

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**ENTRE O ÓCIO E O ILÍCITO**

**REPRESENTAÇÕES DO TEMPO LIVRE NO CINEMA BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO**

**CARLOS EDUARDO FIALHO**

**ORIENTADORA: Prof. Dra. IVANA BENTES**

Rio de Janeiro  
Março de 2005

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

## **ENTRE O ÓCIO E O ILÍCITO**

**REPRESENTAÇÕES DO TEMPO LIVRE NO CINEMA BRASILEIRO  
CONTEMPORÂNEO**

**CARLOS EDUARDO FIALHO**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

**ORIENTADORA: Prof. Dra. IVANA BENTES**

Rio de Janeiro  
Março de 2005

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

### **ENTRE O ÓCIO E O ILÍCITO REPRESENTAÇÕES DO TEMPO LIVRE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

**CARLOS EDUARDO FIALHO**

Tese submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

Aprovada por

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivana Bentes  
(Orientadora)

Prof. Dr. Henrique Antoun

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Mauad

Prof. Dr. João Luiz Vieira

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa França

Prof. Dr. Maurício Lissovsky (suplente)

## **RESUMO**

Análise das formas de expressão do tempo ocioso na pós-modernidade, utilizando a narrativa dos filmes brasileiros das duas últimas décadas. Os filmes analisados são: Cronicamente Inviável ( Sérgio Bianchi; 2000), O Invasor (Beto Brant; 2001), Edifício Máster (Eduardo Coutinho; 2002) e O Homem Que Copiava (Jorge Furtado ; 2003).

## **RÉSUMÉ**

Analyse des formes d'expression cinématographique dans la perspective de l'oisiveté dans post-modernité, à travers des films brésiliens des dernière décennies. Dans cette étude sont analysées les films: Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000), O Invasor (Beto Brant, 2001), Edifício Máster (Eduardo Coutinho, 2002) e O Homem Que Copiava (Jorge Furtado, 2003).

## **ABSTRACT**

Analysis of expressions of the leisure and idle time on contemporary brasilian cinema, focusing the language of film and the applicability of the concepts of globalization and postmodernity. The films analysed iclude: Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000), O Invasor (Beto Brant, 2001), Edifício Máster (Eduardo Coutinho, 2002) e O Homem que copiava (Jorge Furtado, 2003).

## FICHA CATALOGRÁFICA

FIALHO, Carlos Eduardo

**Entre o ócio e o ilícito: representações do tempo livre no cinema brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: ECO/UFRJ. 2005

Tese. ECO/UFRJ

1. Cinema Brasileiro 2. Análise Fílmica 3. Cinema e Sociedade

I. Tese (Doutorado – ECO/UFRJ)

II. Título

## AGRADECIMENTOS

A todos que colaboraram para que este trabalho ficasse pronto.

A Ivana pela orientação precisa, dedicada e paciente.

Aos professores da ECO que, direta ou indiretamente, deram contribuições preciosas:

Consuelo Lins, Henrique Antoun, Muniz Sodré, Carlos Alberto Messeder e Micael Herschmann e funcionários da secretaria, particularmente a Valéria Reis.

A Rachel Zangrandi da Video Filme.

Aos amigos Sérgio, Adriana, Umberto, Denise, Fernando, Silvia e Fridman.

A Ana pelo apoio às primeiras pesquisas, quando este trabalho ainda não era uma tese, pela leitura dos capítulos e, principalmente, pela amizade.

A Daisy Stepansky, incentivadora desde o primeiro minuto.

Especialmente a Paula pelo carinho, companheirismo e compreensão e ao Vitor, pela beleza que põe em tudo que faz e paciência com os horários do pai.

*À Paula, companheira de longo curso*

*Ao Vitor, companheiro de vida inteira*

*Ao meu pai, que deixou a cena um pouco antes deste trabalho ficar pronto*

# ÍNDICE

Introdução  
10

Capítulo 1: inclusão e exclusão social na pós-modernidade  
34

Capítulo 2: parâmetros teóricos para a compreensão do tempo ocioso 57

Capítulo 3: a linguagem do cinema e a metodologia da análise fílmica 87

Capítulo 4: concepções do tempo e do ócio no cinema brasileiro  
contemporâneo  
110

Conclusão  
154

Bibliografia  
170



# INTRODUÇÃO

Nosso objetivo, nesta pesquisa, é demonstrar um aspecto da representação da condição social que fazemos no momento chamado de globalização e pós-modernidade através do cinema brasileiro das últimas décadas: o tempo ocioso, lícito e ilícito. Portanto, trata-se de um trabalho no qual o filme não é visto apenas como um documento de representação da realidade, mas como parte da questão que irá ser estudada. O filme é analisado como representação das manifestações culturais, tratado como veículo de expressão dos modos de vida de uma sociedade, e suas imagens e sons revelam práticas sociais complexas, ou seja, permitem compreender os significados e os sentidos complexos de uma sociedade. O cinema como campo da pesquisa e da análise textual.

Propomos estudar a narrativa cinematográfica através da especificidade de sua linguagem, colocando o cinema numa dimensão cultural onde ele assume um viés próprio, como meio de comunicação atuando no interior de um sistema cultural produzindo e reproduzindo sentido. O cinema estudado como

*“um produto cultural e prática social, valioso tanto por si mesmo quanto como pelo que poderia nos revelar dos sistemas e processos culturais. Ironicamente, essa inclusão do cinema na cultura – de certa forma uma redução de sua importância como prática – resultou numa maior compreensão de sua especificidade como meio de comunicação. (...) O cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas (...) e servem a uma série de posições políticas (...) As relações que tornam isso possível – entre a imagem e*

*o espectador, a indústria e o público, a narrativa e a cultura, a forma e a ideologia – são aquelas agora isoladas para a pesquisa por parte dos estudos sobre cinema.”<sup>1</sup>*

Nossa abordagem não é uma análise da sociedade – apesar de se utilizar dela em grande escala - onde o filme é um documento de consulta para o estudo sociológico. Nossa pesquisa é fundamentalmente cinematográfica. Nos interessa conhecer a linguagem dos filmes, seus componentes e significados como imagem. A análise filmica é feita através de uma escolha do olhar sobre o filme, um olhar que abandona a totalidade do objeto como unidade narrativa e se concentra num aspecto entre os vários que são projetados.

Este aspecto privilegiado - ou tema da pesquisa - serão os elementos que caracterizam as sociedades inseridas no processo de globalização e adquirem os hábitos culturais chamados de pós-modernidade. Entre o leque de indícios do comportamento dos homens nos tempos pós-modernos, um será mais notado que os demais: o uso do tempo que não está voltado para o trabalho formal. A este tempo chamaremos de tempo ocioso, apesar dos inúmeros conceitos que o termo carrega; evitaremos, por outro lado chamá-lo de lazer, uma vez que o termo se refere, exclusivamente, ao tempo não trabalhado, nos moldes da divisão que existe entre trabalho e lazer praticado na modernidade<sup>2</sup>. Esta divisão pressupõe o trabalhador empregado, cumprindo uma jornada de trabalho e usufruindo do tempo em que ele não está na produção para desenvolver atividades lúdicas. Essa separação não dá conta do ócio contemporâneo,

---

<sup>1</sup> TURNER, Graeme. *Cinema Como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

<sup>2</sup> Ver a este respeito Joffre DUMAZEDIER, *Sociologia Empírica do Lazer*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

que abrange uma gama de motivos de outra ordem: do desemprego à redução do tempo de execução de tarefas devido ao uso de tecnologias avançadas.

Duas perguntas serão feitas às obras que serão analisadas: “por que” essas características do ócio, produto da globalização e da pós-modernidade, podem ser buscadas em alguns filmes brasileiros no pós 1990? e “como” o filme revela o eixo temático que procuro? Estas duas perguntas remetem à elaboração de um quadro teórico que permite vislumbrar algumas características da sociedade contemporânea através da prática da análise fílmica.

## 1. O tema no cinema

Desde que o homem começou a navegar com mercadorias para conquistar novos mercados que os espaços culturais foram misturados, as culturas mescladas, dos povos que chegavam às novas terras com as dos viajantes. Durkheim explicando a mudança de hábitos e comportamentos aos quais os homens sempre estiveram sujeitos, falava da densidade das relações entre povos. As mudanças eram o produto da expansão populacional que geravam novas necessidades, portanto era o resultado do aumento da densidade populacional aliada ao aumento da densidade moral. Significava que na busca de novas terras os povos entravam em contato com culturas diferentes, transmitindo e recebendo novas práticas e novos valores sociais e culturais.

*“Os segmentos não são mais agregações familiares, mas circunscrições territoriais. (...) A passagem de um estado para outro se faz através de uma lenta evolução. Quando a lembrança da origem comum desaparece, quando as relações domésticas derivadas, que lhe sobrevivem muitas vezes, como já vimos, desaparecem também, o clã não tem mais consciência de si mesmo como um grupo de indivíduos que ocupam uma mesma porção de território. Torna-se uma aldeia propriamente dita. Assim é que todos os povos que ultrapassam a fase do clã constituem distritos territoriais.*

*Cada província, por exemplo, cada divisão territorial tem certos usos e costumes especiais, uma vida que lhe é própria. Ela exerce assim sobre os indivíduos que são impregnados pelo seu espírito uma atração que tende a mantê-los no lugar e, ao contrário, expulsar os outros. Mas no seio de um*

*mesmo país, essas diferenças não poderiam ser muito numerosas, nem muito distintas. Os segmentos são pois mais abertos uns aos outros. E, com efeito, desde a Idade Média, depois da formação das cidades, os artesãos estrangeiros circulam tão facilmente e tão distantes com as mercadorias. A organização segmentar perdeu a relevância.*

*Ela perde-a mais e mais, na medida em que as sociedades se desenvolvem. É uma lei geral que os agregados parciais que fazem parte de um agregado mais vasto vejam suas individualidades se tornarem cada vez menos distintas”.<sup>3</sup>*

A busca de formas capazes de suprir as necessidades internas dos grupos sociais ou a expansão territorial gerava novos contatos entre povos, contatos que por sua vez geravam trocas culturais, intensificadas segundo a densidade destas relações.<sup>4</sup>

Marx, pouco antes de Durkheim, declarava no Manifesto Comunista que a marca da modernidade era a sua capacidade de dissolver todas as instituições típicas das velhas formas de organização social (tarefa não muito difícil, uma vez que as novas formas de instituições sociais revelavam a obsolescência das que ficavam para trás através de uma relação dialética), mas também dissolver as instituições e os códigos de comportamento que se formavam sob a ordem burguesa. Significa dizer que uma das marcas da modernidade estava na velocidade da dinâmica social que a partir daquele momento se acelerava. Enquanto séculos haviam sido necessários para o homem superar as formas cristalizadas de relações sociais, econômicas e práticas culturais, o homem moderno se formava sob o

---

<sup>3</sup> Durkheim. Org. José Albertino Rodrigues. São paulo: Ática, 1978. pp. 92-93

<sup>4</sup> Aron, Raymond. *As Estapas do Pensamento Sociológico*. SP/Brasília, Martins Fontes, UnB. 1982.

domínio do efêmero, das coisas transitórias. Tudo que existia tinha entre suas funções a condição de ser superado. Se a correlação dialética era o motor que impulsionava a história, na modernidade era o motor que impulsionava o momento. Segundo Marx, a dinâmica do movimento dialético levaria o homem a superar a época das grandes contradições históricas até que ele alcançasse a plena liberdade, superando as contradições que marcavam sua até aquele momento. Mas, até que isso acontecesse, tudo que adquirisse solidez deveria se desmanchar no ar, uma vez que

*“(...) a burguesia só pode existir na condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação sem alterações do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a condição primeira de existência de todas as classes empreendedoras anteriores. Essa revolução contínua da produção, esse abalo constante do todo sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que a substituem tornam-se antiquadas antes de terem um esqueleto que as sustente. Tudo que é sólido e estável evapora-se, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são, finalmente, obrigados a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas”.<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Marx , Karl e Engels, F. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Global, 1988.

O que Durkheim pensou como forma de explicar as mudanças sociais se referindo aos primórdios da vida homem em sociedade (sua preocupação era a modernidade que amadurecia na sociedade européia) e Marx tentando compreender a burguesia que se formava e a velocidade da modernidade colocando, permanentemente, as suas partes constituintes em concorrência (uma característica das mercadorias), abre o caminho para a compreensão das transformações em velocidade super acelerada que as mudanças do mundo pós-moderno globalizado vem produzindo.

A globalização, no molde que a entendemos a partir da segunda metade do séc. XX, gerou mudanças que se refletiram na vida das pessoas comuns. É uma nova estrutura social que se revela através da forma das pessoas viverem. Dependendo do lugar em que vivem, as pessoas passam por mudanças mais ou menos profundas. Alguém que seja um trabalhador ligado ao setor terciário, trabalhando no ramo de produção de informações e vivendo numa grande cidade brasileira certamente deve ter na sua rotina de trabalho e lazer o contato permanente com aparelhos celulares, computadores, etc. que o coloca muito mais próximo do padrão de vida preconizado para a pós-modernidade e o mundo globalizado do que um trabalhador do campo que viva numa pequena vila no interior do país e tenha em casa apenas um aparelho de tv conectado aos canais abertos. Os dois têm em comum apenas uma coisa: em grau e intensidade diferentes, estão sujeitos a padrões de comportamento globais, que circulam o planeta com muita rapidez. O primeiro trabalhador tem contato com os padrões globais de comportamento através das inúmeras viagens de negócios e passeio que ele faz por ano e através do laptop que ele carrega para todo lado. O trabalhador do campo entra em contato com padrões globais de comportamento de forma precária através do seu aparelho de tv que, diariamente, o informa sobre os modos e maneiras de viver que correm pelo mundo.



Não bastasse o acesso a tecnologia disponível eles se diferenciam pelo lugar que ocupam na divisão do trabalho e pelo tipo de “ferramenta” que manejam na rotina diária. O primeiro, está em contato com o mundo, se locomove no tempo e no espaço através da virtualidade dos aparelhos de comunicação e informação que são manuseados todos os dias e, na não virtualidade, através das idas e vindas aos vários lugares do planeta. O segundo está preso ao local onde ele vive, recebe informações limitadas sobre outros lugares, raramente faz circular informações além do lugar onde mora, muito menos circula virtualmente pelo planeta ou fisicamente em viagens de negócios e férias. O primeiro não está preso a lugar nenhum, apesar de pertencer a um local geográfico com identidade cultural; o segundo está preso a um lugar geograficamente localizado, a práticas culturais e identitárias que se modificam em velocidade e ritmo lento se comparada com as transformações que sofre o universo cultural dos grandes centros urbanos.

Michael Hardt e Antonio Negri<sup>6</sup> utilizam a periodização das fases da produção como um dos indicadores das mudanças sociais que ocorrem na sociedade, utilizando grandes períodos históricos, delimitados por setores dominantes da economia. Para Hardt e Negri houve um primeiro período

*“no qual a agricultura e extração de matérias-primas dominaram a economia; um segundo no qual a indústria e a fabricação de bens duráveis ocuparam posição privilegiada; e um terceiro – e atual – paradigma, no qual a*

---

<sup>6</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

*oferta de serviços e o manuseio de informações estão no coração da produção econômica”.*<sup>7</sup>

Os modelos de produção são apenas indicadores de transformações maiores ocorridas na sociedade. Utilizar o argumento dos períodos da produção não restringe nem condiciona a explicação dos fenômenos sociais à economia. Apenas usa uma referência facilmente identificável para sugerir que algumas mudanças profundas estão ocorrendo nas formas de organização social. Quando a agricultura era a atividade predominante, as relações sociais, econômicas e políticas também estavam organizadas pelos seus parâmetros de tempo e comportamento. O mesmo acontece na modernidade, a predominância da indústria é um indício para a compreensão das relações humanas que se estabeleceram no processo de modernização, mesmo a agricultura – marco do período anterior - se transforma e se organiza segundo padrões de funcionamento, de relações de trabalho e produção baseados na lógica da produção industrial. Na sociedade pós-industrial as relações sociais e de produção se organizam em torno da geração de conhecimento e informação. Além de grande parte da força de trabalho migrar para o setor terciário da economia, ocorre um processo de transformação do homem,

*“Assim como ocorreu com a modernização em época anterior, hoje a pós-modernização ou a informatização assinalam uma nova maneira de tornar-se humano. No que diz respeito à produção da alma, como diria Musil, deve-se*

---

<sup>7</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. Op. Cit.

*realmente substituir as técnicas tradicionais de máquinas industriais pela inteligência cibernética de informação e pelas tecnologias de comunicação”.*<sup>8</sup>

Os indícios de novos tempos são percebidos nas mudanças que ocorrem nos países que gerenciam a economia do planeta e condicionam a forma de organização das economias direta e indiretamente relacionadas com estes centros financeiros. Na segunda metade do século XX a participação das pessoas empregadas na indústria nos Estados Unidos caiu de 34% para 16% e deste percentual cerca de um terço não trabalha na produção. No Brasil a situação não é diferente, a maior parte da mão de obra brasileira está empregada no setor terciário da economia. Junto com a mudança na concentração de mão de obra em setores da economia veio o aumento na quantidade de trabalho intelectual na produção frente à redução da quantidade de trabalho físico, e hoje, tanto uma indústria quanto uma agricultura de ponta (representantes dos modelos de produção anteriores) têm agregado aproximadamente três quartos do valor da produção em informação. Uma fazenda de gado que produza ou compre sêmen de touros reprodutores e uma indústria de automóvel gasta mais em tecnologia e informação do que em terras e chapa de aço.

O conhecimento e a informação também separam e hierarquizam os trabalhadores. Aqueles que estão em contato com um fluxo constante de informação e produção de conhecimento alcançam salários melhores e são mais facilmente aceitos no mercado do que os que lidam com tecnologia obsoleta e desenvolvem tarefas rotineiras, á margem da recepção e transmissão de dados. Segundo Thomas Stewart

---

<sup>8</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. Op. Cit.

*“As noções de economia do conhecimento e empresa baseada no conhecimento têm um certo caráter abstrato, mas não há nada de abstrato no trabalho do conhecimento. (...) A informação provavelmente é a matéria-prima mais importante de que precisamos para realizar nosso trabalho. Isso costumava ser verdadeiro para um número reduzido de pessoas; hoje, aplica-se à maioria delas, e aqueles que não são trabalhadores do conhecimento não são tão bem remunerados quanto costumavam ser. Isso também deixou de fora as pessoas que, embora lidem com a informação, executam trabalhos de rotina e automáticos (...) a proporção da força de trabalho norte-americana cujos empregos envolvem principalmente trabalhar com coisas (trabalhadores agrícolas, operadores e operários, artesãos) ou oferecer serviços não profissionais (funcionários de hotéis e restaurantes, de distribuição, balconistas, empregados domésticos, barbeiros e esteticistas etc.) terá sido reduzida em mais da metade na virada do século, de 83% em 1900 a estimados 41%; as pessoas que trabalham principalmente com informações (em cargos de vendas, gerência e administração, profissionais liberais, técnicos e burocráticos) constituíam 17% da força de trabalho em 1900 e constituirão 59% na virada do século”.*<sup>9</sup>

Além das evidências da ocupação no mundo que se transforma, formando os paradigmas da pós-modernidade, outros dois fatores serão utilizados para caracterizar o

---

<sup>9</sup> STEWART, Thomas. *Capital Intellectual*. São Paulo: Campus.

comportamento do homem contemporâneo: o sentido de exclusão e inclusão social e a utilização do tempo, particularmente o tempo ocioso.

Estas são características bastante sensíveis aos homens e mulheres pós-modernos. São experiências concretas que passam pela idéia de projeto de vida. Os modernos estruturavam suas vidas em torno de princípios sólidos herdados de gerações anteriores e modificados segundo a perspectiva de longo prazo, ou seja, o novo era estruturado sobre bagagens culturais herdadas que atuavam como bases sólidas para a própria novidade. Contestar formas de vida pressupunha a construção de novas relações com perspectiva duradoura. A pós-modernidade suprime a perspectiva de longo prazo. As mudanças ocorrem sem que a noção de estrutura herdada e memória histórica atue como eixo de continuidade entre velhas e novas formas de convívio entre os homens. A insegurança e fluidez dos acontecimentos de curta duração substituem a idéia moderna de relativa segurança identitária, onde o termo identidade não estava em questão, mas apenas alguns modelos de identidades possíveis. Na pós-modernidade não são algumas identidades que são substituídas por outras, mas é o próprio termo que vê sua existência questionada fazendo deste questionamento e fluidez o próprio sentido da vida e da organização social.

Para Bauman

*“a dificuldade já não é descobrir, inventar, construir, convocar (ou mesmo comprar) uma identidade, mas como impedi-la de ser demasiadamente firme e de aderir depressa demais ao corpo. A identidade durável e bem costurada já é uma vantagem; crescentemente, e de maneira cada vez mais*

*clara, ela se torna uma responsabilidade. O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe”.*<sup>10</sup>

O processo de distanciamento ou absorção das identidades de longa duração é um dos fatores de construção da exclusão social. Aqueles que conseguem se movimentar entre a fluidez dos valores e absorver as mudanças de comportamento com a rapidez que acontecem as próprias mudanças tendem a participar como beneficiários do novo processo de organização social; os outros simplesmente não participam do processo, não têm acesso à rapidez das mudanças por qualquer razão (por não fazer parte de um universo de demanda por novas tecnologias ou simplesmente estar preso a valores culturais rígidos, etc), ocupam o lugar social destinado aos que não tomam decisões nem se beneficiam da reorganização da sociedade. Um desses lugares destinados aos não inseridos é marcado pela incapacidade que os excluídos têm de ultrapassar as distâncias geográficas e temporais tal como lhe são impostas por fatores externos. Ou seja, aos excluídos não são fornecidas as ferramentas capazes de anular as barreiras que os prendem às culturas locais, principalmente de uso do tempo, que é o que vai nos interessar neste trabalho.

A incapacidade que certos grupos de pessoas têm para se locomover e acessar as informações no tempo que a tecnologia dos dias atuais permite os distanciam dos grupos que fazem da compressão do tempo e do espaço uma de suas características como grupo social. Bauman vai chamar os primeiros de vagabundos e os outros de turistas. Ser turista é ter

---

<sup>10</sup> BAUMAN, Zigmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

*“aptidão para escolher onde e com que partes do mundo interfacear, e quando desligar a conexão. Ligar e desligar não deixam no mundo qualquer marca duradoura: na verdade, graças à facilidade com que as chaves funcionam, o mundo (como o turista o concebe) parece infinitamente flexível, dócil e esboroável. É improvável manter-se qualquer configuração por muito tempo”.*<sup>11</sup>

Ser vagabundo é não estar em movimento ou porque suas qualidades não permitem ou porque suas escolhas culturais não exigem. De qualquer maneira a recusa à mudança é uma marca, ou porque não lhe é permitida ou não o interessa. Os vagabundos

*“se estão em movimento, é porque foram impelidos para trás – tendo sido, primeiramente, desenraizados por uma força demasiadamente poderosa, e muitas vezes demasiadamente misteriosa, para que se lhes resista. (...) Para eles, estar livre significa não ter de viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele”.*<sup>12</sup>

Os turistas se movimentam porque querem, enquanto os vagabundos quando o fazem é porque seu lugar se tornou inóspito. Para os personagens destes dois grupos a noção de tempo tem contornos diferentes. Para o primeiro o presente é o lugar onde as coisas acontecem e são como devem ser, não há necessidade de jogar para frente o projeto de felicidade. É possível ser feliz no presente. Os vagabundos recusam o tempo presente

---

<sup>11</sup> BAUMAN, Zigmunt. Op. cit.

<sup>12</sup> BAUMAN, Zigmunt. Op. cit.

como o lugar onde é possível ser feliz, é em algum lugar que eles ainda não conhecem que eles vão colher as benesses da vida. Mas olhar para o futuro não significa absorver ou promover mudanças no presente, mas apenas preservar o tempo e o lugar como ele se apresenta porque a experiência tem demonstrado que as mudanças os colocam cada vez mais longe da felicidade pós-moderna (mesmo que ninguém os tenha perguntado sobre se é essa felicidade o que desejam). Mas estar ou não em movimento não é uma escolha isenta de conseqüências, para Bauman

*“estamos todos (...) em movimento; nenhum de nós pode estar certo/a de que adquiriu o direito a algum lugar uma vez por todas, ninguém acha que sua permanência num lugar, para sempre, é uma perspectiva provável. Onde quer que nos aconteça parar estamos, pelo menos, parcialmente deslocados ou fora do lugar”*.<sup>13</sup>

Turistas e vagabundos são, para Bauman a metáfora da pós-modernidade por representarem a síntese das escolhas do mundo contemporâneo, colocando em pólos antagônicos questões ligadas à identidade cultural (local x global), liberdade (escolha de projetos de vida) e a flexibilidade do tempo e do espaço (retornaremos este tema no capítulo 1).

O tempo redimensionado na sociedade pós-industrial é a preocupação de Domenico De Masi. Na sociedade industrial o tempo livre é uma compensação do tempo trabalhado, é permitido um ou dois dias de descanso na semana e trinta dias durante o ano, como compensação pelo tempo trabalhado. O lugar de descanso do homem na sociedade moderna

---

<sup>13</sup> BAUMAN. Zigmunt. Op. cit.



é fora do local de trabalho: o escritório e a fábrica ficam em lugares diferentes do local de lazer. Na sociedade pós-industrial a parafernália eletrônica e as formas rápidas de comunicação fazem o trabalho viajar com você num laptop e acordar na sua casa através dos e-mails. Para De Masi o tempo de trabalho na sociedade contemporânea aumentou se comparada com a jornada de oito, seis ou quatro horas das últimas décadas do século XX, porque de alguma maneira o trabalho invadiu o espaço doméstico. O tempo de ócio da pós-modernidade é o resultado da tecnologia que permite ao homem administrar seu tempo de trabalho e não trabalho, ou seja, fazer as escolhas da qual falou Bauman. O tempo redimensionado pelas novas tecnologias disponíveis ao homem no trabalho e fora dele permite que o lazer deixe de ser apenas o tempo não trabalhado, ou seja, o momento em que o homem resgata a energia para retornar à atividade da produção. O homem moderno vende sua força de trabalho para comprar o lazer. A pós-modernidade liberta o homem desta relação segmentada entre trabalho e lazer e permite que a união dos dois momentos seja uma experiência criativa. Este tempo redimensionado De Masi vai chamar de ócio criativo, uma nova dimensão de tempo onde ocorre a reunião das atividades de produção, formação, criação e descanso, permitindo que o homem se desenvolva em todas as suas dimensões. Em última instância, uma fusão entre produção e prazer. Para De Masi

*“Tempo liberado é uma definição burocrática, sindical. Portanto, permanece no rastro do passado: da tradição industrial (...) A sociedade industrial permitiu que milhões de pessoas agissem somente com o corpo, mas não lhes deixou a liberdade para expressar-se com a mente. Na linha de montagem, os operários movimentavam mãos e pés, mas não usavam a cabeça.*

*A sociedade pós-industrial oferece uma nova liberdade: depois do corpo, liberta a alma”.*<sup>14</sup>

Meu objetivo não é discutir os conceitos de pós-modernidade e ócio criativo segundo a ótica de alguns autores, mas criar os parâmetros teóricos para entender a narrativa de alguns filmes brasileiros da virada do século XX para o XXI. Mas antes de aplicar os conceitos à análise fílmica é necessário entendê-los nos parâmetros dos dados sociais brasileiros.

No final do século XX o brasileiro está trabalhando a metade do tempo que trabalhava no início do século e com uma expectativa de vida de quase o dobro da que tínhamos no mesmo período. No início do século passado nós passávamos 30% do tempo de vida trabalhando e espera-se no final da primeira década do século XXI vamos dedicar apenas 12% do tempo de vida ao trabalho. O aumento da expectativa de vida e diminuição do tempo de trabalho é uma realidade que já vivemos no Brasil. Segundo De Masi

*“No século 21, os países do Terceiro Mundo vão ensinar aos países industrializados como usar o tempo livre e dedicá-lo ao lazer. (...) O Brasil é um país cheio de pobres e cheio de ricos. Mas ambos são mais alegres, sensuais, hospitaleiros e musicais que seus semelhantes do Primeiro Mundo. A reserva de emoção de que o Brasil dispõe no Rio, em Salvador, Recife e Fortaleza é igual a sua reserva de oxigênio da Amazônia. (...) Os países não industrializados, ao contrário, guardaram pelo menos em parte a capacidade*

---

<sup>14</sup> DE MASI, Domenico. *O Ócio Criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

*de viver o tempo livre, enriquecendo-o de criatividade, jogos, amizades, convivência e sensualidade. (...) O século 20 ficará na história como o século do trabalho. Muito provavelmente o século 21 se caracterizará como o século do tempo livre”.*<sup>15</sup>

A origem do tempo liberado e o que fazer com ele é uma questão que assume várias facetas, entre elas há lugar para algumas expectativas, como as de Domenico De Masi. Não estamos entrando na discussão e no mérito da teoria do tempo ocioso na pós-modernidade mas apenas utilizando a argumentação que ela me fornece – evidentemente comprovada por bases empíricas – para proceder à análise fílmica. As categorias culturais e comportamentais da pós-modernidade são nossa porta de entrada para a análise fílmica. O objetivo é verificar como as formas que o tempo liberado é processado através da narrativa no cinema nacional do fim de século. Minha hipótese é de que as dinâmicas da globalização e da pós-modernidade, que ocorrem através da compressão do tempo e do espaço, encontram formas de ajustes locais na narrativa fílmica. Este assunto será apresentado de forma mais detalhada adiante, mas algumas perguntas já se delineiam: (a) qual o conflito que aparece na narrativa fílmica sobre a sociedade contemporânea (considerando que um filme faz a narrativa de um lugar social, cultural e histórico) ?; (b) essa narrativa se ajusta ao conceito de resistência cultural, dialogando com os quadros teóricos sobre o ócio na pós-modernidade? e, finalmente, c) quais os aspectos do discurso elaborado nos filmes selecionados que permitem associar a linguagem fílmica (enquadramento, ritmo, etc) às características de uma sociedade global e pós-moderna?

---

<sup>15</sup> Entrevistas de Domenico De Masi ao jornal O Estado de São Paulo, 02 de junho de 2003.

