminhar sem se deslocar fisicamente, apenas sentir uma comunicação polissensorial, intensa, plena, deslocal e amorosa.

Ponto basilar dessas construções foi o olhar sensível e o sentimento visceral do alemão Walter Benjamin pelas ruas de Paris. Um decifrar iluminado que estruturou o orientar e o perder-se de um *flâneur* apaixonado construindo sua narrativa.

A autora, no entanto, ao percorrer as ruas e sentir as entranhas de Porto Alegre, não percorre em sua solitude. Está acompanhada do olhar narrativo de Walter Benjamin, da sociabilidade e do imaginário de Maffesoli, da comunicação de Canevacci, da intensidade de Wim Wenders, da cotidianidade sensível de Juremir, do líquido revelador de Gerbase e da sensibilidade de Bauman ao perceber a liquidez do amor contemporâneo.

Caminhar necessário para construir um amor sólido entre cinema/imagem, cidade e imaginário. E partir para um caminho que se percorre em uma análise agora pontual aos elementos que compõe o imaginário.

Desde os primeiros passos dados para a orientação deste caminhar se cumpre um ritual, a *flâneur*/autora caminha para construir algumas reflexões sobre a pesquisa proposta e seus encaminhamentos para a finalização desta revelação textual. Diante de alguns passos já traçados, destacam-se algumas reflexões, pretendendo-se chegar a uma partícula conclusiva, ou nem tanto, apenas reflexiva que possa contribuir para uma construção urbana do imaginário da cidade de Porto Alegre, bem como, a fragmentos do imaginário urbano em *Sal de Prata*, pois sal de prata não revela o filme por inteiro. No entanto, essa percepção do imaginário urbano continuará a ser desvelada por um eco urbano construtivo e contínuo do vivido e de olhares dos espectadores que assistirão a *Sal de Prata* ou de leitores que, por ventura, venham a percorrer o caminho textual proposto pela autora.

Em relação ao caminho textual até aqui percorrido, esse é apenas um ecoar do sentimento da autora a partir de um olhar sensível e detalhado para com um foco direcional poder fazer uma análise observadora de *Sal de Prata*, para encontrar elementos da metrópole comunicacional, para revelar gota a gota uma porção mínima do líquido do imaginário de Porto Alegre, para, em um instante fora do tempo e até mesmo do espaço, poder solidificar esse imaginário urbano.

Este caminho só tomou forma, amparado pela paixão sentida, a partir da escolha do objeto de pesquisa. Paixão essa provinda, provavelmente, do sentimento de pertença em que o *flâneur* contemporâneo – Carlos Gerbase – consegue ultrapassar a relação de tempo e espaço alcançando o sensível da autora, através da sua narrativa cinematográfica, amparado pelas tecnologias do imaginário.

Essa criação, sentida e materializada, consegue provocar reflexões e conexões intelectuais, porque a relação de troca criador/criatura é conectiva e visceral. Narrar amparada pelos olhares e narrativas que ultrapassou o século XIX, em escritos de Benjamin, no talvez, atemporal processo criativo versus materialização de Carlos Gerbase, consegue alcançar hoje novamente o atemporal que desestrutura paradigmas interiores da autora, a qual procurou, mesmo impossibilitada do físico para percorrê-lo, amparar-se centralmente em seu *solo*, e logo em marcos já estruturados com sabedoria para melhor conhecer os mistérios e enigmas de um espaço interior e de um espaço coletivo, vivido em um lugar – Porto Alegre – ou em um ainda não lugar – aqueles sonhados.

Estas reflexões individuais que hoje tentam aproximar-se do coletivo, só foram possíveis, pois, tanto a *flâneur*/autora, quanto o *flâneur*/cineasta<sup>62</sup> – observadores da cidade de Porto Alegre – conseguem perceber os mistérios de suas entranhas e deles conseguir reproduzir o que tem de mais significativo, e fazê-lo, de um modo bem particular. Para isso, é preciso viver a cidade em sua intensidade e complexidade de sentido, para até mesmo poder levar em consideração seus ruídos e seus aromas mais marcantes, sentidos também ao assistir ao filme ou ao ler o texto. Dessa forma, o cineasta, que é porto-alegrense, repassa no filme um pouco de sua trajetória e contribui para o fortalecimento de imaginários que daí possam ser gerados. Já a autora chega à cidade, pela rodoviária, a qual serve apenas de lugar de passagem entre a casa e a rua – trabalho – sem ter lar, por mais ou menos três anos, momento em que

