



TEMPO E ESPAÇO PÓS-MODERNOS EM SÁBADO E O PRIMEIRO DIA

■ Sirlene Chiriatto

As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade. “A razão pela qual a submissão aos ritmos coletivos é exigida com tanto rigor”, escrevia Bourdieu (1977, 193), “é o fato de as formas temporais ou estruturas espaciais estruturarem não somente a representação do mundo do grupo, mas o próprio grupo, que organiza a si mesmo de acordo com essa representação.” A noção do senso comum de que “há um tempo e lugar para tudo” é absorvida num conjunto de prescrições que replicam a ordem social ao atribuir sentidos sociais aos espaços e tempos. (HARVEY, 1992, p. 198)¹

Seja qual for o significado do espaço e do tempo, lugar e ocasião significam mais. Pois o espaço na imagem do homem é lugar, e o tempo na imagem do homem é ocasião. (VAN EYCK, 1962, apud HERTZBERGER, 1999, p. 193)

A concepção espacial e o tratamento expressivo referente às noções de tempo nos filmes Sábado (1995) de Ugo Giorgetti e O Primeiro Dia (1999) de Walter Salles e Daniela Thomas exibem não apenas uma ilustração a respeito de discussões sobre o tempo-espaço nas metrópoles paulistana e carioca, mas configuram-se como evidências concretas e didáticas sobre os valores e razões que contribuem para as atuais transformações sociais e urbanas, bem como um conjunto de dados e expressões formadoras de uma iconografia urbana de origem cinematográfica. Ao desvendarem e responderem questionamentos que permeiam a história visual da cidade brasileira contemporânea tornam-se fonte para análise e entendimento de inúmeras características da nova forma (flexível) de acumulação de capital e da condição pós-moderna da relação sociedade e cidade, e também da sua vinculação à segregação sócio-espacial, enquanto sistema que se reafirma com a perseverante contribuição capitalista.

O Primeiro Dia e Sábado são retratos quase enciclopédicos de uma boa parcela social brasileira, nos quais os espaços construídos que lhes servem de locação e cenário são abordados de maneira a expressar aspectos fundamentais para o entendimento da atual segregação sócio-espacial metropolitana, são os espaços nos quais se desenvolvem ações conflituosas de contato entre diferentes classes sociais: a zona sul carioca em um e no outro, o centro da cidade de São Paulo. Ambos possuem como título referências diretas a denominações de tempo e discutem a contemporaneidade em que foram produzidos – a década de 90 e a passagem do séc. XX para o séc. XXI. A concepção espacial e o tratamento expressivo referente às noções de tempo nos dois filmes exibem não apenas uma ilustração a respeito de discussões sobre o tempo-espaço nestas metrópoles, mas

■ **Mestranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo**
sichiriatto@yahoo.com.br

configuram-se como evidências concretas e didáticas sobre os valores e razões que contribuem para as transformações sociais e urbanas. Ao desvendarem e responderem questionamentos que permeiam a história visual da cidade brasileira contemporânea tornam-se fonte para análise e entendimento da condição pós-moderna destas cidades e sociedades, permitindo-nos “Historicizá-la” de maneira a “defini-la e explorá-la levando em conta sua prática e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente” (MENESES, 1996).

Inúmeros estudos tem abordado a relação cidade e cinema, assim como cinema e história, nos quais uns e outros podem ser utilizados para seus estudos específicos. Toma-se aqui como premissa a legitimidade destas relações desde que a partir de ressalvas metodológicas construídas a partir da consideração das críticas formuladas por historiadores nacionais e internacionais, a respeito da abordagem da imagem como fonte para o estudo histórico da cidade, “como experiência social e como forma de instituição do mundo comum” (RIZEK, 2003, p. 89) e, portanto da sociedade e suas relações. Boa parte destas críticas têm sido reunidas e desenvolvidas por Meneses (2003a, 2003b), e assim se constituem base para a metodologia aqui sucintamente descrita em cinco pontos: **1.** Para além de simples ilustração, busca-se no cinema aspectos da relação entre sociedade e cidade que outras fontes possam se mostrar restritas, aspectos subjetivos e abstratos que o conjunto de recursos próprios do cinema auxiliam no entendimento e na verificação concreta das experiências urbanas. **2.** A interdisciplinaridade é imprescindível, dada a complexidade destas relações e ao fato de que muitas áreas têm desenvolvido este tipo de abordagem com produções fundamentais. **3.** Não se trata de análise de filme, sendo este apenas a fonte documental a constituir parte de uma iconografia urbana a serviço do objeto: a relação cidade/sociedade, assim como não se trata de averiguar o teor “documental” das imagens reproduzidas em que a cidade ou determinada região ou lugar aparece, mas compreender de que maneira estas fontes versam sobre as práticas e especificidades metropolitanas e se correspondem a dados úteis para o entendimento das mesmas. **4.** Estas fontes podem ser consideradas em suas três faces: enquanto linguagem, com especificidades morfológicas próprias, enquanto produto cultural expressivo de um determinado conjunto de práticas artísticas de uma sociedade, e enquanto veículo ideológico e crítico. **5.** Dentre as fases próprias da “biografia” destas imagens (produção, circulação, consumo e ação), concentra-se na produção

(genealogia) e na ação (críticas mais relevantes, se necessário), desconsiderando-se circulação e consumo, dada a ainda atual deficiência do cinema nacional em relação a estes aspectos, e também a irrelevância dos mesmos para os fins aqui apontados. Além destes pontos há igualmente um pressuposto, uma demanda específica e uma solicitação que direcionaram este estudo. O pressuposto é que

a cidade (qualquer que seja seu conteúdo histórico específico) deve ser entendida segundo três dimensões solidariamente imbricadas, cada uma dependendo profundamente das demais, em relação simbiótica: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem” (MENESES, 1996).

A demanda específica é o próprio cinema nacional a partir de meados da década de 1990, repleta de discussões sobre a cidade contemporânea. E a solicitação é que se faz necessário considerar o caráter ideológico das formulações apresentadas, ora desmascarando determinadas ideologias, ora reafirmando-as.

No caso de *Sábado*, de Ugo Giorgetti e *O Primeiro Dia*, de Walter Salles e Daniela Thomas, a maneira pela qual as representações de espaço e tempo são expostas, revelam com propriedade aspectos que autores como David Harvey e Ana Fani Carlos (Geografia), Gilles Lipovetsky (Filosofia), Richard Sennett (Sociologia) e Flávio Villaça (arquitetura e urbanismo) têm desenvolvido sobre o espaço e o tempo pós-modernos, assim como as figurações ideológicas dos mesmos. A contribuição concomitante de todos estes autores e esferas ajudam a esclarecer a relação entre a nova percepção de tempo e a representação de espaços que sintetizam a complexa vinculação entre segregação sócio-espacial e ideologia capitalista na pós-modernidade.

A pós-modernidade, hipermodernidade ou terceira revolução industrial, pode ser entendida como um conjunto considerável de mudanças, a partir de meados da década de 1970, em todos os âmbitos da vida humana, na produção e reprodução tanto de produtos, como de espaços, hábitos, relações e valores referentes à modernidade. A mais significativa destas mudanças, que ainda se estruturam, é que muito pouco deve se estruturar e fixar rigidamente, e como uma reação contrária à rigidez do movimento moderno e do fordismo, as forças culturais e produtivas precisam forçosamente se modificar de maneira freqüente e repetitiva, mas não padronizada e quase sempre com motivações produzidas ideologicamente, sob o império da esfera econômica, tendo como base um novo modelo de

desenvolvimento capitalista, chamado de acumulação flexível do capital. Segundo Harvey (1992, p. 135) o que solapou a segunda revolução industrial e o modernismo foi a rigidez dos seus princípios e práticas, e por se tornarem assim incapazes de conter as contradições do capitalismo. A flexibilidade passa a ser a palavra de ordem para o trabalho, a produção, os padrões de consumo, as relações pessoais e as manifestações artísticas, incorporando e fragmentando as concepções de espaço e tempo.