## 2. O contexto e o texto no cinema

O cinema brasileiro contemporâneo continua - apesar dos novos tempos de globalização - usando várias formas para falar das questões sociais. As reflexões existenciais, as desigualdades sociais, a inclusão e a exclusão social, etc. não são falas conclusivas e prescritivas das personagens, mas apenas se fazem presentes na trama. Temos o exemplo dos personagens Japa e Branquinha (Como nascem os anjos; Murilo Salles)<sup>16</sup> ou Anísio (O Invasor; Beto Brant) que não empunham abertamente uma bandeira, ou elaboram uma fala política de confronto, mas nem por isso seus discursos contêm menos consciência social, se comparados com alguns filmes do cinema moderno engajados social e politicamente. O Japa e a Branquinha tentando sair da confusão em que se meteram falam da condição social dos deserdados, das relações afetivas entre eles e “os outros”, da visibilidade que a mídia dá aos excluídos, etc. Mas não elaboram um discurso sociológico sobre a marginalidade infantil, ao mesmo tempo em que tratam o tema com tanto compromisso em revelar o quadro de conflitos quanto trataram alguns filmes do final da década de 50 e dos anos 60, só para exemplificar: Rio 40º (Nelson Pereira dos Santos) ou Cinco Vezes Favela (J. P. de Andrade, M. Faria, C. Diegues, L. Hirszman e M. Borges) .

Algumas transformações ocorridas nos últimos anos são bem perceptíveis. A Embrafilme terminou, encerrando um período de produções e distribuição importante, os recursos para a realização de filmes minguaram reduzindo a produção anual à casa de poucas dezenas depois de ter vivido momentos de mais de cem filmes anuais e,

---

<sup>16</sup> Japa e Branquinha são duas crianças, personagens de Como Nascem os Anjos, que se vêm envolvidas na invasão de uma casa de classe média alta, no Joá, Rio de Janeiro. Acompanhando o membro de uma quadrilha de traficantes na fuga do morro, os dois terminam sendo confundidos com criminosos e tratados como tal pela mídia e pela polícia.

conseqüentemente, o sucesso de bilheteria passou a ser um dado importante a ser considerado na aprovação de novos projetos.<sup>17</sup>

Com sucesso de público ou não é interessante notar que em tempos de globalização e pós-modernidade a temática dos filmes deste período continua girando em torno dos temas que marcaram a história do cinema brasileiro: sertão e cidade, favela e cangaço, o malandro e o caipira, etc. além dos novos temas, como o tráfico de drogas. Com investimentos baixos ou altos (filmes de seiscentos mil reais ou de cinco milhões), com apoio das leis de incentivo fiscal ou financiamento parcial dos governos, estava valendo, como sempre, a variedade de formas, gêneros, narrativas, etc. e alguns deles com grande sucesso de público e crítica: *Central do Brasil* (Walter Salles Jr.), *Carlota Joaquina* (Carla Camurati), *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Werneck), *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende), *Que é Isso Companheiro?* (Bruno Barreto), *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado), *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes) são alguns exemplos de filmes que ultrapassaram meio milhão de espectadores; outros como *Carandiru* (Hector Babenco) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles) passaram da marca de um milhão de espectadores. Nessa relação aleatória, listada sem critério, aparecem filmes de vários gêneros e linguagem.

Além de dialogar com o passado, através da temática e da mistura de narrativas, nosso cinema também dialoga com o universo que o envolve, com os valores e os tempos de hoje, fazendo transitar por esta cultura os elementos identitários da sociedade global e padrões culturais de comportamento da pós-modernidade. O que nos interessa é encontrar nessa narrativa e, através dela, o tratamento dado ao uso do tempo, o tempo que sobra com a mudança tecnológica e das relações de trabalho, o tempo que sobra com o desemprego, o

---

<sup>17</sup> RAMOS, Lécio Augusto. “Impressões Sobre o Seminário” in *Contracampo, Revista de Cinema*, nº 27.

que sobra na execução dos trabalhos lícitos e são convertidos em trabalho ilícito, identificar como o cinema brasileiro pós 1990 trata o assunto.

Nossa hipótese é que o tempo liberado neste fim de século, não é, necessariamente o tempo asséptico da relação harmônica entre trabalho e criação, com vista ao usufruto do puro prazer. Ele também é organizado atendendo a vários desejos, entre eles realizar sonhos de consumo, típicos da modernidade e pós-modernidade (veremos a importância do desejo de consumo na identidade pós-moderna, no capítulo 1), ultrapassar algumas barreiras sociais, mudar de lugar na pirâmide de estratificação social ou atender a vontade desenfreada de ganho e poder.

Considerando que os discursos adquirem um caráter competitivo, ou seja, alguém que fala assume determinada posição frente aos discursos concorrentes, a presença predominante de um tipo de narrativa sobre o tempo nos filmes que serão analisados, deverá ser entendido como um discurso que dialoga com o quadro teórico da modernidade, ao mesmo tempo em que procura dar conta das características da globalização e da pós-modernidade, particularmente no que diz respeito à compressão do tempo que se manifesta em relação ao seu uso, como tempo utilizado fora do trabalho formal, mas também na forma de valores efêmeros de curta duração, na flexibilização das relações dos indivíduos na produção, volatilidade do capital, cosmopolitismo e afirmação das identidades locais, etc. Em outras palavras, a narrativa filmica sobre o uso do tempo adquire sentido quando dialoga com o quadro social que faz brotar essa narrativa, no contexto de sua formação. Não sendo um produto passivo de um contexto – na forma de mera consequência – a narrativa será tratada como um elemento de interação com a sociedade (não abrindo mão do contexto), mas descartando a possibilidade dela vir a ser uma ilustração do discurso

sociológico ou antropológico. Ela deverá se apresentar para análise como parte do conteúdo fílmico e, a partir dela, conhecer o seu discurso sobre a sociedade.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles. A imagem-tempo. SãoPaulo: Brasiliense, 1990.

## **Capítulo 1: Inclusão e exclusão social na pós-modernidade**



Quando pensamos na modernidade a imagem que nos vem à cabeça é a de um homem, impecavelmente vestido, apumado numa elegância discreta e pessoal, observador e ausente ao mesmo tempo, que coloca a mão na maçaneta e, gentilmente, nos abre a porta para passarmos a um mundo repleto de dúvidas, em grandes cidades e muitas indústrias, ali pelo final do século XIX. Esse porteiro poderia ser, cada um a seu turno, um dândi ou um flâneur. Baudelaire tem as mãos na maçaneta da porta da modernidade. Falar da modernidade é falar de coisas vagas, de difícil definição, efêmeras, e que se fazem presentes num mundo que tende para a universalidade: global na modernidade dos grandes centros urbanos da Europa e da América e na modernização que derruba as fronteiras culturais e geográficas. Para o flâneur

“A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência, no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes (...) Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade”.<sup>19</sup>

A cidade moderna, com ruas largas, vitrines e multidões nas calçadas é também o lugar onde o ócio pode ser cultuado. O ócio já não é mais a condição especialíssima dos

---

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1996. p. 20-21.

membros da elite intelectual e política que tem o direito de usufruir o tempo como bem entende, ou da elite econômica que compra todo o tempo livre herdando da aristocracia, com direito ao gosto pelos jogos e pelo prazer. Ser um flâneur - observar o que está em volta, se dedicar às coisas belas da vida, poder estar sentado numa varanda de uma das capitais do mundo que se modernizavam no final do século XIX - era menos uma questão de condição social herdada e mais uma postura de vida. O dinheiro era importante, garantia também o tempo livre, mas era preciso saber manter a elegância aristocrática dos que não lutam no dia a dia pela sobrevivência.<sup>20</sup>

*“Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. Infelizmente é bem verdade que, sem o tempo e o dinheiro, o amor não pode ser mais do que uma orgia de plebeu ou o cumprimento de um dever conjugal. Em vez da fantasia ardente e sonhadora, torna-se uma repugnante utilidade.*

*Se falo de amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dândi não visa o amor como um fim em si. Se me referi ao dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável aos que cultuam as próprias paixões; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como parece*

---

<sup>20</sup> Baudelaire morreu pobre.

*acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito”.*<sup>21</sup>

O flâneur e o dândi modernos usam o tempo para o prazer, para a observação. Sem se misturar ao caos da vida moderna, ele observa a modernidade de vários ângulos da cidade, não se mistura à multidão ao mesmo tempo em que não se afasta dela. Não consegue viver longe do movimento das ruas mas não se transforma na massa disforme de figurantes da modernização dos grandes centros urbanos. O flâneur e o dândi de Baudelaire não fazem parte da modernização capitalista e da revolução industrial: os dois personagens são a modernidade que se anuncia em atitudes, posturas, valores e um certo grau de espanto quando observa e vive o movimento avassalador da modernização.

Eles não correm, cedendo as imposições do tempo, que se torna cada vez mais curto, transformando as pessoas ao ritmo das máquinas. Eles - principalmente o flâneur - recuam, tornam-se lentos e se afastam da via de macadame por onde passam os figurantes do mundo moderno, não se deixam tocar nem saúdam de modo esfuziante o mundo das grandes mudanças: o seu papel é admirar o que surge aos olhos e narrar esta história, bem mais com o talento do cronista do que com a reflexão do filósofo.

Se transpormos estas características para o final do século XX, precisamos mudar muito pouca coisa para dar conta de esboçar atitudes e comportamentos que observamos com o surgimento da pós-modernidade.

Ao nos referirmos à vontade do ócio e ao homem ocioso da modernidade em Baudelaire , ou às classes ociosas em Veblen, fica-nos a sensação de que não mudou muita

---

<sup>21</sup> BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1996. p. 48-49.

coisa em relação aos dias de hoje. Não ocupar a maior parte do tempo com o trabalho, dedicar a vida aos prazeres proporcionados pelo dinheiro e não se submeter ao ritmo alucinante do capital e da produção são os desejos do homem moderno que nós herdamos em tempos pós-modernos. No entanto, se a vontade de usufruir o tempo ocioso persiste, os fatores que transformam esse tempo idealizado em tempo vivido são muito diversos daqueles do final de século XIX e que nos orientou por quase a metade do século XX. O dândi faz parte das elites econômicas, pertence às classes privilegiadas que desfrutam do ócio nos moldes de Veblen<sup>22</sup>; o flâneur pertence ao grupo daqueles que se colocam propositalmente à margem do ritmo do capitalismo industrial e financeiro que, por sua rapidez e agilidade massifica os que entram no fluxo da produção: o flâneur observa a massificação das cidades, do trabalho e o avanço da modernização da sociedade, mas procura não fazer parte da multidão sem identidade.

A diferença fundamental entre o ócio preconizado na modernidade descrita por Baudelaire e o disponibilizado pela tecnologia da informação e da comunicação e pela informatização da produção está na forma como este desejo se manifesta como utilização do tempo livre, ou não-produtivo. Nos fatores que o produz e nos condicionamentos (diferente de limitação) que o homem encontra para a sua utilização. De forma geral, a diferença se localiza no ambiente sócio-cultural de produção do ócio: nas diferenças entre modernidade e pós-modernidade.

*“Desde que se acelerou o processo de globalização no mundo, modificaram-se as noções de espaço e tempo. A crescente agilização das comunicações, mercados, fluxos de capitais e tecnologias, intercâmbios de*

---

<sup>22</sup> Sobre as categorias do ócio em Veblen, ver o Capítulo 2 deste trabalho.

*idéias e imagens, modifica os parâmetros herdados sobre a realidade social, o modo de ser das coisas, o andamento do devir. As fronteiras parecem dissolver-se. As nações integram-se e desintegram-se. Algumas transformações sociais, em escalas nacional e mundial, fazem ressurgir fatos que pareciam esquecidos, anacrônicos. Simultaneamente, revelam-se outras realidades, abrem-se outros horizontes”.*<sup>23</sup>

Este capítulo procura estabelecer os parâmetros teóricos que permitam entender o conceito de ócio na modernidade e na pós-modernidade a partir de uma visão de campo teórico mais abrangente, ou seja, das relações que existem entre a globalização, a modernidade e a pós-modernidade. Este caminho, onde a correlação entre conceitos diferentes, porém interligados, são traçados, está apoiado na idéia de que um conceito adquire consistência quando está em relação com outros e é no conhecimento das suas trajetórias que conseguimos entendê-los.<sup>24</sup>

O objetivo, na elaboração deste quadro teórico, é criar “portas” de entrada para a análise fílmica. Tratar o cinema como um discurso organizador de nossas ações e revelador da concepção que temos de nós mesmos. A pergunta que deverá ser respondida neste capítulo é: quais os parâmetros teóricos que a modernidade e a pós-modernidade podem oferecer para a compreensão do ócio criativo, ou ócio pós-moderno?

---

<sup>23</sup> IANNI, Octávio. Teorias da globalização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 209-210.

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é filosofia? São Paulo: Editora 34, 1997.

## 1.1 O progresso é a rotina

A modernidade se confunde com a globalização. A construção de um mundo só, unificado através das transações econômicas e das trocas culturais, é um projeto que data do início da civilização e, modernamente, data do século XIX.

*“Não somos nem de longe os primeiros a nos afligir ou nos excitar com a idéia de que nossas experiências são completamente diversas das vivenciadas por gerações anteriores. De fato , se definimos a globalização como um processo marcado por contatos cada vez mais intensos – sejam eles econômicos, políticos ou culturais – entre as diferentes partes do mundo, então é forçoso admitir que isto está em andamento há milhares de anos”.*<sup>25</sup>

Nossa particularidade, como personagens do século XX e XXI, reside no fato de que as mudanças ocorrem numa velocidade espantosa. No tocante a vários aspectos, não nos dá tempo de absorver integralmente as transformações anteriores. Quando o uso do aparelho de telefone celular se torna uma prática, quando eles começam a se tornar um apetrecho corriqueiro em quase todos os segmentos sociais dos grandes e médios centros urbano, a tecnologia que estava embutida no aparelho começa a se transformar a ponto de tornar o ato de falar com alguém a tarefa menos importante de um telefone. Isto não só tornam os novos aparelhos inacessíveis aos segmentos mais pobres da população como, também, torna necessária a atualização para o manuseio do aparelho para aqueles que

---

<sup>25</sup> BURKE, Peter. *Origens distantes da globalização*. Folha de São Paulo, Caderno Mais! 11 de julho de 2004.

podem adquiri-lo. O que ocorre com os objetos também vai ocorrer com os valores. A globalização da pós-modernidade é formada por grandes empresas que ultrapassam as fronteiras nacionais, difundem rapidamente tecnologias de ponta nos objetos mais simples, aceleram a comunicação entre as pessoas abolindo as distâncias e, como brinde, empastelam uma larga gama de hábitos, modificando as relações com as culturas locais.

Gianni Vattimo dá um panorama da velocidade das mudanças que estão ocorrendo na passagem do moderno ao pós-moderno.<sup>26</sup> A modernidade, para Vattimo, é o momento no qual as descobertas do pensamento e a difusão do saber obedecem a um processo linear. Seguem uma linha reta que vai do seu surgimento, passa pela acumulação dos saberes, se cristaliza e é difundida para a maior parte das pessoas de culturas similares ou diferentes. A modernidade anda em linha reta na direção do progresso, e pressupõe um processo permanente de transformações.

*“É a partir da noção de superação que a modernidade legitima este desenvolvimento, esta iluminação progressiva do pensamento, que se reapropria e resignifica o seu próprio fundamento de origem.*

*A modernidade também se caracteriza por se a época da história em oposição à visão naturalista e cíclica do curso do mundo, fato que pode ser entendido a partir do processo de secularização e de autonomização do pensamento, nos domínios do domínio e da técnica”.*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> VATTIMO. Gianni. O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>27</sup> VATTIMO. Gianni. O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

A modernidade, portanto, é a época da superação dos valores e técnicas num eterno movimento em direção à permanente modernização, ou seja, o termo “moderno” só consegue se sustentar no seu significado se estiver se remetendo a permanente atualização de formas de vida, abrangendo dos meios de transporte e comunicação às formas de trabalho. Por outro lado, para que alguma coisa ou comportamento seja aceito como “moderno” é preciso que alguma outra maneira de viver não seja considerada como tal. Portanto, ser moderno é ser ocidental e assim se contrapor ao exótico, arcaico e limitado ao uso local. Seja como for, estar na modernidade é caminhar numa direção.

*“A modernização traz consigo as idéias de crescimento, desenvolvimento, progresso e evolução. Funda-se no suposto de que as mais diversas esferas da vida social podem ser modificadas no sentido de secularização e individuação, compreendendo a mercantilização, industrialização, urbanização, propriedade privada, liberdade e igualdade de proprietários organizados em contrato juridicamente estabelecidos”.*<sup>28</sup>

A modernização desmistifica e desencanta várias instâncias da vida. Ela consegue isso através de processo de racionalização crescente, transformando os lugares obscuros das culturas locais em fenômenos perfeitamente explicados. O processo de modernização se constitui num processo histórico-social que conduz as culturas, os modos de vida, de pensar, de agir, enfim, de organização dos indivíduos e da sociedade a um momento que só existe com o objetivo de ser superado, um momento chamado modernidade.

---

<sup>28</sup> IANNI, Octavio. Teorias da globalização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 111.



*“A modernidade pode ser algo que subsiste e desenvolve-se de permeio às diversas modalidades de modernização. Mas cabe reconhecer que a modernização, nos termos em que ocorre pelo mundo afora, está predominantemente determinada pela racionalidade do capitalismo, enquanto racionalidade pragmática, técnica, automática. Em lugar de emancipar indivíduos e coletividades, em suas possibilidades de realização e imaginação, produz e reproduz sucedâneos, simulacros, virtualidades ou espelhismos. É verdade que os sucedâneos, os simulacros, as virtualidades ou espelhismos, juntamente com as colagens, as montagens, as bricolagens, as desconstruções, os pastiches e outras linguagens, podem ser tomados como manifestações ou prenúncios de pós-modernidade. Mas também é verdade que essas linguagens podem ser tomadas como manifestações extremas, muitas vezes inesperadas e ainda não adequadamente codificadas, de modernidade. São as linguagens da desterritorialização das coisas, gentes e idéias, além das fronteiras culturais e civilizatórias, por meio das quais se estabelecem os horizontes da modernidade-mundo.”*<sup>29</sup>

Não é nosso interesse entrar no mérito deste debate, sobre a exatidão do termo pós-modernidade, se ele corresponde às várias mudanças estruturais que verificamos no final do século XX, ou se apenas disfarça estes fenômenos e nos faz achar que vivemos mudanças profundas e diferentes daquelas que produziram a vontade de modernização e o mundo moderno. Basta, neste trabalho, entender que as transformações são, obviamente, a essência da modernização e da modernidade e que, na passagem à pós-modernidade, elas

---

<sup>29</sup> IANNI, Octavio. Teorias da globalização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 114-115.

ocorrem com um poder muito mais avassalador substituindo, rapidamente, o que nem ainda se cristalizou por outras que se superam em espaços de tempo ainda mais curtos. A efemeridade dos fenômenos, tecnologias e valores são alguns dos indícios da pós-modernidade. O que era permanente é agora trocado pelo “novo” e “moderno” e estes são trocados pelo “atual”, ou “mais novo” e “mais moderno”, realizando um movimento incessante e cada vez mais difícil de ser localizado no tempo e no espaço. O tempo de uma novidade se sobrepõe ao tempo do mais novo e os espaços se misturam resultando num confronto permanente entre as culturas exóticas - típicas de lugares exíguos - que em alguns casos não ultrapassam os hábitos regionais, com grandes modelos de hábitos universais: o tacacá e a tapioca na mesma calçada do McDonald.

*“A idéia moderna da existência de uma racionalidade global da vida social e pessoal acabou por se desintegrar numa miríade de mini-racionalidades a serviço de uma irracionalidade global, inabarcável e incontrolável. É possível reinventar as mini-racionalidades da vida de modo que elas deixem de ser partes de um todo e passem a ser totalidades presentes em múltiplas partes”.*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> SANTOS, Boaventura de Souza. Pela mão de Alice. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

Essa fragmentação dos espaços e das culturas define novas áreas culturais que atualmente estão organizadas em grandes blocos, denominados de cultura global e cultura local. Boaventura de Souza Santos identifica as relações entre estes dois universos como modos de confrontos possíveis numa nova configuração, onde o sucesso de um não significa , necessariamente, a derrocada e o desaparecimento do outro.

## 1.2. Irrracionalidade global e as micro-racionalidades locais

A pós-modernidade é o lugar onde tudo parece ser possível, do resgate da estética barroca às reutilizações das embalagens de Andy Warhol, do classicismo à fragmentação do tempo na narrativa filmica. Podendo ser tudo sem que as tendências se cristalizem em escolas, ou grandes narrativas, ou qualquer outra coisa de caráter universal que não seja o próprio termo “global” e “pós-moderno”, vai nos permitir afirmar que a sua marca não é a novidade, mas a perda da validade da qualidade de ser “novo”. O que é permanente é a qualidade das coisas e fenômenos de se tornarem transitórias.

Do lado de dentro da porta da pós-modernidade, nos encontramos com Michel Foucault, Jean-François Lyotard e Fredric Jameson, só para citar os que estão logo na entrada (além de Guy Debord e Jean Baudrillard), “conversando” sobre a dissolução da razão nos grandes discursos universais metafísicos e o surgimento de novos elementos unificadores. Em Foucault vamos mencionar apenas algumas questões relativas ao poder e ao saber; em Lyotard o mercado como o lugar de realização dos desejos e, em Fredric Jameson retorna o mercado como o lugar do prazer, ressaltando o aspecto libidinal da mercadoria e a imagem. Vamos ver alguns fragmentos do que pensavam estes autores, permitindo nos situar à entrada da pós-modernidade.

Para Foucault, podemos pensar a passagem do moderno ao pós-moderno através do estatuto do saber e do poder. O poder perde o caráter monolítico e hierarquizado para adquirir a forma fragmentada; ele é deslocado da relação rígida entre estado e cidadão e, através de novas concepções, é observado nas micro-regiões da sociedade. Categorias de exercício do poder que classicamente estavam desqualificadas adquirem legitimidade

enquanto lugar onde o poder é exercido. A produção do saber é um elemento importante na descoberta das relações de poder dissolvidas na sociedade. É necessário deslocar o saber do campo da razão única dominante para o campo das relações de saber relativizados para que possamos, por sua vez, perceber as relações sociais múltiplas e possíveis. Foucault legitima como lugar social do poder e do saber os micro-espços que até então eram vistos como derivados de uma grande relação de causalidade, uma relação determinante na configuração dos pequenos espaços tratados como marginais e desqualificados, portanto não portadores de discurso.

*“Seu objetivo não é principalmente descrever as compatibilidades e incompatibilidades entre saberes a partir da configuração de suas positivities; o que pretende é, em última análise, explicar o aparecimento de saberes a partir de condições de possibilidades externas aos próprios saberes, ou melhor, que imanes a eles – pois não se trata de considerá-los como efeito ou resultante – os situam como elementos de um dispositivo de natureza essencialmente estratégica (...) É que, para ele, toda teoria é provisória, acidental, dependente de um estado de desenvolvimento da pesquisa que aceita seus limites, seu inacabado (...) nem a arqueologia, nem, sobretudo, a genealogia têm por objetivo fundar uma ciência, construir uma teoria ou se constituir como sistema; o programa que elas formulam é o de realizar análises fragmentárias e transformáveis”.*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> MACHADO, Roberto. *Por uma genealogia do poder*, in Michel FOUCAULT. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, Introdução.

Foucault pulveriza nos vários discursos sociais o que antes era visto numa relação direta de causalidade e, conseqüentemente, dá legitimidade aos discursos periféricos, disseminados em micro regiões de poder. Para que isso aconteça é necessário deslocar a produção do saber do lugar ocupado pelos discursos duros, organizadores da sociedade e colocá-lo no interior da dinâmica e transitoriedade dos fenômenos sociais.

Para Lyotard a pós-modernidade é o momento da história onde o conhecimento adquire maior importância que a produção material e a ciência perde o estatuto do saber que se impõe sobre os demais. Como um legado típico da modernidade, o saber científico adquiriu o privilégio de ser o saber sobre os outros saberes, mas a multiplicidade de informações acabou por transformar a ciência numa possibilidade entre as outras de produção de conhecimento. Para Lyotard, a pós-modernidade é também o momento de perda da supremacia das grandes verdades universais, o fim dos privilégios das metanarrativas. Ou melhor, permanece a maior de todas as narrativas, que é universal mas não se pauta em valores permanentes, ao contrário, é o reino do factual, por mais contraditório que isso possa parecer: as narrativas que constroem o mercado como valor universal, precisamente porque sua abrangência está no fato de que ele é capaz de absorver e coisificar as diferenças. É através dele que uma marca notória da pós-modernidade se concretiza: a transformação de quase tudo (ou tudo) que circula no ambiente social contemporâneo em mercadoria. Da saúde à obra de arte o mercado tem a propriedade de atuar como filtro transformador do que era antes tomado como expressão cultural, tradição, etc. em objeto disponível à venda, saciando os desejos do consumidor. Neste sentido não devemos entender o mercado no seu sentido estritamente econômico, mas como o lugar das vontades, dos desejos e das ambições.

Para Jameson o mercado também é um dos fatores que possibilitam a entrada para a compreensão da pós-modernidade (aliás, um termo que ele rejeita). A tendência, atualmente, é a transformação de todas as coisas em mercadorias, da produção artística à cultural e de alimentos, mas não necessariamente com a perda da identidade do que é do campo da cultura, das artes, etc, ou seja, o que até então não tinha sido tratado como mercadoria. A mercadoria é elevada a patamares privilegiados nas sociedades pós-modernas, e o consumo se torna um desejo universalizado, se transformando numa espécie de conexão entre os elementos culturais dispersos e fragmentados. O mercado e o consumo seriam um elemento de ligação entre as diversidades na pós-modernidade.

*“Ao mesmo tempo, o súbito alargamento horizontal do sistema, com a integração pela primeira vez de praticamente todo o planeta no mercado mundial, significa a entrada de novos povos no palco global, cujo peso humano aumenta rapidamente. A autoridade do passado, que encolhe continuamente sob pressões da inovação econômica do Primeiro Mundo, afunda de outra forma com a explosão demográfica do Terceiro Mundo, à medida que as novas gerações superam em número todas as gerações mortas. Essa das fronteiras do capital inevitavelmente dilui os estoques de cultura herdada. (...) A cultura modernista era inelutavelmente elitista (...) A cultura do pós-modernismo, argumenta Jameson, é ao contrário muito mais democrática.”*<sup>32</sup>

Para Jameson atualmente já não faz tanta diferença entre o que é da cultura de um lado e o que é tipicamente mercadoria, ou o que é “alta” e “baixa” cultura; as fronteiras

---

<sup>32</sup> ANDERSON, Perry. As origens da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

entre os produtos que saem das indústrias de automóveis, por exemplo, e os que saem de um estúdio de cinema estão desaparecendo. A cultura envolve grandes investimentos e é tratada como um negócio, assim como a produção de carros, além de ambos envolverem o prazer e o desejo como parte dos impulsos que orientam as escolhas do consumidor. Esse é, certamente, um elemento identificador da pós-modernidade, a expansão dos mercados de consumo associado a investimentos libidinais nas mercadorias que por eles transitam. Jameson também identifica outro item que unifica esses tempos do capitalismo pós-moderno fragmentado: a imagem. Tudo é traduzido em imagem, as imagens estão em toda parte e, como afirma Ismail Xavier, para Jameson elas fazem a mediação do processo social e, por estar em toda parte, elas atingem um ponto de universalização

*“que as tornaria invisíveis, porque dado natural, presença saturante que dissolveria seu poder de representação. Diante deste império do fetiche, cada vez mais adensado, Jameson propõe a leitura alegórica como um "tornar visível" capaz de mediar uma visão totalizante, como arma de um pensamento que reconhece o contexto do fragmentário e a crise das teleologias, mas toma tais constatações como passo inicial para chegar à configuração do sistema.”*

33

Em resumo, a pós-modernidade é o momento - ainda em processo -, onde o discurso universalizante e a metanarrativa se dissolvem, permanecendo como fenômeno generalizante a transformação do patrimônio cultural em mercadoria e tendência à espetacularização dos fenômenos da esfera do econômico, político e social. Da pobreza das

---

<sup>33</sup> XAVIER, Ismail. *Os lapsos do sistema*. Publicado na Folha de S. Paulo em 10 de maio de 1996.



populações periféricas das grandes cidades ao partido político, da educação à catástrofe ambiental, tudo é passível de ser transformado em imagem e o discurso, que antes pertencia a um saber específico, na pós-modernidade agrega a este saber o caráter de espetáculo.

### 1.3. Agregando novos itens: sobre a exclusão social

Sem a menor pretensão de esgotar o assunto, mas apenas moldando o quadro da pós-modernidade nos limites da teoria sociológica, consideramos importante fazer referência à questão da exclusão social. O tema vai aparecer em vários autores sob óticas diversas. O leque é bastante largo, abrange de Anthony Giddens e a idéia de cidadania reflexiva num ambiente recheado de informações a Jean Chesneaux e a idéia de que a universalização do imaginário popular e a mundialização dos mercados não resulta na disseminação do bem-estar. Nosso propósito não é fazer um balanço da produção sociológica a respeito do tema, portanto vamos nos ater a Zigmunt Bauman, um autor polonês que nos oferece um painel reunindo as transformações da sociedade no ambiente pós-moderno às conseqüências humanas no âmbito do pertencimento ou não ao processo de substituição acelerada das informações e conhecimentos. Bauman olha o homem como um personagem que se torna capaz ou não de seguir os movimentos vertiginosos que ocorrem em vários campos do ambiente social. A quebra de valores, a tecnologia da informação e da comunicação que está a cada dia mais disponibilizado na esfera da vida privada, a compressão do tempo e do espaço, as mudanças das relações de trabalho, a flexibilização das relações entre os indivíduos e a efemeridade dos acontecimentos substituindo a noção de tempo de longo prazo do processo histórico são alguns dos fatores que permite a compreensão da sociedade na pós-modernidade.

