

Aurora.

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.9, n.26, jun.-set.2016



dossiê: cinema em perspectiva: a construção imagética do trabalho
e do trabalhador na sétima arte

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo (UFSCAR)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad Complutense de Madrid)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (UFSCAR)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótoro (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)

Editores

Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil

Editora Assistente

Tathiana Senne Chicarino, PUC-SP, Brasil

Comitê Editorial

Silvana Gobbi Martinho, PUC-SP, Brasil
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil
Bruno Carriço Reis, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde
Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, Estácio-Uniradial - SP, Brasil
Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil
Miguel Wady Chaia, PUC-SP, Brasil
Rose Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil
Vera Lucia Michalany Chaia, PUC-SP, Brasil
Cristina Maranhão, PUC-SP, Brasil
Syntia Alves, PUC-SP, Brasil
Rafael de Paula Aguiar Araújo, PUC-SP, Brasil

Revisão de texto

Deysi Cioccarì

Arte e Diagramação

Yasmin Mancini

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

Sumário

Nota à edição	4-6
Dossiê - Cinema em perspectiva: a construção imagética do trabalho e do trabalhador na sétima arte	
E quando o paraíso é uma névoa? <i>A classe operária vai ao paraíso</i> e o fetiche	7-22
Marta de Aguiar Bergamin	
Documentários sobre o trabalho operário: exemplos da França e do Brasil. Uma palavra sobre <i>'Sochaux, cadences em chaînes'</i>	23-47
Leonardo Gomes Mello e Silva	
Trabalho e alienação no filme <i>A última gargalhada</i>	48-57
Michel Silva	
A cinemateca educacional de Henry Ford e o projeto de sociabilidade fordista	58-74
Leonardo Bueno França	
Os novos valores do sistema econômico e social e a degradação dos horizontes de possibilidades da existência humana: uma análise a partir do filme <i>La loi du marché</i>	75-92
Laura Pimentel Barbosa	

Colunas

- Gente, carro, vento, arma, roupa, poste: aos olhos de uma criança** 93-98
Amanda Coutinho Cerqueira
- Análise da corrosão do caráter no filme *D Corte*** 99-101
Rosemary Segurado

Artigos

- Linguagem discursiva de Star Wars entre internautas** 102-121
Eliane Meire Soares Raslan, Ariane Calista de Almeida Vieira
- A geneticização da percepção do cotidiano: reflexões desde uma sociologia da 'ficção científica'** 122-145
Flávio Ferreira

Resenha

- Quando não nos resta mais dignidade: um olhar sobre *Eu, Daniel Blake*** 146-148
Carla Regina Mota Alonso Diéguez

Nota à edição

Carla Diéguez e Rosemary Segurado

André Gorz, no início de seu livro *Metamorfoses do Trabalho*, diz que o trabalho na modernidade é aquele que se exerce na esfera pública a partir do qual se busca reconhecimento e construção da identidade social. Esse é o trabalho que tantos de nós procuramos ao longo do tempo e que no entanto está se tornando cada vez mais raro. As transformações no capitalismo nas últimas décadas do século XX legaram ao século XXI um mundo no qual o trabalho é intermitente, flexível e pouco relacionado às aspirações do trabalhador.

No entanto, o trabalho na atualidade pouco difere daquele discutido por Gorz e por tantos autores, obras literárias e filmes, que mesmo compreendendo que o trabalho é fonte de reconhecimento não negam o seu caráter alienante.

É nessa linha que seguem os artigos apresentados por esse dossiê. Passando pelos clássicos filmes do trabalho industrial e fordista àqueles que mostram as consequências produzidas pelo capitalismo flexível na identidade dos trabalhadores, os artigos aqui apresentados buscam retratar como o capitalismo, seja aquele da Revolução Industrial ou o do setor financeiro, utiliza de recursos para alienar o trabalho, e como os trabalhadores, das mais diferentes maneiras, procuram resistir a essa alienação, encontrando formas para construir suas subjetividades e identidades.

Os artigos de Marta de Aguiar Bergamin, Leonardo Bueno França e Michel Silva nos mostram o operário fordista. Marta Bergamin faz uma análise do clássico *A Classe Operária vai ao Paraíso* e mostra os conflitos de um operário fordista na busca pela construção da sua consciência e, conseqüentemente, da sua identidade

de classe. Michel Silva, por sua vez, analisa *A Última Gargalhada* e remete o leitor à Alemanha do entre guerras, recuperando-se com a força do trabalho dos homens em um contexto no qual o nacional socialismo crescia e utilizava-se de sua ideologia para a construção de uma nação moderna. Por fim, o artigo de Leonardo Bueno França mostra como a *Ford Motor Company* produzia, através dos cinejornais do seu departamento de Publicidade e Cinema, o funcionário atomizado e alienado característico do período fordista-taylorista.

As transformações no capitalismo pós-1970 e suas consequências são objeto dos filmes analisados pelos demais artigos do dossiê. O artigo de Leonardo Mello e Silva volta-se às mudanças ocorridas na planta produtiva da fábrica da Peugeot, em Sochaux (França), que foram objeto do belíssimo livro de Michel Pialoux e Stéphane Beaud, *Retorno a Condição Operária*. Leonardo analisa tais mudanças comparadas ao caso brasileiro, que na mesma época, final dos anos 1970 e início dos anos 1980, vivia o fenômeno do novo sindicalismo. Enquanto o filme e os autores franceses observam as mudanças no trabalho e na identidade dos trabalhadores, os autores brasileiros e os filmes sobre a época – como *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós – voltam-se para a efervescência do movimento sindical. No caso, ambos os países vivem momentos econômicos diferentes. Enquanto para os franceses o pleno emprego industrial era uma realidade em declínio, para os brasileiros permanecia uma utopia.

Por fim, o artigo de Laura Pimentel Barbosa nos mostra as consequências que tais mudanças no capitalismo provocaram nos trabalhadores franceses. Ao contar a história de um desempregado em busca de emprego, o filme *La loi du marché* nos coloca para refletir sobre o valor da vida humana em um mundo no qual tudo é flexível, e que, como diz Richard Sennett, não há longo prazo e essa efemeridade se transborda para outras dimensões da vida social.

Os artigos do dossiê expressam o quanto o cinema contribui para a reflexão do processo de produção da subjetividade do trabalhador nas diferentes fases do capitalismo e nos oferece perspectivas diversas para compreender o papel do trabalho historicamente e na atualidade.

Em outra perspectiva, mas ainda tendo a produção cinematográfica como eixo central de análise encontraremos o estudo de duas produções do gênero ficção científica para problematizar a relação do homem e sociedade, objeto clássico da sociologia. Vale destacar que esse gênero perpassa a história do cinema e antecipou,

de forma quase visionária, modos de vida, objetos, dinâmicas sociais e políticas.

As autoras Eliane Meire Soares Raslan e Ariane Calista de Almeida Vieira analisam um clássico, *Star Wars*, transitando por diversas linguagens e por meio de ampla pesquisa nas redes sociais é possível entender o amplo debate realizado pelos fãs, demonstrando que a paixão não se esgota apenas no filme como entretenimento, mas se expande e proporciona amplo debate filosófico, ao abordar a relação do homem com a tecnologia.

O determinismo genético debatido por J. Flávio Ferreira é um dos temas que marca a passagem do século XX para o XXI, principalmente se considerarmos o sequenciamento do genoma na virada do milênio. Questão multifacetada, a genética impulsiona esperanças de melhoria das formas de vida, polêmicas éticas em torno do uso de mapas genéticos para a seleção de trabalhadores em empresas, além da possibilidade de se intensificar as formas de eugenia. Enfim, abre brecha para medos desse universo desconhecido, chamado por muitos cientistas de “mapa da vida”.

O dossiê mostra que o cinema como forma de pensamento, imagem-tempo, imagem movimento é potente forma de pensar o homem em suas múltiplas dimensões.

E quando o paraíso é uma névoa? *A classe operária vai ao paraíso* e o fetiche

Marta de Aguiar Bergamin¹

Resumo: O texto apresenta uma análise do filme *A classe operária vai ao paraíso*, de Elio Petri, de 1971. O filme clássico do cinema italiano mostra a trajetória de um “operário padrão” que ao perder um dedo em um acidente de trabalho entra em um processo de tomada de consciência que permite refazer sua identidade. Em uma trajetória em que margeia um processo de enlouquecimento ao ter que refazer suas dimensões cotidianas da vida e de sua identidade como trabalhador, ele começa a questionar seu lugar na fábrica. O fetiche dá um parâmetro para a análise dessa trajetória relacionando à luta política com as dimensões subjetivas do trabalho.

7

Palavras-chave: Classe Operária. Trabalho. Fetiche. Cinema.

Abstract: The paper presents an analysis of the film *The working class goes to heaven*, Elio Petri, 1974. The film classic of Italian cinema shows the trajectory of a “standard worker” that by losing a finger in an accident at work enters a process of awareness that allows redo your identity. On a path that runs along one maddening process to have to redo their everyday dimensions of life and its identity as a worker begins to question his place in the factory. The fetish gives a parameter for the analysis of this trajectory relating to the political struggle with the subjective dimension of work.

Keywords: Working class. Work. Fetish. Cinema.

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos, professora da Escola de Sociologia e Política.

A classe operária vai ao paraíso

O trabalho permite acesso à vida social. Ele confere os sentidos que todos produzem para as suas trajetórias de vida, construindo, assim, identidades e reconhecimento social. Quando o trabalho se apresenta sem autonomia ocorrem quebras nas sociabilidades e nas subjetividades levando a uma vida cindida. A cisão, tema clássico de Marx ao tratar das relações sociais produzidas pela sociabilidade da mercadoria dinheiro, se apresenta como tragédia nas construções das trajetórias individuais, mostrando as facetas perversas da vida coletiva quando outras dimensões da nossa humanidade se perdem em quebras expressivas para os sujeitos. O trabalho é um dos temas interessantes do cinema e podemos ver os filmes como documentos de cada tempo. O cinema político italiano tem grande expressão ao tratar das transformações de identidades dos trabalhadores que expressam o lugar do trabalho em cada momento. Se na década de 70 os sindicatos, a luta política clássica e o trabalho perfaziam uma ligação com a vida social, o cinema podia retratar a vida familiar, a relação dos afetos, a educação dos filhos, para construir uma narrativa de como se construía naquele momento as sociabilidades dos sujeitos. Naquele momento de *A classe operária vai ao paraíso*, o trabalho fabril se encontrava em um lugar central para a vida social da classe trabalhadora.