ASSINCRONIAS

*Todos os dias quando acordo / Não tenho mais o tempo que passou / Mas tenho muito tempo / **Temos todo o tempo do mundo** / Todos os dias antes de dormir / Lembro e esqueço como foi o dia / Sempre em frente / Não temos tempo a perder / [...] / Então me abraça forte / E me diz mais uma vez / Que já estamos distantes de tudo / [...] / Somos tão jovens” (RUSSO, 1986, grifo nosso).*

*Amanhã eu vou revelar / Depois eu penso em aprender / Daqui a uns dias eu vou dizer / O que me faz querer gritar / [...] / Ainda temos tempo até tudo explodir / Quem sabe quanto vai durar / Não deixe nada pra depois / Não deixe o tempo passar / Não deixe nada pra semana que vem / Porque semana que vem pode nem chegar / [...] / A partir de amanhã eu vou discutir / Da próxima vez eu vou questionar / Na segunda eu começo a agir / Só mais duas horas pra eu decidir [...] Esse pode ser o último dia de nossas vidas / **Última chance de fazer tudo ter valido a pena** / Diga sempre tudo o que precisa dizer /*

*Arrisque mais pra não se arrepender / **Nós não temos todo o tempo do mundo** / E esse mundo já faz muito tempo / **O futuro é o presente, e o presente já passou** [...] (PITTY, 2003, grifo nosso).*

A sociedade moderna era conquistadora, acreditava no futuro, na ciência, na técnica. [...] Esse tempo se dissipa diante de nossos olhos, é em parte contra estes princípios futuristas que se estabelecem as nossas sociedades, por isso, pós-modernas, ávidas por uma identidade, por uma diferença, por conservação, por diversão, pela realização pessoal imediata; a confiança e a fé no futuro se dissolvem, ninguém mais acredita nos amanhãs radiosos da revolução e do progresso, atualmente todos querem viver o momento atual, aqui e agora, querem se conservar jovens e não pensam mais em forjar um novo homem. Neste sentido, sociedade pós-moderna significa retração do tempo social e individual [...]” (LIPOVETSKY, 2005, p. XIX).

Dentre os muitos contrastes nos dois filmes, alguns fazem referência direta às noções de tempo. Por exemplo, à pressa e à lentidão: em *Sábado*, entre a equipe de filmagem e as providências em resgatar as pessoas presas no elevador parado; assim como em *O Primeiro Dia*, a fala ansiosa de Chico e a fala pausada e quase ausente do paciente de Maria. Ora, as noções individuais de tempo parecem destoar cada vez mais do tempo marcado pelo relógio. Vejamos por quais razões.

Além da flexibilidade nas formas organizacionais e tecnologias produtivas, um outro fator foi fundamental junto às mudanças da capitalista acumulação flexível – foi o esforço em acelerar o tempo de giro de capital, com uma



Figura 1: *O Primeiro Dia*, João e Maria no terraço, no primeiro dia. Anonimato e renascimento.

Figura 2: *O Primeiro Dia*, Maria ao deixar João morto na praia: Indiferença e “Liberdade”.

Figura 3: *O Primeiro Dia*, Maria depois de abrir a janela frente à favela: Visualidade e Invisibilidade.

A mesma expressão de desejo pelo novo, pela mudança a qualquer custo – exposta à luz, mas de olhos fechados.

maior aceleração da produção e horizontalização de serviços (subcontratação, transferências de sedes, etc), redução de quantidades e portanto redução dos estoques (modelo *just in time*), diversificação de modelos de produtos, com uma maior participação do consumidor nesta definição, vinculada entre outras transformações, à altíssima variabilidade de demanda, muitas vezes igualmente produzida. No entanto, por mais que o consumidor interfira muito mais na qualidade dos produtos, não significa durabilidade, ao contrário – para que a altíssima rotatividade de modelos e tipos se mantenha, faz-se necessário que o consumo também se mantenha. Ora, se um produto durar muito tempo, a empresa precisará produzir ainda menos e isso pode causar o seu colapso. Neste turbilhão, o que muitas vezes entra em colapso é a percepção do tempo no cotidiano das pessoas, e sua estabilidade financeira e psicológica. Nunca fomos tão apressados, nunca houve tantos prazos a cumprir e nunca as expressões “tempo é dinheiro” e “a pressa é inimiga da perfeição” estiveram em tamanho conflito.

A aceleração dos tempos acarreta uma determinada formação do pensar, sentir e agir, que segundo Harvey (1992, p. 258, grifo nosso) se origina fundamentalmente na valorização generalizada da “**volatilidade e efemeridade** de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias e ideologias, valores e práticas estabelecidas”, enfatizando-se os “valores e virtudes da instantaneidade (alimentos e refeições rápidos e outras comodidades)” e a “descartabilidade” em todo tipo de produto, espaço, e até de relação pessoal – num conjunto tão abrangente que vai de copos a casamentos. É claro que o volume da produção de lixo aumentou esmagadoramente - lixo de todos os tipos, desde os propriamente ditos, até os edificados na cidade (a

ideologia da deteriorização). Os tempos passados e futuros, cuja existência representativa se torna também cada vez mais residual, perde seus significados, que acabam por se tornar amorfos e decompostos na exacerbação do presente.

Num contexto em que as mudanças são tão aceleradas e contínuas, elas deixam de ser mudanças enquanto marcos, pontos de inflexão capazes de direcionar um caminho. Ou os pontos de inflexão formam uma espiral anovelada que faz perder completamente o sentido e a direção do tempo. Assim, a noção de futuro se perde na total falta de perspectiva racional e abarcável de orientação temporal. De mãos dadas a esta assincronia, cresce um elevado déficit de valores éticos pela decadência das instituições tradicionais coletivas, como a família, o sindicato e o partido, portadores de um arcabouço de valores permanentes, senão ao menos duráveis, capazes de oferecer alguma segurança sobre o que almejar e sobre o nosso próprio caráter². Resta a fé religiosa e metafísica para alimentar de sentido as ações presentes e sustentar eticamente as esperanças futuras com alguma verdade que não se dilua rapidamente, senão com o mínimo desejo de que realmente exista. Como esperar o futuro não se trata de escolha pessoal, mas condição existencial da espécie, o colapso pela ausência de sentido individual e coletivo desta espera têm repercutido em diversas formas de desarranjo biopsicossócio-espiritual, como ansiedade, depressão, stress. A presença da fé nos filmes atuais tem sido altamente recorrente e significativa de vinculação moral, de alternativa ao crime, e de fortalecimento comunitário. No entanto, em *Sábado* e em *O Primeiro Dia*, ao contrário, as referências são pejorativas, ou ao menos estão mais próximas da alienação e da ironia, como em *Sábado*, a do pastor que diz “Jesus ‘fucker’



Figura 4: *O Primeiro Dia*, Maria acorda assustada e com medo ao confundir fogos de artifício e tiros. O corredor reitera a expressão de “encurrallamento”.

Figura 5: *Sábado*, A tomada em *plongée* sobre os personagens no elevador parado do Edifício das Américas: O contato indesejado e conflituoso entre as classes.

Figura 6: *Sábado*, A moradora de rua, ao receber um pedaço de pão jogado pela assistente de produção: Animalização como recurso da naturalização do processo sócio-econômico da pobreza.

Christ”, ao se indignar com o elevador parado, e no hall seus fiéis que ajoelham e rezam para pedir a Deus que o elevador funcione, ou em *O Primeiro Dia*, a fala de Chico sobre um conhecido dele e de João, que carrega mais de 50 mortes nas costas, mas agora “*virou bíblia*”, como Rosa, sua esposa. A desvinculação religiosa estrangula qualquer possibilidade de salvação, como é exposto em *Cidade de Deus*, *Carandiru*, entre outros. Neste sentido, *O Primeiro Dia* e *Sábado* evidencia a situação “sem saída” e “sem futuro” vivido por seus personagens.

Ainda em *O Primeiro Dia*, há a presença da forte expectativa ou a indiferença com relação ao futuro e à passagem do ano: Vovô, o personagem interpretado por Nelson Sargento, diz: “*o nove vira zero, o outro nove vira zero, o outro nove vira zero e o um vira dois (...) vai virar, João, vai virar*” – é a esperança de um novo tempo, o tempo de sua libertação, de seu perdão. João não acredita: “*Cala a boca, Velho. Cadê o seu perdão Velho Bobo? Que virá o quê? Não tá vendo que eles tão cagando pra gente. Não vai virar porra nenhuma. Ano 2000, 3000, 5000 é tudo a mesma merda*”. João, assim como Maria à beira do suicídio, ao final do filme, só quer dormir, apagar, fugir, não há anúncio consistente de mudança futura, não há esperança, este tempo é ininteligível e corrosivo demais, preservar-se é tão complicado que desaparecer acaba se tornando o único desejo possível. Maria treina com seu aluno/paciente a expressão “*Feliz Ano Novo*”, embora não acredite que isso seja importante: “*Isso é besteira, Zé... Ano é tudo igual...*”, mas ela tem pressa, quer acabar logo a sessão e diz que “*Tem hora*” – tem a emergência do presente.

A variabilidade atinge o tempo, algo que é teórica e universalmente padronizado, revelando cada vez mais uma feição simbólica do tempo pela necessidade sócio-cultural de pontos de inflexão, como é notório na festa do reveillon, tratando-se de mais um simulacro temporal demarcatório para um tempo de heróis temporários e celebrações postizas e superficiais, para uma época de tamanho individualismo que as tentativas de coletivizar marcos consagratórios acabam se perdendo na individualização perceptiva do tempo. No entanto, foi pelo contágio desta festa carregada de promessas felizes, que se pôde criar em Maria alguma expectativa que lhe desviasse do suicídio.

Em *Sábado*, além da imensa diversidade incômoda de tempos reunidos, todos estão em lugares que não gostariam de estar. Este é o objetivo confesso de Giorgetti (PAVAM, 2004, p. 141): abordar esta circunstância própria da metrópole: a convivência indesejada dos diferentes. Cada

um vive um tempo diferente, por exemplo, a quase esquizofrênica alienação do funcionário do IML interpretado por Tom Zé, que prefere ficar preso no elevador ao seu trabalho num sábado à noite.