---

<sup>62</sup> As reflexões do *flâneur*/cineasta referem-se à metodologia da Sociologia Compreensiva.

encontra uma andante urbana, do Panamá, que adota Porto Alegre como o seu lar. Foi por esse imaginário individual que foi conduzida a caminhar, a vivenciar, a sentir e hoje poder narrar uma partícula do imaginário coletivo dessa metrópole.

Por isso, a importância do conceito de Metrópole Comunicacional desvelado pelo italiano, Massimo Canevacci, se correlaciona com o Imaginário francês e global de Michel Maffesoli. Caminhar paralelo que só foi relevante, no momento em que a Comunicação reforçou aspectos da linguagem, da tecnologia e dos processos comunicacionais presentes no Narrar benjaminiano de *Sal de Prata*.

Esse panorama podia aqui continuar intenso na materialização das idéias e reflexões sobre o Imaginário de Porto Alegre revelado em *Sal de Prata*; no entanto, a academia não conseguiria cumprir os rituais, para que a autora entendesse a relação da criação/materialização no tempo e no espaço. Espaço que neste tempo – O HOJE – é percorrido pela autora – a academia – conduzindo um caminho criativo e proponente à materialização das idéias, para que a paixão do aluno/leitor/espectador/homem urbano viva no sensível da comunicação e constitua um imaginário urbano do seu lugar, podendo hoje – neste tempo – em que está lendo e escutando essas reflexões, estar habitando qualquer lugar do planeta terra.

E o que se espera nesse sentir, em que a autora despe-se do tempo e do espaço para se entregar ao sensível, não colocar um ponto, mas apenas uma vírgula para que as relações sociais sejam repensadas e estruturadas para entender esse SER que, neste instante, está sentindo o mundo em algum lugar, na sua interioridade criativa e se preparando para agir em prol de uma nova realidade urbana. Vive algo que provavelmente nenhuma academia entenderia. O ensinar esse homem/urbano/criativo a se ouvir, a se sentir, a superar seus medos, a ter coragem de quebrar paradigmas que bloqueiam a evolução do homem contemporâneo, nesse habitat, está em constante comunicação. Mas reforça-se aqui que essa comunicação é puramente sentida, não busca rótulos para ser nomeada, pois depois de sentida, o homem pode agir no comunicar pleno, materializando através de rituais, de suportes tecnológicos ou arcaicos, reais ou virtuais, nomeados ou SENTIDOS. E aqui se pontua literalmente que agora é apenas uma questão de livre arbítrio, pois **amor é livre**.  
**CAMINHO LIVRE QUE NOS PROCESSOS INDIVIDUAIS DA AUTORA  
 FOI DO DESAMOR AO AMOR MAIS PROFUNDO.**

## REVELANDO O CAMINHO

ALVES, Hélio R. *Porto Alegre foi assim....* Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

ASHTON, Mary S. G. Turismo: a mutação do cotidiano. In: *Revista do ICISA Gestão e Desenvolvimento*. Novo Hamburgo: 2006, Editora Feevale, ano III, v.3, nº 1, p. 69-74.

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_ ; MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paídos, 1993.

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Lisboa: Ed. 70, 1971.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Lisboa: Brasiliense, 1992.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Um lírico na época do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BISSÓN, Carlos A. (org.). *Sobre Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, 1993.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da história em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRANDÃO, Carlos, A. L. *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006

BRESCIANI, Maria Stella Martins; PESAVENTO, Sandra Jatahy; AVANCINI, José Augusto; MAUCH, Cláudia. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

BRUNO, Fernanda. A obscenidade do cotidiano e a cena comunicacional contemporânea. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº25, p. 22-28.

CAIAFA, Janice. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro-Instituto Italiano di cultura, 1996.