Objetivamente, Bauman resume a questão da inclusão ou exclusão do homem no ambiente pós-moderno através da metáfora do “turista” e do “vagabundo”; uma tentativa de explicitar as contradições que resultam da aceleração das transformações que ocorrem na

pós-modernidade. A distinção entre estes dois grupos (um mero esboço das várias possibilidades pós-modernas de configuração de grupos sociais) remete a capacidade das pessoas de se locomover através do planeta. Locomoção no espaço real que, indiretamente configura a inserção ou exclusão no mundo da virtualidade e a delimitação da identidade. A metáfora do “turista e vagabundo” (juntos de propósito) é formadora da identidade dos indivíduos na medida em que ela torna fixa ou móvel a capacidade que as pessoas adquirem de se fixar a um lugar geográfico e cultural, ao mesmo tempo em que fornece a dimensão da mobilidade destas mesmas identidades. Como metáfora ela permite a visão dos dois lados, da permanência e da transitoriedade: os turistas conseguem manter suas identidades móveis, maleáveis, fluidas não permitindo que elas se fixem; para os outros, os vagabundos, resta o esforço de mantê-las fixas pois, quando se movem, é porque já não podem sustentar sua identidade.

*“E desse modo a dificuldade já não é descobrir, inventar, construir, convocar (ou mesmo comprar) uma identidade, mas como impedi-la de ser demasiadamente firme e de aderir depressa demais ao corpo. A identidade durável e bem costurada já é uma vantagem; crescentemente, e de maneira cada vez mais clara, ela se torna uma responsabilidade. O eixo da estratégia da vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe.*

*A figura do turista é a epítome desta evitação. De fato, os turistas que valem o que comem são os mestres supremos da arte de misturar os sólidos e desprender o fixo. Antes e acima de tudo, eles realizam a façanha de não*

*pertencer ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo.”*<sup>34</sup>

Para Bauman a sociedade pós-moderna é uma sociedade em permanente movimento e, a partir desta fluidez é possível visualizar suas configurações sociais, como a mobilidade do capital, a efemeridade de diversos modelos de comportamento social, a atração do consumo que está menos voltada na conquista e permanência do objeto em poder do consumidor do que para a capacidade que eles possam ter de transferir para lugares diferentes seu desejo de consumo, transformando os indivíduos em consumidores de um tipo diferente: consumidores de sensações e não consumidores de coisas. Esta capacidade de se mover e acumular, de esquecer mais do que lembrar norteia, em parte, a condição de pertencimento ou não ao mundo organizado sob a dinâmica da globalização e da pós-modernidade. A inclusão e a exclusão social na pós-modernidade, vista através da metáfora de Bauman, parece cruel se for entendida apenas como uma metáfora que nos remete aos padrões de personagens sociais. Não se limitando a bipartição dos modelos de personagens, ela também pode ser entendida como o lugar, transitório ou não (neste momento interagem vários fatores, inclusive o pessoal), para onde se destinam as pessoas como personagens que, interagindo com um processo complexo e extremamente veloz de mudanças sociais, pode sucumbir ou ultrapassar as barreiras a elas impostas. Nas palavras de Bauman,

*“são os mutantes da evolução pós-moderna, os rejeitos monstruosos da admirável espécie nova. Os vagabundos são o refugio de um mundo que se dedica ao serviço dos turistas”.*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> BAUMAN, Zigmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Como o movimento da sociedade pós-moderna não conhece necessariamente uma direção, e a novidade passa existir por si, esvaziando a noção de progresso linear, fica aberta a possibilidade de existir múltiplas saídas para o quadro da exclusão pós-moderna.

A desterritorialização da ética comportamental, permitindo que os indivíduos se agrupem segundo os interesses que se formam e se desfazem na dinâmica dos grandes centros urbanos e das comunidades virtuais – apenas para citar um exemplo -, convivendo lado a lado as identidades regionais com a ética dos excluídos e marginalizados, geram enormes possibilidades de saída para os personagens que estão na base da pirâmide social e sua passagem para o lugar esplêndido dos turistas. Como vale menos os meios e muito mais os resultados e o reconhecimento do sucesso obtido, e porque os resultados não se identificam como final de um processo (como o acúmulo de ações interligadas), mas apenas como ações isoladas, postas em foco momentaneamente segundo a conveniência da situação; e o tempo deixa de ser uma linha seqüencial, lógica e cumulativa e passa a ser estanque, começando e se encerrando nos vários momentos descontínuos, formando várias histórias singulares; e também com a reorganização da narrativa – dissolvendo as narrativas universais – acaba que se multiplicam as possibilidades dos excluídos socialmente em superar os limites de pertencimento às micro-regionalidades e passar a ocupar alguns lugares privilegiados na sociedade pós-moderna, até porque cada história é uma história, e não existe uma regra universal. Não estamos afirmando que todos os excluídos estejam livres para ir a qualquer lugar quando queiram - ou então não faria sentido falar de exclusão

---

<sup>35</sup> BAUMAN, Zigmunt. Globalização, as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 101.

-, mas admite-se a possibilidade que hajam formas variadas de ultrapassar as barreiras sociais, ajustadas às culturas locais. É isso que iremos tratar na análise dos filmes *O Invasor* (Beto Brant), *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi) e *Edifício Máster* (Eduardo Coutinho). O modelo da sociedade pós-moderna se move, intrinsecamente, em várias direções, a narrativa revela seus movimentos no uso do tempo disponível fora do trabalho, ou tempo ocioso (ver capítulo 2). Veremos como os moldes da exclusão/inclusão social se movem nas várias narrativas, redesenhando, em parte, o ambiente social onde transitam os personagens reais (*Edifício Máster*) e fictícios (*O Invasor*, *O Homem que Copiava* e *Cronicamente Inviável*) de lugares que, teoricamente, estariam inseridos na globalização pós-moderna do final do século XX, como o lugar dos “vagabundos” em três grandes centros urbanos (São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, onde os filmes são ambientados).

**Capítulo 2: Parâmetros teóricos para a compreensão do tempo  
ocioso**

Nos últimos vinte e cinco anos o homem comum teve acesso aos meios de comunicação de forma diferente daquela que ele havia experimentado. O que antes estava disponível apenas nas grandes empresas (fax, telex, computadores interligados em redes) foi progressivamente sendo incorporado ao espaço doméstico e os aparelhos são comprados, cada vez mais facilmente, em qualquer loja de eletrodoméstico, com pagamento facilitado e instalado pelo próprio usuário. Ou seja, teoricamente, as facilidades aumentavam para aquisição de meios de comunicação. Atualmente uma pessoa que tenha em sua casa uma assinatura de tv a cabo, um computador permanentemente conectado à internet pelo sistema de banda larga e um celular que receba e transmita textos e imagens, estará conectada em tempo real com qualquer lugar do planeta. O proprietário destes três aparelhos/mídia transita de um arquivo para outro entre as principais universidades do mundo, recebe comunicados e envia textos para as revistas especializadas, é solicitado a fazer parte de equipes de trabalho montadas virtualmente para executar projetos que podem ser desenvolvidos sem que qualquer um dos participantes tenha que se encontrar além do espaço virtual (e recebe e emite recibo pelo trabalho realizado através da transferência eletrônica de valores). É tendo acesso a estes meios de comunicação instalados em casa que alguém também pode tomar conhecimento em tempo real das ondas gigantes que varrem o litoral da Ásia ou do carro bomba que acabou de explodir em Bagdá e das várias regiões do planeta que não têm acesso à pelo menos três refeições diárias.

Seja para o trabalho, a informação ou o lazer, uma parte significativa do tempo que uma pessoa munida de modernos meios de comunicação atualmente gasta para executar estas tarefas é muito menor do que o tempo que era utilizado quando esta tecnologia da informação não estava disponível. Sem contar que estas tarefas podem ser executadas sem que seja necessário sair da própria casa. O trabalho, a informação e parte do lazer podem



ser vividos num mesmo lugar. A prática de assistir um filme, ler um livro ou ouvir uma música ilustram o acesso imediato que temos aos produtos culturais através destas mídias: muitos continuam indo ao cinema, comprando livros ou cd's, mas tecnicamente nada os impede de baixar um filme completo em seu computador, um clássico da literatura ou montar um cd com as músicas de sua preferência em alguns minutos.

Domenico de Masi alerta para o fato de que não nos damos conta do quanto essa nova realidade e tecnologia que está disponível muda a vida das pessoas que têm acesso a elas e mesmo daquelas que não têm acesso com tanta facilidade. O homem moderno foi moldado com a revolução da produção em massa e com a tecnologia das fábricas para o trabalho. A identidade da modernidade está intimamente relacionada com o trabalho. O ócio e o desemprego desabonam, excluem socialmente e a auto-estima do indivíduo moderno termina por ficar intimamente ligada ao tempo que ele dedica às tarefas produtivas e rentáveis. Na moderna sociedade burguesa, que se forma com a revolução industrial, o lazer adquire sentido quando ele é uma concessão do tempo trabalhado, do fato de estar empregado e de ter acesso regularmente às ofertas de lazer nos clubes, nas viagens, em geral às formas de descanso depois de uma semana de trabalho.

*“Alguns consideram que o lazer existia em todos os períodos, em todas as civilizações (...). O tempo fora do trabalho é, evidentemente,, tão antigo quanto o próprio trabalho, porém, o lazer possui traços específicos, característicos da civilização nascida da Revolução Industrial.*

*Nas sociedades do período arcaico, o trabalho e o jogo estão integrados às festas pelas quais o homem participa do mundo dos ancestrais (...). A festa engloba o trabalho e o jogo.*

*Nas sociedades pré-industriais do período histórico, o lazer não existe tampouco. O trabalho inscreve-se nos ciclos naturais das estações e dos dias. Seu ritmo é natural, ele é cortado por pausas, cantos, jogos, cerimônias. Em geral se confunde com a atividade do dia: da aurora ao pôr do sol.*

*(...) Estes ciclos naturais são marcados por uma sucessão de domingos e festas. O domingo pertence ao culto. As festas muitas vezes são ocasião de um grande dispêndio de alimentos e de energia; constituem o inverso ou a negação da vida cotidiana.”*

*Alguns pesquisadores fazem remontar o lazer ao modo de vida das classes aristocráticas da civilização tradicional (...). Ela não é nem complemento nem uma compensação; é um substituto do trabalho (...). O lazer não é a ociosidade, não suprime o trabalho; o pressupõe. Corresponde a uma liberação periódica do trabalho no fim do dia, da semana, do ano ou da vida de trabalho.”* <sup>36</sup>

O tempo que as pessoas têm disponível para se dedicar a atividades lúdicas, aos jogos, aos encontros sociais, viagens ou leituras, na moderna sociedade industrial está intimamente ligado ao tempo utilizado na produção. Com a hegemonia das instituições burguesas na organização da sociedade e a predominância da economia urbana sobre a economia do campo o tempo de lazer se constrói para o homem moderno sobre o tempo de trabalho, numa relação que em muitas vezes não se torna excludente. O fato do tempo de lazer se dar pela liberação do trabalhador da produção não nos informa que necessariamente as atividades desenvolvidas em um se encontra no pólo oposto das

---

<sup>36</sup> DUMAZEDIER, Jofre. Sociologia Empírica do Lazer. São Paulo: Perspectiva, 1979.

modalidades e as atividades desenvolvidas no outro. Se as festas e os jogos se desvinculam dos ciclos da natureza e das datas religiosas, como se dava em sociedades pré-industriais, várias das atividades de lazer atualmente se encontram fortemente vinculadas ao mundo trabalho. Hobsbawm e Dumazedier ilustram bem este aspecto.

## 2.1. HOBBSAWM E A CULTURA DO LAZER NA MODERNIDADE

Eric Hobsbawm relata uma série de importantes transformações que ocorreram no interior do mundo operário do século XIX, vinculando as atividades culturais e de lazer a identidade operária. Esta identidade alcançava um espectro largo de práticas e atividades, desde o tipo de roupas que eram usadas, bonés que permitiam a identificação da origem social daqueles que os utilizavam, até a implantação de políticas públicas que visavam reorganizar os transportes de massa, de uso predominantemente operário, no deslocamento para o trabalho e para o lazer, na organização de locais de férias e formação de clubes a partir de uma política sindical que já não se prendia apenas às questões salariais e à jornada de trabalho.

*“Vejam os o caso simples e aparentemente frívolo do Andy Capp. Quando foi que este tipo de chapéu específico – o boné chato – tornou característico do proletariado britânico? Sem dúvida ainda não o era na década de 1870 em Londres, pois Jules Vallès, o refugiado partidário da Comuna de Paris, reclamou especialmente a falta de consciência de classe dos trabalhadores locais, por eles, ao contrário dos artífices parisienses, não usarem la blouse et la casquette nas horas de lazer. As ilustrações e fotografias das décadas de 1870 e 1880 mostram uma variedade de chapéus e bonés e, por sinal – como o chapéu de caça de Keir Hardie demonstra -, nem mesmo os bonés haviam sido padronizados. Contudo, em 1914, qualquer imagem das*

*massas operárias britânicas em qualquer lugar, dentro ou fora do trabalho, revela o familiar oceano de bonés com pala.”*<sup>37</sup>

A atuação dos sindicatos tinha em pauta o tipo de moradia e a saída da mulher da linha de produção, permitindo que ela se dedicasse às atividades domésticas. Sem contar a criação do crédito estendido às classes trabalhadoras, permitindo o acesso a uma gama variada de bens de consumo.

*“Não deveríamos esquecer a criação e a institucionalização do sistema de compra a prazo, que tornou possível a transformação interna da classe operária (...) Aqui também as décadas de 1880 e 1890 parecem ter sido cruciais (...) A produção em massa do chá em pacotes padronizados data de 1884, e as novas geléias e conservas, que transformaram a dieta da classe operária, eram manufaturadas naquelas fábricas que eram conhecidas dos historiadores do movimento operário principalmente como o cenário das primeiras lutas das mulheres operárias.*

*Quanto à habitação, a evolução mais importante não foi somente a de que casas um pouco maiores e melhores eram agora construídas, mas a de que houve um incremento de ruas e distritos específicos de operários e, na verdade, especialmente com o surgimento do transporte público de massa a baixo preço na década de 1880 (...).*

*A transformação mais espetacular foi sem dúvida a do padrão de lazer e de férias da classe operária. Talvez nem fosse necessário lembrar hoje a*

---

<sup>37</sup> HOBBSAWM, Eric. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 279

*ascensão do futebol como esporte para espectadores e, cada vez mais, para proletários, a nível nacional. (...) A década de 1880 foi clara e igualmente crucial para o desenvolvimento da classe trabalhadora. O primeiro volume do Herapath's Railway Journal relaciona em seu índice tráfego de férias como tal, já em 1884 (...) Mas há pelo menos uma forma mais geral e menos trabalhosa de estimar o crescimento da indústria de férias, pois um relatório anual da Junta Comercial sob um Act de 1861 nos permite medir o volume de investimento proposto em obras de píeres e cais, muitos dos quais podem ser identificados como píeres para lazer e passeio, estruturas características das férias inglesas à beira-mar.*

*Este indicador, necessariamente impreciso, demonstra a ascensão dos balneários da classe operária a partir do final da década de 1870, mas sobretudo o enorme salto no investimento proposto na década de 1890 que, pela primeira vez, elevou os planos de investimentos nos balneários de classe operária maciçamente acima dos destinados aos balneários de classe média.”*

38

O homem moderno, particularmente o trabalhador, vinculava as ações para a melhoria da qualidade de vida às organizações sindicais. Junto as reivindicação para a redução da jornada semanal de trabalho estavam as que procuravam tirar a mulher da linha de produção, deixando para elas as tarefas domésticas, ou a criação de uma imprensa destinada ao público operário, mas que não tratava das questões sindicais. Foi relatando os fatos policiais escabrosos que aconteciam nos bairros operários que surgiram alguns

---

<sup>38</sup> HOBBSAWM, Eric. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.283-284.

modelos da imprensa sensacionalista destinada ao lazer do trabalhador nos finais de semana. De qualquer maneira, a construção do mundo operário fora do espaço da produção tem origem nas organizações de trabalho e visam conquistas ligadas aos hábitos, práticas sociais, culturais e esportivas.

## 2.2. DUMAZEDIER: TRABALHO E LAZER FORMAM A MODERNIDADE

Dumazedier, enfocando um período mais recente – a segunda metade do século XX -, não restringe sua tenção no lazer apenas da classe operária, mas engloba a forma de uso do tempo não trabalhado entre os trabalhadores da produção industrial e outros setores da economia urbana. Sua pesquisa faz uma série de cortes, permitindo uma leitura clara dos resultados. Não é nosso objetivo entrar em detalhes sobre a metodologia da pesquisa de opinião entre os trabalhadores dos segmentos da economia urbana, mas vale apresentar alguns dados que permitem uma visualização do significado do lazer como uso do tempo não trabalhado para que, posteriormente, possamos visualizar a forma como este conceito se diferencia do que será denominado de ócio criativo nas sociedades pós-modernas.

Dumazedier estabelece uma primeira relação entre os diversos componentes do trabalho (operários, empregados, executivos, chefes de empresas industriais, de artesanato e comércio) e do lazer (setor artístico, intelectual, social, físico e prático). O resultado aponta para a aproximação cada vez maior entre a atividade produtiva e a atividade de lazer. Em primeiro lugar há uma tendência entre os operários e os não-operários em achar de alguma forma que seu trabalho é interessante, o que , já reduz a separação clássica entre tempo de trabalho e não trabalho. Em segundo lugar quando os trabalhadores são questionados sobre se a sua principal fonte de interesse está no trabalho ou fora dele, há uma distribuição dos grupos da seguinte maneira: a maior parte dos trabalhadores tem interesse prioritário em assuntos e atividades que estão fora do universo do trabalho enquanto quase a metade dos chefes de empresa tem interesse basicamente pelas atividades e assuntos relacionados ao trabalho. Estes dados permitem visualizar onde se encontra o espaço lúdico dos dois



grupos: para o operário este espaço se opõe ao ambiente de trabalho, para os dirigentes de empresas estes espaços já são um pouco mais convergentes.

De alguma maneira, por volta da metade da década de 1960 ainda se identifica nas sociedades industriais uma tendência a separar o tempo e o espaço do trabalho daquele destinado ao lazer. Neste momento é possível vislumbrar as mudanças que as relações de trabalho devem sofrer com a chegada de novas tecnologias da produção e, conseqüentemente, o que isso acarretaria na divisão do uso do tempo dos indivíduos. Mas ainda era atribuído ao lazer um papel importante como modelador do comportamento do homem em sociedade e na reposição da disposição para o trabalho.

*“Pode-se situar em torno dos anos de 65 o aparecimento de uma mudança radical não somente nas situações de trabalho e de lazer, mas nas mentalidades, nos valores. (...) Conquanto condicionado, o lazer cria novos valores, separando-se cada vez mais dos modelos compensadores do trabalho. (...) Estes novos valores tendem modificar ou penetrar não somente o trabalho, mas todas as obrigações que chamamos de institucionais.”*<sup>39</sup>

O lazer por mais que se aproxime do espaço e do tempo de trabalho, na forma de atividades lúdicas no interior do tempo/espaço da produção, continua sendo um momento que se define em oposição às praticas de trabalho. Os exercícios, as atividades físicas, as seções de música, ou simplesmente o bate-papo e o café ou, do outro lado, o final de semana e as férias são momentos concedidos ao trabalhador para que ele desempenhe de

---

<sup>39</sup> Dumazedier, Joffre. Sociologia Empírica do Lazer. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-148.

forma melhor suas funções como operário, funcionário ou, mesmo com menor grau de importância, como dirigente.

Uma outra categoria que nos remete ao tempo não trabalhado é o ócio. Na sua forma mais clássica, ou seja, aquela conhecida desde os tempos da Grécia antiga, ele se remete à condição daquelas pessoas que não necessitam desempenhar funções na produção por várias razões mas, fundamentalmente, porque existem outras pessoas que as fazem. Muita gente se ocupou do assunto, mas dois autores são clássicos no debate sobre as características dos grupos ociosos na modernidade: Paul Lafargue e Thorstein Veblen.

### 2.3. LAFARGUE, O ÓCIO E A MODERNIDADE

A nobreza e a aristocracia em vários períodos históricos, têm no ócio uma importante categoria de reconhecimento social. O direito ao ócio não é uma conquista, já nasce com o nobre, é transmitido de uma geração para a outra, até os dias de hoje. Mesmo quando exercem funções nas forças armadas ou na diplomacia servindo ao estado que eles já não governam, as práticas de uso do tempo da nobreza e da aristocracia incluem a caça, os jogos, a dedicação às artes e a cultura como um tempo que existe por si. Não se trata do tempo que sobra ou é necessário para a reposição das forças necessárias à execução de tarefas produtivas. Montar a cavalo, caçar, lutar, conhecer as artes, viajar constantemente constituía, e constitui, a identidade destes grupos sociais.

Paul Lafargue não via os privilégios do ócio restritos à aristocracia. Para ele a indústria moderna trazia o germe da liberdade do trabalhador, bastava que os próprios soubessem fazer uso das possibilidades que estavam adormecidas sob o maquinário. Lafargue via no trabalho das máquinas a possibilidade do repouso do operário, ou seja, se a máquina era capaz de trabalhar várias vezes mais rápido do que um homem, a riqueza que ela produzia permitia ao trabalhador reduzir sua jornada de trabalho. Não era o que acontecia na realidade, evidentemente: os mais afortunados (a aristocracia e os grandes proprietários) zelavam pelo ócio que desfrutavam enquanto trabalhadores lutavam pelo direito ao trabalho.<sup>40</sup> E o que mais impressionava Lafargue era o fato de que quando o operário reivindicava os direitos iguais entre ricos e pobres, a reivindicação era pela

---

<sup>40</sup> Lafargue, Paul. *O Direito ao Ócio* in *A Economia do Ócio*, org. Domenico de Masi. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

exigência de trabalho também para os ricos, ao invés de reivindicar para eles (operários) o direito ao ócio, usando o tempo liberado pela máquina.

*“Mas, para que tenha consciência de sua força, é preciso que o proletariado derrube os preconceitos da moral cristã, econômica e livre-pensadora. É preciso que retome seus instintos naturais, que proclame os Direitos da Preguiça, mil vezes mais nobres e mais sagrados que os tísicos Direitos do Homem, arquitetados por advogados metafísicos da revolução burguesa. É preciso que ele se obrigue a trabalhar apenas três horas por dia, e não fazer nada senão festejar durante o restante do dia e da noite”.*<sup>41</sup>

O ócio para Lafargue está adormecido sob as potencialidades das técnicas de produção modernas e não é percebido pelo trabalhador porque este executa seu trabalho como se fosse uma determinação, por decreto, introjetando a jornada e o ritmo da produção. A utopia de Lafargue era que o tempo destinado à produção pudesse ficar restrito ao tempo necessário à fabricação dos bens necessários ao funcionamento da sociedade. Ou seja, trabalha-se o necessário para atender a demanda social e a vida se organiza em torno do ócio. Carregando um pouco nas cores do modelo proposto, dá para dizer que a situação está quase invertida: na sociedade burguesa da revolução industrial o lazer é a concessão do trabalho e na sociedade ajustada às necessidades do consumo, sem super produção, idealizada por Paul Lafargue em 1880, o tempo de trabalho é a concessão do ócio. Se no passado o ócio dos grupos privilegiados da sociedade era garantido pelo trabalho exaustivo

---

<sup>41</sup> Lafargue, Paul. *O Direito ao Ócio* in *A Economia do Ócio*, org. Domenico de Masi. Rio de Janeiro: Sextante, 2001. p. 156.

de um grupo de homens que só tinha o direito de se ocupar da produção, na modernidade ele pode ser garantido a todos através do avanço das novas tecnologias produtivas, que dispensam o homem das horas intermináveis nas fábricas. O problema, para Lafargue, estava em como mudar os hábitos de trabalho e consumo tão já enraizados nas pessoas,

*“como educar para o ócio e para o consumo um proletariado doente de supertrabalho e de abstinência, e como educar para o trabalho e para a sabedoria uma burguesia habituada ao ócio e ao consumismo insensatos”.*<sup>42</sup>

Sua utopia - de uma jornada de trabalho de três horas diárias - não foi alcançada, como também, na medida que a sociedade moderna avançou pelo século XX, o homem não foi se tornando senhor do trabalho, dominando o ritmo frenético das máquinas e a velocidade estonteante dos grandes negócios e da circulação de capitais entre os centros financeiros do planeta. O tempo de trabalho foi de fato sendo reduzido, em parte pela presença de novas tecnologias na produção e em parte pelo desemprego estrutural. O tempo de trabalho tem diminuído no avanço da sociedade industrial, mas não da forma idílica pensada por Lafargue no final do século XIX.

---

<sup>42</sup> De Masi, Domenico (org.). A Economia do Ócio. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

## 2.4. VEBLEN E O ÓCIO HONORÍFICO

Observando um modelo de sociedade mais próximo do capitalismo contemporâneo pela sua formação, destituído das tradições das classes ociosas européias remanescentes do antigo regime, Thorstein Veblen associa, historicamente, o surgimento das classes ociosas ao surgimento da propriedade. Aqui surgiria um divisor de águas: para as chamadas “classes inferiores” o acesso à propriedade só é possível através do trabalho, e quanto maior o tempo trabalhado maior a acumulação de riquezas; para as “classes superiores” a propriedade e a riqueza não estão diretamente associadas ao trabalho, ser empreendedor e associar a riqueza ao trabalho não é a prioridade das classes nas quais a propriedade vem de longa data.

*“Conseqüentemente, a abstenção conspícua de trabalhar se torna a marca convencional de uma superior realização pecuniária e o índice aceito de respeitabilidade; por outro lado, torna-se o trabalho inconsistente com uma posição respeitável na comunidade, já que o trabalho produtivo é a marca da pobreza e da sujeição”.*<sup>43</sup>

O conceito de ócio, para Veblen, está intimamente ligado ao tempo gasto com atividades improdutivas. Como ele não se confunde com a falta de atividade, ou seja, aquela pessoa que não possui compromissos e pode dispor do seu tempo diário como melhor convir, ou com a indolência nata de quem tem todo o tempo do mundo para realizar tarefas insignificantes, resta pensar que o ócio está ligado a uma teia de responsabilidades e

---

<sup>43</sup> VEBLEN, Thorstein. A Teoria da Classe Ociosa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

deveres diferentes daqueles que são impostos a quem executa trabalhos produtivos. Como a meta da acumulação da riqueza é a sua exibição pública – esta meta é de todos, segundo Veblen, independente do grupo social - e o trabalhador os adquire através do empreendimento (que além de uma prática também deve ser demonstrado publicamente, assim como seus resultados), o homem ocioso tem o dever de exibir, além de suas riquezas, os modos e maneiras de vida que atribuem honorabilidade e respeitabilidade a sua isenção do trabalho produtivo. Assim, os compromissos sociais se transformam num dever, os modos de etiqueta, as práticas de freqüentar clubes obedecendo a normas de comportamento nos mais diferentes ambientes, práticas de esportes, a necessidade de colecionar títulos e troféus referentes às atividades culturais e esportivas, o apoio às atividades filantrópicas além de, necessariamente, ter que estar atualizado com relação aos temas de discussões sociais, às viagens e aos itens de consumo, como mobiliário, vestuário, etc.

*“Do ponto de vista econômico, o ócio, considerado como uma atividade, está estreitamente ligado à vida de façanhas, e as realizações que caracterizam a vida ociosa – e que são os seus critérios apropriados – têm muito em comum com os troféus da façanha. Porém, o ócio no seu sentido estrito, como coisa distinta da façanha e de todo esforço ostensivamente produtivo de objetos sem uso intrínseco, não resulta comumente num produto material. A prova de ócio toma comumente, portanto, a forma de bens imateriais. Essas provas imateriais de ócio são talentos quase eruditos ou quase artísticos e um conhecimento de processos e fatos que diretamente não trazem vantagem à vida humana. São dessa espécie, por exemplo, no nosso*

*tempo, o conhecimento das línguas mortas e das ciências ocultas, da ortografia correta, da sintaxe e da prosódia, das várias formas de música doméstica e de outras artes caseiras, dos últimos refinamentos do vestuário, da mobília e da equipagem, de jogos, esportes e animais de raça como cães e cavalos de corrida. Em todos esses ramos do conhecimento, o motivo inicial de sua aquisição e de sua voga pode ter sido algo há muito distanciado do desejo de demonstrar que não se perdeu tempo em atividade industrial”.*<sup>44</sup>

Evidentemente Veblen se refere à modernidade do final do século XIX mas, aproximadamente cem anos depois (a primeira edição de A Teoria da Classe Ociosa data de 1899) algumas destas características ainda são atuais como prática do ócio entre as “classes superiores”. Atualmente a novela de maior audiência no horário nobre brasileiro tem um grupo de personagens que parecem ter saído da aristocracia ociosa do século XIX e início do XX.<sup>45</sup> Ainda hoje, a imagem que o senso comum faz do uso do tempo ocioso se remete às práticas de esportes, ocupações diárias com a moda e a beleza e às viagens pelos lugares da moda no planeta, vinculadas aos modelos de vida da aristocracia ou divulgadas através das práticas de algumas figuras públicas das elites econômicas nacionais.

---

<sup>44</sup> VEBLEN, Thorstein. A Teoria da Classe Ociosa. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 25

<sup>45</sup> A novela *Senhora do Destino* tem um casal de personagens (o Barão, sua mulher, o filho e a nora), moradores da zona sul do Rio de Janeiro. Dos quatro só o filho trabalha, mas não conseguimos identificar qual o seu trabalho. Toda a sua identidade como personagem é dada através das relações sociais e dos hobbies por ele praticados.



## 2.5. DE MASI, O ÓCIO PÓS-INDUSTRIAL

Tanto o conceito de lazer, tal como é utilizado por Dumazedier, quanto o de ócio utilizado pelos autores que o relaciona com o surgimento da modernidade e da revolução industrial, fornecem elementos preciosos para a compreensão do ócio nas sociedades pós-modernas. Por um lado, a liberação do trabalhador da jornada de trabalho através da luta sindical e das conquistas legais sobre sua progressiva redução, alcançando até o atual meio turno de trabalho em função dos altos índices de desemprego; de outro lado o reconhecimento social pelo desempenho de tarefas improdutivas, nos aproximam do que Domenico De Masi vai denominar de ócio criativo. A redução progressiva do tempo de trabalho em função da tecnologia, nas últimas duas décadas do século XX é um fato comprovado. No Brasil, em média, dedicamos apenas de 15% da vida ao trabalho, o que significa que trabalhamos hoje a metade do tempo que era dedicado ao trabalho no final do século XIX. Ao mesmo tempo em que trabalhamos menos, vivemos em média, mais tempo, a cada década que passa. A expectativa média de vida do brasileiro deve ultrapassar os 80 anos no final da primeira década do século XXI.