ESPAÇOS-SÍNTESE

A sociedade pós-moderna é aquela em que reina a indiferença da massa, na qual domina o sentimento de repetição e estagnação, na qual a autonomia particular avança por si mesma, em que o novo é acolhido do mesmo modo que o velho, em que a inovação se torna banal, em que o futuro não é mais assimilado a um progresso inelutável (LIPOVETSKY, 2005, pp. XVIII-XIX).

[...] Há espaço pra todos / há um imenso vazio / nesse espelho quebrado / por alguém que partiu / a noite cai / de alturas impossíveis / e quebra o silêncio / e parte o coração / há um muro de concreto / entre nossos lábios / [...] / tudo se divide / todos se separam / [...] (GESSINGER, 1989)

Há fundamentalmente dois espaços expostos nos dois filmes que expressam relações significativas com relação à apropriação sócio-espacial sugeridas pela maneira como foram escolhidos os cenários e a maneira com a qual foram enquadrados pela câmera. Há o espaço da estagnação e o da circulação. O da estagnação são os terraços, os topos dos edifícios altos. E os espaços da circulação, os elevadores e os corredores. Ironicamente em *Sábado*, um dos elevadores não se movimenta e acaba adquirindo sinestesticamente a compressão própria do corredor – elemento ostensivamente presente em *O Primeiro Dia*.

Em resposta à rede de televisão Arte, à seguinte pergunta: “Há no filme um trabalho sobre o espaço (prisão, favela, casa de classe média) e as divisões que gera. Como foi concebido este trabalho?” Walter Salles comenta:

Estes espaços diferentes são na realidade interligados por um mesmo elemento no filme: longos corredores claustrofóbicos, inquietantes, que voltam em uma rima visual para lembrar o quanto são distantes e próximos estes personagens. A estrutura labiríntica da cidade induz a isto, tornando possível utilizar a geografia como um elemento narrativo (O PRIMEIRO..., 1999).

Como eixos de perspectiva que delimitam e fecham o olhar, os espaços de circulação são neste sentido, o oposto do terraço. Ao delimitar o campo de visão, os corredores³

focam objetos específicos, aumentando o impacto de sua presença e ressaltando a dramaticidade destas cenas. Guardam um paradoxo, ao mesmo tempo que permitem a fluidez, a liberdade, o movimento, a passagem, a transformação, remete-se também à compressão espacial, à contração sinestésica, ao sentimento de aprisionamento e opressão, exaltada pelos sucessivos *plongées*⁴ (Fig. 05), assim como à dimensão psicológica e introspectiva exaltada pelos *closes*⁵ e pela exposição das angústias, medos e culpas por parte dos que estão nele, contrapondo-se neste sentido à dimensão racional e tecnológica, no caso do elevador, como é ironizado pelo narrador ao final de *Sábado* ao comentar a precariedade tanto das relações sociais (na equipe de filmagem), quanto do funcionamento de elementos representativos do avanço industrial urbano presente no filme: “Amparada pelos amigos cuja solidariedade jamais lhe faltou, e com a qual ela sempre soube que poderia contar nos seus momentos de maior angústia, Magda deixa o Edifício das Américas irremediavelmente convencida de que **terceiro mundo é nem sequer poder entrar num simples elevador**”.

O topo do edifício, o mirante à beira do abismo urbano, faz florescer a fragilidade do homem diante do gigantismo inabarcável e desumano da cidade, mas por outro lado, possibilita ver algum horizonte, mesmo que seja formado por um sem fim de outras edificações, vislumbrando-se um pouco mais da escala urbana, difícil de ser apropriada ao nível do chão. Embora permita uma percepção visual maior junto à paisagem urbana, a visibilidade, entendida como inteligência, parece diminuir, ao passo que a complexidade visual sendo elevada, pode reduzir a compreensão dos significados da cidade vista (Cf. ALEXANDRE; BENTE, 1996).

Em *Sábado*, o terraço que o Comendador Giuseppe Argentilli construiu com tudo do bom e do melhor (isto é, materiais importados), para que visitantes ilustres pudessem observar todos os pontos da cidade se transformou na “laje” do churrasco, da cerveja e do samba da população empobrecida que habita o edifício, e cujo horizonte foi encoberto pelo adensamento da região – os planos são mais fechados e o foco não está nos arredores, está sobre o churrasco, que tem como platéia a misteriosa figura do Homem de Alcatraz (brilhantemente interpretado por Décio Pignatari) e a aflição de Aimar. Segundo é relatada por Giorgetti em Pavam (2004, p. 151), uma fala improvisada por Pignatari: “Vamos ter que esperar... O tempo do lúmpem é diferente. Tem que ter paciência”, evidencia o conflito

explícito da diferenciação dos tempos, no qual, pela territorialidade e contingência, Aimar precisa se submeter, o que não implica em se aproximar, senão em manter e reforçar seu preconceito com relação àquelas pessoas tão diferentes dele. Se para Aimar, o espaço de recalque de seus valores foi o terraço, para Magda foi o elevador que pára, potencializando a estagnação (por não condizer ao esperado), transformando-se num espaço de aprisionamento, numa cápsula material e socialmente opressora.

Em *O Primeiro Dia*, é no terraço que ocorre o *clímax* do filme, para onde foge João para refugiar-se dos policiais e defender sua vida, assim como é para lá que Maria vai em busca da fuga da vida pela morte – deste encontro de opostos parece surgir uma espécie de neutralização, somada ao ponto de inflexão representado pela virada do ano, com João salvando Maria da morte, e unindo-se a ela em abraços e beijos.

Se em *Sábado* o terraço condiz à esfera da estagnação, do fechamento e do recalque, em *O Primeiro Dia*, ele supostamente implica numa outra e contrária conotação, como extensão do significado de “abrir-se para algo”, “ampliar horizontes”, ver além, inclusive a si mesmo. Esta mescla de panóptico com auto-análise não é direta, mas pode ser observada principalmente pela postura de Maria frente à morte, na qual **abre os braços**, depois de olhar para o Cristo Redentor ao longe; nesta ocasião ela está absolutamente tensa, ao contrário do que ocorre quando vai para o mar calmo “se batizar”, onde se apresenta completamente relaxada e solta. Ela se amplia abrindo os braços, rigidamente frente à morte e de forma relaxada frente à vida. Uma outra postura de Maria é relevante: ao acordarem no terraço, no dia seguinte (o primeiro dia do ano), Maria **ergue a face ao sol de olhos fechados** (Fig. 1), com expressão serena e feliz. João comenta que nem sabe o nome dela e ela diz que ele é que deveria lhe dar um nome – ela quer ser nova, outra, e deseja ir até o mar exatamente para incorporar esta nova mulher que ela quer ser – revitalizando-se. Porém, à revelia das promessas da noite anterior: “Ninguém morre mais nesta cidade!... Ninguém mata mais...”, João morre e o barulho da bala a retira de seu renascimento: tudo parece continuar da mesma maneira: as pessoas continuam matando e morrendo, ela continua sozinha e mais uma vez “abandonada”, assim como provavelmente continuarão voando balas perdidas na favela ao lado, que ela tanto temia⁶. Nesta seqüência, ao sair do mar, Maria vai se aproximando, até sair do enquadramento da câmera, na maior parte do tempo parada. O horizonte, a

amplidão e a leveza vão se perdendo, e o oposto a isso tudo se ressalta pelo *close*. O fechamento da tomada sobre ela e das pessoas que rodeiam o corpo se remete diretamente a esta perda de sentido, de horizonte, de perspectiva futura, e numa postura *blasée*, ela deixa uma rosa sobre seu peito, e volta para o seu apartamento. No caminho, a mesma expressão do **rosto erguido frente ao sol** (Figura 2). Em casa, abre a janela, vê a fronteira entre a cidade da zona sul carioca com edifícios de classe média e montanhas de cartão postal junto à favela, e novamente demonstra a mesma expressão do rosto erguido frente à luz que vem da janela, mais uma vez de olhos fechados (Figura 3).

Walter Salles ao responder à pergunta feita pela rede de televisão francesa Arte: “Em O Primeiro Dia dois mundos se opõem. Isto corresponde a uma cisão cada vez maior entre os pobres e os ricos, o sul e o norte, etc?”, ele diz: “O que me impressiona é a banalidade perversa com a qual esta cisão acontece. Fingimos que o outro não existe, não o vemos mais – trata-se portanto de uma verdadeira questão de olhar” (O PRIMEIRO..., 1999). No entanto, paradoxalmente, para romper a falta de visualidade, isto é, para abrir a janela, precisou tornar-se indiferente ao ponto de abandonar João, aquele que na noite anterior lhe salvou a vida, morto na praia. Ver e não ver ao mesmo tempo – Não seria esta a essência da ideologia?: “O outro existe, eu o vejo, não me escondo dele, eu até o considero, mas realmente não me importo com ele e acredito mesmo que ele, em si, por si, naturalmente, é a causa de sua própria desgraça – não tenho nada a ver com isso, e não permitirei que isso afete meu cotidiano privilegiado”. Cruel? Uma crueldade pós-moderna chamada de indiferença, ou invisibilidade⁷.