A classe operária vai ao paraíso, de 1971, é sem dúvida um dos filmes políticos italianos mais importantes, filme de Elio Petri (morto em 2014), retrata a saga do operário padrão que sucumbe à alienação do trabalho e depois de um grave trauma passa por uma busca da consciência de si. O filme se passa em uma fábrica, a BAN, que fabrica peças para motores. A fábrica passava por mudanças na forma de remuneração do trabalho e apresentava uma grande disputa na luta dos trabalhadores buscando melhores remunerações. A clássica luta entre capital e trabalho disputando o tempo de trabalho – o que significa a disputa pela mais valia. Nesse processo Lulu se torna um trabalhador comprometido muito mais com a direção da fábrica, do que com uma dimensão mais coletiva do trabalho, o que resulta em um trabalhador egoísta e que se preocupava unicamente em aumentar seus próprios rendimentos que vinham de uma produtividade maior do seu trabalho. Era chamado por seus colegas de “puxa-saco”, o que lhe incomodava. Empenhado em aumentar seu salário com uma produtividade acelerada, Lulu concorda em “quebrar” os tempos estabelecidos da produção, colaborando por

fazer intensificar o trabalho dos seus colegas através do aumento da produtividade das máquinas – que Lulu ajudava a implantar. A cena da chegada do *taylorismo* na fábrica, com o cronômetro marcando o tempo dos gestos do trabalho é simbólica dessa disputa; Lulu ia para cada máquina para ajudar a aumentar os ritmos do trabalho. Nessa tensão gerada pelo processo, seus colegas de trabalho sabotam sua máquina como forma de parar o processo de implantação de uma nova forma de remuneração do trabalho na fábrica, mas com isso um trágico acidente de trabalho interrompe essa trajetória de operário alienado de Lulu.

Lulu Massa, interpretado de forma espetacular por Gian Maria Volonté, é o personagem principal do filme; o acidente que o vitima o faz perder um dedo na máquina e a partir disso começa um caminho de tomada de consciência para Lulu. Esse caminho não representa a chegada ao paraíso como devir da classe operária engajada na luta política. Longe disso. Mas o caminho da luta se mostra como o único possível para não se sucumbir à loucura ou à futilidade do consumismo vazio.

O filme possui 45 anos e traz reflexões ainda atuais sobre o mundo do trabalho, os temas como a luta operária por melhores condições de trabalho e a luta política por mudanças mais radicais no sistema são mostrados de forma exemplar a partir dos dramas vividos por Lulu. Nessa medida, a loucura se apresenta como um tema importante do filme, fazendo um contraponto com a alienação. Tratar da normalidade e da loucura mostra um debate sobre o trabalho e o capitalismo, de como o processo de enlouquecimento está relacionado ao trabalho esvaziado de sentido. A loucura se apresenta como escape. O que não se consegue sublimar, se mostra como enlouquecimento na inserção alienada ao mundo do trabalho.

Os afetos, ou a falta deles, são comprometidos por uma vida esvaziada por uma subjetividade totalmente voltada para um trabalho alienante. Os afetos vão se tornando banais como a vida e se tornam um peso para Lulu. Sua libido está toda voltada para o trabalho, comprometendo a expressão de sua vida afetiva. Logo na primeira cena do filme o espectador se depara com a falta: sua companheira reclama que o casal não faz mais sexo e Lulu só consegue responder falando sobre seu trabalho na fábrica. Lulu vai se revelando instável e com extrema dificuldade para se conectar afetivamente com sua mulher, mas também com seu filho e com seu enteado. A cena em que faz sexo com uma colega de trabalho no carro mostra um homem insensível, preocupado unicamente consigo e com seu carro. E, nesta

medida, se mostra um homem desprezível na objetificação da mulher desejada: sua colega de trabalho tinha virado uma obsessão; assim que consegue realizar seu desejo ele a despreza e o único elogio que se permite é ao seu carro. Trata o sexo com ela (tinha sido sua primeira vez) no mesmo estatuto de coisa, como se ela coisa ela fosse, mostrando a inversão vazia do fetiche.

O processo de tomada de consciência de Lulu Massa se apresenta como uma viagem dolorosa rumo ao que ninguém quer conhecer de verdade: não temos grandes saídas, o trabalho, em grande medida, no capitalismo se apresenta como uma promessa de paraíso que jamais pode se cumprir, mas, ainda assim, precisa promover sentido. A luta por melhores condições de trabalho e melhor remuneração expressa a luta pela autonomia no uso do tempo – disputa essa travada em cada local de trabalho, mas também nas lutas universais. Também há, e o filme retrata esse aspecto de forma contundente, a dimensão individual da busca desse equilíbrio entre a luta política e o levar da vida para que cada um possa ter uma vida pessoal satisfatória. A luta política é retratada como forma de manter a sanidade e manter essa busca por uma vida significativa.

O filme traça uma antiépica trajetória de sua personagem principal, pois o paraíso anunciado no título não pode se concretizar. Na cena em que os colegas de trabalho e de luta de Lulu vão à sua casa avisar que ele fora readmitido, Gian Maria Volonté, em uma única expressão facial mostra que o paraíso tão desejado não existe para a classe trabalhadora: sua expressão era um misto de surpresa, com leve alegria, mas carregada de melancolia e decepção por ter que voltar ao trabalho que quase o tinha deixado louco, doente, que o tinha mutilado. Nesse processo Lulu descobre a luta política como caminho para uma dolorosa busca de si. Em uma única expressão facial todas essas facetas conflitantes e contraditórias da vida se mostraram. A alienação de Lulu o tornara máquina, seu acidente expõe o sofrimento de ter invertido valores e ele parte para esse difícil caminho de buscar a si. Essa é a trajetória de um homem comum.

Na primeira cena do filme ele fala com a mulher de como seu sistema digestivo fosse como uma máquina: “uma máquina de merda!”, diz ele. Com seu gestual mostrando os mecanismos de funcionamento do corpo como máquina, mostra a inversão do fetiche que torna a casa submetida às lógicas do trabalho, e o trabalho tratado como casa: “cuide com carinho e amor das máquinas”, diz o aviso sonoro à entrada da fábrica. A morte da autonomia se expressa na cisão dos

sujeitos que são apreendidos pelas lógicas massacrantes do trabalho abstrato e que faz, assim, abstrair todo o resto, tudo o que o dimensiona como sujeito. Nesse sentido, a luta política aparece no filme como representação da busca por essa humanidade que tinha sido perdida por Lulu.

As lutas, nesse sentido, são apresentadas nas gamas das disputas possíveis: uma luta global em que não importam conquistas localizadas e as disputas no interior da fábrica – limitadas pela negociação possível em contextos em que os limites da luta se (re)colocam. O filme apresenta características importantes dessa luta de chão de fábrica em contraposição à luta universal (retratada na luta dos estudantes): nos temas mais políticos retrata as diferentes correntes das lutas operárias da esquerda e as dificuldades para uma unificação das pautas.

Nessa medida, as resistências que surgem como instrumentos para uma significação da vida ganham cores dramáticas. Se o trabalho caracteriza as relações identitárias, fornece o acesso à cidade, ao social, é o trabalho que mostra as características dos sujeitos para si e para o outro. Mas, nessa medida, com o desenvolvimento de formas fetichizadas de trabalho ele se torna destrutivo. Vivemos em um mundo submetido à lógicas criadas pelos homens, mas são elas que nos dominam, como diz Marx (2002), nos tornando objeto do objeto que criamos. Desse modo, qualquer inscrição na busca por significação da vida vem acompanhada de sofrimento. Mudar nesse mundo com estabelecidos tão determinados é experimentar o desconhecido, e o limiar entre uma vida que mereça ser vivida e uma vida apreendida pelas formas do capital, e representa um abismo que pode levar ao enlouquecimento. E é a loucura que acompanha os movimentos de Lulu no filme. O retrato melhor acabado do que pode ser sucumbir à alienação é a loucura retratada por Militina, antigo colega de trabalho de Lulu, que depois de tentar enforcar um dos donos da fábrica em um movimento anterior de greve, se encontrava internado em um hospício. Lulu vai visitá-lo como que para testar sua própria sanidade e o aviso é então lhe é dado: “Lulu, quem diz que você está louco são os outros”, vaticina Militina.

A vida de máquina que o operário leva mata as outras dimensões da vida, mata os afetos e torna a tudo, inclusive o sexo, uma monótona repetição. O filme impõe ao espectador o desafio de seguir a monotonia amarga da falta. A cena em que Lulu faz sexo com a única operária retratada no filme, que na sua primeira vez ouve dele de que o sexo é isso mesmo, se faz e pronto. O machismo e a

||

misoginia mostrados por Lulu no contato com as mulheres retratadas no filme (sua companheira, sua ex-companheira e a operária que ele deseja) mostram um sujeito que perdeu sua capacidade de sentir afetos; ele se torna parte de um mecanismo de produção como metáfora da vida que, no geral, todos podem sucumbir. Uma vida monótona, regrada pelos ritmos de trabalho, com um tempo controlado pelo movimento das máquinas. Lulu sucumbe à essa vida também no “tempo livre”, que se encontra absolutamente subordinado aos tempos da fábrica. Sem se dar conta dos processos envolvidos na produção da vida sucumbe-se à infinita repetição do cotidiano, a um plano de reprodução da vida que se apresenta sempre desencantando, como diria Weber (2004).

A força interpretativa do fetiche

Numa cena magistral do filme, Lulu, desempregado, bastante abatido, com lapsos de sanidade, olha para os objetos de sua casa e como olhando para um espelho, se vê. Depois de perder o dedo retorna ao trabalho, mas sem querer mais reforçar sua ligação com um trabalho alienado começa a participar dos movimentos grevistas e começa a trabalhar em outro ritmo (“Lulu, isso é ritmo de criança”, diz o encarregado do controle da fábrica), é demitido. Lulu acaba se separando por abrigar em sua casa estudantes fugitivos da polícia que faziam parte da cena de luta política da fábrica, mas sua companheira se revolta ao chegar em casa e encontrar desconhecidos fugitivos da política em seu apartamento e leva com ela a televisão e seu filho.