O consumo de bens culturais e de lazer também vem aumentando. O aumento da venda de aparelhos de televisão e DVD aumenta a cada ano. O consumo de computadores caseiros e assinaturas da internet também cresce no mundo todo, e o Brasil vem acompanhando estes índices. O número de academias de ginástica cresce, a prática de atividades físicas para todas as idades também, não só nos grandes centros urbanos, além da preocupação dos governos em investir em áreas de lazer, parques e centros de esportes abertos à população.

O consumo de produtos culturais indica que existe mais tempo destinado às atividades lúdicas. A edição de livros no mundo tem crescido e o faturamento dos filmes de grande sucesso mostra que numa única semana vão ao cinema para assistir um filme de sucesso mais pessoas do que toda uma bilheteria de um sucesso do passado. Recentemente o fenômeno de público de alguns filmes tem batido recordes nunca visto antes. Uma grande produção norte americana nas décadas de 1970 e 1980 faturava, em média, uma bilheteria de U\$ 800.000.000,00 (Guerra nas estrelas de George Lucas faturou U\$ 797.000.000,00 e ET, O Extra Terrestre de Steven Spielberg rendeu U\$ 756.000.000,00). No final da década de 1990 e começo de 2000 as maiores superproduções alcançaram a renda de mais de U\$ 1.500.000.000,00, como o filme Titanic, de James Cameron. No Brasil, com orçamentos mais modestos, também houve um crescimento do consumo de produtos culturais. As maiores bilheterias do cinema brasileiro datam das três últimas décadas (Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), de Bruno Barreto; Pixote (1980) e Carandiru (2003), de Hector Babenco, Central do Brasil (1998) do Walter Salles e Cidade de Deus (2002) de Fernando Meirelles) e, nos últimos dez anos, houve um grande crescimento do público que assistiu aos filmes nacionais: entre 1995 e 2000 dez filmes nacionais estiveram na faixa de 1.000.000 de espectadores e, atualmente, os grandes sucessos nacionais ultrapassam a casa dos 1.500.000 espectadores.

Tecnicamente as condições para que os homens na sociedade pós-industrial aumentem as horas não trabalhadas já existem. Evidentemente as grandes distorções sociais não permitem que a maioria usufrua destes benefícios. Mas compartilho do otimismo de Milton Santos quando afirma que “as condições técnicas para liberar o homem do trabalho e ampliar o tempo livre estão dadas. As condições políticas é que precisam ser recriadas”.

Neste trabalho vou utilizar os padrões sociais de comportamento derivados das condições técnicas e organizá-las segundo a tipologia desenvolvida por Domenico de Masi, quando este pressupõe que o ócio que será desfrutado pelos homens das sociedades pós-industriais terá as características do que ele denomina de ócio criativo.

O ócio criativo está, primeiramente, ligado a globalização. Vivemos hoje em sociedades globalizadas. Por mais que encontremos vários indícios de culturas locais e, em vários aspectos estas culturas tendem a se tornar mais fortes e mais presente no processo de globalização, o dia a dia de grande parte das pessoas em quase todos os lugares do planeta é povoado por mercadorias que vêm de todas as partes do mundo. Numa reportagem recente sobre o cotidiano de cidades habitadas por esquimós, os trenós mostrados não são mais puxados por cachorros, agora são motorizados. Cada parte daquele veículo da neve é fabricada num país diferente a milhares de quilômetros das cidades geladas dos esquimós, da mesma forma como os automóveis comprados em qualquer capital do planeta. Assim como os trenós, os agasalhos também viajam o mundo até chegar a protegê-los das temperaturas abaixo de zero.

*“O universalismo e o ecumenismo que antes, como já vimos, diziam respeito somente aos impérios políticos, a algumas religiões e à língua latina, hoje concernem a todo e qualquer aspecto da vida: da criminalidade ao cartão da American Express, do vestuário aos perfumes, das batatinhas fritas ao design, dos remédios aos combustíveis!”*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> De Masi, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 137.

Em parte é a tecnologia globalizada dos equipamentos e da informação permitindo que o tempo gasto no trabalho seja cada vez menor. Para De Masi foi a indústria moderna que separou o tempo das pessoas em “tempo de trabalho” e “tempo livre”. Quando a agricultura era a atividade econômica predominante o lugar do trabalho, do lazer, das festas e dos jogos era o mesmo, e a divisão do tempo era criada por fatores que não separavam de forma diametralmente oposta estas duas modalidades de atividades. De Masi não pretende retornar ao passado por meio da mágica da alta tecnologia, mas apenas demonstrar que as condições técnicas para retirar do trabalho a característica maçante de antítese do prazer, fazendo do prazer e do descanso um espaço de tempo exíguo de reposição das forças para retornar ao trabalho, já estão historicamente dadas. A sociedade pós-industrial tem como uma das suas principais características o domínio sobre a técnica que permite tirar do trabalho a característica de fardo.

Além da “globalização” e do “tempo livre”, De Masi lista um conjunto de itens que nos permite identificar novos padrões das relações sociais e do comportamento humano na sociedade pós-industrial. Entre elas a intelectualização, criatividade, estética, desmonte das lutas coletivas, emotividade e feminilidade, desestruturação do tempo e do espaço e nomadismo.

Intelectualização é o crescimento das atividades intelectuais sobre as atividades manuais. A intelectualização das atividades humanas pressupõe que cada vez mais as tarefas – até mesmo as braçais – podem ser desenvolvidas por máquinas onde a tecnologia substitui o trabalho físico do homem. Apenas a título de exemplo, algumas tarefas que envolviam perigo de vida ou eram extremamente repetitivas e rotineiras estão sendo gradativamente substituídas por máquinas computadorizadas, programadas e comandadas por homens que, para desenvolver tais tarefas precisam, agora, agregar novos

conhecimentos a sua formação, quando antes bastava que fossem treinados para agir automaticamente.

A criatividade atribui hoje ao homem do século XXI o lugar de reconhecimento social e destaque que na modernidade possuía aquele indivíduo que não se dedicava ao trabalho manual. Este é o atributo que permite a uma pessoa se colocar par e passo com a velocidade das mudanças que ocorrem numa sociedade informatizada e midiaticizada, que agrega a cada dia uma quantidade maior de alta tecnologia.

A estética, para De Masi, é o atributo que retira do objeto a capacidade de concorrência apenas pela sua qualidade, permitindo ao consumidor fazer escolhas que vão além da funcionalidade dos produtos. Por mais que estas escolhas sejam intermediadas pela propaganda e pelos veículos de comunicação, a escolha final do indivíduo recai sobre uma gama enorme de opções de produtos de aparência diferente mas muito parecidos quanto à qualidade.

*“Os osciladores dos relógios que, no começo, oscilavam a cada três ou quatro segundos, passaram a oscilar por segundo, depois quatro e depois cinco vezes por segundo. Mesmo durante a minha juventude, um relógio era mais caro se possuía maior precisão do que outro. Tendo ingressado na era do relógio de quartzo ou de césio e conquistado dois bilhões de oscilações por segundo, todo e qualquer relógio, mesmo aqueles que os detergentes oferecem como brinde, são agora duzentas vezes mais precisos do que o necessário para quem o usa. Portanto, qual é a diferença que existe hoje entre um relógio e outro? O design. Orientados pelo nosso gosto estético pessoal, escolhemos*

*entre os infinitos Swatch e Seiko possíveis aquele que, pela forma e pela cor, nos agrada mais”.*<sup>47</sup>

O desmonte das lutas coletivas anda ao lado do crescimento do individualismo sob certos aspectos. Por um lado nos dedicamos mais a atividades que nos colocam cada vez mais sob novas formas de contato em relação aos nossos pares. Podemos comentar e votar o conteúdo de um documento sindical ou fazer as compras do mês do mercado sem sair de casa. Se pensarmos na execução de trabalhos e nas reuniões virtuais, ou no crescimento das possibilidades de lazer dentro de nossa própria casa, através de jogos eletrônicos, da informática, da tv a cabo, etc. nos vemos cada vez menos integrados a outras pessoas ou grupos pelos meios tradicionais. Mas, ao mesmo tempo em que as formas tradicionais de ações coletivas são desmontadas, surgem novas maneiras, interligadas pela rede de computadores, que agilizam estas mesmas decisões e ações, permitindo que haja tempo para as outras coisas. Atualmente uma consulta de opinião que envolve um grupo grande de pessoas ligadas ou não ao mundo do trabalho poder ser feita de forma mais ágil e mais abrangente do que aquelas que envolviam a presença física em assembléias, o deslocamento no espaço e, muitas vezes, a utilização de um tempo muito maior com a participação bem menor de pessoas diretamente envolvidas no processo decisório. Portanto, ao item “desmonte das lutas coletivas”, vamos acrescentar, como decorrência das mesmas transformações estruturais das quais fala De Masi, as “transformações das lutas coletivas”.

A característica que mais se aproxima da convergência entre a mudança de comportamento e a aquisição de novas tecnologias utilizadas no cotidiano doméstico e do trabalho, é a acentuação da emotividade e da feminilidade. Atividades e comportamentos

---

<sup>47</sup> De Masi, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 140-141.

que anteriormente eram um atributo das mulheres, remetendo-as a um lugar secundário na sociedade, longe dos centros de decisões políticas e financeiras, atualmente parece ser uma qualidade que aproxima as pessoas das exigências do mundo pós-industrial. De Masi justifica esta mudança de comportamento pela tendência a redução das tarefas que brutalizam o indivíduo. Como estas tarefas tendem a ser executadas pelas máquinas, a mudança de comportamento é observada do lado masculino e feminino, de forma diferente mas com conseqüências semelhantes. As mulheres que estavam restritas as tarefas domésticas têm uma série de facilidades que reduzem o tempo de trabalho e os deveres em casa, permitindo que o tempo livre seja utilizado para a cultura, o esporte e o lazer. O homem se desencarrega das tarefas brutalizadas da produção podendo dar o mesmo destino ao tempo que lhe sobra. Acontece que, segundo De Masi, a emotividade e a feminilidade são atributos historicamente femininos (do homem a sociedade cobra a objetividade e a racionalidade nas atitudes e decisões). A possibilidade de cuidar de tarefas que faziam parte do universo feminino – como participante ativo e não como simples curioso num momento excepcional – permite ao homem ingressar num mundo relativamente desconhecido para ele.

*“O que se atém ao rude, ao prático, ao econômico, ao competitivo e ao racional é reservado aos homens: guerras, trabalhos, esportes, hierarquias eclesiásticas, estados-maiores, conselhos administrativos e estádios. O que se refere à natureza, à beleza, à solidariedade, à emotividade é delegado às mulheres: criação, ensino, sedução, assistência, lar, jardim, escola, bordel, hospício e hospital. (...)*

*Os homens estão começando a adotar muitas das características femininas: cuidar do corpo, por exemplo, demonstrar maior ternura, usar alegremente cores vistosas no modo de vestir, cuidar mais da casa, ou perder a vergonha de chorar no cinema, diante de uma cena comovente. As mulheres, por sua vez, começam a adquirir desenvoltura na vida pública, consciência de que têm acesso às poltronas do poder e a justa pretensão de que também os homens participem no cuidado dos filhos”.*<sup>48</sup>

Com o processo de reestruturação da família e a mulher não precisando, sequer, biologicamente da presença do homem para ter um filho, o papel masculino na sociedade toma novos contornos quando se trata de assumir as funções de pai. É comum que os horários de trabalho dos homens sejam divididos em função da estruturação do horário do casal, incluindo aí as tarefas que anteriormente eram apenas delegadas às mulheres como levar e buscar filhos no colégio, alimentar e cuidar da higiene das crianças. Este é apenas um exemplo entre os vários que indicam que a sociedade está se tornando mais feminina e emotiva nas práticas que têm aproximado os homens e as mulheres. Não podemos dizer que o inverso está acontecendo na mesma proporção, apesar de ser grande a quantidade de mulheres que têm praticado esportes que eram identificados como exclusivamente masculinos (como o futebol, por exemplo) e em atividades que estavam destinadas aos homens (o leque neste item abrange funções que vão de segurança de bancos a altos executivos de grandes empresas). Mas, não podemos dizer que o mundo feminino está se tornando masculinizado. A predominância da mudança de comportamento é mais notada nos itens que anteriormente pertenciam apenas ao universo feminino e estão se estendendo

---

<sup>48</sup> De Masi, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 146-148.



ao mundo dos homens. Quanto ao universo feminino, estes mesmos itens estão sendo mantidos pelas mulheres quando adquirem funções na sociedade que eram tipicamente masculinas.

*“Até pouco tempo, quando um casal esperava um filho, a mulher sabia, desde a gravidez, que aquele nascimento provocaria mudanças radicais na sua vida: nos horários, compromissos, dedicação ao trabalho e na carreira. O marido, ao contrário, sabia que todas as suas atividades prosseguiriam exatamente como antes, inalteradas. Hoje em dia, isso mudou: a maioria dos jovens casais sabe que o nascimento de um filho modificará a vida dos dois, da mulher e do marido, que deverão reduzir o empenho profissional em prol de uma atenção dedicada ao filho.”<sup>49</sup>*

A desestruturação do tempo e do espaço está intimamente ligada às conseqüências nas mudanças de hábitos que ocorrem na sociedade. Na modernidade o ritmo de produção da indústria era marcado pelo tempo sincronizado em grande parte em função do espaço. O tempo de produção e o local onde a mercadoria era produzida e escoada com mais facilidade eram escolhidos com precisão. A presença de água, energia, sistema de transportes e o tempo gasto na utilização destes fatores eram muito importantes na decisão de instalar uma empresa num determinado lugar. Da mesma forma o local de moradia, o investimento em transporte coletivo, a proximidade do lugar de lazer e descanso, a distância da casa ao clube, eram fatores que norteavam as escolhas pessoais, ao mesmo tempo em que estes dois mundos – do trabalho e do descanso - não deviam se misturar.

---

<sup>49</sup> De Masi, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p.148-149.

Onde estava o trabalho não cabia o lazer e vice e versa. Hoje, com a aceleração, e diminuição, da velocidade de realização do trabalho e do lazer estes dois locais se alteram e se misturam. Pode-se fechar contratos de trabalho, enviar projetos arquitetônicos, comprar ingressos para um show ou namorar sentado na cadeira de um escritório localizado na sua casa.

Finalmente o nomadismo que, ao contrário do que pensamos está muito presente nas práticas do homem pós-moderno e , particularmente, como forma de utilização do tempo ocioso neste início de século. O lugar fixo de residência é, predominantemente, as grandes cidades, mas dentro e entre elas existe uma permanente troca de endereço. Segundo De Masi um norte americano médio troca, em média, dezesseis vezes de endereço durante a vida e um europeu em média nove vezes. Mas não é só por este caminho que o nomadismo se impõe. Mais importante que isto é o fato de que de um lado, quanto mais a sociedade exige a especialização no trabalho mais os deslocamentos são feitos em busca de cursos ou mesmo novos contratos de trabalho. De outro, com o aumento do tempo não trabalhado, há um deslocamento maior de pessoas pelo mundo em férias.

*“O ano 2000, ao contrário, chegou em um mundo muito vital, onde tudo é fibrilação. Fervilham as escaladas das Bolsas, o frenesi das viagens, a mobilidade dos postos de trabalho – e conseqüentemente do lugar em que se vive -, a confiança nas novas tecnologias que nos oferecerão maior ócio, a esperança nas novas biologies que nos concederão maior longevidade e o otimismo gerado pela nova informática, que nos dá de presente a possibilidade de convívio global. (...)*

*Com o teletrabalho é possível desempenhar as próprias atividades de sem sair de casa, economizando assim o tempo que era gasto para os deslocamentos cotidianos entre o lar e o escritório. Mas, se por um lado a tecnologia permite que se trabalhe de roupão, usando telefone, fax e correio eletrônico, por outro as exigências de estudos especializados, de trabalho e de cultura impõem cada vez mais freqüentemente a mudança da cidade, de país, de um continente a outro. Diminuem, portanto, os micro-deslocamentos, mas multiplicam-se, em vez disso, os deslocamentos de maior raio de distância e duração”.*<sup>50</sup>

Concluindo esta exposição esquemática sobre as formas de lazer e ócio na modernidade e em tempos pós-modernos, eu diria que os autores escolhidos para definir as condições dos homens numa sociedade industrial moderna parecem historicamente distantes das formulações contidas no quadro elaborado por Domenico De Masi . No entanto, em intensidade diferente (com linhas de ligação ora mais tênues, ora menos suaves) vamos encontrar fios condutores entre a idéia de lazer no auge da modernidade e o ócio na pós-modernidade. Ambos estão ligados às relações existentes entre o tempo de trabalho e o tempo de não trabalho. Quando Paul Lafargue sugere que os modernos deixem que as máquinas trabalhem e produzam riquezas pelos homens, sua utopia se aproxima da idéia de que a tecnologia das comunicações e da informação faz em muito menos tempo o trabalho que era feito com o deslocamento espacial dos homens. Thorstein Veblen não se distancia tanto da idéia de ócio criativo se pensarmos que a ociosidade em tempos pós-industriais não está, nem estará, a curto prazo, disponível à todos os indivíduos. Basta uma

---

<sup>50</sup> De Masi, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 154-155.

olhadela sobre as regiões do planeta (usando a mesma internet) para contarmos a quantidade de pessoas que estão excluídas da informação computadorizada e dos sistemas de tv a cabo.

Em resumo, é a reunião destas características que nos conduz de forma mais segura à idéia do ócio na pós-modernidade (ou na sociedade pós-industrial), fazendo saber que o tempo de trabalho não é da natureza do homem, nem tão pouco da modernidade. O que estes autores nos mostram são as formas como o tempo de trabalho e não-trabalho é produzido socialmente e o ócio é mais do que um estado transitório ou um atributo dos que não precisam trabalhar, é um valor perseguido em vários momentos da história de forma diferente em diferentes grupos sociais.

Os indícios encontrados na narrativa e na ação dos personagens nos filme selecionados vão formar um quadro próprio que deve estar apenas balizado pelos itens que encontramos na formulação do tempo ocioso sob a globalização e a pós-modernidade, dialogando com a hipótese formulada neste trabalho.

**Capítulo 3: A linguagem do cinema e a metodologia de  
análise fílmica**

Quando falamos de tempos pós-industriais ou pós-modernos, da circulação de informações, imagens, culturas e capitais pelo planeta, nossa imaginação nos remete quase instantaneamente ao cinema. Ao cinema como veículo e como mensagem que faz circular por todos os cantos as imagens das culturas locais permitindo a compreensão, mesmo parcial, de ritos distantes (do ritual do Kuarup aos encantadores de baleias), até as práticas culturais mais globalizadas como os acontecimentos que mobilizaram todo o planeta, nas várias imagens de ficção que retrataram o 11 de setembro, e os males que causam ao organismo o consumo constante de sanduíches da maior rede de fast-food do planeta. O aspecto global do cinema surge como veículo porque penetra em todos os lugares onde haja energia elétrica, um projetor ou uma praça pública, ou simplesmente um aparelho de tv. Como mensagem porque não tem encontrado limites na formatação do conteúdo, seja nos documentários ou na ficção (sem mencionar as outras modalidades, dos filmes de divulgação, científicos, etc). Desde que o filme deixou de ser mera curiosidade no final dos anos 1900 que o mundo tem chegado ao espectador através das imagens cinematográficas. Além deste caráter global do cinema, nos interessa também a relação estreita que sua linguagem tem com a época e a cultura que ele está inserido. Não pretendemos fazer do filme uma ilustração da sociedade, mas também é importante não perder de vista que o filme sempre fala, discursa de e sobre algum lugar social e cultural.

*“Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre fala do presente (ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu*

*contexto de produção) O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. Pode-se observar, por exemplo, que As ligações Perigosas de Laclós foram objeto de uma adaptação francesa em 1960 (Roger vailland/Vadim), início da liberdade sexual, e de duas adaptações no final dos anos 80 (Stephen frears, 1988; Milos Forman, 1989), época do questionamento da liberação sexual. Quanto aos extraterrestres, são na maioria das vezes portadores dos temores e das esperanças da sociedade que os imagina: perigosos invasores no tempo da guerra fria ( A Invasão dos Profanadores de Sepultura, 1956), mensageiros simpáticos que alertam os humanos contra seus excessos atuais em Spielberg ou Cameron (Encontros Imediatos do Terceiro Grau, 1977; Abismo, 1989).”<sup>51</sup>*

Fizemos a escolha pelo filme, como material a ser analisado, não por este se constituir numa representação tal e qual da realidade, mas por ser produtor de expressões desta mesma realidade, utilizando imagens, som e texto, enfim, através da narrativa fílmica.

Como forma de representação da sociedade o filme ocupa um lugar privilegiado, representando uma cultura através da encenação produzida pela tecnologia da imagem, operando transformações através da palavra e através do efeito ótico. Jean-Claude Carrière conta a estória de uma senhora – que não era uma atriz – habitante de uma aldeia do interior da Argélia, chamada para fazer um papel rápido num filme rodado na comunidade onde morava. Ela tinha grande dificuldade de entender que as pessoas que via morrer, não

---

<sup>51</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994. P.55.

estavam morrendo de verdade. Até então esta senhora imaginava que nos filmes que via na televisão, as pessoas estavam de fato morrendo. Quando o diretor pediu que ela decorasse uma determinada fala, que não era verdadeira na sua vida real, respondeu: “não vou começar a mentir, na minha idade”.

O cinema sugere a idéia de representação, apesar de ter sugerido o contrário quando surgiu. Quando começou a registrar as primeiras imagens em movimento, fazia-se idéia de que ele era a cópia fiel da realidade. Era tão real que registrava os fatos e acontecimentos em movimento, não deixava dúvidas sobre sua veracidade. Mas não durou muito a ilusão de que o filme não era a mais pura realidade. Percebeu-se logo que ele permite a representação, a interpretação, o ponto de vista em tudo que o compõe: do enquadramento, ao som e a montagem. Representa e é produto de um mundo complexo que está a sua volta, selecionando símbolos disponíveis na sociedade, ordenando-os e devolvendo para o meio de onde ele os tirou, e para outros meios onde estas representações nem sempre adquirem o mesmo sentido.

*“Na década de 60, o diretor e etnólogo Jean Rouch fez um filme sobre a caça ao hipopótamo, com os habitantes de uma aldeia perto do Rio Niger. Durante as filmagens, gravou música na aldeia dos caçadores. Foi, então, a Dacar, para montar o filme, incorporando a música à trilha sonora.*

*Alguns meses depois, com o filme pronto, ele voltou à aldeia para mostrá-lo aos habitantes. Foi a oportunidade para uma grande comemoração, que durou a noite toda. Os aldeões, que pediram para ver o filme seis vezes, se disseram encantados. Não tiveram dificuldade em*



*reconhecer as famílias, os amigos e a si mesmos, na tela, e até demonstraram pesar ao verem os que tinham morrido desde aquela época.*

*(...) já quase de madrugada, acrescentaram um comentário aos calorosos elogios que faziam a Jean Rouch: a música estava errada, bastante errada.*

- *Mas é a música de vocês! Eu gravei bem aqui! – disse Rouch, surpreso.*
- *Oh, sim – responderam os africanos. – Nós a reconhecemos. Mas se tocássemos assim, durante a caçada, os hipopótamos fugiriam bem depressa.”<sup>52</sup>*

Podemos afirmar que o significado no cinema não é dado por uma seqüência de códigos e convenções fixas. O fato de existir elementos que permitam compreender sua linguagem, não é suficiente para determinar que existam significados rígidos quando um ângulo de câmera é usado no lugar de outro, nem podemos dizer que a música imprime um determinado ritmo por si só. No cinema cada elemento está diretamente ligado ao que o precedeu e ao que virá depois dele. Cada tomada e cada seqüência está relacionada com os planos contíguos numa ordem narratológica que pode ser linear ou não, obedecer ou não a uma cronologia de fatos. E ainda assim, como a trilha sonora do filme sobre a caçada dos hipopótamos de Jean Rouch, sofre ligeiras alterações de significado quando projetado em ambientes culturais diferenciados.

---

<sup>52</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

*“Nenhum sistema opera sozinho no cinema (...) As linguagens escrita e falada têm uma gramática, sistemas formalmente ensinados e reconhecidos que determinam a escolha e a combinação de palavras e expressões, regulando assim a geração de significados. No cinema não há tal sistema. O cinema não tem um equivalente à sintaxe – não há nenhum sistema ordenador que determinaria como as tomadas deveriam ser combinadas em seqüência. Nem tampouco há um paralelo entre a função de uma única tomada num filme e aquela de uma palavra ou sentença na comunicação escrita ou verbal. (...) diferentemente da sintaxe da língua escrita, que em grande parte é explicitamente regulada pela cultura, as relações entre as tomadas num filme têm de ser construídas mediante conjuntos menos estáveis de convenções”.*<sup>53</sup>

Quando erramos na concordância de um verbo ou pronome, se não formamos as frases com os artigos, substantivos e adjetivos no plural, as regras gramaticais nos mostram onde está o erro e como corrigi-lo (em alguns casos os erros gramaticais na forma de falar colocam mais em evidência os regionalismos do que propriamente compromete a compreensão do texto). No cinema não há uma, no sentido de ser “única”, forma rígida que diga a um diretor ou fotógrafo qual o ângulo de câmera que ele deve utilizar, mas se o conjunto dos enquadramentos de uma seqüência, a escolha de luz, som, cenário e locação e atuação dos atores ou personagens reais não estiver em concordância com a idéia que ele pretende passar no filme, o discurso filmico estará provavelmente perdido.

---

<sup>53</sup> TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997. p.56-57.

Portanto, a idéia de globalização, pós-modernidade e utilização do tempo ocioso, passam a fazer sentido na análise fílmica quando elas são confrontadas com um conjunto de significados operados através da câmera, da iluminação, do som e do ritmo do filme. Não sendo assim, corremos o risco de transformar a análise fílmica na ilustração de um texto sociológico situado fora do universo do cinema.

Iniciamos o processo de análise fílmica com a fragmentação do filme nas suas partes constituintes, separando-o em seqüências e cenas, procurando retirar de cada uma das partes aquilo que geralmente é perdido quando o filme é visto na sua totalidade. Por exemplo, sabemos que o tema do filme é o conflito entre os indivíduos de classe média numa grande cidade. Desconstruindo a narrativa fílmica em micro narrativas formadas pelas seqüências é possível perceber a forma como este conflito é tratado. Se é privilegiado o olhar contemplativo sobre a dinâmica da vida moderna ou, de outro modo, o filme reproduz em cortes, duração das cenas, luz, som e som a posição autômata do indivíduo na pós-modernidade.

Fragmentado o filme nas partes que o constitui, é preciso reconstruí-lo sobre o eixo temático da análise fílmica . Não é do nosso interesse analisar a obra na sua totalidade, até porque essa prática requer que a obra seja observada sob vários aspectos, entre eles o universo do realizador, como linguagem, estilo, gênero, etc e o universo sócio-cultural que a produziu. Essa necessidade de percepção do contexto social mais abrangente que a produziu é mais evidente quando analisamos filmes que são várias versões de um mesmo tema (refilmagens de um mesmo roteiro, obra literária ou teatral, como as várias versões do filme Ligações Perigosas) ou analisamos o estilo de um autor. Portanto, para não percorrer caminhos desnecessários, é preciso olhar para o filme a partir de um eixo temático para, em

seguida, reconstruí-lo colocando em evidência os sintomas que fazem foco sobre o objeto de sua análise fílmica.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété dão alguns alertas quanto a esta metodologia de análise fílmica: é importante fazer a fragmentação dos filmes de forma que permita entendê-lo em detalhes que não são perceptíveis para o espectador que não está procurando um sentido específico na obra. Mas também é muito importante retornar ao filme depois de encontrados os indícios do eixo de nossa análise. Não cair na armadilha de dar à peça que é analisada um sentido diverso daquele que ele realmente tem.

*“O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental da legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da criatividade analítica são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”.*<sup>54</sup>

Cada um destes momentos, desconstrução e reestruturação são referentes a um procedimento na análise fílmica. A desconstrução corresponde ao momento em que o filme é descrito, dando a impressão de ser completamente diferente da impressão que nos causou quando visto na sua totalidade. Para uma seqüência que produziu no espectador, na sala de cinema, sentimentos e sensações (emoção, alegria, suspense), quando separamos o filme

---

<sup>54</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 15.

em partes nos prendemos, primeiramente, ao tempo de duração da seqüência, a referência de tempo cronológico e não-cronológico com relação às seqüências contíguas, enquadramento de câmera, som iluminação, texto, locais do discurso, etc. A reestruturação corresponde a interpretação destas partes analisadas sob a ótica do eixo temático de análise fílmica: se o tempo de duração da seqüência é longo e privilegia determinado ponto de vista, qual seu significado frente ao tema que analiso? O som, a montagem e os cortes, etc. devem ser vistos como parte do filme analisado (não ultrapassando os limites da obra) e compreendidos como indícios de um significado mais amplo, ou seja, a própria questão que suscitou a análise fílmica.

Ao retornar ao filme, como um todo, depois de decupado e identificados os indícios do tema que motivou a análise fílmica, é preciso retornar à obra completa, não fragmentada para encontrar o sentido do discurso fílmico dentro do tema estudado. Correlacionar o que está contido no filme com aspectos externos é um passo importante nesta etapa. No nosso caso o universo extratextual é construído através de um quadro que dê conta de montar o contexto cultural e sociológico no qual se insere o filme. A construção do universo extratextual nos remete as representações que o discurso fílmico estará elaborando sobre, e a partir, deste universo mais amplo que se encontra disseminado na sociedade. Os lugares sociais identificados com o discurso e a identificação dos vários fragmentos sociais que estão em foco no desenvolvimento do enredo. Como falamos anteriormente, o filme não comporta uma sintaxe pré-estabelecida com fórmulas de construção de discurso, porém, a identificação do discurso fílmico pressupõe que se opere a identificação dos códigos e lugares sociais que tornam seu discurso compreensível e coerente. Mesmo um filme experimental deve ser capaz de dizer, pelo menos, que ele é um filme experimental e o que ele contém.