CAPPARELLI, Sérgio, JACKS, Nilda (Coords.). *TV, família e identidade: Porto Alegre fim de Século*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1996

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTRO, Célia Romea. As cidades literárias e a recreações comunicativas dos espaços urbanos. In PRYSTHON, Ângela (org). *Imagens da cidade: Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

CERBINO, Ana Luíza. Cidade efêmera: a comunicação visual urbana no centro do Rio de Janeiro. In: *Revista Brasileira de Ciência e Comunicação. Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo, SP, 2000, Editora Universitária, vol:XXIII, p.157-167.

CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis,RJ: Vozes, 1994 .

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: utopias e realidades uma antologia*. São Paulo: Editora PERSPECTIVA, 2003.

COHN, Gabriel (org.), FERNANDES, Florestan (coord.). *Max Weber*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

CURY, Augusto. *Treinando a emoção para ser feliz: nunca a auto-estima foi tão cultivada no solo da vida!* São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pais brilhantes. Professores fascinantes: a educação de nossos: formando jovens felizes e inteligentes*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que faz o Brasil, Brasil?* 11. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DONNE, Marcella Delle. *Teorias sobre a cidade*. Lisboa: Edições 70, LDA., 1979.

DORNELLES, Beatriz (org.). *Porto Alegre em destaque: História e cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

DUARTE, Eduardo. Desejo de cidade: múltiplos tempos, das múltiplas cidades, de uma mesma cidade. In PRYSTHON, Ângela (org). *Imagens da cidade: Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUARTE, Jorge; BARROS Antonio (org). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedade. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº23, p. 07-22.

ESCOSTEGUY, Ana C. (org). *Cultura midiática e tecnologias do imaginário: metodologias e pesquisas*. Porto alegre: EDIPUCRS, 2005.

EUGENIO, Fernanda. Urbe-variantes: aventura e etnografia das cidades, de Janice Caiafa. In: *Comunicação, Mídia e consumo/Escola Superior de propaganda e Marketing*. V. 4, n. 10 (julho 2007) – São Paulo: ESPM, 2007, p. 143 - 151.

FERRARA, Lucrecia D' Allessio. *As máscaras da cidade*. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/n5/flucreciatexto.html>> Acesso em 10 de agosto de 2006.

\_\_\_\_\_. Cidade: imagem e imaginário. In: SOUZA, Célia Ferraz; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1997.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Guia Histórico de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1988.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 5. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FREITAG, Bárbara. *Teorias da cidade*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

FREITAS, Cristiane. O cinema: uma forma de tradução do pensamento. In: *Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário: Metodologias e Pesquisas*. Porto Alegre, 2005.

FREITAS, Ricardo F. Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo. In: *Comunicação, Mídia e consumo*/Escola Superior de propaganda e Marketing. V. 4, n. 10 (julho 2007) – São Paulo: ESPM, 2007, p. 41 - 53.

GARCIA, Nestor Canclini. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa – México Revista Opinião Pública, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/op/v8n1/14873.pdf>> Acesso em abril de 2008.

GASTAL, Susana. *Turismo, imagens e imaginário*. São Paulo: ALEPH, 2005.

\_\_\_\_\_. *Alegorias urbanas: O passado como subterfúgio*. Campinas: Papirus, 2006.

GONÇALVES, Márcio S. Maffesoli e o otimismo do presente. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº25, p. 40-42.

GOLEMAN, Daniel; KAUFMAN, Paul; RAY, Michael. *O espírito Criativo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1992

HALL, Stuart. HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *La pregunta por la técnica*. Em: HEIDEGGER, M. Conferências y artículos. Barcelona: Serbal, 1994<sup>A</sup>. Disponível em [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/tecnica.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tecnica.htm).

\_\_\_\_\_. *La cosa*. Em: HEIDEGGER, M. Conferências y artículos. Barcelona: Serbal, 1994<sup>C</sup>. Disponível em [http://personales.ciudad.com.ar/M\\_Heidegger/la\\_cosa.htm](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/la_cosa.htm).

\_\_\_\_\_. *Poéticamente habita el hombre*. Em: HEIDEGGER, M. Conferências y artículos. Barcelona: Serbal, 1994<sup>D</sup>. Disponível em [http://personales.ciudad.com.ar/m\\_heidegger/poeticamente\\_habita\\_hombre.htm](http://personales.ciudad.com.ar/m_heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm)

HORTA, Mauricio. Bem vindo à Ecópole. In: *Super Interessante*. São Paulo: Agosto de 2007, Edição 242.