Sozinho em seu apartamento, nessa que é indubitavelmente uma das cenas mais fortes do filme, Lulu, cercado dos bens de consumo característicos de quem deseja uma ascensão de classe, percebe a imitação de um padrão de vida de consumo burguês. Isso se dá através de um novo olhar que pode dissecar o fetiche presente em cada objeto. Puro pastiche, pura imitação. Nessa cena vai olhando os objetos da sua casa dispostos pela mesa e começa a fazer a conta da precificação das mercadorias em horas de trabalho despedidas. Os objetos eram imitação de enfeites refinados e quando Lulu se permite mudar o olhar para cada objeto encara suas inutilidades. O gasto do dinheiro, que se apresenta descolado de sua conexão com o trabalho, mostra uma posição de gosto de classe, preso aos padrões da elite que são imitados. Há um rebaixamento do gosto e a perda de si nesse processo fetichista da ligação com as mercadorias. Quando a mercadoria

se descola do dinheiro, do seu valor, ela ganha uma autonomia; o preço desse processo é a perda da autonomia dos sujeitos. Há um *assujeitamento* que toma por completo a significação da vida, como nos lembra Foucault (2002).

Nesse processo há um rompimento e a sua identidade, totalmente figurada no trabalho, se perde. É na negação dessa identidade – forjada pelo fetiche, que surge a afirmação de outra. O ritmo de seu trabalho se torna lento, e esse novo ritmo não podia ser admitido pelo capital: ele perde o emprego no processo de deflagração de uma greve. Lulu se coloca a favor da greve depois de perder seu dedo no acidente de trabalho que o vitimou. A mutilação do corpo escancara para si sua posição alienada perante seu trabalho e vai, nessa medida, deixando vazar para outros âmbitos da vida uma indiferença. As indiferenças estão presentes por todos os lados e escancaram a indiferença do seu patrão à sua condição mutilada, ele próprio vai transformando sua dedicação ao trabalho em uma indiferença. Para ele já não correspondia mais à sua identidade ser o operário padrão.

Esse intenso processo vai pondo em xeque seu estilo de vida estabelecido, põe em questão a organização da sua vida ao transformar o preço pago por cada item em horas de trabalho. Ao romper a cisão entre trabalho e valor, quando transforma o preço pago por cada coisa em horas trabalhadas, pode reter a tomada da consciência de sua própria alienação provocada pelo fetiche.

A teoria do valor desenvolvida em *O capital*, por Karl Marx (1985), tem no desdobramento da questão central do fetiche uma grande potencialidade de análise desse processo de desenvolvimento do capitalismo. Temas como a constituição da mercadoria tratam do modo como a sociedade capitalista se organiza para conduzir toda a sua apropriação do trabalho e gerar a valorização do valor. No desenvolvimento da sua análise das formas mais gerais de apresentação do capital, já no capítulo 1, do livro I, Marx considera a teoria do valor com uma abrangência de poder que tem como propriedade se apropriar das relações sociais, transformando-as em formas conformadas pelos interesses da classe burguesa com aparência de universalidade. E como lembrete constante Marx nos fala que a interpretação vai sempre além das formas econômicas, já que não se restringe a elas. A forma dinheiro está presente em nossas relações sociais, e que na própria exposição da composição da mercadoria Marx já deixa claro que as relações sociais no capitalismo estão mediadas pelo fetiche. *A classe operária vai ao paraíso* sutilmente expõe as relações sociais mediadas pelo trabalho abstrato,

mostrando as perdas coletivas desse processo, mas também individualmente o drama da incorporação das formas fetichizadas nas relações sociais.

Lukács (2003) afirma que a análise da mercadoria, como problema central da obra mais importante de Marx, ocorre com uma amplitude capaz de mostrar a sua potência como categoria chave para compreender a sociedade burguesa. Ultrapassando, assim, análises que veem a mercadoria restrita apenas ao âmbito econômico, ou como um problema isolado na própria obra.

Certamente, essa universalidade do problema só pode ser alcançada quando a formulação do problema atinge aquela amplitude e a profundidade que possui nas análises do próprio Marx; quando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema isolado, tampouco como problema central da economia enquanto ciência particular, mas como o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Pois somente nesse caso pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa (LUKÁCS, 2003, p. 193).

E aqui Lukács levanta uma questão central: as relações entre as pessoas, tendo sido transformadas em relações entre coisas, torna as capacidades de subjetivação dos indivíduos muito reduzidas e nisto reside uma grave crise na formação das identidades sociais, que são construídas já mediadas por formas fetichizadas.

O filme mostra as dimensões pessoais que a formação das identidades ligadas ao trabalho podem trazer como consequências às vidas no cotidiano – embrutecido por este processo. Lulu, com uma existência reduzida à sua identidade operária, em busca de dinheiro para alcançar um padrão de consumo de classe média. Sua companheira, também trabalhadora (trabalha em um salão de beleza), mas também é retratada no filme como a dona de casa que controla os movimentos de todos na casa – cuidando da limpeza, se preocupa em manter a casa arrumada, como os móveis da sala cobertos com lençóis, o controle da arrumação e o cuidado da circulação da família dentro do apartamento: - “Lulu, você esteve na sala, não esteve?”. Diz ao Lulu que ele não deve ir à sala, que ele suja a sala ao fumar por lá. Os móveis cobertos mostram que a vida não se dá no presente, estão a esperar algo, estão guardando algo que só pode ser usufruído no futuro, como que um guardar-se para um prazer futuro que nunca chegará.

O prazer da classe operária deve ser sempre adiado para um tempo futuro que não pode ganhar consequência. Os desejos são pelo consumo fútil, sempre como imitação. Algo se perdeu na construção da vida cotidiana. E certamente não será pelo consumo que se pode recuperar o que foi perdido. Onde estará o paraíso da classe operária?

A abstração do trabalho

Para Marx (1985) o trabalho está no centro das atividades humanas (quase como uma ontologia humana, se fosse possível afirmar tal perspectiva). A abstração do trabalho é fundamental para o desenvolvimento do capitalismo e da manufatura de mercadorias, assim como o momento da abstração do trabalho concreto em trabalho abstrato é o ponto crucial do processo em que forma e conteúdo do trabalho se cindem. Os reflexos destes processos presentes no modo de produção capitalista abarcam todo o conjunto das relações econômicas e, nesta medida, trata-se da sociedade.

No momento em que a abstração do trabalho ocorre, os homens perdem a identidade com as suas atividades de trabalho, o que significa que há uma junção de todos os trabalhos humanos em uma grande massa, o que Marx (1985) chama de “uma simples gelatina de trabalho humano indiferenciado” – o trabalho abstrato. Essa abstração do trabalho e a consequente separação entre forma e substância têm múltiplas significações na separação entre concepção e execução do trabalho – processo que resulta na alienação dos trabalhadores do processo de produção. No primeiro capítulo d’*O capital*, Marx expõe a estrutura do edifício do materialismo dialético, retomando os temas e conceitos trabalhados em outros textos, para refinar e aprofundar cada ponto no decorrer da obra. Por isso, quando falamos do fetiche temos que trabalhar com uma grande gama de questões. É como se puxássemos o novelo de lã. Como ressalta Marcuse (1969), já nos escritos do jovem Marx o trabalho aparece nessa centralidade, citando uma passagem dos *Manuscritos econômicos filosóficos*:

O trabalho separado do seu objeto é, em última análise, “uma alienação do homem pelo homem”; os indivíduos são isolados uns dos outros e atirados uns contra os outros. Eles estão mais ligados pelas mercadorias que trocam do que por suas pessoas. Ao alienar-se de si mesmo, o homem se afasta dos seus semelhantes (MARX, *apud* MARCUSE, 1969, p. 255).

A alienação do trabalho representa também a cisão em classes da sociedade, ou seja, o trabalho assalariado nega, pelo princípio dialético, as formas livres do trabalho. Para haver uma superação da alienação seria preciso suprimir a propriedade privada que é a forma universal da alienação, diz Marcuse (1969). E assim, somente com esta superação os indivíduos serão livres e os interesses universais dos homens preservados, restaurando a lógica da prevalência dos interesses universais sobre os interesses privados, que são os que vigoram no capitalismo.

A importância, para Marx (1985), de afirmar a abstração do trabalho é entender as bases do capitalismo; o modo como as mercadorias se valorizam passa pela nivelção dos diversos trabalhos nessa massa indiferenciada de trabalho – o que possibilita o cálculo do valor. Lukács (2003), desenvolve esta questão do cálculo e da conseqüente racionalização e mecanização do processo produtivo (que dá no taylorismo) e diz:

O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo; em vez disso, ele é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter (LUKÁCS, 2003, p. 203-204).

Este processo resulta numa penetração da “alma” do trabalhador porque este precisa lançar mão de suas qualidades psicológicas; estas são usadas no processo do trabalho, mas devem ser separadas da sua personalidade: “(...) inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e reconduzidas ao conceito calculador” (*idem, ibidem*, p. 202). O tempo fica reduzido ao cálculo, e perde sua qualidade, sua fluidez e mutabilidade, serve somente para fixar as precisões quantitativas que a produção deve atingir. Como diz Dejours (2006) essas características psíquicas são utilizadas de forma produtiva para ganho do capital, como vemos ocorrer com Lulu Massa.

O cálculo do trabalho abstrato dos trabalhadores permite a extração da mais-valia, e nesta medida, a exploração do trabalho é possível porque estamos sempre tratando de uma massa indiferenciada de trabalho humano, calculada pelo tempo.

Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Não restou deles a não ser a mesma objetividade fantasmagórica, uma simples gelatina de trabalho humano indiferenciado, isto é, do dispêndio da força de trabalho humano, sem consideração pela forma como foi despendida. O que essas coisas ainda representam é apenas que em sua produção foi despendida força de trabalho humano, foi acumulado trabalho humano. Como cristalizações dessa substância social comum a todas elas, são elas valores – valores mercantis (MARX, 1985, p.47).

Nesta medida, a extração da mais-valia do trabalho realiza a valorização do valor e, assim, não importa diferenciar os diversos tipos de trabalho. Os mecanismos da própria dinâmica do capitalismo impelem a uma “ganância” estrutural do capital em relação ao trabalho, e levam para uma extração cada vez maior de mais-valia já que é essa a única fonte real de valorização do capital.

A igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material de igual objetividade de valor dos produtos de trabalho, a medida do dispêndio de força de trabalho do homem, por meio da sua duração, assume a forma da grandeza de valor dos produtos de trabalho, finalmente, as relações entre os produtores, em que aquelas características sociais de seus trabalhos são ativadas, assumem a forma de uma relação social entre os produtos de trabalho (MARX, 1985, p. 71).

O trabalho abstrato dá a medida do valor e as relações com o trabalho concreto vão desaparecendo, até o ponto em que as relações sociais entre os produtores é totalmente mediada pela mercadoria, pelo produto do trabalho – só que um produto com características místicas. Esse é o quiproquó, quando as relações sociais são substituídas pelas relações entre os produtos do trabalho – as coisas.