*“Em um filme, qualquer que seja o seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com um mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contra-mundo, etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.”<sup>55</sup>*

Quando fazemos a decupagem do filme abre-se um leque de elementos que podem ser utilizados para a sua análise. Do cenário e locações até os ruídos ou ausência de sons, passando pelo enquadramento da câmera enfocando personagens de formas diferentes. Enfim, é um conjunto extenso de maneiras de se exprimir que encontramos num filme e, para entender o conjunto de uma obra ou um determinado estilo de cinema é melhor que seja utilizada a maior parte deles. Não sendo esse o nosso caso, faremos uma seleção que permita trabalhar nosso objeto sob o enfoque do tempo na pós-modernidade. Vamos enfocar quatro aspectos do filme: o ponto de vista, a seqüência, o plano e a narrativa.

---

<sup>55</sup> VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papyrus, 1994. p. 56.

### 3.1. ALGUNS LUGARES DA NARRATIVA NO FILME

O ponto de vista nos remete a três leituras possíveis no filme. A primeira nos remete ao lugar de onde as imagens são vistas, o lugar da câmera, como uma espécie de olho sobre a estória que está sendo contada. Um olho que pode operar sobre a paisagem e também pode operar sobre as emoções e sentimentos, perscrutando os sentimentos e a alma do personagem. O ponto de vista pode significar, também, a versão da estória. O que o filme narra, e como narra, corresponde ao entendimento de determinado grupo, personagem ou a ótica de um narrador externo. Finalmente o ponto de vista pode assumir as características de posição ideológica, configurando um lugar social na interpretação dos fatos, ou conjunto de valores que reconstróem os fatos segundo seus interesses, atribuindo juízos de valor, etc. a uma narrativa que pode ser atribuída a um ou mais personagens como também pode se constituir num ponto de vista geral do filme, refletindo a posição do realizador.

As seqüências delimitam as macro-estruturas do filme, compõem a linha narratológica do filme adquirindo sentido a partir de segmentos que se confundem com pequenos capítulos. Não existe uma regra sobre o número de seqüências que um filme deve ou pode ter. Considerando as estruturas clássicas, um filme deve ter a introdução, apresentação do problema, um ou mais pontos de virada, solução e conclusão da trama. Uma seqüência também deve ter, de forma simplificada uma unidade de ação, abrindo e concluindo um fragmento da estória do filme.

*“Uma seqüência é uma série de cenas ligadas, ou conectadas por uma única idéia (...) é uma unidade, ou bloco, de ação dramática contida dentro da idéia; é o contexto, o espaço que contém o conteúdo (...) Uma*

*vez estabelecido o contexto de uma seqüência, nós a construímos com conteúdo, ou detalhes específicos necessários para criá-la.*

*A seqüência é o esqueleto do roteiro porque ela segura tudo no lugar; você pode literalmente enfileirar, ou pendurar, uma série de cenas para criar volumes de ação dramática (...)*

*É assim que a seqüência se parece; uma série de cenas conectadas por uma única idéia”.*<sup>56</sup>

Os planos de um filme são as imagens filmadas numa única tomada da câmera, identificado, de forma bem objetiva, através do enquadramento. O plano engloba uma gama muito grande de possibilidades, englobando do posicionamento da câmera à profundidade de campo, do movimento ao ângulo de filmagem do objeto. No entanto, no nosso caso ele nos interessa de forma um pouco restrita, apenas como um dos elementos que definem o ritmo do filme.

---

<sup>56</sup> FIELD, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.



### 3.2. CHRISTIAN METZ: A NARRATIVA NO CONTEXTO SÓCIO-CULTUAL

A narrativa é o elemento mais amplo da análise fílmica. O sentido da narrativa é encontrado através da análise das várias partes que a compõe, e

*“sua estrutura se refere ao formato de uma história, no sentido de que ela possui um começo identificável onde a situação da peça muda, um meio onde as diferentes forças desempenham seus papéis, e um fim onde temas importantes são articulados”.*<sup>57</sup>

É uma forma de caminhar sobre uma estória que será contada, adicionando uma parte à outra até que a unidade da obra seja alcançada. Nela encontramos um leque de possibilidades de construção e de leitura. Alguns vêem no cinema moderno um momento onde a narrativa sofre profundas transformações se comparada ao cinema clássico. Christian Metz afirma que o cinema moderno teria ultrapassado o estágio da narração linear, se transformando numa obra que poderia ser percorrida em qualquer direção, como narração esfacelada. Porém, mesmo ultrapassando os limites dos códigos estabelecidos e compreendidos até aquele momento, se faz necessário manter elos de ligação com elementos significantes que permitam tornar as novas experiências narrativas compreensíveis. Novas narrativas surgem, geralmente, das novas formas de utilização do tempo no filme aliado aos significados adquiridos pelos elementos que compõe as cenas e seqüências (elementos de som e elementos de imagem). De qualquer forma, a meta, em

---

<sup>57</sup> ROSE, Diana. *Análise de imagens em movimento* in Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. BAUER, Martin & GASKELL, George (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

geral, das novas narrativas, parece ser a de produzir a possibilidade de novas leituras através dos filmes que perpetuem um coeficiente mínimo de inteligibilidade para determinado ambiente cultural.

*“A grande sintagmática do cinema não é imutável; elas têm a sua diacronia.. Ela evolui muito mais depressa do que as línguas. O que se deve ao fato de que a arte e linguagem se interpenetram muito mais no cinema do que no domínio verbal. O cineasta inventivo tem mais influência sobre a evolução diacrônica da linguagem cinematográfica do que o escritor inventivo sobre a evolução do idioma, pois o idioma poderia existir mesmo sem a arte, enquanto que o cinema precisa ser uma arte para se tornar, além disso, uma linguagem, dotada de um código parcial de denotação.*

*(...) Nem por isso a grande sintagmática do cinema deixa de constituir uma codificação coerente em cada estado sincrônico. Uma transgressão excessiva desta codificação tal como ela existe num momento determinado torna o sentido literal do filme ininteligível para a grande massa do público”.*<sup>58</sup>

A abrangência de possibilidades numa narrativa fílmica se dá porque ela se apropria de vários elementos fílmicos para sua constituição, englobando da fotografia à ausência de imagem, do som ao silêncio, do tempo estendido ao tempo hiper-fragmentado. Para Christian Metz, de qualquer forma ela deve ter início, meio e fim, portanto, apesar da

---

<sup>58</sup> METZ. Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

fluidez de forma, ela apresenta uma materialidade, sendo possível separá-la do restante dos componentes do filme como elemento de análise ou, segundo o autor, separá-la do resto do mundo. Mesmo quando um filme apresenta o final em aberto, os limites da narrativa estão dados. A clássica pergunta para os filmes com final aberto - “o que vai acontecer com determinado personagem” ou como vai terminar aquela história – não torna confuso os limites da narrativa.

*“Trata-se apenas de elaborações secundárias que enriquecem a narração, sem destruí-la, e que não são capazes de, nem desejam, fazer com que ela escape à sua exigência fundamental de fechamento: pois o que estes finais truncados projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da seqüência narrativa: numa narração linear, que acaba com reticências (reais ou implícitas), o efeito de suspensão não se aplica ao objeto-narração – este é finalizado claramente pelas próprias reticências”.*<sup>59</sup>

Não nos cabe apresentar uma relação exaustiva dos tipos de narração apresentados por Metz, basta saber que o autor aponta uma variedade de padrões narrativos no cinema, transitando entre as variações de tempo e espaço, cronológico e não-cronológicos mas, fundamentalmente, são elementos fílmicos que nos remete à descoberta de significados que não discursam autonomamente, como imagens em si. Para o autor, o significado das imagens adquire sentido por que revelam o significado de um outro ambiente: os códigos culturais e sócio-econômicos que circulam no contexto social. Estes códigos, por sua vez,

---

<sup>59</sup> METZ. Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

são mensagens ocultas que não estão fora das imagens e da narrativa fílmica, mas além da simples dimensão de mensagem produzida pelos elementos que compõe o filme. Em outras palavras, o sentido da narrativa fílmica, para Metz, não pode ser desassociado do discurso produzido pela sociedade, ele é encontrado quando está associada ao discurso social, portanto, não há espaço para a autonomia da “fala” da imagem.

### 3.3. GILLES DELEUZE: NARRATIVA CONTEXTUALIZADA NA IMAGEM

Bem mais recente que Metz, mas ainda não dando conta da narrativa na pós-modernidade (depois veremos por que), temos o discurso de Gilles Deleuze, que se contrapõe ao de Christian Metz. Para Deleuze o significado das imagens são produtos da articulação que existe entre as próprias imagens, não dependendo da relação causal que possa existir, a priori, entre universos que são exteriores a ela. Esta relação entre universos de identidades distintas surge num segundo momento. O significado da imagem como narrativa fílmica surge da relação com outros significados e universos imagéticos (no mundo tudo o que vemos é formado por imagens). Não existe propriamente uma diferença entre imagem e realidade. Tanto uma como a outra fluem e se encontram permanentemente em espaços de projeção (espaço do cinema e espaço cerebral).

*“Quanto a distinção entre o subjetivo e o objetivo, ela também tende a perder importância, à medida em que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em trono de um ponto de indiscernibilidade.”*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

O espaço cerebral é representado pelo conjunto de percepções que formam o acervo em permanente movimento do próprio homem. Por ela transitam as imagens que, por sua vez, adquirem sentido na medida que estão em relação com outras imagens. Mas estas não estão no plano do indecifrável, não são perceptíveis apenas através de alguma construção puramente mental e imaginária que ultrapassa os limites da materialidade. Eles são sensíveis aos homens, portanto se inserem no plano da realidade imediata dos homens, são imagens captadas “nos momentos” da sua projeção, capturando um fluxo que existe em permanente entrecruzamento entre o imaginário e o real:

*“o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez se torna real e torna a nos dar a realidade (...) Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão)”.<sup>61</sup>*

A narrativa, para Deleuze, adquire sentido nos códigos da própria imagem e na relação que ela estabelece com estes dois universos que se interpenetram e se cruzam permanentemente: o da imagem como tal e o contexto que a circunscreve. Não há um sentido que transcende as imagens e só possa ser alcançado através de um processo de decodificação subliminar de sua projeção, ou seja, o que o mundo das imagens nos mostra

---

<sup>61</sup> DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

não é a verdade escondida e alcançada através do movimento puramente filosófico de descoberta de valores do tipo “alegoria da caverna”. Para Deleuze o que é projetado está historicamente situado e é parte concreta deste momento histórico.

Apesar do autor se referir ao cinema clássico e moderno na formulação da idéia de imagem-movimento e imagem-tempo, ele nos fornece subsídios metodológicos importantes para trabalhar com a narrativa fílmica pós-moderna, na medida em que analise a narrativa clássica linear e a fragmentação do tempo narrado no pós-segunda guerra e, estes elementos estão nas bases da narrativa encontrada nos dias de hoje, reformulado ou apropriados como clichês.

### 3.4. A NARRATIVA PÓS-MODERNA

Partimos do modelo de Deleuze para elaborar um quadro teórico referencial para a narrativa do cinema na pós-modernidade. A separação de Deleuze sobre o cinema clássico x cinema moderno, imagem movimento x imagem tempo formam uma ponte que permite ao cinema na pós-modernidade dialogar com outras estruturas narrativas. A pós-modernidade mais do que dialoga, se apropria das estruturas formais modernistas, da mesma forma que também se apropria e dialoga com as estruturas formais do realismo e do classicismo. A pós-modernidade, no final da história (sem trocadilho), toma emprestado ao classicismo e ao modernismo os elementos formais que darão o perfil da sua narrativa.

Fredric Jameson faz esta contextualização para explicar a arte e o cinema na pós-modernidade. Ainda como herança da modernidade, a narrativa pós-moderna se apropria de um outro contexto: o sócio-político. Só que não mais como conteúdo que tem a finalidade de manter a problematização em estado permanente, produzindo vários processos e instâncias de conscientização política e social: na pós-modernidade o contexto sócio-político é o elemento problematizador e a solução é a sua expressão estética, artística e formal. Na pós-modernidade a complexidade social e política - o espaço onde interagem várias forças - é transmutado em formas fragmentadas, em mosaicos em grande parte formados por fragmentos da história, transformando os vários discursos em discurso do espetáculo.

A arte não está apenas desengajada dos circuitos da contextualização sócio-política, ela também se desloca, ou melhor, assume novas conexões em relação ao projeto da racionalidade modernista. O sentido da narrativa perde a historicidade, se descolando de um processo histórico formador de longa duração e não se vinculando a um projeto de futuro



de longo prazo. O sentido da narrativa moderna é adquirido através do aval que lhe concede o passado permitindo, por sua vez, tornar inteligível o futuro. Na pós-modernidade, de forma caricata, os fatos existem por si, não se fazendo necessário a inserção do texto num contexto que ultrapasse os limites de um presente imediato: o fato e o acontecimento são espetacularizados.

*“O que venho tentando demonstrar aqui é que, quaisquer que sejam os atuais ressurgimentos do conceito kantiano de sublime, há também um renascimento daquilo que o filósofo prussiano descreveu como constituindo seu oposto, a saber, a beleza enquanto tal”.*<sup>62</sup>

As conseqüências das novas relações entre narrativa e contexto vão remeter a questões importantes relativas à globalização. O mundo teoricamente unificado pela, e através da, circulação de informações e mercadorias não tem mostrado tendência ao empastelamento cultural. Segundo Jameson, o contexto não está unificando a narrativa, transformando-a num modelo compreensível nos quatro cantos do planeta. Os meios são globais, mas são neles que as mensagens locais encontram as vias de expressão, ressaltando peculiaridades e permitindo que sejam entendidas, aceitas, absorvidas e transformadas (parcialmente ou não) em lugares com culturas diversificadas. Esta fragmentação, ou tribalização, transita na pós-modernidade na forma de pluralidade estilística integrando a identidade cultural de novos sujeitos.

Estabelecem-se os lugares das estéticas e narrativas locais, de padrões simbólicos com limites circunscritos a pequenos grupos, mas de circulação global. No cinema não faltam

---

<sup>62</sup> JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

exemplos recentes: filmes que falam da comunidade Maori (Encantadora de Baleias) e filmes que narram pequenos grupos do subúrbio carioca ligados ao funk e ao hip hop (Fala Tu).

*“O pós-modernismo, então, intensifica de uma maneira dialética essa formalização, pois, agora, o meio visual e, si mesmo constitui o veículo através do qual vários públicos são seduzidos e interpelados: é o próprio visual que abstrai esses públicos de seus contextos sociais imediatos, criando a sensação de uma materialidade e concretude cada vez maiores, já que o que se consome esteticamente não é abstração verbal, mas, sim, imagem tangível”.*<sup>63</sup>

A narrativa pós-moderna é configurada, entre outras coisas, através da expressão destas múltiplas identidades, das mais locais e restritas às mais globais, da grande mistura das imagens de ficção científica com homens que têm a metade do corpo feita de próteses, que se misturam com a indigência das periferias das grandes cidades que, por sua vez convive, com o luxo dos grandes apartamentos clean de um grupo de yuppies em Nova Iorque, etc.

---

<sup>63</sup> JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. p. 137.

### 3.5. Elementos objetivos da análise fílmica

Quanto à estrutura fílmica, a análise será estruturada com foco nos seguintes aspectos:

- 1) Análise dos planos e seqüências, procurando identificar: os elementos significantes do tempo ocioso na pós-modernidade; a situação dos personagens centrais na trama e sua relação com o tema em foco;
- 2) ação cronológica e não cronológica;
- 3) elementos da estética pós-moderna (fragmentação da narrativa, ritmo do filme, enquadramento que privilegiam a ação ou a expressão dos personagens centrais);
- 4) conteúdo da narrativa (ausência ou presença de valores universais no discurso dos personagens centrais, reafirmação de culturas locais e conflito com valores globais);
- 5) forma da narrativa (substituição da narração orgânica pelo relato, presença do sujeito autômato no lugar do indivíduo que produz a ação e interfere no contexto sócio-político; a vontade substituída pela ação).

**Capítulo 4: Concepções do tempo e do ócio no cinema  
brasileiro contemporâneo**

A globalização, a circulação de capitais, culturas e informações marcam a pós-modernidade. Os padrões de comportamento “internacionais” estão aí, circulam livremente pelos quatro cantos do planeta e definem, das novas relações de trabalho às bolsas da moda. A confusão que a noiva do jogador de futebol arma na hora do casamento na França é “ouvido” no mesmo instante que você ouve o grito da sua vizinha com o filho, desde que você esteja conectado à internet ou com a janela da sua casa aberta.

Estar conectado ou não à internet pode ser uma opção pessoal ou pode ser uma questão de exclusão social. Na globalização pós-moderna, vivemos as duas coisas. O leque aberto com a tecnologia da informação, faz circular, com rapidez pelo planeta, padrões de comportamento e capitais, instalando em qualquer (ou quase qualquer) lugar do mundo redes de lojas ou cursos universitários reais ou virtuais. Esse painel da pós-modernidade se mistura no cinema brasileiro contemporâneo aos temas tradicionais, e tende a aparecer em algum nível da narrativa.<sup>64</sup>

Nosso interesse pelo cinema brasileiro na década de 90 está centrado numa característica que é pertinente a uma boa gama de filmes: o tempo ocioso, que não é dedicado ao trabalho produtivo. Pelas várias razões que já apontamos no capítulo 1, o tempo ocioso não é só uma característica da tecnologia disponível nas sociedades pós-modernas, mas também uma decorrência da redução das jornadas de trabalho como forma de combater o desemprego, do desemprego estrutural que retira contingentes cada vez maiores do mercado de trabalho não dando chance que retornem em suas funções originais, das exigências cada vez maiores de conhecimento para o exercício de funções que

---

<sup>64</sup> BENTES, Ivana. *Estéticas da Violência no Cinema*. in *Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ ANO 5 número 1 – 2003 pg. 217-237 Rio de Janeiro. 2003

anteriormente eram mera rotina. Enfim, não sobram motivos para que ocorra o aumento do tempo que deve ser utilizado em outras atividades que não o trabalho: da substituição do homem pela tecnologia das máquinas à inserção de alta tecnologia que não retira os homens de suas tarefas mas reduz o tempo de realização destas funções, sobrando, em certas ocasiões, um pouco mais de tempo para as tarefas prazerosas. Em outras ocasiões para diversificar as atividades aumentando os ganhos, desvinculado de um trabalho formal ou ainda realizar sonhos hibernados, de forma lícita ou ilícita.<sup>65</sup>

A escolha dos filmes foi feita com base num conjunto de critérios que procuraram atender aos apelos do tema: o tempo ocioso. Foram excluídos os filmes de temática rural porque entendemos que os efeitos da tecnologia sobre o trabalho tradicional ainda não são perceptíveis na produção cinematográfica brasileira. É bom lembrar que o filme não é utilizado como ilustração de um tema sociológico ou antropológico (mesmos que estas fronteiras estejam constantemente se misturando), o filme no nosso caso é o produtor de sentido, ele surge como expressão de um ambiente social, o que é diferente da utilização do filme como ilustração.

Nos concentramos nos filmes com temática urbana porque seu enredo é produto de um universo onde os tipos de comportamento, independente do lugar social que o indivíduo ocupa, estão, de alguma maneira, perpassados pelas questões pertinentes ao uso do tempo cruzado com a tecnologia das informações, com as trocas mais intensas entre culturas distintas, com o ócio gerado pela otimização do tempo ou pelo desemprego, etc. Em resumo, apesar do preço final do frango congelado ter mais tecnologia do que carne, o

---

<sup>65</sup> No filme Edifício Máster (Eduardo Coutinho) uma das pessoas entrevistadas tem várias atividades interligadas que ela não classifica como trabalho quando não está empregada, vende poemas, faz mapa astral, etc Recentemente quando eu entrevistei alguns camelôs que vendem exclusivamente video games, me disseram que a maior parte do tempo eles ficam jogando na tv da banca a espera de clientes.

mundo urbano está mais entranhado pelas características da pós-modernidade e sujeitos aos trânsitos da globalização do que o mundo rural e, por sua vez, o cinema de temática urbana está mais impregnado do global e pós-moderno, mesmo quando objetivamente não esteja discursando sobre estes dois temas.

Escolhemos quatro filmes para ser analisados, numa seleção que enfocasse grandes centros urbanos, mas em lugares diferentes do país; em seguida buscamos filmes que narrassem o tempo em ambientes sociais diversos, procurando mostrar alguns recortes, ângulos das grandes cidades e, finalmente, filmes onde os personagens centrais tivessem formas diferenciadas na apropriação do tempo livre e que, este não fosse um momento solto, circunstancial, num enredo centrado em interesses diversos, mas surgisse como uma questão de primeiro plano, ou seja, que a presença do tempo não trabalhado (pelo menos referente ao trabalho regular e ao emprego) fosse tratado no enredo como uma parte importante da trama.

A escolha, baseada nestes critérios, recaiu sobre quatro filmes. O Invasor (Beto Brant, 2001) é ambientado em São Paulo e conta a história de três sócios empresários da construção civil e um matador de aluguel. A história, envolvendo personagens da classe média alta paulistana e um morador da periferia, é contada a partir de três pontos de vista: os dois sócios e o matador. Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi; 2000) é ambientado no Rio de Janeiro e narra a história de vários personagens de classe média, envolvidos com delitos, e discursos articulados em torno das justificativas do comportamento ético e do papel social de cada um deles. O filme é narrado a partir do ponto de vista de três personagens de classe média: um professor e um casal. O Homem que Copiava (Jorge Furtado; 2003) é ambientado em Porto Alegre e conta história de um “operador de fotocopiadora”, morador da periferia e de sua vizinha de frente, uma balconista, por quem

ele se interessa. A história é contada a partir do ponto de vista do “operador de fotocopiadora” e revista, no final do filme, a partir do ponto de vista da balconista. Finalmente Edifício Máster (Eduardo Coutinho; 2002), um filme que está espacialmente localizado em um prédio de Copacabana, Rio de Janeiro, reunindo dezenas de histórias dos moradores do prédio, que se cruzam pelo fato de estar sendo narradas de um mesmo espaço e se dispersam quando transita pelas narrativas o tempo da memória, o presente e a perspectiva de futuro. O ponto de vista da narração se confunde com o dos moradores que dão depoimentos no documentário.



#### 4.1. O Invasor (Beto Brant; 2001. Drama)

O filme conta a história de dois empresários, Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca) que planejam assassinar o terceiro sócio, Estevão (George Freire), para poder fazer uma série de negociatas na construtora. O terceiro sócio é um empecilho a ambição dos outros dois, principalmente do Giba. Para tirar o sócio do caminho, os dois contratam um assassino de aluguel, Anísio (Paulo Milklos), morador da periferia de São Paulo, indicado como sendo um homem de confiança para este tipo de serviço, por um delegado sócio de Giba em um negócio ilícito, uma casa de prostituição. O assassino além de matar o sócio, mata também a mulher dele, deixando a filha do casal, Marina (Mariana Ximenes) órfã. Anísio percebe que os dois empresários estão nas mãos dele e resolve fazer do contrato de assassinato uma forma de subir na vida. Sem pedir aos dois empresários, Anísio se emprega na construtora como “segurança” e fiscal dos dois donos, depois se aproxima da filha do sócio assassinado (que não tem o menor interesse em assumir sua parte na empresa) e conquista sua confiança, se tornando seu companheiro. Ivan se arrepende de ter entrado na armação do assassinato e em outras armações com Giba, mas toda vez que tenta sair se vê envolvido numa trama que o compromete cada vez mais com o sócio. Quando Ivan procura a polícia para denunciar as tramas, além de acabar nas mãos do delegado (sócio da casa de prostituição com Giba), descobre que Giba e Anísio estão agindo juntos e este já ocupou casa de Marina e começa dar ordens para o próprio Giba.

O filme é formado por aproximadamente cinco seqüências. A primeira começa com a contratação do assassino e termina com a descoberta do corpo do sócio assassinado e de sua mulher; a segunda seqüência começa com o velório do sócio e sua mulher e se desenvolve sob o clima da conquista do objetivo pelos dois sócios, principalmente pelo

Giba, que relaxa e aproveita a conquista da meta. Esta seqüência termina com o susto dos sócios vendo Anísio entrar na sede da empresa anunciando para os dois que trabalhará com eles. A terceira seqüência começa com a imposição de Anísio, começando a trabalhar no escritório da construtora e se aproximando de Marina, conquistando o espaço de trabalho dos donos da construtora e conquistando o espaço doméstico e o cotidiano de ócio da filha do sócio assassinado; a seqüência termina com uma imposição de Anísio aos sócios: que ele financie a produção de um cd de um rapper da periferia (Sabotage), amigo do Anísio, marcando o início do domínio efetivo (ele testa novos espaços e seu poder de coação) do assassino sobre seus contratantes. A quarta seqüência inicia com a briga entre Ivan e Giba na academia de ginástica quando o primeiro tenta pular fora das armações encabeçada pelo segundo. Agora já não é mais uma questão de princípios, de estar agindo corretamente ou não, é o medo do erro e da punição e a tentativa de se livrar da situação. Ivan age todo o tempo tentando sair da teia armada por Giba: tudo conspira contra ele, até a mulher que ele conhece é falsa, se apresenta como Cláudia (Malu Mader) e na verdade é Fernanda e não passa de uma armação do Giba. A movimentação do Ivan para sair da teia leva Giba a tentar eliminá-lo e para isso tenta contratar o Anísio, que a esta altura já está morando na casa da Marina, ocupando todos os espaços, da cama ao carro. A seqüência termina com Anísio assumindo o seu espaço conquistado: manda que Giba dê um jeito no Ivan. Na seqüência final Ivan está desesperado, não faz mais parte da armação, esta só, sem a mulher e sem o sócio, resolve contar tudo à polícia, mas procura o delegado sócio do Giba. É preso e a vida continua.

Parece que o projeto do Anísio de subir na vida, deu certo, assim como a ganância do Giba para fazer todas as negociatas na empresa. Anísio realiza seu projeto com a ética

do criminoso (chantagem, extorsão, coerção), Giba realiza sua ambição com a mesma ética do criminoso, disfarçada sob o discurso da competição empresarial e da natureza humana:

Giba (para Ivan quando este quis recuar do plano de matar o sócio Estevão): “O Estevão não é santo, se bobear ele põe no nosso rabo, porra! Dá uma olhada no Cícero (o encarregado da obra), voce acha que ele está contente de ser o que ele é? Ele é o encarregado da obra, manda na peãozada, tem poder. Mas é claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se tiver uma oportunidade ele vai aproveitar, voce tem alguma dúvida? O mundo é assim, meu velho! O Cícero pode ter até aquela cara de sonso mas, se precisar, ele vira bicho. Ele só te respeita porque sabe que voce tem mais poder do que ele, mas é bom não facilitar com essa gente. No fundo, esse povo, quer o seu carro, quer o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas, querem comer a sua mulher. Ivan, é só ter uma chance. É isso que a gente vai fazer com o Estevão ... vamos aproveitar a nossa oportunidade, antes que ele faça isso primeiro”.

É neste ponto que “capturamos” o primeiro sintoma do tempo presente no conjunto da narrativa: o filme faz um recorte na história de vida dos personagens, não deixando pistas (mas também não é difícil adivinhar) do que ficou para trás e do que vem depois. A narrativa não conclui, sugere outros caminhos, o filme informa pouco sobre o que havia antes do assassinato do sócio e deixa em aberto o que virá depois. O tempo da narrativa filmica é recortado no tempo de duração da história e o tempo dos personagens recortado no tempo vivido por eles; não existem retornos ao passado, memórias resgatadas como explicação do presente. Neste aspecto, a cronologia é típica das narrativas clássicas, o filme se desenvolve na seqüência lógica do tempo, começando num momento preciso da vida dos

personagens centrais, quando Giba e Ivan contratam o assassino, não dá saltos de tempo para o passado tampouco para o futuro, e termina quando o tempo da ação se encerra.

Localizando o filme como obra no interior de uma sociedade, O Invasor é um filme que trás à tona o conflito entre centro e periferia, mas não elabora nenhum discurso messiânico ou salvacionista da periferia explorada, usada como mão de obra para o trabalho marginal. O engenheiro e o assassino querem tirar o melhor do quadro que se apresenta. A periferia também é invadida pela garota de classe média alta que vai ao salão de beleza, mas não é atendida, não tem hora marcada, vai ao boteco e é tratada como tola porque não vai agüentar misturar as bebidas. O filme nos remete todo o tempo para o campo das vontades individuais, não existem projetos coletivos, não existe intenção de ir a forra por se sentir socialmente injustiçado, mas apenas de ganhar e tirar proveito das situações que se formam a cada momento. Se Anísio foi chamado para matar um dos sócios da construtora ele tira o melhor proveito disso. Ele é um excluído, em nenhum momento o filme faz menção a alguma outra qualidade, além de ser um assassino, ligado ao tráfico de drogas; não sabemos se tem ou teve alguma profissão, está preso no tempo e preso no espaço, representa o lado marginal, ilícita, da cultura urbana e da periferia. Não sabemos do seu passado, de onde vem, como chegou ali, mas sabemos como ele tira o maior proveito da oportunidade que se abre: matar o casal é a chave para a ascensão social.

Quando consegue ver as possibilidades que estão se abrindo, Anísio descobre que não tem preço que pague o prazer de viver o papel de quem manda, fiscalizar os encarregados, ameaçar o encarregado de obra impunemente, entrar e sair do escritório da empresa, dar ordens para que os projetistas trabalhem direito: ele invade o trabalho dos outros, mas ele mesmo não tem um trabalho formal.