A diferenciação apontada por Ferrara entre o “hábito de ver” e a “experiência de ver” é muito interessante para a compreensão da dimensão sógnica desta seqüência, assim como da significação do terraço, mas também para o entendimento da ideologia enquanto atitude de ver e postura diante do visto:

Propõe-se uma distinção do visual criando-lhe duas categorias: visualidade e visibilidade. A visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis. A visibilidade, ao contrário, é propriamente semiótica, pois é compatível com a cognição perceptiva como alteridade que caracteriza e desfia a densidade sógnica (FERRARA, 2002, p. 101).

A visualidade se insere na esfera da simples percepção, na superficialidade das sensações, e a visibilidade na esfera

da interpretação crítica do objeto visto, envolvendo questionamentos e reações sobre o visto. Maria renasce sob a égide da visualidade – o marco “postição” da passagem do ano e do encontro com o outro diverso, lhe oferece uma relação “postição” e impessoal com o mundo. Assim ela pode até olhar para a pobreza que a circunda, mas sem que esta lhe desperte uma atitude reativa.

Já em 1983 Lipovetsky comentava a respeito do vazio ou o processo de personalização pós-moderna, assim também chamado de desertificação:

O deserto não mais se traduz pela revolta, o grito ou o desafio da comunicação; nada além da indiferença pelos sentidos⁸, uma ausência inelutável, uma estética fria da exterioridade e da distância, mas não de distanciamento (LIPOVETSKY, 2005, p. 20)⁹.

Esta desertificação, segundo Sennett, pode ser compreendida como o caráter corroído pelas relações de “curto prazo” é pela desvalorização do laço, do compromisso, da vinculação efetiva:

[...] as redes institucionais modernas se caracterizam pela “força de laços fracos” com o que quer dizer, em parte, que as formas passageiras de associação são mais úteis às pessoas que as ligações de longo prazo, e em parte, que fortes laços sociais como a lealdade, deixaram de ser atraentes. [...] O distanciamento e a cooperatividade superficial são uma blindagem melhor para lidar com as atuais realidades que o comportamento baseado em valores de lealdade e serviço. É a dimensão do tempo do novo capitalismo, e não a transmissão de dados high-tech, os mercados de ação globais ou o livre comércio, que mais diretamente afeta a vida emocional das pessoas fora do local de trabalho. Transposto para a área familiar, “Não há longo prazo” significa mudar, não se comprometer e não se sacrificar (SENNETT, 2005, p. 25, grifo nosso)

É a desvalorização do esforço, da renúncia pelo outro, e também uma espécie de adaptação ao isolamento e ao presente perpétuo. A desvalorização do laço é sem dúvida forte contribuinte de todo tipo de segregação, de desunião, separação – seja a que distancia Maria da favela, seja a que a distancia de João – talvez até o que separa Pedro de Maria. Contribuinte para que João possa matar Chico e este assim o permita. Assim como em todas as relações estabelecidas em *Sábado*. Sennett associa também a desvalorização do laço com o destemor e o estímulo ao risco, à aposta, ao desconhecido, à mudança, fazendo comentários sobre o que presenciou em Davos, aldeia montanhosa da

Suíça, durante o Fórum Econômico Mundial, onde se reúnem todos os anos os “vencedores” do capitalismo:

*A falta de apego a longo prazo parece assinalar a atitude de [Bill] Gates em relação ao trabalho [...]. Em todos os aspectos, é um competidor brutal, e a prova de sua ganância é do conhecimento público; dedicou apenas uma minúscula fatia de seus bilhões à beneficência ou ao bem público. Mas sua disposição a dobrar-se¹⁰ é evidenciada por estar pronto para destruir o que fez, diante das demandas do momento imediato – **tem a capacidade de largar, embora não de dar. Essa ausência de apego temporal está ligada a um segundo traço de flexibilidade de caráter, a tolerância com a fragmentação. [...]** Capacidade de **desprender-se do próprio passado, confiança para aceitar a fragmentação: estes são dois traços de caráter que aparecem em Davos entre pessoas realmente à vontade no novo capitalismo** (SENNETT, 2005, p. 72, grifo nosso)*

Não se trata de uma comparação entre Maria e Gates, mas assim como todos nós, ela vive um verdadeiro treinamento de como obedecer ao sistema, que não é apenas político-econômico, mas envolve toda a existência sócio-cultural humana. **Liberdade** transformou-se em desprendimento para mudança constante, aceitação da fragmentação do tempo e do espaço, e **prazer** transformou-se em resposta negativa à solicitação de sacrifício pelo outro, em narcisismo e conforto. Valores concebidos com estes significados de liberdade e prazer são os pilares que sustentam a mobilização necessária para enfrentar e querer viver os riscos das demarcações segregatórias, e da superficialidade que resulta das flexibilizações de conceitos e valores morais. Ao deixar João e abrir a janela, Maria, pela excelente direção de Walter Salles e Daniela Thomas, está exercendo verdadeiramente uma confortável atitude pós-moderna de libertação do passado e aceitação **dos riscos** de viver à beira das balas perdidas da favela, desde que isso signifique o novo, e mesmo que este novo esteja fadado à efemeridade e à ininteligibilidade.

*Não é que tenham desaparecido a desigualdade e a distinção sociais – tudo, menos isso. Ao contrário, é como se, pondo-se em movimento, a pessoa de repente **suspenda a sua realidade**; não é tanto um cálculo, uma escolha racional, mas apenas a esperança de que, com a libertação, alguma coisa apareça. [...] O risco na vida real é tocado num nível **mais elementar pelo temor de deixar de agir.***

***Numa sociedade dinâmica, as pessoas passivas murcham.** (SENNETT, 2005, p. 103, grifo nosso).*

Desta forma, a representação do terraço, assim como da janela, esclarecem que esta visualidade é verdadeiramente o acesso à invisibilidade; que ao invés da abertura para o entendimento do outro, o que há é o embotamento intelectual, ao invés do pensamento crítico e criativo, há a estagnação passiva, a perda de sentido e a percepção superficial do mundo. Esclarecem que a suposta aceitação do outro é mediada por valores opostos aos esperados: ao invés de fraternidade, indiferença e individualismo; ao invés de igualdade, exacerbação da diferença pela segregação; ao invés de liberdade, encurralamento numa teia de forças econômicas e ideológicas – tudo isso legitimado de um lado por quem detém “as regras do jogo”, e de outro, por quem aceita o risco da aposta, ou quem ainda sustenta o jogo, sem o saber ao certo:

[...] as pessoas podem sofrer de superficialidade ao tentar ler o mundo em torno delas e a si mesmas. As imagens de uma sociedade sem classes, com uma maneira comum de falar, vestir e ver, também podem servir para esconder diferenças mais profundas; numa determinada superfície, todos parecem estar num plano igual, mas abrir a superfície pode exigir um código que as pessoas não têm. E se o que elas sabem sobre si mesmas é fácil e imediato, talvez seja demasiado pouco (SENNETT, 2005, p. 88).

SEGREGAÇÃO SÓCIO-ESPACIAL E IDEOLOGIA

[...] a essência de São Paulo é que você não pode mais fugir do quinto mundo [...]. Tenho um amigo [...] o Marco Rossi, é um americano que voltou para Nova Iorque. A mãe dele mora em Park Avenue e fico lá às vezes [...]. Lá acontece uma coisa que nunca vi na minha vida. Ela mora na Rua 95 com Park Avenue, duas ruas depois começa o Harlem espanhol. [...] Os hispânicos [...], não sei onde eles passam, mas não passam lá [...] Em Park Avenue eles não passam [...] e não tem nenhuma cerca. [...] Faz dez anos que eu vou lá e nunca vi. São Paulo é impossível, o cara passa sim na sua porta, o seu porteiro é um cara de um outro mundo. Então isso é o Sábado, é impossível escapar deles, [...] não tem jeito! [...] É uma idéia que eu queria mostrar. (GIORGETTI apud SALVI, 2000, p. 334-5)

A segregação sócio-espacial não é certamente atributo exclusivo da pós-modernidade, assim como “pobreza e miséria, no Brasil e em outras sociedades não são fenômenos novos, o que não quer dizer que não se apresentem sob o signo de novas perversidades” (RIZEK, 1998), que podem ser compreendidas entre as feições da pós-modernidade, nas quais questões pertinentes ao contato espacial entre as diversas classes sociais vão tomar papel de relevância cada vez maior, dado o adensamento urbano vivido nas últimas décadas.

Dentre as discussões sobre o conflito existente no contato entre as diferentes classes sociais em *Sábado*, há uma em que evidencia em que medida o valor de troca e o valor simbólico têm sido privilegiados em detrimento do valor de uso dos espaços e o quanto esta discussão, se insere também na reafirmação da segregação sócio-espacial.