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características objetivas sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais (MARX, 1989, P.71).

O caráter místico da mercadoria é o fetiche, que adere, gruda ao produto do trabalho humano assim que ele se torna mercadoria. E torna as relações sociais entre os homens fetichizadas, ou seja, mediadas pelas mercadorias. O fetiche faz com que os produtores privados, acreditam na sua condição de sujeitos que controlam o seu processo de produção (GRESPLAN, 1999), mas são na realidade comandados pelo processo.

Nessa acepção de ‘coisa social’, o valor não é simplesmente diverso do valor-de-uso, já que o trabalho abstrato não é mero gênero que abrange os trabalhos concretos-específicos, distinguindo-se deles só por isso; é também uma ‘substância’, algo real que se opõe a eles, pois sua realidade é a de um processo que os subordina e controla (GRESPLAN, 1999, p. 65).

Nas cenas do filme em que aparecem os patrões da fábrica em que Lulu trabalhava há uma indiferença chocante ao outro: a perda do dedo de Lulu importou somente pela medida da perda de rendimento do trabalho que isso representou para a empresa. O engenheiro olha para Lulu, que voltava naquele dia para o trabalho depois de perder seu dedo em um acidente em uma máquina, e diz: “Que bom que voltou, a produção caiu 7% depois da perda do dedo”.

Uma sociabilidade inteiramente cativa pelas formas fetichizadas colocam os homens uns contra os outros e levam a uma abstração absoluta da subjetividade dos sujeitos, o que pode levar à loucura. As cenas de Lulu visitando Militina, seu antigo colega de trabalho que está internado em um hospício, mostram esse limite inscrito no corpo e nas subjetividades cindidas. A luta política pode, por um lado, dar corpo a uma resistência, mas pode também, por outro lado, não dar conta das agruras de um mundo que quebra os afetos, e arrebenta com as outras dimensões humanas impossibilitando novas realizações.

A dialética do senhor e do escravo, de Hegel, separa concepção e trabalho na luta de morte entre essas duas partes pelo reconhecimento.

Trava-se então entre as duas consciências de si uma luta de morte pela obtenção do reconhecimento, em que uma delas despreza a sua própria vida por sua consciência e a outra desiste de sua consciência para ter sua vida salva. A primeira demonstrou sua transcendência às determinações puramente biológicas e, portanto, tornou-se senhor, a segunda soube preservar sua vida abdicando para si de sua consciência, logo fez-se escravo (DUARTE, 1986, P.63).

O senhor, a partir deste momento, depende do trabalho do escravo que media sua relação com as coisas e o escravo necessita dos objetos dados pelo senhor, formando, assim, uma relação mediada dialeticamente. O trabalho tem um papel fundador para Hegel, neste momento da luta cria-se uma relação de dependência mútua (mesmo que o senhor não saiba da sua dependência do trabalho do escravo) o que funda a cultura, e o seu processo de formação (*Bildung*) (GRES PAN, 1999). O capital precisa do trabalho para valorizar-se, para lhe dar por fim uma substância, mas ao mesmo tempo nega o trabalho. Como acontece com Lulu, quando este está em plena atividade podia quebrar os tempos dos outros operários nas máquinas para aumentar a produtividade do trabalho, era útil para seu empregador; na medida em que perde seu dedo e a capacidade de submissão total ao processo pode (e deve) ser descartado.

Nessa acepção de ‘coisa social’, o valor não é simplesmente diverso do valor-de-uso, já que o trabalho abstrato não é mero gênero que abrange os trabalhos concretos-específicos, distinguindo-se deles só por isso; é também uma “substância”, algo real que se opõe a eles, pois sua realidade é a de um processo que os subordina e controla (GRES PAN, 1999, p. 65).

O funcionamento do capital subordina também os sujeitos que participam da produção através do fetiche, e neste processo os produtores privados não podem prescindir do trabalho vivo, embora esta relação na sua aparência, muitas vezes, vêm revestida de camadas de outros significados. Para atingirmos o conteúdo real dessas relações sociais precisamos fazer uma análise crítica dos processos mistificadores da mercadoria, como nos diz Marcuse (1969). Essa relação entre essência e aparência, do que nos parece ser e o que representa realmente o capital precisar buscar sua substância no trabalho vivo, nos fornece a estrutura da valorização do capital: ou seja, que ela está baseada na exploração do trabalho. Disso resulta a divisão em classes da sociedade, é o pano de fundo do conflito entre capital e trabalho.

O filme trata dessas questões nas suas dimensões da vida vivida, real, as consequências de uma vida alienada e coordenada pela mediação do fetiche. O trabalho quando apreendido se torna mero realizador da valorização do valor, do lucro. Não pode render ao trabalhador mais nada além da reprodução da sociedade nessas lógicas marcadas de antemão. As crianças na fila para entrar na escola se parecem com a fila da entrada para o trabalho na fábrica, diz Lulu: “Parecem

pequenos operários...”. Uma reprodução social negativa, e que necessita, deste modo, da luta política para encontrar chaves de resistência e transformação.

Considerações finais

O processo de formação do capital se autonomiza da produção, se autonomiza do seu próprio processo e adquire uma existência autônoma (LUKÁCS, 2003). A mercadoria dinheiro, que por sua própria natureza já tinha uma característica imanente de autonomia, se mostra numa forma ainda mais destacada do processo geral. Na circulação do dinheiro vemos que o fetiche ganha uma autonomia e isso resulta num descolamento ainda maior da substância e da forma do valor, numa abstração total do capital em relação ao trabalho. Para os sujeitos comuns a vida pode ser totalmente apreendida por processos de perda dessa autonomia: a perda da autonomia do uso do tempo, que se torna cativo dos ganhos do capital. Uma vida rebaixada nas suas potencialidades, já que o corpo se torna apêndice do processo. Quando Lulu diz: “Eu sou um parafuso, eu sou uma correia de transmissão, uma bomba”, mostra uma existência que se torna um apêndice, apenas mais um componente da máquina, da engrenagem de ganhos para o capital.

20

O fetiche atinge então um estatuto interpretativo para olharmos as relações sociais. Os sujeitos ficam sujeitados à mercadoria, e se distanciam de si. Tornam-se “formas sujeitos” sem “substância sujeito”. O risco é termos sociedades só de “formas sujeitos”, sem nenhuma possibilidade de recuperarmos, ou de construirmos novas “substâncias sujeitos” (ou simplesmente sujeitos mais autônomos). O filme discute essa dimensão do capital, a busca através da luta política que pode expressar os pequenos ganhos para que essa autonomia possa ser resgatada.

Segundo a teoria adorniana, estamos vivendo essas relações em todas as instâncias da vida, e as saídas (se existem, ao menos potencialmente) estão bloqueadas pela expansão do fetiche. Em *Tempo livre* vemos a força desta análise: no modo como nos comportamos quando não estamos trabalhando, gastando o que conseguimos com os salários de forma segmentada ao que o mercado nos apresenta como conveniente à classe social que acreditamos pertencer. Tudo é fetichizado, inclusive o nosso padrão de consumo, já que a indústria atende a massa e só pode atender a desejos individualizados em pouquíssimos casos (a quem possui muito dinheiro para pagar pelo luxo de possuir algo exclusivo).

Então tudo é oferecido para que grandes quantidades de pessoas se identifiquem com um mesmo produto. E aqui Adorno já está falando da coisificação do eu; tornamos-nos personalidades fracas, controladas pelo sem-limite do fetiche da mercadoria, que quer que desejemos ser simplesmente consumidores, sujeitos sem substância alguma, perdendo assim a capacidade de, ao menos, fazer a crítica.

A busca de Lulu ao longo do filme mostra essa dupla característica dos movimentos sociais: uma dimensão coletiva de uma busca conjunta para conquistas fundamentais e uma dimensão individual dessa luta. Cada indivíduo buscando sair de uma alienação da visão do que representa o trabalho e do que representa as dimensões da vida cotidiana. Os colegas de trabalho nas lutas sindicais no interior da empresa conquistam a readmissão de Lulu para seu emprego perdido. Seu processo tangencia a loucura, depois de seu estado de adoecimento do corpo, e assim consegue sair da sua alienação absoluta. Tomando consciência de seu lugar nessa engrenagem, Lulu conquista para si uma nova sociabilidade (representada pela última cena do filme em que numa linha de montagem conta seu sonho sobre o paraíso para seus colegas de trabalho, que como em um telefone sem fio, vão ajudando na construção de uma narrativa, mostrando uma nova sociabilidade no interior da fábrica. As máquinas, antes dispostas de forma separadas, impediam um diálogo entre os operários durante o expediente, que com uma nova disposição que a esteira permite uma nova sociabilidade pode acontecer. A loucura, como afirma Dejours (1987), é condição do trabalho, é preciso sublimá-la para que se possa transformar à própria narrativa da vida em algo que produza sentido. O trabalho possa, assim, contribuir para uma vida de não loucura, o que chamamos genericamente de uma vida “normal”, uma vida com produção de sentido.

O filme é um clássico do cinema engajado, entre outras coisas, por trazer uma discussão que se atualiza, mesmo com as formas do trabalho tendo se transformado enormemente nas últimas décadas. Os sujeitos precisam se espelhar na luta política para construírem-se como sujeitos que transcendam o trabalho, para que não fiquem somente cativos às formas de um trabalho alienante e fetichizado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius. “Valor, igualdade, justiça, política: de Marx a Aristóteles até nós”. *In: As Encruzilhadas do labirinto I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
- _____. *A loucura do 0,2117 cm: estudo de psicopatologia do trabalho*. São Paulo: Cortez, 1987.
- DUNKER, Christian. *Mal estar, sofrimento e sintoma – uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Marx e a natureza em O capital*. São Paulo: Loyola, 1986.
- FOUCAULT, Michel. “Aula de 17 de março de 1976”. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital – o conceito de crise na crítica de Marx à economia política*. São Paulo: Hucitec, FAPESP, 1999.
- Lukács, Georg. “A reificação e a consciência do proletariado”. *In: História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o barão de Münchhausen – marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. São Paulo, Cortez: 2003.
- MARCUSE, Herbert. *Razão e Revolução – Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- MARX, Karl. *O capital – crítica da economia política*. Col. Os economistas São Paulo: Nova Cultural, vol. I, 1985.
- _____. e Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Martins Fontes: 2002.
- SADER, Emir. “Introdução”. *In: A Ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Documentários sobre o trabalho operário: exemplos da França e do Brasil. Uma palavra sobre *'Sochaux, cadences em chaînes'*

Leonardo Mello e Silva¹

Resumo: Este artigo centra-se na discussão de documentários recentes sobre o trabalho industrial, produzidos na França. Uma atenção especial é dada à obra *Sochaux, Cadences en Chaîne*, 2011, 53min, sobre a reestruturação da companhia automobilística francesa Peugeot. É possível extrair desse exemplar da filmografia documental um quadro compreensivo razoavelmente acurado dos principais traços de um fenômeno sociológico de grande alcance, estudado exaustivamente nos últimos anos por especialistas e acadêmicos. Com respeito ao Brasil, o contraponto é feito recorrendo-se aos documentários sobre o novo sindicalismo, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Conclui-se que no caso dos exemplares brasileiros carece um olhar detido e analítico sobre as condições de exercício do labor e a experiência dos operários a partir do local de trabalho, a ênfase sendo muito mais direcionada para o sindicato.