*Giba (na obra): “Anísio, quanto você quer para sumir da minha vida?”*

*Anísio: “Tô gostando! Não tem conta bancária que me tire daqui”*

Marina e Anísio ocupam o espaço do prazer. Ela não quer nem saber de trabalhar na empresa que era do pai. Pede que deposite na sua conta a parte em dinheiro que lhe cabe, mas em nenhum momento demonstra ter algum interesse por outra coisa. Seu ócio é a rotina dos dias que começam e acabam do mesmo jeito, sem compromisso. Só alterado pela presença de Anísio que a leva para outro mundo, onde o ócio aparece pelas ruas da favela na forma de crianças e adultos nas calçadas sem ter o que fazer, curiosos vendo um carro de luxo importado passar. Mas ela gosta do que vê, é divertido, gosta de ir ao bar onde se misturam traficantes e moradores, gosta de ir para o alto do morro, onde São Paulo aparece longe, retratado à distância numa paisagem clichê. As imagens mostram enquadramentos abertos, nada de planos fechados no rosto e expressões das pessoas que estão do lado de fora do carro: elas estão e devem ficar longe. O passeio de Anísio e Marina é um grande video clip pela favela, com longos planos seqüência, sem cortes bruscos, que acaba com os dois cheirando cocaína e transando dentro do carro no alto da favela. A narrativa se descontextualiza do ambiente, ninguém entra em barracos, não sabemos se Anísio mora naquela favela, ou qualquer outro lugar e, se os dois transam tranqüilamente dentro do carro, isso pode sugerir alguma familiaridade e segurança com o local. Do prazer clichê de Anísio há um corte brusco de cena para um outro prazer clichê, num outro local, o inverso do alto da favela: Ivan numa casa de praia, paradisíaca, namora Cláudia/Fernanda - um simulacro, uma armação de Giba – e faz planos para o futuro dos dois. É a única hora que o filme se remete, explicitamente, ao futuro, ao que pode acontecer como consequência das

ações articuladas hoje. Curiosamente isso é feito com uma pessoa que é uma falsificação, foi plantada ao lado do Ivan por Giba, para vigiá-lo.

O filme se prende, constantemente, ao presente, às oportunidades que o momento oferece. E o tempo dos personagens centrais é usado desta forma. A mudança de papéis entre os mandantes do assassinato e o assassino não é uma articulação, um plano que nos remeta ao tempo de maturação, estratégia de execução e resultados. A mudança de papéis – que nem sabemos quanto tempo vai durar – é circunstancial, são flancos abertos que são preenchidos através de atitudes ousadas. Há pressa em se conseguir as coisas, ninguém tem tempo a perder: os mandantes em contratar o assassino e o assassino em executar o crime. Giba não permite que Ivan reflita sobre a necessidade de levarem ou não o plano adiante e Anísio não consegue esperar a hora certa para matar o sócio, não se importa que a mulher dele esteja ao lado.

*Giba (falando para Ivan, quando este questiona sobre a necessidade de matar o sócio): “Bem vindo ao lado podre da vida”.*

O ritmo do filme também tem pressa nas três primeiras seqüências. A câmera anda rápida, na mão, junto aos personagens que sobem escadas de escritórios, entram em boates, em quartos de casas de prostituição, nos corredores das residências e nos pátios de obra, com cortes rápidos e narrativas paralelas. A pressa é acompanhada às pressas pelo espectador, como uma pessoa que corre atrás de outra tentando acompanhá-la. A pressa das três primeiras seqüências é a mesma dos personagens para fazer dar certo suas tramas pessoais.

*“Giba e Ivan contratam Anísio; Giba e Ivan na boate de Giba; Giba e Ivan fora da boate; Giba e Ivan no carro; Ivan e a mulher dele; Ivan lembrando Estevão; Ivan negociando com o governo; Ivan na obra com Giba; Giba e Ivan na rua; Giba em casa com a família; Estevão jogando bola; Giba em família; Ivan na boate; Giba em família; Estevão depois do futebol; Ivan na boate; Ivan no escritório”.* (cenas da primeira seqüência).

O tempo corre para eliminar o sócio, corre para conseguir as vantagens das negociatas sem o impedimento do sócio e corre para o assassino executar sua tarefa e tirar proveito da situação.

A partir da quarta seqüência a câmera continua na mão seguindo o movimento dos personagens mas, agora, os cortes não são tão rápidos, os planos são mais longos, como se as situações se acomodassem nos seus lugares: o sócio eliminado e o caminho aberto para os negócios ilícitos; o sócio eliminado (junto com a mulher) e o caminho aberto para tentar ultrapassar a linha da exclusão social, invadir o lugar que sempre foi do outro. A câmera está quase sempre oscilando entre planos médios e abertos, prevalecendo à ação sobre a expressão.

O ponto de vista da narrativa até a quarta seqüência oscila entre Giba, Ivan e Anísio. Não existe uma linha que privilegie um ponto de vista, a narrativa muda como o tempo na vida dos três, se articula entre os personagens refletindo os interesses pessoais. Prevalece a oportunidade, a ação é resultado das vontades egoístas e dos impulsos. O indivíduo perde visibilidade da ação global e a reflexibilidade e a resposta sobre a situação é a mola propulsora da ação dos personagens centrais. Marina, que não ocupa o centro da trama, também age segundo os impulsos externos: deixa-se levar pela sedução de Anísio sem

motivo aparente, ganha um cachorro, fuma um baseado, sai de carro, cheira cocaína, vai para a boate, volta para casa, dorme ...

A partir da quarta seqüência a narrativa é centrada em Ivan, a agonia para se livrar da trama e o medo frente à situação em que ele está envolvido. O que parece ser uma narrativa de fundo moral - não vale a pena se meter em falcatruas, etc. - é desmontado pela aparente impunidade de Giba e o aparente sucesso de Anísio. A prisão de Ivan não é a descoberta e a punição do erro, da ação socialmente recriminada, mas a consagração da ação ilícita.

É sobre a predominância da ação ilícita na narrativa de O Invasor que é construída o tempo não trabalhado, ou o tempo ocioso. Os indícios apresentados até agora situam o filme nos aspectos considerados como marcas da pós-modernidade gravadas na narrativa fílmica: mistura de linguagens, presença de aspectos da linguagem televisiva como o vídeo clipe, cortes bruscos e narrativa ágil misturada a momentos mais lentos, a ação movendo os personagens, substituindo a narrativa reflexiva, o relato no lugar da narração orgânica, etc. O uso do tempo pessoal livre, enquanto forma de ocupação do tempo que sobra quando não é utilizado no trabalho, consagra o ócio como lugar onde atividade do prazer se mistura ao ilícito.

São desta natureza grande parte das ações que se desenrolam fora e entre as relações de trabalho. Giba é sócio de uma casa de prostituição e passa grande parte do tempo gerenciando o negócio e se relacionando com as mulheres que trabalham para ele. Fernanda faz parte da sua equipe. Quando Ivan se espanta com o negócio ilícito de Giba, este justifica como sendo uma exigência dos tempos de hoje: a diversificação dos empreendimentos. Mas essa diversificação poderia ser legal, assim como a vontade de expandir os negócios da construtora também poderia acontecer sem a eliminação do sócio e a concorrência



capitalista se daria da mesma forma: ganhar o máximo com a segurança das atividades diversificadas.

A flexibilização do capital e do trabalho andam lado a lado em tempos de globalização e pós-modernidade. Não é permitido ao capital e ao trabalho se acomodar numa atividade única de longa duração e nem ao capitalista ou ao trabalhador se acomodar sob a certeza dos rendimentos que poderão vir como resultado do capital amealhado ao longo da vida.

*“Tempo é o único recurso que os que estão no fundo da sociedade têm de graça. Para acumular tempo, Enrico (um funcionário aposentado) precisava do que o sociólogo Max Weber chamou de jaula de ferro, uma estrutura burocrática que racionalizava o uso do tempo; no caso de Enrico, as regras de antiguidade de seu sindicato e as leis que organizavam sua pensão do governo proporcionavam esse andaime. Acrescentando a esses recursos sua própria autodisciplina, o resultado era mais do que econômico”.*<sup>66</sup>

Mas as atividades de Giba estavam constantemente cruzando a fronteira da ilegalidade: a construtora cresceria com contratos fraudulentos com o governo e a fachada da boate escondia uma casa de prostituição. Não há, no caso de Giba, uma separação clara entre trabalho e não-trabalho: trabalhar significa se divertir, aumentar os ganhos, misturar o prazer do sexo com os lucros, a euforia de conseguir fazer os negócios crescerem com a lei do menor esforço. A estratégia do crescimento empresarial não entra em questão, é preciso ser objetivo, cortar caminho, eliminar o sócio. Essa relação mal definida entre tempo de

---

<sup>66</sup> SENNETT, Richard. A corrosão do caráter. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.14.

trabalho e ócio resvala na idéia de ócio criativo, onde o homem contemporâneo deve, por força da tecnologia, trabalhar menos, mas ao fazê-lo mistura os espaços: a casa e o escritório, o ócio e a produção intelectual. Giba não deixa de ser um ajustamento deste trabalho e ócio para as condições culturais de uma megalópole (não é uma exclusividade de São Paulo) onde aqueles que estão no topo da pirâmide social e os que não estão sequer na base, convivem cada vez mais perto, um espaço dentro do outro. Onde um quer ter o que o outro exhibe como riqueza material, e o outro adquirindo, do personagem que está no lado oposto na pirâmide social, o comportamento. Neste quadro social já não se encaixa muito bem na assepsia do ócio criativo, que pressupõe uma relação perfeita entre o tempo de trabalho, o tempo não trabalhado e o tempo dedicado às atividades criativas e lúdicas.

*“Tempo livre significa viagem, cultura, erotismo, estética, repouso, esporte, ginástica, meditação e reflexão. Significa, antes de tudo, nos exercitarmos para descobrir, desde hoje, o que podemos fazer no nosso tempo disponível, sem gastar um tostão: passear sozinhos ou com amigos, ir à praia, fazer amor com a pessoa amada, adivinhar os pensamentos, os problemas e as paixões que estão por trás dos rostos dos passageiros do metrô, admirar as fachadas dos prédios e as vitrines das lojas, assistir a um festival de televisão, ler um livro, levantar uma polêmica com um motorista de táxi, assistir ao pôr-do-sol ou ao nascer da lua, admirar a sábia beleza de uma garrafa, de um ovo ou dos carros que circulam pelas ruas. Balançar-se numa rede, que é símbolo por excelência do ócio criativo, perfeita antítese da cadeia de montagem que foi o símbolo do trabalho alienado. Em suma, dar sentido às coisas de todo dia,*

*em geral lindas, sempre iguais e diversas, e que infelizmente ficam depreciadas pelo uso cotidiano”.*<sup>67</sup>

A narrativa de O Invasor traduz o tempo não trabalhado como o tempo de aumento de renda, de mais acumulação e de ascensão social por meios ilícitos. Anísio confirma esta narrativa.

O assassino contratado por Giba e Ivan quando resolve invadir a vida dos empresários não está entrando no terreno da luta de classes. Não está confrontando o pobre com o rico, o capital com o trabalho. Ele vende um serviço: executa outras pessoas e recebe por isso, é um bom profissional, “de confiança”, segundo o delegado. Não sabemos se ele já tentou este golpe antes, atuando em várias frentes (Giba também faz isso) tirando proveito das bordas do universo das execuções, conseguindo um ganho extra através de extorsões. Mas ele não está extorquindo, ele está usando o tempo que lhe sobra depois de realizado seu trabalho, os benefícios deste tempo no ambiente que ele propicia. Anísio não está lutando pela emancipação dos despossuídos, não pretende tirar dos ricos para dar aos pobres (exceção feita a Sabotage, mas neste momento sua ação é mais caracterizada como um usufruto do espaço conquistado), ele quer entrar no lugar onde os outros estão, sozinho, não traz ninguém com ele, nem defende alguma causa. E consegue fazer isso usando o tempo disponível: investe nos dois empresários e investe na filha da sua vítima. Quando consegue seu objetivo o tempo começa a correr sempre a seu favor. Uma hora está no escritório fiscalizando o trabalho dos projetistas, outra hora está nos canteiros de obras dando uma dura no encarregado, em outro momento está nas boates com Mariana, cheirando cocaína, tomando ecstase. Os antigos “patrões” agora são quase sócios de Anísio,

---

<sup>67</sup> DE MASI, Domenico. O ócio criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000. p. 299-300.

a mulher que ele deixou órfã de pai e mãe é sua companheira. Nenhuma destas situações é engendrada, calculada, são apenas vividas a cada momento, aproveitando cada oportunidade em nome de sonhos (“viver num palácio de verdade”)

*Anísio (para Mariana, na casa dela): “Sempre sonhei com um palácio, mas achava que era conversinha. Nessa casa, dá para viver, viver a vida mesmo”.*

Anísio não está descansando de um trabalho estafante, relaxando nas horas vagas, ele está vivendo integralmente sua vida, o golpe não é uma simulação (ele não finge ser outra pessoa), é a mais pura verdade, só não sabemos se dura uma semana, um mês ou um ano. O tempo de duração é irrelevante, o importante é que naquele momento deu certo.

*“O que conta, entre as qualidades das coisas e dos atos é só a auto-satisfação instantânea, constante e irrefletida. Obviamente, a demanda de que a satisfação seja instantânea vai contra o princípio da procrastinação. Mas, sendo instantânea, a satisfação não pode ser constante, a menos que também seja de curta duração, impedida de se estender além da duração de seu poder de diversão e entretenimento.”*<sup>68</sup>

O ócio que ele desfruta não é poético, asséptico, de observação do pôr-do-sol e nascer da lua, mas é o espaço que ele idealizou do prazer. Ele fuma, bebe uísque, cheira pó, faz amor talvez não com a pessoa amada, mas certamente com a pessoa desejada, mais do que observa a beleza dos carros na rua, usufrui destes carros. O tempo de Anísio não é

---

<sup>68</sup> BAUMAN, Zigmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ocioso como consequência do trabalho louvável e socialmente respeitável. O ócio é uma meta e está associado ao lugar social que ele conseguiu alcançar, por meios ilícitos. Anísio parece reconhecer, inconscientemente, que pelo trabalho regular, lícito, a condição de excluído da sociedade da informação, globalizada, pós-moderna estará reservada para ele.

*“Esses são os vagabundos<sup>69</sup>, escuras luas errantes que refletem o brilho luminoso do sol dos turistas e seguindo placidamente a órbita dos planetas: são os mutantes da evolução pós-moderna, os rejeitos monstruosos da admirável espécie nova. Os vagabundos são o refúgio de um mundo que se dedica ao serviço dos turistas (...) Os vagabundos sabem que não ficarão muito tempo num lugar, por mais que o desejem, pois provavelmente em nenhum lugar onde pousem serão bem-recebidos. Os turistas se movem porque acham o mundo ao seu alcance (global) irresistivelmente atraente. Os vagabundos se movem porque acham o mundo a seu alcance (local) insuportavelmente inhóspito.”<sup>70</sup>*

Ocupar o lugar dos excluídos era o que lhe reservava Giba e Ivan, feito o serviço sujo de matar o sócio, recebido o pagamento, esperava-se que Anísio fizesse jus ao lugar social destinado a ele, que não invadisse o território alheio (até porque ele era uma “pessoa

---

<sup>69</sup> Para Sigmunt Bauman a sociedade pós-moderna divide as pessoas entre “turistas” e “vagabundos”. Os primeiros têm liberdade de escolha, movem-se pelo planeta segundo a própria vontade e impulsionado por motivos que passam pelo prazer e pelo trabalho; são pessoas que desfrutam do tempo e da mobilidade, não estão presos ao espaço. Os vagabundos estão enraizados no espaço, não conseguem se locomover por livre e espontânea vontade, quando o fazem é porque foram expulsos de seu lugar de origem. Os turistas são o paradigma da globalização que deu certo, os vagabundo o que sobrou.

<sup>70</sup> BAUMAN, Zigmunt. Globalização, as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 101.

confiável”, segundo o delegado). Mas a fresta estava aberta, ele poderia se impor e provar um pouco do mundo do outro lado, dos não-excluídos, deixar de estar à serviço dos turistas.

Ivan é o único, entre os personagens principais, para quem o tempo não adquire apenas o movimento cronológico linear, limitado a viver um dia depois do outro. Ele tem passado e projeta o olhar para o futuro, não muito distante, mas um pouco mais além do que o presente imediato de Giba, Anísio e Mariana. Seu universo adquire alguns contornos românticos. Ele não é totalmente conivente com o plano de assassinato do sócio, se arrepende no meio do caminho e não entrando no ritmo que Giba tenta lhe impor de diversão e sexo para esperar pelo momento de assumirem sozinhos a construtora. Seu casamento é um fracasso mas ele recusa os prazeres das prostitutas que trabalham para Giba. O tempo para Ivan está comprimido: de um lado o arrependimento, de outro a vontade de sair da teia tecida pelo sócio. Separar a atitude lícita da ilícita, isso ele vai tentar junto com Cláudia/Fernanda, a garota de programa com quem ele planeja fugir. É com ela que ele lembra do passado e projeta o futuro. O tempo de não trabalho, para Ivan, é alguma coisa que ficou para trás, na época da infância e adolescência, quando ele ia para a casa de praia com os pais e pode vir a ser um novo momento, ao lado de Cláudia/Fernanda, quando ele conseguir deixar para trás o presente. Não é à toa que Ivan é um personagem atormentado, com crise de consciência, sofre e se decepciona quando descobre que Cláudia/Fernanda não é de fato uma companheira, mas uma simulação, uma personagem criada por Giba e colocada na sua frente para que ele se envolvesse com ela e seus passos controlados. Ele é um romântico, atitude típica da modernidade, projeta a felicidade e os momentos de lazer depois de superar as adversidades, as coisas não se misturam. Sofre a ponto de pensar no suicídio, procura desesperadamente o sócio para colocar as coisas às claras, tomar ciência do que está acontecendo com ele, outra atitude romântica. Ivan precisa

tomar consciência da situação que ele vive, não basta tirar o melhor de cada momento, é preciso saber se está agindo de forma correta, se as conseqüências serão ou não desastrosas. Ele acredita na ação e reação, que existem conseqüências lógicas para os atos que cometemos, e que a razão e o discernimento entre o bem e o mal devem ser a mola propulsora da ação. Ele participa do complô para matar o sócio, mas se torna um atormentado por isso. Ivan é o grande contraponto, o contraste das narrativas de Giba e Anísio. Talvez fique preso, talvez seja morto; Anísio “invade” a casa e a cama de Marina, e invade o “lugar” social de Giba, mas é só, ninguém sabe como vai acabar a estória dos três.

#### 4.2. O Homem que Copiava (Jorge Furtado; 2003. Drama)

O enredo não podia ser mais simples: André (Lazaro Ramos), funcionário de uma pequena papelaria em Porto Alegre, operador de fotocopiadora (como ele se apresenta), se interessa pela vizinha de frente do seu prédio, Silvia (Leandra Leal) a quem ele observa todo o tempo que está em casa. Ela é balconista numa loja de roupas e ele, tentando se aproximar, simula comprar um “chambre” de presente para a mãe na loja que Silvia trabalha. André não tem os R\$38,00 para pagar o chambre, tenta pedir emprestado para o amigo de sua colega de loja, Marinês (Luana Piovani). Mas o colega de Marinês, Cardoso (Pedro Cardoso), tem tão pouco dinheiro quando André. Tentando conseguir os R\$ 38,00 André descobre que pode conseguir muito mais. Não faltam alternativas, todas ilícitas.

André dá todos os sinais de fazer parte dos excluídos socialmente: o dinheiro é contado, milimetricamente dividido durante o mês, se ele gasta em alguma coisa além do previsto acaba tendo que tirar de outra despesa: basta um café que não esteja planejado para que ele volte a pé para casa. Mora com a mãe (o pai deixou os dois quando André ainda era criança) num apartamento pequeno, alugado, mas se limita a vê-la passar no corredor quando ela desliga a televisão para ir dormir, repetindo um bordão: “Boa noite, André. Já vou me deitar, televisão me dá um sono”. A rotina do trabalho soma-se a rotina em casa, quebrada pelos quadrinhos que André desenha, mas que não consegue publicar, ficam expostos nas paredes do seu quarto. André é um mosaico de informações e sentimentos incompletos, fragmentados. As informações são capturadas aos pedaços nas páginas que ele copia na loja e na televisão mudada constantemente de canal; os sentimentos são fragmentos da memória do pai, da relação com os colegas no colégio, quando ele estudava



e de Silvia, que ele idealiza através de fragmentos de imagem que ele captura de binóculo (comprado com um ano de economia) pela janela.

Silvia mora com o suposto pai, com quem ela também não mantém relacionamento afetivo: entra e sai de casa sem lhe dirigir a palavra e, enquanto ela toma banho, ele revira sua bolsa e a observa pela fechadura do banheiro. O seu mundo, em casa, também é o seu quarto, onde ela guarda alguns objetos que remetem a memória da mãe.

Cardoso é dono de um boxe que vende velharias, de liquidificadores usados a caixas inúteis, não tem dinheiro para tomar um café mas tenta passar (sem sucesso) por uma pessoa bem sucedida. Marinês é balconista na papelaria onde trabalha André, sonha com uma vida melhor e tem planos de trocar a virgindade pela ascensão social.

E o dinheiro - personagem importante na trama - que aparece em várias versões: verdadeiro, falso, em pequena quantidade numa nota de R\$ 50,00, em grande quantidade como prêmio de loteria, roubado e simulado como papel em branco no malote entregue ao traficante.

*André (na loja, falando com Marinês): “Agora eu não penso mais em ser famoso, penso só em ganhar dinheiro, muito dinheiro”.*

O filme é uma colagem de linguagens, com cenas de animação, documentário, dramaturgia, e um curta-metragem como versão do longa-metragem. André narra o longa-metragem e Silvia, nos últimos minutos do filme, narra a sua versão da estória dos dois em curta-metragem. André, o observador, também era observado.

O filme é formado por aproximadamente seis seqüências. A primeira seqüência identifica os personagens que estarão envolvidos na trama. André é o centro da narrativa e

o dinheiro o objeto do desejo. A segunda seqüência começa com André falando do seu interesse por Silvia, controla seus passos, descobre o lugar onde ela trabalha e pensa numa forma de conseguir R\$ 38,00 para se aproximar dela. Mais que isso, pensa numa maneira de ganhar muito dinheiro: conversa com um amigo traficante, pensa em assaltar um banco, pedir emprestado e, finalmente, falsificar na copiadora colorida que acabou de chegar na papelaria.

*André: “Uma vez eu li que um cara que desenhava uns bonecos na parede ficou muito rico. Só que ele morreu logo. O cara se rala trabalhando a vida inteira para deixar a grana para sei lá quem, e nem filho o sujeito teve tempo pra ter. Não, o negócio é ficar rico logo, o mais rápido possível e se mandar. O problema é; como?”*

André consegue falsificar a primeira nota de R\$ 50,00; a seqüência termina com André deitado em seu quarto, pensando em que poderia fazer com muito dinheiro.

*André: “Imagina um monte de dinheiro. Imagina o monte de coisa que dá para comprar com esse dinheiro. Imagina como as pessoas vão te tratar quando você comprar esse monte de coisas. Agora imagina que tu é um otário imaginando um monte de coisas.”*

Na terceira seqüência André se aproxima de Silvia, almoça com ela num self-service, e começa a falsificar algumas notas de R\$ 50,00. Com uma delas ele compra uma

“antiguidade” no box de velharias do Cardoso. A antiguidade é falsa e o dinheiro que paga a compra também.

*Cardoso: “Deixa eu te falar, cara! Não vou te sacanear não, mas quando tu me deu os 50 reais no bar lá, quase morri de rir cara. Isso aqui não é antiguidade nada, é só uma caixinha. Tem uma porção dela lá no depósito. Olha, toma seus 40 reais, te vendo por \$ 10,00, na boa, sou teu compadre. Mas eu ri muito”.*

*André: “Só que tem uma coisa: sabe aquela nota que eu te dei ontem? Era falsa.”*

A terceira seqüência termina com Cardoso incentivando André a falsificar mais dinheiro. Ele conseguiria uma nota de R\$ 50,00 e André faria as cópias.

Na quarta seqüência André usa o dinheiro falsificado para presentear Silvia. Troca as notas falsas em casas lotéricas, ao mesmo tempo em que planeja assaltar um banco para ganhar muito dinheiro. A seqüência termina com André e Cardoso assaltando um carro forte e descobrindo que também ganharam na loteria, com um dos bilhetes comprados com o dinheiro falso.

Na quinta seqüência os quatro se libertam: viram grandes consumidores, começam a gastar o dinheiro da loteria, se livrar do dinheiro roubado e se livrar das pessoas e do lugar onde eles viviam. André diz a mãe que vai viajar para o exterior e os quatro planejam matar o padrasto da Silvia.

Na sexta e última seqüência André, Silvia, Cardoso e Marinês estão no Rio de Janeiro, encontram o pai verdadeiro da Silvia seguindo as pistas das lembranças deixadas

pela mãe dela. A seqüência e o filme terminam com a recapitulação da estória de André e Silvia contada a partir da versão dela.

A linha narrativa do filme não é cronológica, as cenas se ligam e se sucedem por uma espécie de revelação, em cacos, dos desejos e ambições de André. Informações históricas fragmentadas estão entrecortadas com as cenas da mulher e o filho do dono da papelaria, estas com paisagens da Holanda e versos pela metade de Shakespeare. Cenas do desfecho do dinheiro falsificado, que vai ganhar sentido na narrativa na quarta seqüência aparecem na seqüência de abertura, junto com os delírios de fama e fortuna de André e este, por sua vez, é despertado do sonho pela freguesa do supermercado reclamando da lata de azeite que foi empacotada sobre as frutas. As seis seqüências são formadas por mais de duzentas cenas. O tempo no filme é fragmentado em avanços e recuos de espaços de tempo curtos, formando um mosaico que revela o discurso que é comum aos quatro personagens principais: a exclusão social, a falta de alternativa para superar a exclusão pelo trabalho lícito, a vontade de consumir e o sucesso como fruto do acaso.

*“A maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor. A norma que nossa sociedade coloca para seus membros é a da capacidade e vontade de desempenhar esse papel.*

*(...) O consumidor em uma sociedade de consumo é uma criatura acentuadamente diferente dos consumidores de quaisquer outras sociedades até aqui. Se os nossos ancestrais filósofos, poetas e pregadores morais refletiram se o homem trabalha para viver ou vive para trabalhar, o dilema sobre o qual mais se cogita hoje em dia é se é necessário consumir para viver*

*ou se o homem vive para poder consumir. Isto é, se ainda somos capazes e sentimos a necessidade de distinguir aquele que vive daquele que consome”.*<sup>71</sup>

Três dos quatro personagens centrais agem em função do consumo, da conquista de bens materiais e a suposta respeitabilidade e tranquilidade que resultaria do dinheiro e da aquisição de bens. A vontade do consumo não precisa estar em evidência, ela norteia a vida dos personagens, está presente em todo lugar, as informações e os desejos que circulam entre os que estão inseridos socialmente e “correm o mundo segundo a vontade” (a quem Bauman vai chamar de turistas) são muito semelhantes àquelas que circulam entre os que estão presos aos seus lugares, que não conseguem se mover segundo a própria vontade (a quem Bauman vai chamar de vagabundos). Os dois querem consumir os valores e produtos que circulam pela mídia, mas para os primeiros não resta outra alternativa senão sonhar e aproveitar as oportunidades que são colocadas à frente, descobrir nelas as possibilidades de ultrapassar a linha da exclusão que, nem sempre são perceptíveis ou lícitas. A máquina xerox poderia servir apenas para tirar cópias de documentos de forma legal, e ela é usada desta maneira no tempo rotineiro do trabalho. Mas também existe um tempo não trabalhado que é usado para dar asas aos sonhos e, impulsionado por eles e pela vontade de consumo, descobrir novas possibilidades para a fotocopadora colorida. A máquina de cópias em preto e branco permitia a André recolher fragmentos das informações que ele xerocava. A compra da máquina colorida abre a possibilidade de transformar o sonho de consumo em realidade.

---

<sup>71</sup> BAUMAN, Zigmunt. Globalização, as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999. p. 88-89.

Não existe um projeto de vida que direcione os personagens, existe apenas a ação, em tentativas sucessivas de acerto e erro de ficar rico e sair do lugar e da condição que eles vivem. André tenta publicar as estórias em quadrinho, mas não recebe resposta das editoras, parece que é um fracasso, servem apenas como imagens de sua própria história: não se tornam públicas nem são espetáculo. Marinês vive com um trunfo na manga. É bonita e virgem, e pretende trocar a virgindade pelo passe de saída do seu lugar na pirâmide social.

*Marinês: “Pai pobre é destino, marido pobre é burrice. Pobreza é isso: ou destino ou burrice”.*

Cardoso falsifica sua condição, forja ser um dono de antiquário, mas não convence ninguém, nem mesmo Marinês, que desconfia da sua condição social pela sola de sapato reformada. Silvia repete dia a dia sua rotina de casa para o trabalho e está disposta a largar tudo para ir para qualquer outro lugar com André, sem se importar que ele tenha roubado um banco e falsificado dinheiro. Todos querem se mover em direção a outro lugar, mas a condição de trabalho legal não permite. O tempo que resta além do tempo trabalhado é a solução.

A copiadora roda as notas falsas à noite, da janela do quarto, entre os desenhos e os sonhos, André planeja o assalto a um banco, Cardoso ajuda na falsificação do dinheiro e no assalto ao banco e Silvia planeja o assassinato do padrasto quando este se torna um empecilho para seus planos com André. Aqui o tempo de trabalho é claramente separado do tempo de não trabalho. A atual atividade deles deve ser deixada para trás, ninguém precisa carregar sua história para seguir em frente na vida. Ao contrário, o trabalho na papelaria, na loja de roupas ou na loja de quinquilharias é para ser deixado para trás.

A memória e o tempo passado desaparecem: a mãe de André deve continuar parada no espaço enquanto o tempo corre na rotina da sala para a cozinha e para o quarto; o padrasto da Silvia é assassinado, deixa de ser uma barreira para a realização dos sonhos de consumo e ócio patrocinado pelo prêmio de loteria; Feitosa, o amigo traficante do André também é assassinado pelas mesmas razões, ele quer o dinheiro do assalto ao banco. Eliminadas todas as barreiras, está aberto o caminho para o ócio e prazer. A separação do tempo é clara, de um lado o tempo do trabalho na fotocopiadora, no balcão da papelaria, no balcão da loja de roupa e na loja de quinquilharia, do outro lado o tempo de consumir, o prazer de entrar na loja e comprar o melhor carro, os melhores vestidos e viajar para longe do mundo dos excluídos. O tempo do prazer deve sobrepor o tempo do trabalho que, até então, só se convertia em salário que, por sua vez aprofundava as raízes dos quatro personagens no mundo da periferia, onde o almoço é trocado por uma cerveja na semana e a noitada no bar só é possível porque cada convite dá direito a duas bebidas gratuitas. A felicidade e o direito ao ócio estão longe de ser uma conquista do acúmulo de tempo gasto no trabalho, o resultado de um processo de investimento no indivíduo ou da absorção de novas tecnologias. Não é produto do acúmulo do capital cultural ou de experiência profissional, é apenas o usufruto do momento: entre três fortunas que caem nas mãos de André e Cardoso, eles optam por aquela que oferece menos risco. Entre o dinheiro falsificado, o dinheiro roubado e o prêmio da loteria eles ficam com o terceiro, não porque seja lícito, mas porque vai permitir um gozo maior do tempo, exige menos esforço para ser usufruído.