A separação entre homem e natureza, valor de uso e valor de troca sinaliza a extensão do processo de desenvolvimento do mundo da mercadoria que embasa o processo de produção do espaço urbano transformando-o em mercadoria [...] e, com ele, eliminando referenciais, volatizando relações sociais. Neste processo, a explosão da cidade produz o desabamento das referências, pois as relações perdem sua base. A cidade está alienada como o próprio homem. [...] O empobrecimento, a manipulação da vida é o convite à passividade onde o sujeito se esfuma, pois a sociedade empobrecida tende a reduzir-se a signos. [...] Espaço e tempo, tornados abstratos, se esvaziam de sentido produzindo uma nova identidade cidadão-cidade [...]. (CARLOS, 2004, p. 10, 61 e 69, grifo nosso)

A filmagem da propaganda paralisa a todos, que a assistem embasbacados. A mesma faz o elevador antigo funcionar dezenas de vezes até que as tomadas fiquem na suposta “perfeição” que o diretor deseja, mas não para transportar os moradores, alguns velhos e mães com crianças pequenas, que deveriam ter prioridade. Utilizá-lo para a produção de uma propaganda dá ao edifício e seus moradores algum tipo de identidade e de orgulho em se verem próximos ou dentro deste tipo de espetáculo, que os fascina e desmobiliza. É o valor de troca daquele elevador, carregado por um valor simbólico que prepondera sobre seu valor de uso. Assim como é o valor simbólico (um encontro romântico casual e glamoroso) do produto a ser vendido pela propaganda que é veiculado e não seu valor de uso (perfume) – durante todo o filme não se sabe de que produto se trata. O valor simbólico aproxima espetáculo e espectadores, para

que num jogo de sedução imagética, possa esta assistência remeter sua identidade sobre aquelas imagens e desejar o produto como veículo de apropriação e “realização” do sentido daquelas imagens. Esta “aproximação” é na verdade, um grande distanciamento, por se tratar de uma forma de captura enganosa na qual, de um lado, mais uma vez existem aqueles que conhecem as regras do jogo publicitário e de outro aqueles que poderão consumir o produto. Trata-se também de uma forma de reafirmar a desigualdade e segregação existente, já que o fato de um elevador ter parado não implicou na utilização daquele que estava sendo utilizado pela equipe de filmagem.

Uma outra forma de segregação discutida em *Sábado* é a auto-segregação das elites da região central da cidade de São Paulo. *Sábado* discursa ironicamente de que maneira a elite justifica o fato de que o centro não é mais um bom lugar para se morar ou visitar: a aparência dos zeladores, a precariedade dos elevadores, a diversidade social, práticas ilegais, crimes, prostituição, invasão, ou então razões outras que recaem sempre na mais pura naturalização dos processos sócio-econômicos¹¹. Em extensa pesquisa realizada por Reis acerca da percepção da elite sobre a pobreza e a desigualdade, ela conclui que no caso das elites brasileiras:

[...] essas elites não parecem reconhecer a interdependência existente entre elas próprias e os setores pobres da população, nem tampouco parecem absolutamente convencidas da necessidade de coletivização das soluções sociais. Quando atribuem ao poder público a responsabilidade de solucionar problemas, fazem-no, com frequência, como uma maneira de se eximirem de obrigações sociais. [...] Mesmo quando as elites reconhecem que investimentos sociais podem ter efeitos benéficos ao mercado, não parecem conectar tais benefícios aos seus interesses imediatos. Assim, por exemplo, embora as elites brasileiras mencionem com frequência que mais saúde e educação melhoraria a qualidade do trabalhador e com isso poderia beneficiar tanto o empresário como os consumidores, esse argumento genérico não parece repercutir sobre os interesses particulares das elites econômicas. Ou melhor, elas não reconhecem diretamente a pertinência de cooperar nessas tarefas. [...] a maneira como as elites representam a pobreza e a desigualdade tem conseqüências tangíveis sobre as formas concretas como as sociedades respondem a esses problemas (REIS, 2000, p. 151).

A seguir, a narração do início de *Sábado* seguida de um dos primeiros diálogos, repleto do discurso em que prevalece o preconceito e a desresponsabilização da elite:

Narrador: “- Sábado, 8:30 da manhã... A mulher elegante de bleizer amarelo é Magda Blum, pontual como sempre. O cavaleiro que fala com ela é Tonhão, zelador do Edifício das Américas, um marco da arquitetura da cidade. Como todos nós, Magda ama o centro, embora como todos nós, não vá mais ao centro, é claro, afinal nos últimos 40 anos algo mudou no centro da cidade, sobretudo talvez o aspecto dos zeladores. De qualquer forma, só o fato de estar naquele edifício histórico, enche o coração de Magda de uma emoção difícil de definir. Quem é sensível consegue ver beleza sob qualquer circunstância. (...)”

Magda: “- Que pena, não... Por que tem que ficar neste estado, meu Deus!...”;

Aimar: “- Tá no Brasil!”; Magda: “- Você viaja vê tudo limpinho, tudo funcionando...”;

Aimar: “- Pois é, mas é que lá fora as pessoas dão valor, né...”;

Magda: “- Esse paízinho é assim!”; Aimar: “- Cada coisa tem seu valor cultural...”;

Magda: “- Meu São Benedito, olha essa escada, Aimar!”;

Aimar: “- Meu Deus!”; Magda: “- Se acontece alguma coisa neste prédio, fica tudo mundo preso, hein!”; Aimar: “- Eu hein, Deus me livre!”;

Magda: “- Olha, prá mim, isso é uma questão de mentalidade, de cabeça e até de bom gosto. (...) Você sabe que se aprende bom gosto, né!?”;

Aimar: “- É claro, e no fundo não custa nada!”;

Magda: “- Nada! E depois vem com esta desculpa de que é subdesenvolvimento, é miserável... aqui no Brasil mesmo, você viaja para o sul... Santa Catarina... Rio Grande do Sul... Tá tudo limpinho... em casa de pobre mesmo... você vê aqueles vasinhos, com florzinha, cortininha, tudo lindo...”;

Aimar: “- Pois é, mas isso tudo é descendência européia!”.

Esta conversa naturaliza a falta de manutenção do edifício, como se esta apenas dependesse de “bom gosto”, que poderia ser também “boa vontade”, ou alguma outra causa moral ou genética, inata ou disponível para aprendizado autodidata de todos. Pode ser apontada também como “falha de caráter” dos pobres que ocupam a região, o que nos

remete à ideologia da deteriorização do centro esclarecida por Villaça (1999, p. 228):

*O processo rotulado de ‘deterioração’ pela idéia dominante refere-se ao estado de quase ruína a que são deixados muitos edifícios dos centros tradicionais, em virtude de terem sido abandonados pelas burguesias que se mudaram para novos centros. Como o centro é uma área importante da metrópole, a classe dominante não pode assumir esse fato e precisa ocultá-lo, dando a ele uma nova versão, que não comprometa sua posição de dominação. Ela cria então a ideologia da ‘deterioração’, que é uma versão da ‘naturalização’ de um processo social. [...] ‘Deterioração’ não é simples constatação; tem a pretensão de ser também uma explicação, uma interpretação de um processo social [...] associada ao **apodrecimento por velhice de corpos vivos, animais ou vegetais**. [...] A idéia de ‘decadência’ também está associada a envelhecimento como processo da natureza. Com isso a ideologia dominante quer veicular a crença de que a ruína do centro é um processo natural decorrente de seu envelhecimento. [...] Com isso a ideologia dominante procura eximir as burguesias de qualquer responsabilidade pela ‘decadência’ do centro, [...]. É claro que a ideologia dominante procura difundir a idéia de que, apesar dessa inexorabilidade, ela está fazendo **tudo o que estiver a seu alcance para ‘salvar’** o centro, para que este seja **‘revitalizado’** e volte a ser como antigamente (grifo nosso)*

Isto é, elitizado novamente, o que pode ser entendido como acréscimo de preço – o que inclui como vantajoso no mercado imobiliário, os imóveis vazios à espera de valorização¹². Este processo de elitização com nome de revitalização associa a elite diretamente à noção de vida – sua presença revitaliza, dá a vida novamente - e a pobreza hoje moradora do centro, de sinônimo de morte – sua presença “apodrece” a região. Ricos e pobres, e seus significados de vida e morte respectivamente, vão ser figuras frequentes nos filmes, misturando a esfera social e espacial nestas representações. Aqui, pobreza significa deteriorização, e, portanto morte, velhice, decadência, restos, lixo, sujeira, vícios, instintos animais. E fundamentalmente CULPA sobre toda esta desgraça, que deve ser justamente punida pela invisibilidade, senão pelo extermínio também cuidadosamente mascarado.