Palavras-chave: Documentário. Cinema e trabalho. Trabalho operário. Reestruturação produtiva.

¹ Professor do Depto. de Sociologia USP/ Cenedic) leogmsilva@hotmail.com

Abstract: The article focuses on discussing recent French documentaries on industrial work, with particular attention to *Sochaux, Cadences en Chaîne*, 2011, 53min. The latter draws upon the restructuring process of the French car company Peugeot. It is possible to extract from that sample of the documentary filmography a reasonably accurate and comprehensive picture of all the main features of the new industrial model based on Toyotism, a sociological phenomenon studied extensively in recent years by experts and academics. With regard to Brazil, the counterpoint is made by resorting to the documentaries on the new unionism, issued between the late 1970s and early 1980s. The piece concludes that, in the case of Brazilian documentaries, a detailed and analytical look about the conditions of work and job's use is lacking, as much is the worker's experience from the workplace, as the focus was mainly directed to the union.

Keywords: Documentary. Cinema and Work. Industrial Worker. Industrial Restructuring.

Introdução

Passados os anos de reestruturação produtiva feroz e novidadeira nas empresas brasileiras, em que os métodos de trabalho baseados nos modelos do *toyotismo* e da produção enxuta se espalharam pela maior parte dos ramos produtivos e de serviços, ficou a impressão de que, hoje, a racionalização do processo de trabalho ancorada no assim chamado fluxo tenso (*flux tendu* em francês) virou uma espécie de senso comum, um dado da natureza no sentido de que é incontestável e superior, em termos de eficiência e produtividade, aos métodos de produção até então considerados os mais “modernos”: os métodos tayloristas e fordistas.

Isso também ensejou a discussão sobre uma mudança cultural em curso: sai de cena o “velho” operário fordista e típico da racionalização industrial, entra em cena o jovem operário hábil no manejo das novas tecnologias de informação e comunicação, ansioso por sancionar os valores de flexibilidade do tempo e iniciativa própria (empreendedorismo) que aprende fora da fábrica, como parte de um discurso disseminado na sociedade, nas diversas esferas de socialização pela qual circula.

No âmbito dos registros cinematográficos dessa realidade – que é mundial – muito já se tem feito, embora ainda esteja faltando, no caso do Brasil, um equivalente de *Eles não usam Black-Tie* para os tempos atuais de crise da manufatura fordista. É no campo do documentário, contudo, que esta pequena contribuição vai se deter. Nesse último, três exemplares contemporâneos – todos franceses – merecem destaque, pelo tratamento explícito que fazem da reorganização produtiva na indústria automobilística, baluarte da reestruturação tecnológica e organizacional mais geral. São eles: *Rêves de Chaîne* (Sonhos da Linha de Montagem, em tradução livre), 2003, 26min; *Nissan, une Histoire du Management* (Nissan, uma História da Gerência), 2015, 38min; e finalmente *Sochaux: Cadences en Chaînes* (Sochaux: cadências em ritmo de linha de montagem), 2010, 53min².

Os dois primeiros foram realizados por Joyce Sebag e Jean Pierre Durand e tiveram como objeto os casos, primeiro, de reestruturação da NUMMI (*New United Motor Manufacturing Inc.*), na Califórnia: uma *joint-venture* da General Motors com a Toyota – espécie exemplar de deslocamento de uma empresa

² A palavra francesa *chaîne*, como se sabe, encerra um significado dúbio: ela pode se referir a “cadeia ou linha de montagem”, mas também a “cadeia” no sentido de corrente, prisão, grilhão, sujeição, cativo.

automobilística japonesa em solo norte-americano, a pátria do automóvel –; e, em segundo lugar, o destino do principal *manager* da montadora francesa Renault, Carlos Ghosn, agora à frente da japonesa Nissan.

O último foi realizado para a televisão por Laurence Jourdan, tendo como motivo a trajetória recente do grupo PSA-Peugeot, e evocando indiretamente o trabalho sociológico de longa duração realizado por Michel Pialoux (feito com Stéphane Beaud) na bacia de emprego da fábrica em Sochaux-Montbéliard (BÉAUD; PIALOUX, 1999), assim como aquele, mais recente, de Nicolas Hatzfeld (feito com Jean Pierre Durand) sobre o mesmo sítio (DURAND; HATZFELD, 2002). Pialoux e Natzfeld não estão diretamente no filme, mas os créditos finais acusam a influência de seus trabalhos respectivos.

Os três documentários têm muitas coisas em comum: radiografam a vivência da linha de montagem em um *momentum* em que as empresas montadoras de veículos estão se reestruturando e fazendo as mudanças em direção ao modelo produtivo “enxuto”, onde a flexibilidade prima sobre a rigidez e sobre os chamados “custos fixos”, dentre os quais o mais importante é a força de trabalho, isto é, os trabalhadores eles mesmos.

As semelhanças são notáveis: redução de efetivos, recurso aos subcontratados, discurso do valor adicionado, da eficiência e da produtividade, relação de amor e ódio com a companhia por parte dos operários. Mas as diferenças também são sutis: enquanto na NUMMI o *teamworking* impera e os líderes de grupo aparecem como um personagem ambíguo, ao mesmo tempo destoante da identidade trabalhadora e parte inseparável dela, na Peugeot existem bem claramente duas figuras sociais que falam: os gerentes e executivos, por um lado, e os trabalhadores, por outro. Também na segunda, a persistência da linha de montagem é bem mais nítida do que na primeira: diferenças de estratégia empresarial - enquanto a Peugeot *se baseia* nos métodos toyotistas, a GM *se rende* à supremacia japonesa.

Semelhanças e sutilezas à parte, os documentários entram fundo num ambiente em que o sociólogo às vezes tem dificuldade de adentrar: o local de trabalho. Mais ainda quando se trata da captação da fala do chefe maior, o presidente (Carlos Ghosn). Por isso, esses relatos fílmicos da reestruturação e do mundo industrial são vívidos documentos históricos de um processo social da maior importância, pois estão na raiz de toda uma configuração nova do

capitalismo que, iniciada no último quartel do século passado, está ainda em curso.

Este artigo vai-se deter mais longamente no documentário de Laurence Jordan sobre a Peugeot de Sochaux-Montbéliard, França.

O documentário

Estilo realista de narrativa orientado para um referencial objetivo de representação cujas distâncias com a obra de arte derivam exatamente da economia do aspecto alusivo da realidade, indo direto ao ponto (embora mantendo a carga expressiva do relato), o documentário tem uma indiscutível afinidade com o discurso jornalístico e também uma convivência conhecida com as ciências sociais – pensando-se, principalmente, o papel do filme etnográfico na antropologia. Não é o caso de explorar esses antecedentes. Eles tergiversam sobre o elemento que se quer realçar neste breve artigo, que é mais o trabalho do que o cinema – ou de quanto o cinema pode chegar perto da *experiência* do trabalho.

A experiência vivida do trabalho no cenário pós-reestruturação produtiva é um aspecto ainda pouco explorado pela sociologia (embora, paradoxalmente, a sociologia tenha tomado exaustivamente a reestruturação produtiva como objeto). Sabe-se que a psicologia social, a psicodinâmica do trabalho, e até mesmo a medicina do trabalho têm dado contribuições para o conhecimento dessa realidade, mas ainda pouco para a sociologia e mesmo para a antropologia. Ora, a sociologia é a arte de estabelecer relações. Aqui nos vemos convidados a fazer esse exercício para um material que nos é oferecido aos olhos com uma riqueza que a concentração do tempo de exposição que o documentário impõe – em geral os documentários têm o formato de curta-metragem ou, no máximo, média-metragem – permite ao observador e analista do mundo do trabalho, desde que esse último seja despido dos “especialismos” que tolhem aquela visada. Muitos aspectos da mesma realidade social são mostrados no documentário, e é exatamente a decantação desses aspectos, na tentativa de estabelecer as conexões entre eles, que será tentada a seguir.

Antes, porém, uma brevíssima passagem pelo panorama nativo correspondente é oportuna.

Contraponto: os documentários sobre o trabalho operário no Brasil

Não há muitos exemplares da cultura operária no cinema nacional, tirante talvez o já mencionado *Eles não usam Black-Tie* (1981). Um curta-metragem pioneiro de 1977, com 40min de duração, realizado por José Carlos Avellar e outros³, *Destruição Cerebral*, conta a estória de um operário da Volkswagen, militante sindical, que sai de São Paulo em uma viagem pelo Brasil, passando por Brasília até chegar a Belém, onde se suicida. Constituiu-se por um breve tempo como uma referência, muito mais pelo assunto (falar de classe operária durante a ditadura militar era então algo ousado na época) do que por quaisquer outras qualidades inerentes, e sua circulação ficou restrita a círculos de cineclubistas e críticos. No mais, as indicações de proximidade ao tema são indiretas. Um levantamento exaustivo a propósito, contudo, não foi feito para esse texto.

No âmbito do cinema documental, os marcos se concentram no surgimento do chamado novo sindicalismo no ABC paulista. São eles: *O ABC da Greve*, de Leon Hirszman (1979), embora esse fosse mais sobre greves do que sobre as condições concretas de trabalho; *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós (1982); e *Greve!*, de João Batista de Andrade (1979) - os dois últimos explicitamente focados na repercussão política do movimento sindical daquela época. Pouco se fala sobre a realidade da suportabilidade cotidiana do tão almejado “trabalho” a que o emprego dá acesso, bem como à família e aos laços que amarram um e outra.