*“Os personagens de O Homem que Copiava não precisam  
fazer uma boa ação e garantir a felicidade alheia para só*

*então conquistar a sua – não há esse "fabuloso destino" (no sentido poulainiano do termo) rondando a vida de André, de Silvia ou dos demais. Esses personagens que roubam, enganam, falsificam e matam, portanto, serão vistos felizes no belo plano derradeiro, independente da "mensagem errada" que essa imagem pode representar para alguns.*"<sup>72</sup>

Silvia encontra o pai verdadeiro, um resgate da memória guardada nas cartas da mãe que se torna uma realidade, no momento do filme em que o passado estabelece vínculo direto com o presente, como se o trunfo da memória preservada fosse a felicidade do resgate do pai. Há uma relação de afeto grande entre os dois no encontro. Este não é o mesmo destino de André, todas as contas e cartas do pai que partiu (ele não sabe ao certo do seu destino) são queimadas, já não importa para ele se essa história pode ou não ser resgatada, a memória dele é feita de fragmentos do tempo, assim como a bagagem de informações que ele carrega. O dinheiro da loteria inaugura uma vida nova, o tempo começa novamente, começa uma outra história.

---

<sup>72</sup> OLIVEIRA Jr., Luis Carlos. *O Homem que copiava, de Jorge Furtado*. Contracampo, Revista de Cinema, nº 51.



### 4.3. Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi; 2000. Drama)

O casal Carlos (Daniel Dantas) e Maria Alice (Betty Gofman) se reúne freqüentemente no restaurante de um amigo, Luiz (Cécil Thiré), fazendo vários comentários sobre a realidade brasileira. Conversam sobre trabalho, crenças, gostos, comportamento, etc. eventualmente senta-se à mesa com eles a gerente do restaurante, Amanda (Dira Paes) que, entre outras atividades, cuida de um centro de atendimento ao índio e vende órgãos para transplante. O encarregado da entrega destes órgãos é um professor e pesquisador, Alfredo (Umberto Magnani) que corre o Brasil fazendo um trabalho sobre o comportamento do brasileiro, ao mesmo tempo em que faz a entrega dos órgãos. No restaurante, um dos garçons, Adam (Dan Stulbach) tem um envolvimento sexual com o proprietário e termina demitido.

O enredo faz um grande passeio pelo Brasil, apresentando um quadro cáustico das práticas culturais e peculiaridades regionais. No nordeste ele ressalta o carnaval da Bahia, no sul a imigração européia para o país e a migração dos estados sulistas para o sudeste; da região norte a devastação de florestas e do centro oeste a exploração do trabalho infantil. O professor Alfredo reúne essas observações, meio antropológicas, meio sociológicas em um livro que é comentado num programa de tv e duramente criticado por um representante das comunidades indígenas, o dirigente de uma ONG e uma representante da área econômica do governo. A narrativa do professor Alfredo é uma síntese que ressalta os aspectos da dualidade presente nas outras narrativas: o lícito e o ilícito se misturam em vários níveis, da relação entre patrão e empregado à condução de um táxi no trânsito.

A narrativa de Carlos mistura o pragmatismo de um profissional bem sucedido, ele é irônico quando ouve, no restaurante e no carro, os discursos socialmente bem articulados de sua mulher Maria Alice, ao mesmo tempo em que justifica os pequenos delitos. Maria Alice cansa aos amigos no restaurante com discursos politicamente corretos mas não titubeia em humilhar a empregada quando esta erra. A empregada, por sua vez, é apresentada como uma pessoa quase da família (seus pais foram empregados dos pais de Maria Alice), pessoa muito querida e explorada com todo afeto e acolhimento, mas não perde a oportunidade de levar um homem para a cama da patroa - o homem que será seu assassino. Luiz é a representação da dualidade blasé, insensível e cínico com qualquer coisa que esteja a sua volta;

*Luiz (no restaurante, para os amigos): “Vai acabar gerando orgulho porque tudo que é exclusivamente nacional é motivo de orgulho: o futebol, o café, mulata, injustiça social, crianças mendigas na rua. Coisas típicas do Brasil”.*

Luiz contrata os garçons pela beleza, para transformá-los em seus amantes e depois os demite, e não se envolve (e parece que não interessa saber) com as armações da gerente Amanda, que também gerencia o tráfico de crianças e órgãos de dentro do escritório do restaurante.

Amanda é mais uma das dualidades, se dedicando a supostas causas sociais, foi uma menina explorada na infância, trabalhou numa carvoaria em Mato Grosso, vende crianças brasileiras para casais estrangeiros e diversifica os negócios vendendo órgãos para

transplante, tudo em nome de uma boa causa: salvar as crianças pobres da morte pela miséria e salvar os filhos dos ricos da morte por falta de órgãos. Finalmente, o mais duplo dos personagens, Alfredo, professor e traficante, revela as contradições brasileiras como idiosincrasias culturais, contradições que são diferentes na expressão mas idênticas nos supostos motivos. Sobre a alegria do baiano no carnaval ele conclui:

Professor Alfredo (em off): “Uma perfeita forma de dominação autoritária: a felicidade. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar a Bahia, é claro que é só inveja do projeto baiano. Enquanto o resto do mundo se esforça para dominar as massas, seja pelo capitalismo, socialismo, a guerra, a revolução, até o consumo ... eles não, eles só fazem o suficiente para gerar a felicidade”.

Da mesma forma que conclui sobre a disponibilidade para o trabalho, como uma suposta característica dos povos imigrantes do sul do país:

*Professor Alfredo: “Uma perfeita forma de dominação autoritária: o trabalho. Mas é interessante como ainda se insiste em criticar o sul. É claro que é só inveja do projeto sulista. Enquanto o resto de Brasil se esforçou para escravizar os índios e os negros, eles não, eles só fizeram o suficiente para garantir a exploração da forma já conhecida: arrancaram a vegetação nativa, mataram todos os índios e trouxeram seus próprios escravos: Poloneses, ucranianos, aí botaram todo mundo para trabalhar, e pronto”.*

A vida dupla, dividindo a pesquisa com o tráfico de órgãos, é explicada por ele, falsificando o discurso da suposta metodologia da ciência através do oportunismo. Sua fala não é dirigida a sua dupla atividade, mas às contradições que são reveladas através das observações que faz do país.

*Professor Alfredo: “Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação para depois. Assim posso fingir, pelo menos, cada vez de uma forma, cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder do momento. Ou eu nunca interpretar, o que seria perfeito. Registrar os fatos, nada mais. Registrar os fatos, nada mais!”*

O que é uma tentativa de reflexão sobre o balé de contradições que se move na frente do observador acaba, para quem observa o personagem, sendo a revelação do sentido da sua vida. Fazer o que é possível, na hora que a situação pede, sem grandes vôos reflexivos. Se por força das circunstâncias a reflexão se faz necessária, que venha para justificar as ações já realizadas e não para conduzi-las.

Um personagem não participa diretamente da duplicidade durante grande parte da trama: o garçom, Adam. Ele vem do interior de Santa Catarina, assiste no caminho uma disputa patética entre membros de um movimento popular e um fazendeiro (onde cada um deles manipula as palavras e atos ao seu modo) chegando ao final a um consenso através de uma manipulação que o imigrante faz. No restaurante ele é mais um crítico das situações, mas dessa vez os alvos são as relações internas de poder: ele hostiliza a gerente, o outro garçom e, no final o dono do restaurante. É a única peça do enredo, entre os personagens principais que não vive uma vida dupla e, aparentemente, sai derrotado.

O filme de Bianchi tem estrutura fragmentada, com vários núcleos dramáticos correndo em paralelo, fugindo da lógica da estrutura causal e se aproximando da estrutura episódica. Apesar da estrutura episódica, o filme está dividido apenas em três grandes seqüências. A primeira começa com o grupo de amigos no restaurante, com a gerente sentada à mesa com eles, fazendo uma série de conjecturas sobre ética, comportamento e o quadro moral do país; esta seqüência termina com a chegada do garçom, Adam, no restaurante em São Paulo. Apesar de poder ser delimitada, é uma seqüência composta por uma série de pequenas histórias que dão o perfil de cada um dos seis personagens principais.

A segunda seqüência introduz o garçom na trama como observador de um outro universo diferente daquele que o professor pesquisa. Ele é o olho crítico, cínico e debochado sobre o mundo do outro garçom, seu colega no restaurante e sobre o mundo da gerente Amanda. Ele não observa para entender, apenas para olhar, não interfere, vive as situações e tenta tirar algum proveito. A segunda seqüência termina com Adam, o garçom, sendo seduzido pelo dono do restaurante, enquanto ele troca de roupa para trabalhar. Adam entende o recado da sedução, mas não se relaciona naquele momento com Luiz, enquanto este explicita as regras do jogo, válido para o trabalho e para o amor: “o divertido é humilhar”.

A terceira e última seqüência começa quando Adam chega bêbado no restaurante, fora do horário de expediente, e tem relação sexual com Luiz. O filme termina com os três amigos (Carlos, Maria Luiza e Luiz) sentados no restaurante fazendo alguns planos para o futuro. Amanda também está na mesa, mas se levanta para receber o professor Alfredo que chega para pegar mais uma encomenda.

O tempo narrado no filme é descontínuo, existem grandes avanços e recuos, a presença da memória familiar (Maria Luiza e Amanda lembram a sua infância) e a

cronologia da estória é quebrada por inserções que compõem progressivamente a narrativa: são cortes de tempo que, rapidamente, são reunidos à linha narrativa principal, informando sobre o perfil dos personagens. O discurso recheado de preocupações sociais de Maria Luiza é reforçado pelas imagens da presença da família da empregada numa festa na casa de seus pais. Amanda, hoje aparentando uma boa situação social, gerenciando o restaurante e vendendo crianças e órgãos, lembra de sua infância pobre.

Não há registros de tempo ocioso como tempo de descanso do trabalho, mas existe um tempo de não trabalho formal, principalmente se nos centrarmos na narrativa no professor Alfredo. O tráfico de órgãos é uma atividade que ele exerce quase no mesmo tempo, e no mesmo espaço, em que ele realiza a pesquisa sobre o comportamento dos brasileiros. Só não ficamos sabendo se ele faz o tráfico porque viaja pesquisando ou viaja pesquisando como forma de encobrir o tráfico. No nosso caso importa ressaltar o caráter do tempo de trabalho e não-trabalho e o caráter de ajuste de tempo às necessidades que se impõem. Neste caso, falta de dinheiro.

O professor é o homem que caminha pelo carnaval da Bahia e pelas ruas do sul do país como um flâneur desaprumado, sem graça. Observa, não se envolve, critica e procura entender racionalmente o que ele observa. Parece um grande observador ausente de toda a confusão. Mas procura não compartilhar desta grande confusão e da forma brasileira de fazer as coisas: enquanto uns urinam na rua, na porta da própria casa, outros queimam as florestas, empregam crianças em carvoarias ou manipulam trabalhadores rurais ele, o professor, aparentemente se mantém distante; mas, apesar de denunciar as contradições sociais, é ele o homem que faz o tráfico de órgãos. O tempo do professor Alfredo é um tempo de ganhar dinheiro, não há referências ao lazer. Mesmo quando ele está numa praia, no carnaval ou num show no Arpoador no Rio de Janeiro, ele está trabalhando. É um

trabalho que pode render respeitabilidade e reconhecimento social e intelectual (seu livro é comentado num programa de tv), mas não rende o dinheiro necessário para atender suas necessidades. É preciso complementar a renda, não importa se a atividade é ilícita. Aparentemente ele não pertence à elite econômica, quando chega no restaurante não é recebido pelo dono nem se senta à mesa com a amiga Amanda. Sobe direto para o escritório, recebe, sua encomenda e sai daquele lugar que, aparentemente não foi feito para ele frequentar. Os vínculos que o professor parece ter com seu trabalho aparentemente se desfazem, sua outra atividade não é complementar, ao contrário, é estanque, pode levá-lo à cadeia, mas isso não parece estar em questão, o importante é resolver um problema imediato: aumentar os ganhos. A pós-modernidade não solicita encadeamentos de ação no tempo, ou seja, coerência e historicidade nas ações, basta que as coisas aconteçam porque são necessárias. Para Alfredo ganhar dinheiro como traficante pode até ser uma questão de caráter, mas isso não aparece no filme, ele é parte do esquema porque precisa de dinheiro, só isso.

*“No jogo da vida dos homens e mulheres pós-modernos, as regras do jogo não param de mudar no curso da disputa. A estratégia sensível, portanto, é manter curto cada jogo – de modo que um jogo da vida sensatamente disputado requer a desintegração de um jogo que tudo abarca, com prêmios enormes e dispendiosos, numa série de jogos estreitos e breves, que só os tenha pequenos e não demasiadamente preciosos. (...) a determinação de viver um dia de cada vez, e de retratar a vida diária como uma sucessão de emergências*

*menores, se tornaram os princípios normativos de toda estratégia de vida racional”.*<sup>73</sup>

Carlos e Maria Luiza também não dão muitas pistas sobre o que fazer com o tempo disponível, mas deixam subentendido que o investimento em atividades ilícitas faz parte de uma determinada cultura e forma de lidar com todas as coisas. Particularmente Carlos deixa indícios de que cada um tem uma função e espera-se que seja cumprida a contento, apesar da vocação das pessoas apontar noutra direção. Segundo o personagem, é preciso manter todos sob pressão para que cumpram seus compromissos.

*Carlos: “A lei do menor esforço é que rege o mundo. É preciso manter pessoas em permanente tensão”.*

A questão do tempo disponibilizado entre o trabalho e o ócio aparece de forma subjetiva. Aparece como indícios em falas que remetem ao gosto do brasileiro pela festa, pelo descanso, mas também pela forma histórica de relação com as imposições da lei.

*Carlos: “Não estou dizendo que a culpa é só dos empregados. É todo um modelo de organização instaurado. Todo ele voltado para um único objetivo que é o de gerar confusão suficiente para que não se possa fazer mais nada. Tudo se equilibrando no meio termo perfeito do ócio. Se você fizer menos bagunça ainda dá para trabalhar, se fizer bagunça demais começa a dar*

---

<sup>73</sup> BAUMAN, Zigmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 113.



*trabalho fazer bagunça. O que eu acho que a imobilidade gerada pela confusão da bagunça possibilita a nossa principal atividade que é: o trambique”.*

*M<sup>a</sup> Luiza: “E você? não é trambiqueiro?”*

*Carlos: “No Brasil qualquer um é trambiqueiro, todo mundo é trambiqueiro, quem não é trambiqueiro morre de fome. Eu não tenho culpa se as leis, o governo, se tudo foi construído para institucionalizar o trambique. Agora, eu sou obrigado por lei a pagar quilos de impostos, se por acaso eu não pagá-los e me esconder exatamente atrás dessa bagunça, que não fui eu que criei, chamam a mim de trambiqueiro. Alice, meu tataravô fazia isso, todo mundo faz isso, é uma questão de sobrevivência”.*

A predisposição de não fazer o que deve ser feito é a maneira que o filme encontra de narrar a distribuição do tempo das pessoas. Se você não faz o que é obrigatório, o que precisa ser feito, deve haver alguma razão para isso. Ou porque não tem tempo ou porque desta forma adquire-se mais vantagens. A narrativa em *Cronicamente Inviável* aponta para uma falta geral de responsabilidades das pessoas sobre o que acontece, não existem momentos de reflexão que estejam vinculados ao contexto social que o filme apresenta. É possível afirmar que existe uma grande bagunça reinando, da qual todos usufruem, desde as gerações mais remotas (o tataravô do Carlos já agia assim) e das formas mais diversas. Ninguém tem responsabilidade, nem mesmo a mulher que atropela uma criança e sai do carro gritando “não tenho culpa”, a responsabilidade é dele. O tempo, no filme, é o tempo que a desordem requer para funcionar: alguma coisa é dedicada ao trabalho (lícito) e a grande parte que resta aos ganhos rápidos, colocando os personagens bem próximos dos

impulsos que movem o indivíduo na direção da cidadania pós-moderna, ganhando mais de várias maneiras e consumindo mais, não importa muito como.

Não há qualquer referência na narrativa, a relação harmônica do tempo trabalhado e do tempo ocioso. Dois grupos sociais distintos são mostrados como personagens centrais: uma classe média alta, supostamente inserida nos ganhos resultantes das transformações tecnológicas e uma classe média baixa muito próxima da classe baixa. Na primeira estão o proprietário do restaurante, o casal Carlos e Maria Luiza e a gerente do restaurante; no limiar do segundo grupo está o professor e, na classe baixa os garçons. Em nenhum destes grupos se observa o uso da tecnologia disponibilizando o homem para atividades criativas. Quem produz essa disponibilidade é a necessidade de aumentar os ganhos, exposta de forma explícita e direta como no caso de Alfredo e Amanda, ou indiretamente, simplesmente aceitando as regras do jogo, como aparece no discurso do Carlos.

A única exceção a essa regra não está no reino dos humanos nem da realidade. A exceção é Deus, que não precisa usufruir do tempo ocioso como resultado de arranjos e rearranjos feitos, mas reforça o caos reinante com seu descanso eterno:

*Amanda (no restaurante com Carlos, Maria Luiza e Luiz): “A minha mãe sempre me contava uma história que eu me lembro até hoje. Ela dizia que, muito antes do tempo dos homens havia um Deus que vivia um sono eterno. Até que um dia, cansado de só dormir, ele resolveu fazer alguma coisa. Só que, quando ele tentou levantar, ele não conseguia, naquela época o céu e a terra estavam grudados. Até que um dia ele usou de todo o seu impulso e conseguiu separar o céu da terra. Esse céu só existe porque esse Deus ainda está de pé. A minha avó também contava uma outra história: ela dizia que deus era*

*brasileiro. E que os galhos retorcidos da vegetação lá do cerrado era a prova do peso de Deus que deixou as árvores amassadas”.*

*M<sup>a</sup> Luiza: “Se as árvores ainda estão amassadas, ele ainda deve dormir de vez em quando”.*

*Luiz: “Isso é certo: gigante eternamente adormecido em berço esplêndido”.*

O filme faz uma série de paródias a várias formas de narrativa fílmica. Em *Cronicamente Inviável* o painel formado por vários aspectos do comportamento dos brasileiros, com quadros que remetem a prática de violência, ao carnaval e ao trabalho, queimadas, tráfico, etc é narrado através de um mosaico de narrativas onde está misturada a metalinguagem (o diretor para o filme refaz a cena como ele acha que ficaria mais real), simbolismo (um homem queima uma casa de maribondos na primeira cena do filme), a simulação de documentário (Amanda fala de sua infância ilustrada por imagens na casa da mãe e no trabalho na carvoaria), e simulação de programa jornalístico (um programa de debates na tv discute o livro do professor Alfredo). A crítica feita a multiplicidade de comportamentos do brasileiro, em várias regiões do país, é acompanhada de uma narrativa fílmica que simula a diversidade de estilos do cinema.

#### 4.4. Edifício Máster (Eduardo Coutinho; 2002. Documentário)

Edifício Máster dos quatro filmes selecionados é o único documentário. A “única” razão que norteou sua escolha foi o fato de apresentar um painel de personagens muito abrangente, todos situados num espaço que permitia apreciar discursos bastante diversificados quanto à faixa etária, profissão e perspectivas (ou falta de) na vida. Além de que, para o prédio de Copacabana convergem algumas das características das grandes cidades, como a multidão gerando relações impessoais (a moradora que só ouvia a voz da criança mas não saberia distinguir seu rosto) misturadas com relações de vizinhança (o aniversário das velhinhas). O filme não aponta numa única direção caricata, formando um clichê dos centros urbanos, ao contrário, diversifica os tipos sociais e as relações possíveis, reproduzindo a diversidade das grandes metrópoles.

No prédio existem moradores de uma vida inteira (mudaram de apartamento mas não mudaram de prédio) e moradores que acabaram de chegar e nem ao menos têm certeza se vão se demorar ou sair a qualquer momento (depende da sorte dos músicos iniciantes e seu parceiro de performance), existem pessoas fracassadas, que perderam quase tudo (e vivem conflitos de relacionamento no final da vida com tentativas de suicídio) e pessoas que têm na experiência e visão do mundo a maior riqueza (trabalhando como doméstica desde que chegou ao Brasil vinda da Espanha).

Outros documentários trataram de assuntos semelhantes, mas estavam limitados a algumas pessoas ou situações, deixando em segundo plano a visão de conjunto do discurso urbano, tão necessária quando se faz a análise de poucos filmes. Também é importante lembrar que o tema da minha pesquisa não é sobre a análise filmes do gênero

documentário. Existe um tema que transcende o gênero de filme, e que sendo analisado através do discurso e da narrativa do documentário poderia ganhar novas cores. A construção da narrativa no filme documentário se dá por caminhos diferentes daquela do filme de ficção, mas, de qualquer forma está presente. As pessoas falam, dão depoimentos, são apresentadas ao público numa determinada ordem e mostradas sob alguns aspectos que nos permite conhecer apenas algumas das páginas da sua história. Também é bom não esquecer que no filme documentário, assim como na ficção, o discurso pode ser falsificado, o depoimento pode ser o começo de uma mentira...

*“Eu sou muito mentirosa e eu acho que pra gente mentir a gente tem que acreditar, tem que acreditar na mentira pra mentira ficar bem feita ... e eu sou muito mentirosa. Eu até choro para acreditar na minha mentira. Você sabe que tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade”. (Alessandra; 20 anos).*

Entre mentiras e verdades, fantasias e realidades, as questões ligadas ao tempo e ao ócio estão presentes por toda parte no filme. Tempo passado na forma de memória de outras épocas onde a glória e o conforto ficaram e hoje é só uma lembrança (ter feito mais de 30 novelas no maior canal de televisão da América Latina e hoje viver aguardando por um convite) e tempo futuro, de expectativas de carreira (vir do interior para estudar no Rio e trazer a avó na lembrança) ou o devir ainda mais incerto de uma vida que já começa do meio do caminho (saindo da casa dos pais com um filho e sem o companheiro). Esses personagens são quase anônimos, só são identificados pelo primeiro nome, mas não constituem uma unidade. Os dramas são comuns a muitas pessoas, dentro e fora do edifício,

mas quando narrados por eles assumem um tom de personalidade, de momento único que resulta em sofrimento de longa duração (a prostituta que não teve infância e não se importa em morrer), em tristeza com raízes no passado (o vendedor ambulante, que já esteve bem na vida, para quem a realidade é a realidade), em alegrias que têm se mantido porque se repete da mesma forma a cada dia, se confunde com a rotina (o casal que se conheceu através de correspondência) ou da perpetuação do tempo no prazer de ter nascido e ainda morar no mesmo prédio e fazer do fato de morar lá sua fonte de renda. Este é o tempo em Edifício Máster. Não é o tempo esquadrihado pelos limites do trabalho e do lazer da modernidade, da racionalidade da produção na linha de montagem capitalista em contraste com as horas vagas usadas avidamente como um limitado tempo de lazer, nem o tempo do caos, nem da corrida desenfreada atrás de mais dinheiro, da compressão tempo-espço da pós-modernidade, procurando adquirir o status de cidadão consumidor.

Talvez os trinta e sete entrevistados do Edifício Máster reflitam os quinhentos moradores do prédio. Mas a questão não é de amostragem. A questão é o que é possível capturar no fluxo dos discursos dos moradores do prédio: este é o ponto de vista privilegiado na narrativa, a multiplicidade das falas capturadas em alguns instantes recortados da história de vida. O prédio não é mostrado, nem conhecemos sua fachada e nenhum discurso fala de sua estrutura, a não ser o essencial para relatar como as pessoas se encontravam no passado.

Em contraste os moradores entrevistados são mostrados em planos fechados, a imagem está a maior parte do tempo presa às expressões e, quando isso não acontece é porque, mais explícito e revelador da alma do que o relato é a composição do ambiente ou alguma pessoa que possa estar revelando, mesmo muda, a relação do entrevistado com o mundo fora do apartamento. O dono do apartamento funcional e a empregada, a aposentada

assaltada e a sacola do assaltante, a professora de inglês fóbica e a estante são algumas destas exceções. A regra é a voz do entrevistado e a expressão é o olhar, o silêncio, a pausa e a revelação de um sentimento numa mudança de olhar. O tempo em Edifício Master é também o tempo de permanências destes olhares em cena e das mudanças que eles refletem quando narram sua história, a emoção pelo reconhecimento do chefe no emprego e a lembrança dos antigos vizinhos. Não é o tempo pós-moderno da tecnologia interferindo no ritmo de vida das pessoas, reestruturando o tempo e o espaço. No Edifício Máster, com raras exceções, o tempo parece ter parado e, para os que esperam por ele pode ser que nunca chegue, e o espaço simplesmente não existe naquele momento, ele se limita ao presente destituído de glamour e espetáculo. O espaço se torna tempo porque se remete à memória, mas só daqueles que usufruíram dele de alguma maneira: ou transitando pelo prédio entre os vinte e oito apartamentos que ocupou durante a vida, ou dançando no Japão no tempo em que era uma vedete, ou lembrando do dia que subiu no palco com Frank Sinatra.. Não importa a referência, se o personagem se move no espaço é porque sua memória o conduz, remete ao passado. O presente ou é estático ou é um eterno esperar, sem tempo para acabar.

## **CONCLUSÃO**



Quando iniciamos esta pesquisa, e a hipótese era um fio condutor pouco abalado pelas novas opções que se abriam, parecia que o caminho seria razoavelmente tranquilo: analisar filmes do cinema brasileiro contemporâneo e, uma vez que o cinema é uma forma de expressão que discursa de um lugar social, encontrar os indícios de uma época, da globalização pós-moderna.

Na medida em que a pesquisa foi avançando o leque de opções foi se abrindo, coisas que não eram tão visíveis foram surgindo em tons fortes, algumas certezas iniciais foram desaparecendo, enfim, o trabalho foi entrando no ritmo que as pesquisas devem ter: foi tomando corpo e, espero, alma.

Entre as partes que foram adquirindo “corpo e alma” se destaca o diálogo travado entre a narrativa dos filmes analisados e os contornos sugeridos pelos quadros teóricos da pós-modernidade e da globalização que utilizamos. O movimento de aproximação e distanciamento foi surgindo de forma mais intensa quanto mais fixamos nosso olhar nos filmes selecionados. A narrativa fílmica é o objeto desta pesquisa. A preocupação que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho foi a de não deixar que a teoria sociológica limitasse o discurso do filme, ou seja, ter o cuidado de não projetar sobre a tela do cinema o conjunto de autores que criaram os contornos do que é moderno e pós-moderno, do que é o lazer e o ócio criativo. Procurei olhar para o filme e deixar que ele falasse. A metodologia de análise da imagem deveria tornar os passos seguros para andar na direção do discurso da obra de arte. Deleuze aponta essa possibilidade, como já mencionamos. O caminho era seguro, a obra de arte é uma forma de expressão que tem legitimidade na sua expressão, não necessitando do suporte da ciência para se tornar um discurso confiável.

Uma outra garantia para que voltássemos o olhar para o campo do discurso fílmico e das imagens está situado no campo da metodologia da análise fílmica. Decupar uma obra

e descobrir no seu interior indícios que não eram tão evidentes era uma necessidade, uma vez que os filmes selecionados não tratavam exclusivamente do ócio. Mas era necessário cuidado para não dar voz a quem não estava falando coisa alguma (esse era um risco que corríamos: será que existe essa preocupação com o ócio numa parte dos filmes brasileiros contemporâneos?) e, com isso analisar uma obra que, de fato, não estava na nossa mesa de trabalho, mas apenas na nossa cabeça.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété,<sup>74</sup> abriram o caminho, pelo aspecto da análise fílmica, para poder observar os filmes selecionados. Precisávamos focar a atenção sobre o discurso dos personagens centrais que, por sua vez deveriam estar próximos da representação da pessoa comum. Esse era um aspecto importante, se era necessário conhecer o ambiente social da pós-modernidade a partir do discurso fílmico, quanto mais próximo esse discurso estivesse das pessoas com as quais facilmente nos identificamos, menos riscos de interpretações precipitadas correríamos. Esses personagens não deveriam ser caricaturas de heróis, acima do bem e do mal e longe dos desejos, tormentos e alegrias da vida. Essas pessoas deveriam estar próximas, em ação e emoção, daquelas que identificamos na rua, entre amigos, etc, para que na decupagem percebêssemos o significado dos fragmentos. Na análise dos filmes as falas, os gestos ou, de outro ângulo, o enquadramento e ritmo do filme deveriam ser entendidos através de análises que se afastassem o quanto fosse possível da subjetividade do analista. É importante repetir que não queríamos impor um sentido subjetivo ao filme, mas apenas perceber o que de fato ele narrava.

Além da importância da decupagem e a manutenção, ou sobrevivência, da obra original nesse processo, Vanoye e Goliot-Lété nos diz que o filme sempre fala do presente.

---

<sup>74</sup> VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Se é assim, o que queríamos saber estaria ali nas imagens e falas, faltava descobrir. Voltando a Deleuze, o filme adquire personalidade, discurso próprio, sendo possível trabalhar com seu discurso e perceber uma dentre várias formas de representação de um momento social. O filme sempre fala do presente através de uma gama larga de indícios. Da tecnologia das imagens ao desempenho dos atores. Então os filmes que selecionamos tinham dois pés no presente: os indícios da feitura da obra e a atualidade do enredo – todas as histórias dos quatro filmes selecionados se desenrolam nos dias de hoje.