Não é à toa que o acontecimento-chave do roteiro de *Sábado* é a morte do velho e a precariedade com a qual é

removido. O personagem do velho morto pode ser entendido como a personificação do centro. Outrora teve um poder – o velho descobre-se ao longo do filme, era um oficial nazista refugiado. Mas os atuais moradores, no caso, o zelador e sua esposa, desconhecem completamente a procedência de suas insígnias. **Sua memória não possui inteligibilidade.** Outros velhos aparecem em *Sábado*, o velho morador do prédio (representante de uma antiga elite empobrecida) que ao protestar sobre a filmagem é facilmente calado por uma bandeja de café da manhã, a qual ele cheira, “como um cão tolerado pela gerência por ser inofensivo” (PESSOA, 1980, p. 259). O velho dorme, calando-se, mas ao acordar, já ao final do filme, ele esbraveja contra os nordestinos e negros que habitam o prédio, apontando-os e culpando-os pela situação em que se encontra o edifício:

Você já conhecia este prédio? Fique você sabendo que este prédio era o orgulho de São Paulo! Este prédio era um luxo, virou um lixo... Este prédio tinha porteiro com uniforme, com luvas nas mãos... Olhe a que ficou reduzido... Eles acabaram com tudo... Eles acabaram até com o nosso inverno... Vão pro nordeste, prá África, vão prá puta que os pariu!

Num estado intermediário entre o sono do velho morador e a morte do nazista refugiado, está a velha mãe do Homem de Alcatraz, caduca, imunda, imóvel, sozinha, rodeada de pássaros como os terraços dos velhos prédios do centro da cidade, definhando, incomunicável, cuja historicidade não tem sentido, não produz reação, não é conhecida.

Em *O Primeiro Dia*, há várias menções ao adormecimento, ao silêncio, à fuga e à morte do velho. Pedro, ao chegar em casa e ao encontrar Maria, ela o beija, mas ele somente lhe diz: “Você é tão moça” e ela diz: “Você que é velho...”. Sua tristeza ao olhar seu rosto no espelho evidencia exatamente este sentido de estar fora do lugar, tanto que vai embora, deixa um recadinho pouco explicativo e mantém-se incomunicável. E Vovô, que não é apenas a imagem da exclusão invisibilizadora sócio-espacial institucionalizada – do encarceramento punitivo e do extermínio sobre os pobres que não são inofensivos, mas também do ano e do milênio velho, do tempo que passou, do passado corroído pela amnésia pós-moderna. Sem perdão, tem a esperança de que, com a mudança dos números que nomeiam o ano, algo possa se modificar, e que, se João fizer o que os seus algozes planejam talvez ele consiga seu perdão neste mundo movido à barganha, ao suborno, à corrupção e à mentira. Ora, faz todo sentido que boa parte das relações sociais sejam movidas por princípios regidos pela mentira – a ideologia que move o sistema

de produção é feita de enganação. E como verdade ainda é um termo muito mais próximo da esfera religiosa, metafísica, vilipendiado nestes filmes, o mundo da vida material e das relações sociais fica entregue a fundamentalidade da troca – nem sempre honestamente estabelecida – como é exatamente o caso de João, obrigado a matar seu amigo de infância em nome da própria vida, que ao final não é poupada. Assim como em inúmeras (quase todas) relações expostas pelos filmes, como por exemplo, o funcionário do IML (Otávio Augusto), que precisa de alguém para ajudar a carregar o cadáver e finge ser da polícia, e o personagem interpretado por André Abujamra, que não quer ser testemunha de nada, não quer se comprometer.

A barganha tão recorrente pode ser considerada como prática pertinente a duas instâncias da contemporaneidade nacional que se entrecruzam, e se justapõem no cinema nacional: a do “jeitinho brasileiro”¹³ e a do “ressentimento”. O jeitinho brasileiro como sendo a procura por saídas à margem da lei, da institucionalidade, da informalidade, práticas que representam o esvaziamento ético e moral da sociedade ou simplesmente a busca da sobrevivência à revelia de todas as condicionantes... Como uma marca, ou um traço de identidade nacional, de brasilidade, o jeitinho brasileiro transcende as classes, as idades, gêneros e funções. O ressentimento, termo amplamente abordado por Ismail Xavier em várias de suas críticas e observações sobre o cinema nacional contemporâneo estará representado em seqüências que “[...] encontram no cinema atual uma variedade de manifestações, tornando a figura do ressentimento um dado notável que vale a pena explorar, quase um diagnóstico nacional” (XAVIER, 2000, p. 127).

Ele se refere ao sentido que gira em torno de vinganças mal sucedidas, do desconcerto do erro não perdoado que se alastra ao longo dos anos; da promessa não cumprida; da confiança não correspondida; da impotência diante de engrenagens cujo funcionamento não se alcança; de experiências tipo “beco sem saída”; da incomunicabilidade; da ausência de entendimento que vai de questões das mais pueris até as mais filosoficamente complexas; do desejo frustrado; do projeto que não se realiza como esperado, evidenciando a má fé e a má índole dos envolvidos, incapazes de perdoar e confiar uns nos outros, assim como a ineficiência de projetos, na maioria das vezes, calcados exatamente na cartilha do “jeitinho brasileiro”. Em *O Primeiro Dia*, o ressentimento está nítido em várias passagens, mas talvez a mais contundente seja a prece verborrágica de Chico à beira da morte:

Obrigado Deus, por esta bala que vai entrar na minha cabeça... Obrigado, senhor Deus filho da puta, pai nosso que estais me vendo aqui que nem bicho... santificado seja pela vida de merda que deu prá mim... venha a nós o vosso puteiro... seja feita a vossa sacanagem... amém...

Segundo Xavier (2000, p. 131), esta fala seria como uma “liturgia do ressentimento”:

A conversa com Deus tem como pressuposto o engodo geral, funciona como uma antilouvação enunciada a partir da miséria maior de quem vê consumado um desenlace que era desde sempre quase certo, mas parecia, no entanto, evitável, porque é próprio da esperteza acreditar-se a exceção da regra, por mais enrascada e ciente da natureza implacável do jogo.

Se o jeitinho brasileiro é a fuga das regras, ou as práticas próprias do mundo sem a institucionalidade de uma única lei, regido por um Estado-Nação soberano e assumido universalmente, o ressentimento é o conflito entre as várias leis, as várias regras dos vários jogos que se constituem à margem de uma organização maior, única, universal. Nesta ausência, há a redução infalível do ser humano enquanto ser social, pela redução dos laços possíveis de concordância. Não há pactos ou contratos sociais possíveis de constante sucesso, nem mesmo o da barganha.

Um recurso que reforça a “eficiência” da naturalização ideológica é a imagem animalizada dos pobres. Em ambos os filmes, a relação é ainda de barganha. São as primeiras cenas de *O Primeiro Dia*, nas quais Chico ao espiar o galpão onde se encontra o policial que pretende subornar, coloca-se atrás de uma cerca num terreno baldio, no qual descobre a presença de um homem deitado seminu com gestos de cachorro junto ao mato e lixo espalhados. Ao ouvir o homem latir e, portanto fazer um barulho indesejado por ele, que quer se aproximar sorrateiramente, em meio ao seu escárnio joga um biscoitinho para o homem e faz um sinal de silêncio. Com o biscoito, o homem se cala. Antes de sair, Chico diz: “Você está pior que eu!”. Em *Sábado*, a assistente de produção precisa desfazer a mesa do almoço e resolve oferecer comida aos moradores que esperam o elevador no hall, que não apenas aceitam como avançam sobre a mesa. Na seqüência entram no hall dois moradores de rua e se acotovelam por um pedaço de pão jogado no chão pela assistente, como se eles fossem animais. Eles devoram o pão de forma condizente com esta imagem. O *close* (Fig. 06) no rosto da moradora de rua comendo com a boca aberta,

em movimentos rápidos, e com foco em seus dentes, é bem expressivo. Depois de “alimentados”, eles se retiram com o menosprezo dos moradores do edifício. O contraste é reforçado pela presença de um “cachorrinho-ator” (de “raça”) com sua dona (de “classe”), que aparecem em uma seqüência imediatamente anterior, ou mesmo pelos pássaros do Homem de Alcatraz alimentados com ração especial e soltos no apartamento. Os verdadeiros animais que aparecem em *Sábado* são muito melhor tratados que os humanos animalizados.

A condição de pertencimento ou não-pertencimento à espécie humana não é condição suficiente para garantir dignidade e respeitabilidade. Parece servir melhor como parâmetro para o “rebaixamento” do Homem à condição de animal não-racional, não-civilizado, o célebre jargão de Hobbes: “*O Homem é o lobo do Homem*”, que na verdade designa a relação predatória que a espécie tem desenvolvido não apenas com outras espécies e com o Planeta, mas com a própria espécie. Esta máxima, sem dúvida tem se exacerbado com o advento do capitalismo, mesmo à revelia de todo Direito ou toda Política – teórica e ideológica – esferas nas quais este aspecto mais salta aos olhos. A animalização, portanto, como recurso ideológico, se veste com a dupla categorização acima referida: jeitinho brasileiro de um lado e ressentimento de outro – predador e presa num jogo em que estas posições são muitas vezes trocadas conforme a possibilidade, reproduzindo a barbárie como um sórdido jogo de autodestruição que se intitula falsamente de salvação.