No contexto brasileiro do início dos anos 1980, quando o documentário de Hirszman apareceu, o emprego industrial era ainda uma perspectiva alvissareira que a crise estrutural dos mercados de trabalho fordistas iria expor apenas alguns anos depois. Na fala dos trabalhadores da Peugeot em *Sochaux, Cadences en Chaînes* esse emprego desencantado (o da “produção enxuta”) já enuncia uma experiência que os operários brasileiros estão no momento presente, isto é, nos dias que correm, se dando conta, mas sem ainda uma representação cinematográfica (ou literária, ou de outra forma artística qualquer) à altura. Aparecem relatos, aqui e ali – em especial nos recentes estudos de caso da sociologia do trabalho, feitos em geral por estudantes de pós-graduação – do panorama de sofrimento e solidão no trabalho a que os novos métodos de produção conduzem aqueles neles implicados. Mas um tratamento sistemático – assim como, na virada dos anos 1970 para

³ Os outros são: C. F. Borges, J.V. Berbel, N. Zarvos, P.C. Fernandes.

1980, aqueles documentários mencionados acima deixavam entevisto como possibilidade – está fora de perspectiva por enquanto.

Os marcos da vida da fábrica

Vejam agora, mais de perto, como que numa tomada em zoom, as cenas do documentário francês *Sochaux, Cadences en Chaînes* que remetem à realidade mais ampla dos ambientes de trabalho. Esses últimos são introduzidos inicialmente de forma sutil: mostram os passos de dança dos velhos operários aposentados em evento festivo, que é usado pela companhia para anunciar os novos tempos de recuperação, sendo metamorfoseados nos passos dos operários da ativa passando pelas catracas para adentrar a fábrica. É a velha geração, ao mesmo tempo crédula (basta atentar para as frentes daqueles sentados à mesa) e loquaz, que dá lugar aos novos empregados, em geral mais calados (praticamente não há depoimentos de jovens trabalhadores, e sua única aparição é na linha, a postos, com expressões circunspectas) e alheios (exceto pela fala, anônima, do temporário). Uma quase fusão de planos, focados nos pés (sapatos no salão, de um lado; botas e tênis, de outro lado), dá o tom de todo o relato desse caso de reestruturação industrial exemplar: dois mundos operários à parte, na falta de um elemento de passagem (*mediação?*) entre eles. Assim começa a história.

Tal como um ritual de passagem que instaura um “antes” e um “depois”, a Peugeot também tem as suas marcas de ruptura dentro de uma temporalidade e uma lógica próprias - as quais, por suposto, obedecem à temporalidade do mercado. Mas, um tal aspecto da “lógica do mercado” – que sem dúvida domina – não deve fazer esquecer esse outro fato, fundamental, de que para subsistir como um sistema minimamente estável a fábrica precisa, como uma necessidade vital, de seus signos compartilhados, onde os participantes desse mundo próprio guardam os seus segredos e as suas referências, indiscerníveis ou inacessíveis para quem está de fora. Por exemplo: o 205.

O 205 é o modelo que permitiu a retomada da empresa diante de uma crise enorme e ameaçadora em sua trajetória – além de consagrar a definitiva incorporação dos métodos japoneses da Toyota. Está, por isso mesmo, na cabeça de cada um trabalhador ou trabalhadora que viveu aquele período, tal como uma greve marca a memória daqueles que a vivenciaram. Os novos produtos que inauguram novas maneiras de trabalhar afetam o bem assentado hábito de fazer

operações, de usar ferramentas, de manter pausas, de circular ou não pelas seções, de calcular o (pouco) tempo disponível para fumar, ir ao banheiro ou tomar um café. O 205 é o nome da mudança; é por meio dele que os operários vivem a nova ordem produtiva que se instala no grupo econômico – e que o filme mostra muito bem nas falas dos executivos, principalmente Jacques Calvet, presidente da Diretoria de PSA-Peugeot entre 1983 e 1997: “É a preparação de novas pesquisas, novos estudos, novas técnicas, novos procedimentos que pode nos permitir nos desenvolvermos. Nós vamos todos juntos- e isso será muito difícil – tentar reduzir em 1 ano os prazos de lançamento de nossos novos modelos, como conseguiram fazer os japoneses. Isso dá mais mobilidade, mais capacidade de responder às modas e às aspirações de mercado”. A japonização da produção veio para ficar⁴.

O 205 salvou a Peugeot, diz Bernard Martin, operário. Mas também foi o marco de um novo ritmo: “produzir, produzir e produzir” – queixa-se Christian Corouge⁵, outro operário que aparece no filme. Mudança de material (plástico ao invés de metal), de peso, e mais fácil de montar... a gerência viu que a produção aumentou e decidiu então “colocar mais carga na mula” (Corouge). Os marcos da vida da fábrica, que aparecem nas denominações dos modelos de automóveis: 205, 405 etc. são o caminho pontilhado das referências totêmicas que orientam o sentido e a organização da vida coletiva daquela (não tão) pequena comunidade de trabalho. Uma antropologia do trabalho pode ser extraída daqui.

Novos produtos significam novas relações de emprego: emprega-se uma mão de obra com contratos mais precarizados – contratos por tempo determinado ou terceirizados. Novos produtos aparecem, do ponto de vista mercadológico e de propaganda, como melhoramentos tecnológicos que permitem uma retomada das vendas e aumento dos lucros, mas do ponto de vista dos que estão no chão de fábrica significam uma piora das condições de trabalho e emprego. Essas novas relações de emprego na verdade sancionam um sistema dual ou segmentado: os permanentes *versus* os instáveis. Aos primeiros, uma relativa segurança do emprego; aos segundos, uma insegurança congênita, por assim dizer, permanente

⁴ No meio do processo, em 1989, uma greve teve lugar – exatamente contra o aumento auto-imputado de Calvet, enquanto que os operários tinham o seu salário reajustado em apenas 1,5%.

⁵ Corouge não é um operário qualquer. A importância desse personagem para a vida operária da Peugeot de Sochaux, entre os anos 1970 e 2000, pode ser atestada pela obra de S. Béaud e M. Pialoux (1999), já mencionada. Consulte-se também o artigo “Partir para o trabalho de campo em Sochaux com ‘Bourdieu na cabeça’” (PIALOUX; BÉAUD, 2013).

ou estrutural: não é mais possível, para eles, aceder aos “direitos” (no caso, isso quer dizer: à relativa proteção contra os despedimentos) que os trabalhadores mais velhos desfrutam. Assim, quando um novo produto é lançado, o recurso à contratação de um novo contingente endereça-os para o grupo dos instáveis. Esses últimos costumam ser mais jovens também. Desse modo, a segmentação instaurada por novas relações de emprego é acompanhada de uma segmentação etária e geracional clara - os jovens e os velhos: o novo e o velho operário. O trabalho de Beaud e Pialoux (1999) sobre a Peugeot e a região onde ela está implantada mostra isso muito bem. O filme de Jordan complementa e confirma esse tipo de padrão, estendendo as evidências para a primeira década do novo século.

Por outro lado, o grupo dos instáveis, jovens e não ainda “contaminados” pelos antigos hábitos do sindicalismo é o primeiro a sofrer quando o ciclo de negócios se contrai e reverte para uma situação de crise, quando então a indústria tem de se “ajustar” e os sacrifícios se abatem primeiramente neles: o filme mostra que em 2008, oitocentos contratos de duração determinada não são renovados, enquanto os postos de temporários são suprimidos, assim como o turno noturno. É essa camada da força de trabalho, portanto, que funciona como reservatório ou *buffer* para as oscilações do mercado. Tal é o sentido de sua flexibilidade: reagir prontamente às variações do fluxo de negócios. O caráter de fluxo do trabalho (*flux tendu*) responde ao fluxo de produção, que por sua vez responde imediatamente ao fluxo dos negócios (vender ou não vender). A sensibilidade para essas vinculações recíprocas de fluxos foi bem captada numa obra como a de Jean Pierre Durand (DURAND, 2004). Ela está presente em *Cadences en Chaîne* (2010) mas também em *Rêves de Chaîne* (2003), documentário que aquele autor – juntamente com Joyce Sebag – realizou sobre a NUMMI. Os achados são complementares (Peugeot e General Motors), sugerindo uma espécie de nova ordem produtiva no horizonte. “Ordem” baseada nos acasos e na competição desenfreada. “Ordem” baseada no mercado.

Vejamos alguns tópicos de interesse muito atual que o documentário suscita. Eles são uma espécie de mapa significativo de alguns dos principais efeitos da reestruturação produtiva na experiência do trabalho.

Mudança das denominações

Mudam-se as denominações. Não é mais “operário” mas *compagnon* (em francês), que pode ser traduzido por “companheiro” ou “camarada”. Um teor, aparentemente, mais político para o termo de reconhecimento do lugar social do trabalhador industrial, mas cujo estofo real só contorna, de maneira hábil, um conteúdo exatamente inverso: individualismo e solidão na linha. Linha essa que, por sinal, continua existindo na Peugeot. Da mesma forma, não há mais “chefe de equipe”, mas “monitor”. Nos relatos da sociologia do trabalho, esse ponto é confirmado: o superior hierárquico não mais ordena, sugere. O próprio subordinado, no final das contas, pede para sair (MELLO E SILVA, 2003).

No Brasil, ao contrário da França, “companheiro” é o tratamento político que identifica e distingue o trabalhador consciente do pertencimento comum, aquele com propensão inclusive ao ativismo e ao reconhecimento coletivo – e também o que afasta os detentores dessa insígnia dos que preferem as soluções individuais, produto de um cérebro “genial”. Os companheiros dos anos 1980 são o correspondente dos “camaradas” dos anos pré-ditadura militar. Hoje a designação da força de trabalho num coletivo operário designa os seus membros como “colaboradores”. Isso causa mal-estar aos “companheiros”, que vêm nessa estratégia lingüística uma escolha política de forçar uma convergência de interesses que é artificial e esterilizadora da rebeldia e do antagonismo.