Observar um personagem mais próximo possível dos nossos valores era um item importante, mas era necessário, também, que os escolhidos tivessem a liberdade de discursar de vários lugares, procurando se distanciar de um discurso único, vindo de um só lugar social. Empresários e trabalhadores pareciam categorias evidentes. Era preciso adicionar alguma coisa a mais para que os lugares sociais se diversificassem mas não tivessem tanta obviedade. A raça também acrescentava pouco, mas já era um passo em relação à dualidade patrão e empregado. Vamos manter a raça, brancos e negros, descendentes de europeus e descendentes de índios. A diversificação parecia apenas mais um item de variedade de enfoque do que formas de enriquecer o discurso. Assistindo a vários filmes brasileiros da passagem do século, surgiu o elemento diferenciador que enriqueceria o discurso dos personagens: características dos desejos, formas de lidar com ele e, principalmente, os meios para realizá-lo. O desejo associado à condição social daria o painel diversificado de produção do lugar do discurso social, que estaria presente na narrativa fílmica<sup>75</sup>, como por exemplo, o desejo de quem não tem dinheiro mas está

---

<sup>75</sup> Não é caso de listar os filmes que entraram na relação inicial, mas vale assinalar que o tema encontra um farto material na filmografia brasileira contemporânea, permitindo desenvolvê-lo em outras ocasiões em várias direções. O discurso sobre o ócio, o tempo usado de forma ilícita está presente em vários filmes de gêneros e características diferentes. Volto a esta questão mais tarde,

socialmente inserido através de um emprego fixo, como balconistas, garçons ou o proprietário de um box que vende velharias. Todos alimentados pelo desejo de consumir, cada um a seu modo.

Sonhar com a fama e a fortuna, trocar a virgindade pela ascensão social, forjar ser o que não é e querer um dia poder sair e encontrar o pai verdadeiro que a mãe amava é o tema do filme de Jorge Furtado, *O Homem Que Copiava*.

Desejo de viver num país mais justo (mesmo que não mova uma palha neste sentido, além do discurso), desejo de que cada um faça o que deva ser feito, desejo de acumular dinheiro pelo trabalho ilícito, ganhando o que não consegue com o emprego legal é o quadro que nos mostra o filme de Sérgio Bianchi, *Cronicamente Inviável*.

Desejos opostos convergindo para um mesmo lugar (espaço social) e, ao mesmo tempo, a vontade de deixar a condição de excluído socialmente, - nem ao menos amparado pelo reconhecimento social mínimo de ser uma pessoa empregada (mais que reconhecimento, gera segurança para quem está nos mesmos lugares) – contra a vontade de ganhar mais sem que alguém atrapalhasse os planos era o desejo do matador de aluguel e dos empresários no filme de Beto Brant, *O Invasor*. Finalmente os desejos perdidos e a memória como uma das maiores relíquias da maioria dos entrevistados do Edifício Máster de Eduardo Coutinho.

Uma última observação parece importante. Nos filmes selecionados nem sempre o tema da pesquisa se apresentava de forma explícita. Os personagens não agem nos filmes selecionados como pessoas ociosas; o tempo não trabalhado está na vida deles como está na

---

mas já deixo indicado que este trabalho, se tiver alguma relevância, será a de abrir uma brecha para a leitura das relações entre modelo social e filme na globalização pós-moderna, como discurso do cinema brasileiro contemporâneo.

vida de qualquer pessoa, faz parte de um conjunto que se reparte em várias atividades no dia. Se tivéssemos selecionado os filmes baseados nesta característica (o que as pessoas estão fazendo quando não estão trabalhando?) talvez caíssemos no campo do qual tentamos fugir todo o tempo, o de observar como o cinema ilustra o tempo ocioso. Tínhamos outras opções (selecionar filmes pelo tema, o trabalho, por exemplo, pelo gênero, as comédias sobre os vagabundos, ou apenas documentários). Enfim, entre as alternativas optamos em limitar a escolha a filmes que desenvolvessem a temática urbana e tratasse do tempo ocioso de forma fragmentada, em meio a outra história que poderia ser um policial, um romance/drama ou mesmo um documentário que não tivesse este assunto como tema. Esse era o desafio que nos permitiria visualizar a narrativa fílmica sobre o ócio e não a teoria do ócio no filme.

Como encontrar questões ligadas à tecnologia da informação e da comunicação que deveriam redimensionar as relações entre tempo e trabalho do homem pós-moderno em filmes que não estavam preocupados com esse assunto, como Edifício Máster e o Homem Que Copiava? E os discursos referentes à compressão do tempo e do espaço, mudança e circulação global de hábitos, valores, etc, (a intelectualização, valorização estética, reformulação das lutas coletivas, emotividade) quando o filme contava a estória de um assassino e os mandantes do crime?

Esta longa descrição do processo de escolha dos filmes tornou-se necessária na conclusão do trabalho procurando evidenciar a autonomia do discurso fílmico na confirmação das hipóteses. Os filmes selecionados não representavam uma amostragem, no sentido estrito do termo, do quadro social. Não fizemos um levantamento do tipo social urbano e procuramos encontrá-lo na filmografia do período. Procuramos, na escolha dos

filmes, deixar em evidência os lugares sociais possíveis de produção de um determinado discurso fílmico: o ócio e o uso do tempo nas sociedades contemporâneas.

O que foi verificado na análise da narrativa destes filmes era que o tempo ocioso produzido pelas atividades destes personagens, não é necessariamente o tempo compartimentado, dividido, entre o trabalho de um lado e o lazer do outro, como pressupõe a divisão clássica de tempo de trabalho e tempo de não-trabalho, tampouco a reunião dos dois sob a possibilidade do homem gerenciar de forma agradável o tempo destinado ao trabalho e ao lazer. Ocorre um ajuste nesta relação que se inicia na forma de se atingir o estágio de gerenciamento mais flexível do tempo – um ajuste de fundo social e cultural.

Considerando que a pós-modernidade inaugura novas relações sociais – mas não a ruptura, a eliminação das formas antigas – sendo, fundamentalmente, o lugar onde convivem todas os padrões de relações e estilos (e aí está um dos fatores que a diferencia da modernidade), é pertinente pensar num ajuste dos modelos globais de uso do tempo, sob novas exigências de trabalho e uso de tecnologias, às condições locais de relacionamento social, desejos e oportunidades, gerando formas de agir que mesclam práticas enraizadas com apelos do presente.

Deixamos, então, o filme falar. Contando a história de seus personagens, *O Invasor*, *O Homem Que Copiava*, *Cronicamente Inviável* e *Edifício Máster*, foram nos falando do consumo, do dinheiro, da inclusão e exclusão social, da ausência (e eventualmente da presença) da tecnologia da informática, e também do tempo, através das histórias de vida fragmentadas, das oportunidades de ascensão na pirâmide social e a sua realização através dos projetos de curta duração, de ações isoladas na história de vida, em grande parte destituídas de conexões temporais (com raras exceções). Os filmes falavam de personagens

que não faziam projetos e não precisavam de grande acúmulo de saber e experiência para realizar seus sonhos.

Stuart Hall fala de três possibilidades quando há o contato entre culturas diferentes, particularmente o contato entre culturas globais e locais. Primeiramente, o fascínio pela diferença pode preservar a cultura local mercantilizando-a; a segunda possibilidade é que haja uma distribuição desigual da dos valores globais ao redor do mundo, o que, em última instância, também significa a permanência da cultura local com maior intensidade em determinados locais e menor intensidade em outros e, finalmente, que a globalização significa a intensificação da circulação de mercadorias ocidentais no planeta.<sup>76</sup>

A análise dos filmes que selecionamos apontou nesta direção. Existe um diálogo não proposital, evidentemente, entre os perfis contemporâneos de comportamento e o que de fato é representado quando os filmes retratam personagens urbanos de segmentos sociais diferentes. A diversificação dos negócios do Giba e do Ivan não significa novos investimentos em outras atividades lícitas; a estratégia do Anísio para sair da condição da exclusão social é usar as oportunidades que se apresentam num recorte de tempo que, não tendo passado, nem chega a se articular, na narrativa do filme, com o futuro. André é o personagem mais clássico dessa relação entre cultura e comportamento local, cultura global e pós-moderna: ele não articula uma estratégia com a consciência dos fatores que o movem numa determinada direção, deseja apenas se transformar num consumidor (a leitura sobre a correlação de suas ações fazemos nós, de fora da cena). Cardoso e Marinês seguem o mesmo caminho, cada um a seu modo. Estes personagens procuram os meios de sair das engrenagens do capitalismo produtivo, não investem nas relações de trabalho formais para ganhar o dinheiro e ingressar no mercado de consumo: viajar, sair do lugar de origem,

---

<sup>76</sup> HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A ed., 1997.

comprar carros espetaculares por uma questão de gosto, freqüentar bons restaurantes e poder usar o tempo como melhor convier para o lazer e o ócio. Essas características não são uma exclusividade da pós-modernidade, exclusiva é a forma como é feito o apelo aos indivíduos e, ainda mais exclusivo o caminho que nossos personagens seguem para chegar ao paraíso do consumo e do ócio.

Não é necessário listar o conjunto dos fatores que nos dão indícios da presença de novos padrões de relações culturais, caracterizando um momento que chamamos de pós-moderno, basta indicar que uma parte deles são encontrados nas formas de relação com o ambiente, nas estratégias de conquista e nas ambições do André, do Cardoso; de forma diferente mas com o mesmo teor de fundo no discurso de justificativa das atividades da Amanda, do professor Alfredo ou em grande parte das motivações que geram as ações de Anísio e Giba. Mas eles não apenas se comportam resvalando em valores que estão modificados, em desejos legitimados, em ações que reforçam a individualidade, etc. Eles se comportam por um viés próprio, um caminho entrecortado de condutas locais, culturalmente autorizadas mas não necessariamente lícitas. São nestes cruzamentos de passagem do desejo à ação onde o tempo é remodelado, tornando as estratégias utilizadas de validade imediatas e os resultados (que levam os personagens para os lugares do consumo e do prazer: Anísio, André, Cardoso, Marinês, Silvia, Amanda e em escala muito menor o professor Alfredo) sem perspectiva de tempo de longo prazo.

Nestor Garcia Canclini chama este ajuste de hibridização, um fenômeno que é mais perceptível nos espaços urbanos, lugar que reflete a multiplicidade e adquire identidade e unidade justamente nesta variedade que não se impõe como racionalidade. Mas a urbanidade já não se impõe como o lugar público produtor da racionalidade, através da elaboração de estratégias voltadas para modelos de longo prazo. O espaço das cidades é o



lugar onde todas as possibilidades se reúnem, se relacionam, misturando-se umas às outras, adquirindo novos perfis que não se deixam moldar numa unidade, com exceção de uma, que se torna a mais visível: o homem que construía o status de cidadão atendendo a uma lista extensa de direitos e deveres comuns atualmente é chamado, fundamentalmente a exercer o papel de consumidor. Ter cidadania é ter condições de consumir, atender aos apelos do consumo, como um modelo de vida, de forma ampla: da geladeira às práticas religiosas, da cor do cabelo ao comportamento político e as relações afetivas.

Nossos personagens refletem esta condição: a cidadania está no consumo de objetos e padrões de comportamento de curta duração. As formas de atuar em direção a, e nesta cidadania sofrem ajustes locais. Os personagens dos filmes analisados são pessoas comuns, típicos habitantes das várias metrópoles: empresários, engenheiros, donos de restaurante, balconistas, operador de fotocopiadora, garçons, professor, gerente e mais trinta e sete tipos, moradores de um prédio em Copacabana. Esses personagens, moradores de grandes cidades (São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro), não narraram o modelo do ócio na pós-modernidade, mas, ao contrário, narraram – sem ser proposital - os “vários” modelos e histórias do ócio dos dias de hoje, discursaram sobre as várias maneiras de viver este tempo livre, às vezes misturados - outras não - ao tempo trabalhado. Formaram um mosaico com muitos tipos de ócio, e muitos motivos para se dispor deste tempo.

Esse aspecto foi o perfil que tentei imprimir a esta pesquisa: de um lado um quadro elaborado pelas teorias da globalização, pós-modernidade e, no seu interior o ócio; de outro a narrativa dos filmes. A teoria formava um quadro amplo, com várias facetas do que seria ser pós-moderno, indicando para mudanças estruturais e de comportamento. Sabendo desta referência teórica, começamos a “ouvir” o discurso dos filmes. Então percebemos várias coisas. Sabendo que a compressão do tempo e do espaço é um fator importante dos dias de

hoje e que a perda dos projetos de longo prazo está na pauta pós-moderna, verificamos que entre os filmes analisados há um fio condutor: a falta de esperança em projetos de longa duração, a persistência do desejo de consumo e os meios para conseguir realizá-los. Quanto aos meios para a realização destes desejos, nem sempre correspondem ao uso da tecnologia, particularmente da informação e da informática como aliadas do homem. De forma fragmentada, ela é parte da narrativa do Homem Que Copiava, como uma fotocopidora colorida de alta precisão (produtora de imagens falsas, simulações de dinheiro e sonhos) mas não tem continuidade na vida dos personagens na narrativa fílmica (ela atende apenas a exigência de um momento, depois é abandonada). As formas predominantes de uso do tempo, particularmente na realização dos desejos, são aquelas que dispensam a tecnologia da informação, a permanência do homem em espaços otimizados pela informática, etc. Estar num mesmo lugar, nestas narrativas é estar preso a um espaço físico, geográfico e cultural, nos moldes descritos por Bauman. Os esforços realizados para sair desta condição fazem do tempo um momento onde o uso de práticas ilícitas se transforma em meios para alcançar os objetivos.

Na narrativa dos três filmes (O Invasor, O Homem Que Copiava e Cronicamente Inviável) o trabalho está longe de significar reconhecimento social e, no Edifício Master, o trabalho não resultou em reconhecimento, ao contrário, o tempo de trabalho passou para o arquivo da memória, é o passado para a vedete, para o camelô, para o aposentado com a pensão dos Estados Unidos.

A imagem da ociosidade criativa como uma conquista do homem na pós-modernidade é uma entre as várias possíveis, principalmente quando deixamos que os personagens falem dos lugares culturais onde se inserem, e estes lugares fazem parte dos

grandes ambientes globalizados e pós-modernizados, como o mundo das grandes cidades e das metrópoles brasileiras.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMAR, Max – A dialética do esclarecimento. RJ, Zahar, 1985
- AGREE, Warren et al. Introdução to Mass Communications. New York, HarperCollins College Publishers, 1994.
- ALMEIDA, Milton José de. Cinema: Arte da memória. Autores Associados, 1999.
- AMÂNCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme. Niterói, EDUFF, 2000.
- AMICO, Gianni (Org.). Il cinema brasileiro. Gênova, Silva, 1961.
- ANDRADE, Rudá de. Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil. Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n.1, 1962.
  - Annablume, 1995.
- ANSART, Pierre. Ideologias, Conflitos, Poder. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- ARAÚJO, Vicente de Paula . Salões, circos e cinemas de São Paulo. São Paulo,
- ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo,
- AUMONT, Jacques. A imagem. São Paulo, Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques. O Olho Interminável: Cinema e Pintura. Cosac e Naify, 2004.
- AUTRAN, Arthur. O nacional-popular em Eles não usam black-tie. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 15, jan. fev. 1999.
- AVELLAR, José Carlos . A ponte clandestina. São Paulo / Rio de Janeiro, Edusp / Editora 34, 1995.
- AVELLAR, José Carlos . BERNARDET, Jean-Claude e MONTEIRO, Ronald. Anos 70. Cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- AVELLAR, José Carlos . Literatura e cinema no Brasil. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

- AVELLAR, José Carlos . O cinema dilacerado. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- AVELLAR, José Carlos. Deus e o diabo na terra do sol. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. Imagem e som, imagem e ação, imaginação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- AZEREDO, Ely. Infinito cinema. Rio de Janeiro, Unilivros, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail - A cultura popular na idade média e no renascimento. Hucitec
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo, Hucitec, 1986.
- BARTHES, Roland - Mitologias. SP. Difel. 1985
- BAUDRILLARD, Jean – Cool memories III, fragmentos 1991/1995. SP, Estação Liberdade, 2000
- BAUDRILLARD, Jean – Tela total / mito – ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre, Sulina, 1997
- Bauer, Martin e Gaskell, George (org.) Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. O Mal-Estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt – Em busca da política. RJ, Zahar, 2000
- BAUMAN, Zygmunt - Globalização, as conseqüências humanas. RJ, Zahar, 1999
- BAUMAN, Zygmunt - Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. SP, Abril, 1975
- BENTES, Ivana. Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Relume-dumará.
- BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em tempo de cinema. RJ; Paz e Terra; 1985
- BERNARDET, Jean-Claude - O autor no cinema. SP; Brasiliense/Edusp; 1994

- BERNARDET, Jean-Claude - Cineastas, imagens do povo. SP; Brasiliense; 1985
- BERNARDET, Jean-Claude . Destruir, construir, ressignificar. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 18, jul. ago. 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude . Historiografia clássica do cinema brasileiro. São Paulo,
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935. Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. O vôo dos anjos. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. Trajetória crítica. São Paulo, Polis, 1978.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). Carlos Ortiz e o cinema brasileiro
- BOSI, Ecléa - Cultura de massa e cultura popular. Petrópolis; Vozes; 1972
- BOURDIEU, Pierre - O poder simbólico. Lisboa; Difel; 1989
- BOURDIEU, Pierre - A economia das trocas simbólicas. SP, Perspectiva, 1974
- BOURDIEU, Pierre. Contrafogos; táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- BRAMAN, Sandra and SREBERNY- MOHAMMADI, Annabelle (eds.) . Globalization, Communication and Transnational Civil Society. Cresskill, Hampton Press, 1996.
  - Brasileiro, 1966.
- BRITO, João Batista de. Imagens Amadas. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CAHIER DU CINÉMA; Unifrance Film; 1964-1984
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas. SP, EDUSP, 1997

- CANCLINI, Nestor García. “ Cultura transnacional y culturas populares; bases teórico-metodológicas para la investigación.” In CANCLINI, Nestor García & RONCAGLIOLO, Rafael. Cultura Transnacional y Culturas Populares. Perú, Editores IPAL, 1988.
- CAPUZZO, Heitor (Org.). O cinema segundo a crítica paulista. São Paulo, Nova Stella, 1986.
- CARDOSO, Ciro. Narrativa, Sentido, História. Campinas, Papirus, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- CASTELLS, Manuel – A sociedade em rede. SP, Paz e Terra, 1999
- CASTELLS, Manuel. O poder da Identidade; a era da informação: economia, sociedade e cultura. Vol. 2, São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- CAVALCANTI, Alberto. Filme e realidade. São Paulo, Martins, 1953.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural; entre práticas e representações. Rio de Janeiro, Difel, 1990.
- CHAUI, Marilena - Conformismo e resistência. SP, Brasiliense, 1986
- CHESNEAUX, Jean – Modernidade-mundo. Petrópolis, Vozes, 1996
- CHOMSKY, Noam. Controle da Mídia; os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro, Graphia, 2003.
- Cinemais. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro.
- CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna; introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo, Edições Loyola, 1993.
- COPELAND, John - Civilizacion y cultura. Paperback



- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70) - Dissimetria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.
- COSTA, Flávio Moreira da (Org.). Cinema moderno, Cinema Novo. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1966.
- COSTA, João Bénard da (Org.). Cinema brasileiro. Lisboa, Cinemateca
- COSTA, Jurandir Freire - A ética e o espelho da cultura. Rocco
- COUTINHO, Carlos Nelson - "A Escola de Frankfurt e a cultura brasileira". SP, Presença, nº , 1986
- DE MASI, Domenico. O Ócio Criativo. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- DEBORD, Guy – A sociedade do espetáculo. RJ, Contraponto, 1997
- DELEUZE, Gilles - Cinema 2: a imagem-tempo. SP, Brasiliense, 1990
- EAGLETON, Terry - A ideologia da estética; RJ; Zahar; 1993
- ECO, Umberto - Apocalípticos e integrados. SP; Perspectiva; 1970
- ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.
- ELIAS, Norbert - O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1994
- ESCOREL, Eduardo. Os adivinhadores de água. Praga, São Paulo, n. 1, 1996.
- EUDES, Y. La colonización de las conciencias: las centrales USA de exportación cultural. México, Gustavo Gili, 1984.
- EWALD FILHO, Rubens. Dicionário de Cineastas. Porto Alegre, L&PM, 1988.
- FARIAS, Agnaldo (et al.). Filmes. São Paulo: Publifolha, 2003.
- FEATHERSTONE, Mike (org.) Cultura Global; nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis, Vozes, 1994.

- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína.(org.) Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro, Editora FGV.
- FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FRIDMAN, Luis Carlos – Vertigens pós-modernas. RJ, Relume Dumará, 2000
- FRIEDBERG, Anne - Window shopping: cinema and the post-modern. Univ. California, 1993
- GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, Maria Rita. Crônica do cinema paulistano. São Paulo, Ática, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das idéias sobre cinema
- GATTI, José. Barravento: a estréia de Glauber. Florianópolis, Editora da UFSC, 1987.
- GEERTZ, Clifford - Interpretação das culturas. RJ; Guanabara Koogan; 1989
  - Georges Pompidou, 1987.
- GERBER, Raquel. O mito da civilização Atlântica - Glauber Rocha. Cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, Vozes, 1982.
- GIDDENS, Anthony – Mundo em descontrolo. O que a globalização está fazendo de nós. RJ, Record, 2000
- GIDDENS, Anthony - As conseqüências da modernidade. SP, Unesp, 1991
- GOMES . Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1986.

- GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha - Esse vulcão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Crítica de cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1982.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva / Ed. Universidade de São Paulo, 1974.
- GRAÇA, Marco da Silva, AMARAL, Sérgio Botelho do e GOULART, Sônia. Cinema brasileiro: três olhares. Niterói, EDUFF, 1997.
- GRAMSCI, Concepção Dialética da História. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, data(?)
- GRÜNEWALD, José Lino. Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60. Organizado por Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- GRUPPI, Luciano - O conceito de hegemonia em Gramsci. RJ, Graal, 1978
- GRUZINSKI, Serge. La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019), México, Fondo de cultura Económica, 1994.
- HABERMAS, J - Modernidade versus pós-modernidade. Arte em Revista, nº 7, agosto de 1983
- HABERMAS, J - L'espace public. Payot. 1978
- HALBWACHS, Maurice - La mémoire collective. Paris PUF. 1968
- HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A ED., 1997.

- HAMELINK, Cees. “Information Imbalance: Core and Periphery” in DOWNING, John et alli.(eds.) Questioning the Media: A Critical Introduction. Newburg Park, Calif.: Sage, 1990.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. Império.Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HILL, John & GIBSON, Pamela Church. (org.) The Oxford Guide to Films Studies. New York, Oxford University Press Inc, 1998.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. Macunaíma, da literatura ao cinema. Rio de Janeiro, José Olympio/Embrafilme, 1978.
- IANNI, Octavio – Teorias da globalização. RJ, Civilização Brasileira, 1999
- IANNI, Octavio . A grande cidade. In: Ensaio de sociologia da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- IANNI, Octavio. O desafio. In: Ensaio de sociologia da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
  - independente. Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4, 1980.
- JACKA, Elizabeth. Continental Shift: Globalization and Culture. Sydney, Local Consumption, 1992.
- JACOBS, Noeman (org) - Cultur for millions? Boston, Beacon Press, 1968
- JAMESON, Fredric – Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. RJ, UFRJ, 1994
- JAMESON, Frederic . Pós-Modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- JAMESON, Frederic. As Marcas do Visível. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
  - Janeiro, Funarte, 1996.

- JOHNSON, Randal - Brazilian cinema. Columbia University
- JOHNSON, Randal . Cinema Novo x 5: masters of contemporary brazilian cinema. Austin, University of Texas Press, 1984.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema - Macunaíma: do Modernismo ao Cinema Novo. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, Randal. The film industry in Brazil: culture and state. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- KAGAN, Norman. The Cinema of Oliver Stone. New York; Continuum, 1995.
- KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. Bauru: EDUSC, 2001.
- Kracauer, Siegfried. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton UP, 1947.
- KUMAR, Krishan – Da sociedade pós-industrial à pós-moderna. RJ, Zahar, 1997
- LEBEL, Jean-Patrick - Cinema e ideologia. Lisboa; Estampa; 1972
- LIMA, Luis Costa (org) - Teoria da cultura de massa. RJ, Paz e Terra, 1978
  - Livro, 1987.
- LYOTARD, Jean-François – A condição pós-moderna. RJ, José Olympio, 1998
- MANDION, René - Cinéma: reflet du monde. Paris; Montel; 1944
- MARCUSE, H - Culture et société. Paris, Minuit, 1970
- MARTÍN-BARBERO, Jesús – Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. RJ, UFRJ, 1997
- MATTERLART, A .La communication-monde. Paris, La Découverte, 1992.
- MAYER, J. P - Sociology of film. London; Faber and Faber; 1946

- McCHESNEY, Robert W. “The global Struggle for Democratic Communication”, in. Monthly Review, 48/3: 1-20, 1996.
- MEDVED, Michael. Hollywood Vs. America. Perennial HarperCollins, 1993.
- MELLO, Saulo Pereira de. Limite. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.
- METZ, Christian – Linguagem e cinema. SP, Perspectiva, 1980
- METZ, Christian - A significação do cinema. SP; Perspectiva; 1972
- MICELI, Sérgio - “Entre no ar em Belíndia: a indústria cultural hoje” in Cadernos IFCH, Unicamp, 1984
- MIÈGE, Bernard. The Capitalization of Cultural Production. New York, International General, 1989.
- MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo, Senac, 2000.
- MIRANDA, Luiz Felipe. Dicionário de cineastas brasileiros. São Paulo, Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MONTEIRO, José Carlos. História visual do cinema brasileiro. Rio de
- MORAIS, Malu (org.)- Perspectivas estéticas do cinema brasileiro. Brasília, UnB, 1996
- MORENO, Antonio - Cinema brasileiro: história e relações com o Estado. Niterói, Eduff
- MORIN, Edgar - L’espirt du temps. Paris, Grasset, 1962
- NAZÁRIO, Luiz. À margem do cinema. São Paulo, Nova Stella, 1986.
- NEVES, David. Cinema Novo no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1966.
- NEVES, David. Por uma estética cinematográfica brasileira. Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977.

- NOWLAN, Robert A. The Films of The Eighties: A Complete, Qualitative Filmography. Jefferson, NC: McFarland, 1991.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de – Pós-modernidade. Campinas, Unicamp, s/d
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema De Novo. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Prefácio de Ismail Xavier.
- ORTIZ, Renato - “Cultura popular e memória nacional”. SP, CEREU, nº 13, setembro de 1980
- ORTIZ, Renato - “Cultura popular, organização e ideologia”, Cadernos de Opinião, nº 12. RJ, Paz e Terra, julho de 1979
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PALMER, William J. Films of The Eighties: A Social History. Carbondale: Southern Illinois, 1993.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). Le cinéma brésilien. Paris, Centre
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Paris, L'Harmattan, 2000.
- PARENTE, André – Ensaios sobre o cinema do simulacro. RJ, Pazulin, 1998
- PEREIRA, Miguel. Foco narrativo e estilo em A falecida. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 1, set. out. 1996.
- PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas, Papirus, 1996.
- PIERRE, Sylvie. O Cinema Novo e o Modernismo. Cinemais, Rio de Janeiro, n. 6, jul. ago. 1997.
- RAMOS, Fernão – História do cinema brasileiro. SP, Art, 1987

- RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. Revista da USP, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais - Anos 50 / 60 /70. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. A revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1980.
- ROCHA, Glauber. Cartas ao mundo. Organizado por Ivana Bentes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- SALEM, Helena . Leon Hirszman, o navegador das estrelas. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- SALEM, Helena. Néilson Pereira dos Santos - O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- SARACENI, Paulo César. Por dentro do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
- SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o cinema latino-americano. Rio de Janeiro, CIEC, 1995.
- SCHNITMAN, Jorge A. Film industries in Latin America: dependency and development. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984.
- SENNETT, Richard – A corrosão do caráter. RJ, Record, 1999



- SILVA, Alberto. Cinema e humanismo. Rio de Janeiro, Pallas, 1975.
- SILVEIRA, Walter da. Fronteiras do cinema. Rio de Janeiro, Tempo
- SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996.
- SIMÕES, Inimá. O imaginário da Boca. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Nossa aventura na tela. São Paulo, Cultura,
- STAM, Robert . Bakhtin.; da teoria literária à cultura de massa. São Paulo, Ática, 1992. Rio de Janeiro, Contraponto, 2004.
- STAM, Robert. Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema da desmistificação. Paz e Terra, 1981.
- STEWART, Thomas. Capital Intelectual. São Paulo: Campus.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. Cinema brasileiro: empresa ou aventura. Debate & Crítica, São Paulo, n. 3, jul. 1974.
- TODOROV, T. Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- TULARD, Jean. Dicionário de cinema - Os diretores. Porto Alegre, L&PM, 1996.
- TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo, Summus, 1997.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne – Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, Papirus, 1994
- VERÓN, Eliseo . Produção de Sentido. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1980.
- VERÓN, Eliseo. Ideologia, Estrutura e comunicação. São Paulo, Cultrix/Edusp, 2<sup>a</sup> ed., s/d.
- VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro, Instituto

- VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. Filme Cultura, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983.
- VILCHES, Lorenzo. La lectura de la imagen: prensa, cine, television. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- VINEBERG, Steve. No Surprises, Please: Movies in The Reagan Decade. New York: Schirmer Books, 1993.
- WASKO, Janet. Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen. Cambridge, Polity Press, 1994.
- WASSER, Frederick. “Is Hollywood America? The Trans-Nationalization of the American Film Industry”. In. Critical Studies in Mass Communication. 12/4, 423-37, 1995.
- WEBER, M. A Ética Protestante e o Capitalismo. São Paulo, Gráfica Urupês, 1967.
- WILLIAMS, Raymond. Cultura. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- XAVIER, Ismail – O discurso cinematográfico. RJ, Paz e Terra, 1977
- XAVIER, Ismail - O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail - O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores. RJ, Zahar, 1985.
- XAVIER, Ismail (org.) - A experiência no cinema. RJ; Graal; 1993
- XAVIER, Ismail (org) O cinema no século. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail , BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. O desafio do cinema. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

- XAVIER, Ismail . A força e os limites da matriz melodramática. Revista da USP, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993.
- XAVIER, Ismail . Eldorado as hell. In: KING, John, LÓPEZ, Ana M. e ALVARADO, Manuel (Orgs.). Mediating two worlds. Londres, British Film Institute, 1993. p. 192-203.
- XAVIER, Ismail . Graciliano herói. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 44, abr. ago. 1984.
- XAVIER, Ismail . Néelson Rodrigues no cinema (1952-1988). Cinemais, Rio de Janeiro, n. 19, set. out. 1999.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Encontros inesperados. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 dez. 2000.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. Praga, São Paulo, n. 9, jun. 2000.
- XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. Sétima arte: um culto moderno. São Paulo, Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1978.