A barganha reivindica silêncio, mas Chico quer dinheiro em troca de seu silêncio, ele se considera esperto, malandro, mas o policial subornado exclama: “*tu só fala merda, tu é um esgoto falante...*” – a referência ao lixo também é uma constante na naturalização ideológica, como exposto em *Sábado*, numa fala brilhante de um dos funcionários do IML para Magda no elevador:

- “*Dá prá ver que você é gente fina, da sociedade, sedinha, cheia do ouro, quando que ia se importar com gente que nem nós que pegamos o lixo do mundo, bela... imaginou?*”

Ele olha para os outros, aponta prá ela e diz:

- “*Quando que ela ia se dirigir prá gente numa rua?*”

Volta a olhar prá ela:

- “*Mas viu como é que é a vida, linda... é... de repente ela colocou a gente aqui junto, e daí, bela, hã?*”

Magda (voz over): - “Ele me odeia... o que ele acabou de falar é pura luta de classe...que filho da puta!”

A luta de classes está esteticamente expressa nestes contrastes: a limpeza e a sujeira, a atenção e a indiferença, os velhos e os jovens, os mortos e os vivos, o sagrado e o profano, assim como o silêncio¹⁴ e a verborragia de Chico.

Se por um lado há a favela, a cadeia, o terreno baldio, por outro há apartamentos e espaços da classe média. Se por um lado há a servidão do menino-engraxate aos pés de Nando, e a passividade dos que esperam e assistem no hall do Edifício das Américas, por outro há a pressa racionalizada e a disfarçada autoridade empresarial e artística na hierarquia de cargos¹⁵ da equipe de filmagem. No entanto, permeando a todos os contrastantes espaços e pessoas, o que os une é a mais absoluta e imensa SOLIDÃO: estado de toda situação segregada, reforçada pelo individualismo, pela sede de alguma identidade (reforçando diferenças), pela mercantilização do homem e de seu espaço, pelo personalismo e pela indiferença. Como este estado não confere com a condição social humana, nem com a real necessidade de apropriação mútua e identitária entre homem e espaço, nasce e cresce a cada dia um estranhamento e um vazio muito grande na relação entre cidadão e cidade, assim como entre todas as pessoas. Este vazio aumenta a vulnerabilidade da teia social urbana, esgarçando a coesão construtiva e civilizatória indispensável para a organização humana territorial e política, tal como a conhecemos atualmente. Quanto maior este esgarçamento, mais se acentua a segregação, o que nos leva a concluir que como todo sistema, a segregação sócio-espacial é um conjunto de relações e ocorrências que mantém, reforça e reproduz sua existência. Ocorre, porém, que sem coesão social, há barbárie e destruição, das quais talvez os atuais indícios sejam efetivamente o nível de violência urbana não-oficial (criminalidade e ilegalidade) e institucionalizada (policial) que se presencia cotidianamente nas ruas, nas mídias e é amplamente discutida pela cinematografia brasileira.

A ênfase dada aos contrastes nos dois filmes, reafirma a visualidade destas diferenças, assim como sua invisibilidade – fortemente proporcionada por aspectos de caráter ideológico e formal, pelos espaços-síntese – por vezes também enganadores. Com relação a estas ambigüidades e dualidades, Lipovetsky (2005, p. 193), pondera:

As políticas neoliberais e a cultura hedonista-narcísica que celebram o Eu e a realização imediata dos desejos trabalham paralelamente para dualizar as democracias, geram mais normalização e mais exclusão, [...], mais repulsa em relação à violência e mais delinqüência nos guetos, mais desejo de conforto e mais desabrigados, mais amor pelas

crianças e mais famílias sem pai. Em seu aspecto positivo, o hedonismo individualista ocasiona um trabalho permanente de autocontrole, de reciclagem e de autovigilância. Em seu aspecto negativo, ele mina o sentido do esforço e do trabalho, precipita a ruína das instâncias tradicionais do controle social (família, escola, igreja, tradição, sindicato), produz a dessocialização e a criminalização.

Assim sendo, legítima e exacerba a segregação, resultando na desestruturação civilizatória: “O que nossa teoria salienta é que **consideramos a substituição do modo capitalista de produção (...) como condição necessária para a sobrevivência humana**”. (HARVEY, 2005, p. 162). E que o entendimento das inquietações cotidianas e necessidades interiores advindas das relações espaço-tempo com as pessoas, como as expostas por Giorgetti, Salles e Thomas são de extrema relevância, não apenas para a constituição histórica da metrópole atual, mas para que a visibilidade supere a visualidade diante de produções como estas e frente à cidade. Além do que, como nos afirma Sennett (2005, p. 176):

(...) se ocorre mudança, ela se dá no chão, entre pessoas que falam por necessidade interior, mais do que por levantes de massa. Que programas políticos resultam dessas necessidades interiores, eu simplesmente não sei. Mas sei que um regime que não oferece aos seres humanos motivos para ligarem uns para os outros não pode preservar sua legitimidade por muito tempo.

Notas

1. A referência do autor é: BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge, 1977.

2 Sennett (2005, p. 10, grifo nosso) explica o quanto o trabalho e a produção reduzidos à organização em **curto-prazo**, assim como em valores individualistas e imediatistas tem corroído a identidade individual e coletiva, ou o caráter das pessoas: “O termo caráter concentra-se sobretudo no aspecto a longo prazo de nossa experiência emocional. É expresso pela lealdade e o compromisso mútuo, pela **busca de metas a longo prazo**, ou pela prática de adiar a satisfação em troca de um fim futuro. Da confusão de sentimentos em que todos estamos em algum momento em particular, procuramos salvar e manter alguns; esses sentimentos sustentáveis servirão a nossos caracteres. Caráter são os traços pessoais a que damos valor em nós mesmos, e pelos quais buscamos que os outros nos valorizem. **Como decidimos o que tem valor duradouro em nós numa sociedade impaciente, que se concentra no momento imediato?** Como se podem buscar metas de longo prazo numa economia dedicada ao curto prazo? **Como se podem manter lealdades e compromissos mútuos em instituições que vivem se desfazendo ou sendo continuamente reprojctadas?** Estas as questões sobre o caráter impostas pelo novo capitalismo flexível.”

3. O corredor é um elemento de projeto de arquitetura que na atualidade tem recebido muitas críticas, como a de “espaço perdido”, elemento labiríntico que acorrenta muitas vezes toda e qualquer reformulação espacial futura. Além do que não se configura como lugar, porque não estabelece permanências. HERTZBERGER (1999, p. 196, grifo nosso) ilumina esta questão: “Um critério para a qualidade da planta de um pavimento é que o espaço de pavimento disponível seja usado da forma mais eficiente possível, que **não haja mais “espaço” de circulação do que o estritamente necessário**, i. e., que o espaço seja organizado de tal modo que se obtenha a máxima capacidade de lugar”.

4 *Plongée* em francês significa *mergulho*. Quando se aplica o termo na linguagem cinematográfica, refere-se ao plano em que a câmera é posicionada acima do objeto demarcado pelo enquadramento. Oferece um ótimo ângulo de filmagem quando se pretende “apequenar o indivíduo, [...] esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade”. (MARTIN, 2003, p. 41)

5. Também chamado de primeiríssimo plano – aquele no qual a câmera está muito próxima do objeto enquadrado, seja fisicamente, ou por recurso da câmera chamado “zoom”, ressaltando detalhes físicos e expressões, elevando o teor dramático da cena e induzindo o espectador a se identificar com a ação em suas características subjetivas e emocionais. Cf. Martin, 2003, p. 37.

6. Maria acorda assustada durante a noite com o barulho dos fogos de artifício, pensando que são tiros vindos da favela ao lado de seu prédio (Fig. 04) – situação vivida frequentemente por muitas pessoas no Rio de Janeiro, e que tem provocado comoção nacional, principalmente após o fato anunciado na mídia em que uma bala perdida atinge uma pessoa dentro de seu apartamento. No encontro de Maria e João, balas da arma de fogo e fogos de artifício continuam sendo confundidos. No minuto imediatamente anterior à virada, João a ameaça com a arma, dizendo que se ela quer mesmo morrer, ele pode matá-la, mas ao ouvir os fogos de artifício e sentir que não são da arma que ele impunha, mas da praia onde uma multidão celebra o ano novo, ela se deixa levar pela comoção festiva, sorri e o abraça.

7. A invisibilidade é tema amplamente apontado pelo antropólogo Luís Eduardo Soares em outro filme relevante para a compreensão da segregação sócio-espacial brasileira na contemporaneidade: *Ônibus 174* (2002) de José Padilha.