No filme, o *compagnon* é uma falácia porque, no fundo, os trabalhadores se falam menos hoje mais do que antes: Olivier Seften, o velho operário representante da central sindical *Force Ouvrière*, lembra que antes da japonsização “era duro, mas em compensação era mais familiar; todo o mundo se encontrava na linha de montagem; todos os companheiros se encontravam lá para montar um automóvel. Hoje em dia não se diz nada”. A locução registra que solidariedade e convivialidade desse tipo não cessaram de se alterar. Mas uma coisa é o discurso em *off* da locutora, outra bem diferente é a tradução desse sentimento nas imagens dos próprios operários atônitos: a melancolia (Bernard), o quase sarcasmo (Olivier), a alteração (Corouge), a sobriedade (Christophe de Craene, técnico de fábrica) reconhecedora de que eles, os trabalhadores, perderam a batalha. Além da fala dos velhos operários, também a imagem dos jovens operários sob a nova linha é bastante significativa, mas por razões opostas: rostos sérios, compenetrados nas tarefas, sem fala alguma. Alguns saem para fumar do lado de fora. A narrativa

sugere que eles não pertencem àquele grupo dos entrevistados⁶. Corouge fala em desumanização. Ele é o informante de anos de trabalho de campo do sociólogo Pialoux em seu trabalho etnográfico de longa duração na bacia de Montbéliard.

O documentário, como é comum no gênero, dá livre curso à fala do entrevistado. Estamos agora diante de Bernard Martin. Ele mesmo chega à conclusão de que, com todas essas mudanças, os operários, seus colegas e ele próprio, perderam a identidade: uma constatação que provavelmente já foi afetada por algum agente de intervenção do saber universitário ou midiático (o termo “identidade” é dificilmente parte do repertório lingüístico do grupo), detentor da cultura esclarecida que expressa o juízo sábio repetido por ele, no entanto dizendo ali uma coisa bem precisa: ora, perder a identidade é a tradução para o sentimento de que “se perde alguma coisa”. Desse modo, quando ocasionalmente acontece de, por exemplo, ter de preencher um formulário onde consta o quesito “ocupação”, Bernard não hesita em escrever “operário” com uma ênfase bem calculada. Afirmação de uma consciência – consciência de perda. Perda da classe, da convivência, da conversa, da proximidade que a animada roda do café no interior do comitê de representação dos empregados da Peugeot (com Corouge e uma colega mais velha) deixa transparecer. Por vezes, a identidade se mostra apenas no momento em que ela não está mais ali, como se a subtração atingisse o essencial de algo que, em situação de normalidade, nunca se mostrou dessa forma.

Uma recorrência que atravessa a obra e se impõe: redução de prazos, redução de pessoal, redução de espaço. Nela, uma ideia geral e predominante de encurtamento. E de pressão, que por sua vez se manifesta de três formas muito nítidas. 1) redução de prazos: é o *Just-in Time* que predomina. 2) redução de pessoal: são os subcontratados ou terceirizados tomando o lugar dos permanentes; os robôs, dos seres humanos. 3) redução de espaço: é a supressão de áreas inteiras, comprimidas agora num local exíguo e amontoado com homens (de hierarquias diversas), máquinas e transportadoras convivendo uns sobre os outros, entre as faixas amarelas em que se tem de equilibrar na linha. Das três racionalizações surge a noção geral de fluxo tensionado da produção, propósito maior do grande esforço

⁶ Como saber “realmente”? Mesmo o documentário não é um registro fiel, “verdadeiro” da realidade: ele escolhe as imagens, ele desenha uma expressividade a partir do próprio material que o real lhe fornece; ele conta uma estória (neste caso, eivada de informação e de análise prévia: econômica, sindical, jornalística, sociológica).

de produtividade que alçou a companhia de uma situação de declínio persistente para o de retomada triunfante. Modernização, esforço racionalizador e qualidade, lado a lado, um confirmando o outro. A esses elementos deve-se acrescentar uma outra estratégia: a deslocalização. No entanto, em Sochaux, a fábrica continua no lugar; o que muda são os componentes dos veículos: antes fabricados no sítio, agora são manufaturados fora - a então gigantesca cidade-fábrica (“quando a Peugeot tosse, é toda a cidade que fica resfriada”), bacia de emprego (e emprego *qualificado*: fresador, ferramenteiro, mecânico), agora é uma grande “montadora” apenas (na América Latina, a referência histórica que se aproxima da idéia de reduzir a antiga fábrica manufatureira a uma mera montadora de partes fabricadas alhures são as *maquilladoras* mexicanas, situadas na fronteira com os Estados Unidos).

Esse último componente do modelo remete, claro, a um dos temas caros à reestruturação da indústria automobilística: a chantagem do fechamento da fábrica. São Bernardo e os demais municípios do Grande ABC, em São Paulo, viveram sob esse fantasma; Osasco, do outro lado do cinturão, perdeu a batalha (hoje é definida pela própria prefeitura local como uma cidade com “vocação de serviços”). Ficando onde está, as rasuras no antigo desenho da fábrica se mostram ao espectador nos depoimentos algo resignados, algo sombrios, dos entrevistados.

A noite é melhor que o dia

Trabalhar à noite é menos estressante. Ali “é o mundo que escorre”, diz Rachel Belley, operadora de fabricação. As funções não são tão diferentes assim dos outros turnos do dia, e além disso “há menos gente engravatada”, a hierarquia “é menos estressada”. A dureza das palavras da operária contrasta com a expectativa de doçura que o feminino faz circular, como um sinal falso no interior do senso comum das representações de gênero (mulher não é para trabalhar à noite). O ritmo da fábrica embrutece, carpe o espírito na desesperança do dia seguinte igual ao de hoje, sem expectativa de melhora – o trabalho “não significativo”, para tomar os termos de Dejours⁷, ou, nas palavras de Rachel, “dar de comer a um robô... é desinteressante... não é um prazer. É preciso que alguém o faça, então eu faço. É o meu trabalho”.

⁷ Aparece a idéia de “conteúdo não significativo da tarefa” para se referir ao taylorismo em DEJOURS (1987).

A fábrica reestruturada não modificou esse sentimento; parece mesmo tê-lo potenciado. De todas as personagens de *Cadences en Chaîne*, esse talvez seja o depoimento mais expressivo, exatamente pela resignação e pelo senso de impotência diante de uma realidade tão acachapante, onde a lógica da produção é coerente com os demais aspectos da vida corrente (cada-um-por-si, caráter instrumental das escolhas, falta de perspectiva de melhoria). Rachel é adoentada do trabalho, e tal como outras operárias que têm problemas físicos ocasionados por movimentos repetitivos, foi alocada para uma seção com operações agora mais condizentes com sua altura e o comprimento de seus braços. Temos o hábito de deparar com cenas de vítimas de acidentes e doenças do trabalho e vê-las com queixas doídas (mais do que justificadas, é bom que se esclareça) e um rosário de dramas acumulativos; raramente deparamos com alguém com tamanha consciência da solidão de seu próprio azar, e de sua condição: o baixo da escala. “Conhece-se a regra do jogo”, diz ela. A regra do jogo é a competitividade, a busca de eficiência e a racionalização dos espaços e dos tempos. E, para ela, a regra do jogo é bem clara: manter-se empregada como trabalhadora “terceirizada” (*intérimaire*) até surgir uma chance de incorporação entre os de tempo indeterminado. O terceirizado aceita tudo: todos os tipos de trabalho, horas suplementares etc. “Se se está de acordo em ser terceirizado, conhece-se a regra do jogo”. Difícil ser mais explícita.

No entanto, ela cava mais fundo em sua fala despreziosa. “O pessoal que trabalha à noite é como eu: é pelo dinheiro”. Assim, “quando se diz que uma equipe noturna vai se formar, eu fico contente”. E para não haver dúvida: “há muita tensão, sim”.

É o dinheiro

Rachel parece rude ao explicar por que aceita o turno noturno e os constrangimentos do trabalho terceirizado: no fundo, são trezentos euros a mais. Com isso, rompe-se o halo que ideologicamente consagra a prescindibilidade da relação de trabalho como espinha dorsal das relações sociais: a relação salarial em sua versão econômica é lembrada como expressão da necessidade (não de dignidade), sem qualquer ranço de culpa pelo interesse nu e cru (“trabalhar por dinheiro”). O dinheiro é a relação social por excelência do mundo em que operários e operárias circulam praticamente. Não há vergonha nisso. A operária é notável em sua franqueza expressiva, uma afirmação em carne e osso da condição de classe, ao mesmo tempo

um despir-se de toda ilusão. Diante da pressão gerencial pela consagração da fábrica como *communitas*, a fala de Rachel é uma faca afiada na bolha do comprometimento e da confiança entre capital e trabalho, tão caras ao gênero de gestão toyotista de onde o grupo PSA-Peugeot extrai todo o seu repertório.

Em 2009, com a retomada após uma crise séria que afetou toda a indústria automobilística, mil e setecentos terceirizados são contratados, sempre para as funções mais degradadas do mercado de trabalho interno do grupo. A fala de um desses terceirizados no filme fica protegida pelo anonimato, o que quer dizer: medo. Significa, por outro lado, que as esperanças e expectativas em ser aproveitados são de fato reais. A mão de obra externalizada é o colchão (fala do diretor da fábrica de Sochaux em 1990) para os momentos de crise: “nossa regra é de fazer sempre mais carros com menos pessoal”. Para fazer face a esse desafio, continua, é que se lança mão do “colchão”, essa “franja de pessoal que trabalha para nós mas em condições mais precárias, com estatuto de duração determinada”. Pérola de franqueza, o depoimento do diretor de 1990 é a contraface burguesa do realismo operário de Rachel. Difícil de encontrar, nos espécimes de registro documental das relações de trabalho no Brasil de que dispomos, exemplares mais transparentes da consciência de classe em sua versão sociológica clássica. O mesmo vale para o universo ficcional dedicado a tal temática. Envolto pela narrativa dominada por alegorias e pelo excesso retórico (cujos exemplos conspícuos são os filmes de Glauber Rocha quando se trata do cinema), é raro encontrar nas expressões artísticas nacionais que fazem referência direta à classe operária notações de realismo desencantado que mostre as coisas da vida moderna como elas de fato são.

A política de produção

Qual o lugar da política no filme? Afora as imagens da greve de 1989, não se vê um conflito aberto, coletivo. A política aparece em *Cadences en chaînes* quando Corouge, o operário, recorda como, aos poucos, as seções vêem os seus operadores numa linha subtraídos: “um cara que não está mais lá, um posto que é suprimido, [então] seu trabalho é repartido por 60, 70 que ficam... isso acontece a primeira, segunda, terceira vez, quatro, cinco, dez, quinze, vinte! Que se acostumam a fazer o trabalho num tempo mais sobrecarregado”. A direção impõe as mudanças na linha de produção e na organização de maneira técnica. Um dia, de repente, quando se chega na empresa se dá conta de que uma determinada pessoa não está

mais lá – como numa guerra, onde alguns soldados não voltam dos combates. Essa sensação, abrupta, corresponde à falta de equivalência entre o argumento gerencial e o argumento – esse, sim, político, pois envolve a expressão da vontade – daqueles que sofrem as conseqüências do argumento técnico.