- LACAZE, Jean –Paul. *Os métodos do urbanismo*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.
- LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre. Sulina, 2007.
- LEMOS, André. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). In: *Comunicação, Mídia e consumo*/Escola Superior de propaganda e Marketing. V. 4, n. 10 (julho 2007) – São Paulo: ESPM, 2007, p. 23 - 40.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 1997.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo: Loyola, 1997.
- MAIA, João. Michel Maffesoli e a cidade partilhada. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2005, Edipucrs, nº26, p. 77-85.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre, história e vida da cidade*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1973.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - USP, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. *No fundo das aparências*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo na sociedade da massas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- \_\_\_\_\_. Por uma política da transfiguração. (entrevista a Juremir Machado da Silva). In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 1999, Edipucrs, nº10, p. 17-23.
- \_\_\_\_\_. Mediações Simbólicas: A imagem como vínculo social. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado. *Para navegar no Século XXI: Tecnologias do Imaginário e Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Violência totalitária*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- \_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2001, Edipucrs, nº15, p. 74-82.
- \_\_\_\_\_. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2003, Edipucrs, nº20, p. 13-20.

\_\_\_\_\_. Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº23, p. 23-29.

\_\_\_\_\_. *A sombra de dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mistério da conjunção: Ensaio sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Francisco M. e SILVA, Juremir M. (org.) *Para navegar no século XXI: Tecnologias do Imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000.

MATTELART, Armand. *História da utopia planetária: da cidade profética à sociedade global*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1997.

MÉDOLA, A. S. L.; ARAUJO, D. C. e BRUNO, F. (org.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MEIRA, Ana L. G. *O passado no futuro da cidade: políticas públicas e participação dos cidadãos na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIX, Miguel Rojas, PANIZZI, Wrana M. *Brasil desde Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

\_\_\_\_\_. *Porto Alegre e suas escritas: História e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MORENO, Julio. *O futuro das cidades*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Grande Plano, 1958.

\_\_\_\_\_. *As estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizontes, 1980.

\_\_\_\_\_. *O Método 3: a consciência da consciência*. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MORUS, Tomás. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

OLIVEN, Ruben G.. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

OSHO. *Criatividade: Liberando sua força interior – dicas para uma nova maneira de viver*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999

PALLAMIN, Vera M. (org). *Cidade e cultura: Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAIVA, Cláudio. O caos urbano e a poética das cidades: Um estudo de mídia, cotidiano e sociabilidade. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº25, p. 29-39.

PANIZZI, Wrana M., MIX, Miguel R. (orgs.). *Brasil desde Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'água, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Editora Universidade /UFRGS, 1996.

PITTA, Tânia. Territórios, arquétipos e tribos. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2005, Edipucrs, nº26, p. 86-91.

PONTUAL, Virgínia; LEITE, Julieta. Da cidade real à cidade digital: A *flânerie* como experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2006, Edipucrs, nº30, p. 99-105.

PREFEITURA DE Porto Alegre Disponível em <[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p\\_secao=43](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=43)> Acesso em 20 de setembro de 2006.

PRYSTHON, Ângela (org.). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. In: *Comunicação, Mídia e consumo*/Escola Superior de propaganda e Marketing. V. 4, n. 10 (julho 2007) – São Paulo: ESPM, 2007, p. 11 - 22.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz (org.). *Metrópoles: entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Rio de Janeiro: FASE – Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional, 2004.