8. Interessante que é exatamente nesta diferença que mora a questão discutida: sentidos enquanto instrumentos da percepção (visão, audição, etc) e sentidos enquanto significados: a atenção exagerada à pura percepção, vai encobrindo a inteligência, o raciocínio crítico sobre o mundo observado. A interação entre homem e mundo torna-se assim altamente superficial, dando cada vez mais espaço para que imagens e discursos ideológicos sejam aceitos e reproduzidos sem objeção nem questionamento. Todas as mídias se aproveitam desta tendência para basicamente VENDER, produtos, estilos de vida, serviços, audiência, “arte”, etc... E, é claro, ajudar a manter este ritmo de obediência generalizada, isto é, de controle. Assim o que parece ser liberdade de escolha, é uma cruel forma de coerção, entre outras razões, porque pouquíssimos se dão conta disso, e entre estes poucos, a maior parte são os que controlam as representações nos meios de comunicação em massa.

9. “O vazio é a era pós-moralista, o fim de uma época de valorização do sacrifício e de condenação do prazer, a derrocada de uma moral rigorista e o surgimento de uma era polissêmica de elaboração ética à la carte.” (SILVA, Juremir Machado da Silva. Apresentação: vazio e comunicação na era “pós-tudo”. In: LIPOVETSKY, Gilles. 2005)

10. Sennett explica a palavra flexibilidade e a relaciona à ação de dobrar-se, de maneira que ao longo do texto ele fará esta referência; a flexibilidade capitalista resgata uma noção de adaptabilidade – dobrar-se e voltar a endireitar-se sem quebrar.

11. “Um dos estratagemas mais utilizados pela ideologia é a ‘naturalização dos problemas sociais’. As idéias dominantes procuram atribuir à natureza –

e não aos homens – as causas dos problemas sociais. Assim a **burguesia se isenta de culpa pela falta de solução desses problemas**”. (VILLAÇA, 1999, p. 228, grifo nosso)

12. Sucintamente, o processo de saída das elites foi sendo realizada fundamentalmente pelo adensamento (fruto principalmente da verticalização) da região central, sem a necessária provisão de serviços e infra-estrutura para seu funcionamento adequado. O crescimento da cidade sob a égide da especulação imobiliária foi originando outras regiões de interesse para as elites financeiras e de outros serviços, que acabaram desenvolvendo novos centros para a cidade, como a Avenida Paulista, a Avenida Faria Lima, e a Avenida Eng. Luís Carlos Berrini. A proximidade com as regiões habitacionais mais nobres como o Jardim Europa, arredores do Parque do Ibirapuera e o Morumbi e a polarização dos recursos públicos em regiões de interesse da elite fizeram com que a região central se barateasse, assim como se adensasse de cortiços e pensões nas edificações mais baratas. Elitizar o centro, portanto significa remover mais uma vez as populações empobrecidas, enviá-la para as periferias e favelas onde o preço dos imóveis e da terra são acessíveis.

13. Muitos autores consideram este aspecto da cultura nacional um dado construtivo e positivo, abordando nele o que há de criatividade, imaginação e flexibilidade. Respeita-se esta posição, mas não é a que se faz referência neste texto. O jeitinho brasileiro aqui referido se volta muito mais à informalidade e à consonância estabelecida com a ideologia, já que ambas estruturas de pensamento são muitas vezes postas em prática no cotidiano através da mentira, do blefe, da enganação, em relações sociais em que o discurso é carregado do sentimento de confiança e credibilidade para encobrir os verdadeiros objetivos da relação estabelecida. Interessa aqui na análise da recorrência da barganha nas relações sociais expostas nos filmes.

14. É no silêncio que se estabelece a relação mais verdadeiramente repleta de amizade, confiança e compaixão durante todo *O Primeiro Dia*, entre Maria e seu paciente surdo-mudo.

15. Este é um dado relevante de *Sábado* ao discursar sobre as relações de trabalho na pós-modernidade. Como ressalta Sennett (2005, p. 53-73), com o falso e enganoso discurso ideológico da desburocratização, flexibilidade, descentralização, horizontalização do poder e das funções, as empresas da atualidade criaram novas maneiras e sistemas de poder e controle, entre elas a sobrecarga de funções, trabalhos em tempos impossíveis e para um número de funcionários muito menor que o razoável e o encobrimento do poder de mando superior com a retórica de que o funcionário tem mais autonomia para fazer o seu serviço, mas na verdade a técnica dos superiores é o já consagrado “**Se vira!**”, isto é, a ordem é dada, é anunciado o produto final desejado – os meios de se atingir este fim ficam a critério dos funcionários, desde que seja da maneira mais eficiente, o que significa em menos tempo e gastando menos.

Referências

- ALEXANDRE, Isabel M. M.; BENTE, Richard. A poética da verticalidade. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 54, p. 11-19, jan./ dez. 1996.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano* : novos estudos sobre a cidade, São Paulo: Contexto, 2004, p. 59-107.
- FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- GESSINGER, Humberto. Alívio imediato. Intérprete: Humberto Gessinger. In: Engenheiros do Hawaf. *Alívio Imediato*. Produzido por: Marcelo Sussekind. Rio de Janeiro: BGM, 1989. 1 CD. Faixa 2.
- HARVEY, David. *Condição pós moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

- _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Morfologia das Cidades Brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana*, *Revista USP*, São Paulo, n. 30, jun./ago. 1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n30/numero30.html>>. Acesso em: 12 nov. 2004.
- _____. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha. Sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*, Niterói, n. 14, p. 131-51, jan./jun., 2003a.
- _____. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003b.
- O PRIMEIRO Dia. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. Produção: Beth Pessoa. Intérpretes: Fernanda Torres; Luiz Carlos Vasconcelos; Matheus Nachtergaele; Nelson Sargento; Tonico Pereira; Aulio Ribeiro; Luciana Bezerra; Antônio Gomes; Nelson Dantas; Carlos Vereza. Rio de Janeiro: Videofilmes; Riofilmes; Haut Et Court, 1999. 1 DVD (72 min), color.
- _____. Site. Disponível em: <<http://www.oprimeirodia.com.br/docs/pressroom.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2003.
- PAVAM, Rosane. *Ugo Giorgetti: o sonho intacto*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 141-152.
- PESSOA, Fernando. Tabacaria. In: _____. Álvaro de Campos: *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho.
- PITTY. *Semana que vem*. Intérprete: Pitty. In: Pitty. *Admirável Chip Novo*. Produzido por: Rafael Ramos. [S.l.]: Deckdisc, 2003. 1 CD. Faixa 11.
- REIS, Elisa P. Percepções da elite sobre pobreza e desigualdade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 143-152, fev., 2000.
- RUSO, Renato. Tempo perdido. Intérprete: Renato Russo. In: *Legião Urbana. Dois*. Direção artística: Jorge Davidson. [S.l.]: Emi-Odeon Brasil, p. 1986. 1 CD (ca. 45 min). Faixa 6. Remasterizado em digital.
- RIZEK, Cibele Saliba. Cidades globalizadas e a crise das utopias urbanas. *Boletim Oculum*, Campinas, n. 15, 1998. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/centros/ceatec/faculdades/fau/oculum/boletim/b15/bolet_15.html#C>. Acesso em: 24 out. 2005.
- _____. Os sentidos da cidade brasileira: figuração da ordem e seus avessos. *Espaço & Debates*, São Paulo, v. 23, n. 43-44, p. 79-91, jan./dez., 2003.
- SÁBADO. Direção e Roteiro: Ugo Giorgetti. Produção: Carlos Watanabe. Intérpretes: Otávio Augusto; Maria Padilha; Tom Zé; Giulia Gam, Jô Soares e outros. São Paulo: SP Filmes, 1995. 1 videocassete (85 min), VHS, son. color.
- SALVI, Ana Elena. *A imagem da cidade no cinema: São Paulo, anos 80*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, p. 315-343.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. In: DEAK, Csaba; SCHIFFER, Sueli (Org.). *O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90 [entrevista]. *Praga – estudos marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 97-138, 2000.



Figura 7: Cartaz *Sábado*

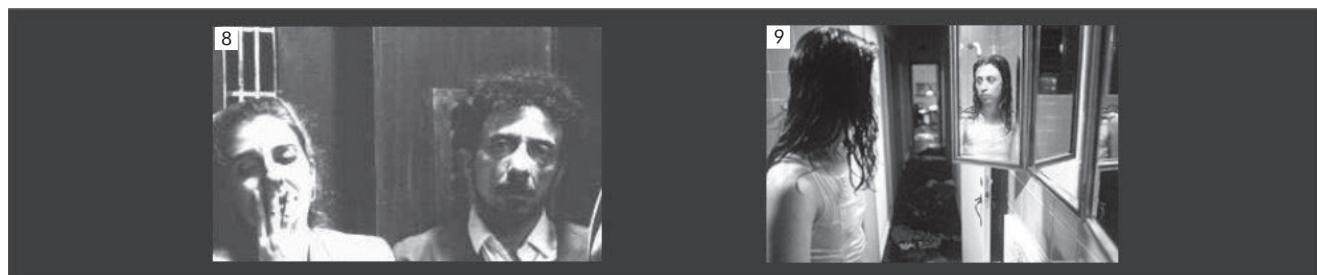


Figura 8: *Sábado.*
Figura 9: *Primeiro Dia*