- QUADROS, Marta Campos de. Rádio e cidade: Aproximações de Mapas Noturnos de Tempos e Espaços. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, 1997, Edipucrs, nº6, p.126-135.
- ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- SALGADO, Ronaldo. *A crônica reporteira de João do Rio*. Fortaleza: LEO, 2006.
- SANTOS, Francisco Coelho de. Sob o brilho frio dos tubos de raios catódicos. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, 1997, Edipucrs, nº6, p.32-41.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. *Mistérios de Porto Alegre*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de Porto Alegre*. Porto alegre: L&PM, 2004.
- SCHMITT, Ricardo M. *Chalé e a Praça XV*. Porto alegre: Telos, 2006.
- SIQUEIRA, D. C. O; SIQUEIRA, E. D. Cidade: Palco de cultura e comunicação, espaço de reflexão sobre o turismo. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2007, Edipucrs, nº32, p. 134-136.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SILVA, Juremir Machado. *Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Visões de uma certa Europa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.
- \_\_\_\_\_. Interfaces: Michel Maffesoli, teórico da comunicação. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2004, Edipucrs, nº25, p. 43-48.
- \_\_\_\_\_. De Heidegger a Baudrillard: os paradoxos da técnica. In: MARTINS, Francisco M.; SILVA, Juremir M. da (orgs). *A genealogia do virtual: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário*. Porto alegre: Sulina, 2004.
- SOUZA, Célia Ferraz; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs). *Imagens urbanas: Os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1997.
- SOUZA, Celina. Regiões metropolitanas: Trajetória e influência das escolhas institucionais. In: *Metropolis: Entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito*. Ribeiro, L.C.Q (Org.). Rio de Janeiro: Ed. FASE, 2004.
- SOUZA, Marcelo L. de. *O desafio metropolitano: um estudo sobre a problemática sócio-espacial nas metrópoles brasileiras*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SPALDING, Walter. *Pequena história de Porto Alegre*. Porto Alegre: Sulina, 1967.

SUERTEGARAY, Dirce M. S.; BASSO, Luis A.; VERDUM, Roberto (org.). *Ambiente e lugar no urbano: a grande Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

TACUSSEL, Patrick. Sociologia interpretativa. In: *Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: 2002, Edipucrs, nº18, p. 07-14.

TAVARES, Eduardo. *Assim é porto Alegre*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2002.

TZU, Sun. *A arte da guerra*. Porto Alegre: L&PM, 2007

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VELHO, Otávio Guilherme (Org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

WEBER, Maria Helena. A cidade traída: Recortes da mídia, do governo e da academia. In: MÉDOLA, A. S. L; ARAUJO, D. C. e BRUNO, F. (org.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

## ANEXO

### SINOPSE AMPLIADA DO FILME SAL DE PRATA

"*Sal de Prata*" conta a história de uma grande transformação na vida de CÁTIA (vivida pela atriz Maria Fernanda Cândido). No início do filme, ela é uma bem-sucedida economista, que ganha a vida no mercado financeiro e está apaixonada por VERONESE (o ator Marcos Breda), um mal-sucedido cineasta, que ganha a vida com uma pequena loja de revelações fotográficas e faz curtas-metragens quando consegue. Ela mora em um apartamento novo, enorme, com uma decoração moderna. Ele mora em um apartamento pequeno, velho e cheio de quinquilharias. Apesar de tantas diferenças, estão namorando há alguns anos e se amam. Cátia gostaria de morar com Veronese, mas este prefere deixar as coisas como estão. Assim como Veronese não se interessa pelas transações financeiras de Cátia, esta não faz muita questão de se relacionar com o universo cinematográfico.

Um inesperado golpe do destino, contudo, força Cátia a penetrar no mundo do cinema – que para ela é misterioso e cheio de armadilhas – e tentar conhecer melhor a obra de Veronese. Para isso, terá que se relacionar com uma turma que quase sempre evitou, formada por VALDO (Bruno Garcia), um cineasta de sucesso; CASSANDRA (Camila Pitanga), atriz dos últimos filmes de Veronese; MIRABELA (Janaína Kremer), produtora; JOÃO BAPTISTA (Nelson Diniz), publicitário e diretor; e HOLMES (Júlio Andrade), pé-rapado e cineasta "alternativo". "*Sal de Prata*" acompanha Cátia nessa jornada, pelo universo da cidade de Porto Alegre, observando, principalmente, a sua dificuldade em distinguir ficção e realidade. Neste contexto, a equipe trabalha em uma nova produção, com o título "Filme de Mentira". Como diz Umberto Eco, o cinema é a mais poderosa máquina de contar mentiras já criada pela humanidade, e Cátia terá que compreender como funciona essa máquina para dar um novo significado para sua vida.