No panorama geral, que inclui a planta de Sochaux mas também outras, de outros grupos econômicos, esse era o padrão da chamada reestruturação produtiva: sem aviso prévio, sem discussão, as decisões técnico-gerenciais prescindindo de um debate sobre planos de reconversão da fábrica, compensações para a força de trabalho, temporalidade das mudanças etc., e por isso aparecendo para aqueles que as recebem como algo que cai de cima para baixo, abruptamente. O plano da empresa explicita essa forma de fazer política (decisão) *sem* política (deliberação).

O Plano

O diagnóstico de crise da companhia, e as maneiras de superá-la, dão o contorno do plano de reestruturação que se espalha como um discurso do método e que todos, de alto a baixo, devem conhecer e se convencer de sua necessidade e urgência. O plano é composto de várias constatações, das quais derivam políticas para serem postas em funcionamento, e com isso colocar a empresa nos trilhos. A “pirâmide etária” é uma dessas constatações. Ela foi claramente identificada pela direção como um problema técnico. De um lado, uma força de trabalho muito envelhecida, com os antigos “hábitos” da classe operária; de outro lado, uma classe trabalhadora jovem e ávida de entrar no mercado de trabalho.

Outra constatação se refere ao processo produtivo: do ponto de vista da direção, o *core business* da empresa é a montagem; todo o resto do universo manufatureiro pode ser subcontratado. Daí decorre a compactação da fábrica: aumentar a eficácia no espaço, cortando todos os cantos que não “adicionam valor”. Na reação dos operários entrevistados, “uma aberração”: “eles foram atrás de cada metro e de cada centímetro inútil e depois se colocou um monte de coisas no mínimo de espaço. Isso se concretizou em setembro de 2008, quando se trouxe de volta toda a [seção de] mecânica da montagem do automóvel... eles dizem que isso é o que há de melhor, que é o *top*. Eu digo que é uma aberração” (Bernard Martin).

Os marcos da mudança e os rastros tecnológicos como guias de acesso: Sochaux e São Bernardo

Mudanças vão acontecendo aos poucos na fábrica, de forma incremental. Mas alguns episódios marcantes consagram uma espécie de ruptura, que termina por estabelecer um antes e um depois, como no caso do modelo 205. Todos os implicados na *comunitas* fabril se recordam desses fatos; eles não ficam imunes aos seus efeitos práticos, que terminam por ter efeitos também simbólicos, pela amplitude das transformações que acarretam – na vida familiar (com as mudanças de horários), no cansaço físico (com a intensificação), nas doenças (com a separação do restante dos companheiros, em uma seção à parte, claramente estigmatizada). A remuneração é um tópico que – ao menos no momento retratado pelo documentário – não extraiu ainda todas as conseqüências da mudança, isto é, não se fala (como atualmente no Brasil) de bônus, prêmios ou incitantes monetários - exceto para os terceirizados.

Pois bem: entre os marcos de ruptura estão os modelos de automóveis; esses são os eventos sociais sobre os quais os implicados guardam uma memória, sobre os quais existe um antes e um depois, como se viu acima. Na fábrica de Sochaux, um produto consagra a mudança para a operária Rachel: é o modelo 307 (os modelos da Peugeot são conhecidos por números).

O modelo 307 continha ainda muito alumínio (hoje, a porção de material plástico caracteriza os novos modelos, mais leves). “No final da jornada a gente estava acabado”, diz ela. Hoje ela fica numa sessão para “readaptados” da linha. O posto, ela diz, é adaptado para o seu braço. O trabalho na Peugeot de Sochaux é duro. As imagens mostram isso: atenção concentrada na operação, ainda manual em muitas partes da montagem do veículo. A esteira passando por debaixo dos pés dos operários parece lenta, mas a percepção de quem está em cima dela pode ser outra: sugere que a fixidez dos tempos em que eram os objetos que se deslocavam – não os homens – acabou. Agora, nas novas plataformas, homens e ferramentas montam um automóvel “em processo”, isto é, enquanto esse se desloca para o encontro de outras operações de montagem - como a colocação das portas, em que o robô ajuda até um certo ponto, “entregando” a porta de um estoque determinado para o operário, mais em baixo, recebê-la e encaixá-la na carcaça que passa diante dele. No entanto, a concentração na atividade de montagem faz com que o trabalhador “não veja mais o carro”, segundo a fala do operário Martin, ao final do filme.

Essas imagens da produção, que são, digamos, adequadas ao gênero documentário, são, quando entremeadas com os depoimentos, muito significativas em si mesmas. E, é preciso dizê-lo, esse gênero de documentário por assim dizer do trabalho, da experiência do trabalho concreto, é um grande ausente na filmografia documental brasileira, mesmo entre aqueles que tentativamente se debruçaram sobre os operários industriais modernos do ABC: as já citadas obras de Tapajós, Andrade e Hirszman.

No filme de Tapajós, assim como em *O ABC da Greve*, de Hirszman, as imagens do trabalho são citações incidentais, em meio a impressionantes imagens históricas de Vila Euclides e das greves de 1979 e 1980. No primeiro, uma siderúrgica; no segundo, uma tomada do interior da Volkswagen (onde ainda funcionava uma funilaria) e de uma outra fábrica, uma (aparentemente) pequena metalúrgica de São Bernardo: é o máximo que se chega em termos do registro do local de trabalho. Na filmografia documental da época, o acompanhamento dos acontecimentos históricos das greves do ABC e a questão do emprego industrial no meio de uma sociedade que saía da ditadura eram o assunto que mobilizava, com razão, as atenções. Mas mesmo nesses *flashes* incidentais, há curiosos achados para o bom observador das operações requeridas do trabalhador: por exemplo, a tesoura cortando as rebarbas do forro na junção da janela traseira do veículo na Volkswagen – tão longe da precisão maquinica da planta automatizada. O que, por outro lado, casa com o perfil educacional e econômico da força de trabalho que as montadoras recrutavam: sobretudo peões, recém chegados do Nordeste. Um entrevistado no meio do turbilhão da greve havia chegado há semanas do Piauí; uma entrevistada na favela do entorno das fábricas falava da decepção com São Paulo: pensava que era melhor do que a terra natal, na verdade era pior. O registro da moradia sem esgoto, sujeita a inundações freqüentes do rio em Santo André, desprovida mesmo de luz elétrica... tudo convergia para um desenho muito desigual em que o operário industrial fordista aparecia, nu e cru, como uma massa muito desqualificada e sem tradição no ambiente industrial. As condições de trabalho fabris para essa massa operária eram um “luxo” diante de tantas carências. Os filmes não se detiveram sobre os operários especializados (como faz o seu correspondente francês de três décadas depois).

O conteúdo das mudanças do trabalho

As características do novo regime fabril do capitalismo contemporâneo não podem passar sem uma análise dos métodos de organização da firma que afeta o conteúdo do trabalho que é realizado nela. A sociologia do trabalho há muito tempo tem acompanhado essas transformações. Registros fílmicos dessas realidades são importantes auxiliares no entendimento da experiência humana que está envolvida naquelas transformações, assim como podem ser instrumentos quase didáticos de esclarecimento para um público mais amplo, de não especialistas, dos seus contornos decisivos. O documentário se presta bem a esse componente didático, pela compactação da exposição e compromisso com a realidade mostrada, sem exclusão de elementos de lirismo e empatia com o que é apresentado. Os filmes aqui referidos, com mais ou menos ênfase uns em relação aos outros, especialmente quando se debruçam sobre as condições de trabalho, contêm esses componentes.

Pode-se perseguir os efeitos dos métodos ditos “enxutos” na coletividade dos trabalhadores nas várias maneiras em que eles aparecem, seja de forma direta ou indireta. Alguns desses efeitos são explícitos (a redução e compressão do espaço físico do trabalho); outros são mais sutis: por exemplo, a competição entre os pares não aparece na forma de nenhuma briga ou discussão entre trabalhadores, mas, pelo contrário, pelo silêncio entre eles. Uma seqüência de *Sochaux, cadences en chaîne* mostra vários operários na linha e a voz em *off* se queixando de que nenhuma palavra mais é trocada entre eles (como antes): cada um ali entra mudo e sai calado; não se sabe mais *quem* é o companheiro do lado.

Outro efeito – indireto no filme – é a hipertrofia do sentimento de pertencimento ao grupo, paradoxal num sistema de trabalho que separa e individualiza, e onde a constante remissão à aceitação pelo coletivo parece uma tentativa desesperada de confirmação da salvação, de que não se será excluído: daí a expectativa pervasiva de que se está, sim, de acordo com o que espera a direção. O medo gera a obediência, mesmo que essa última apareça como uma fidelidade aos outros, a uma regra tácita do grupo – mas que é simplesmente postulada, sem que ninguém tenha de fato perguntado ou perscrutado se os membros pensam da mesma forma. A fidelidade a uma crença é suficiente para gerar a submissão: ninguém ousa questionar a “fé” que acomete a todos, caso contrário está-se diante uma demonstração de fissura no próprio modelo que apregoa o sentimento de um trabalho comprometido com a qualidade. A autonomia individual do trabalhador,

que nesses casos é a simples recusa de “parecer-se como os outros”, aparece como ofensa essencial ao *corpus* do comprometimento abstrato com a firma.

Quando a recusa, muito ao contrário de um individualismo exacerbado, recorre ao repertório do grupo anterior que foi substituído pelo novo, fica claro o elemento de insubordinação que surge aos olhos de todos entretanto como luta geracional. Nesse caso, a bóia de salvação que a personalidade crítica ao ambiente integrista da corporação alcança está do lado da geração considerada ultrapassada e “velha”. Esse ato aparentemente individual na verdade mobiliza um conteúdo social escondido e implícito.

Na obra de Pialoux e Beaud sobre a Peugeot em Sochaux (BÉAUD; PIALOUX, 1999), essa geração de velhos operários militantes e inábeis no emprego das novas tecnologias é o patrimônio do “passado” que pode oferecer (ainda) o único contraponto à mudança acelerada que deixa os jovens operários sozinhos uns contra os outros – afinal, trata-se da única solidariedade que se conhece e a qual se pode recorrer: fora dela, não se conhece (ainda) outra. Então, o elemento social escondido por sobre uma luta titânica aparentemente única entre uma subjetividade desconfortável com o clima da organização e a própria organização experimentada como um bloco compacto e opressor surge como o fato a que se recorre nos momentos de mal-estar – exatamente a bóia de salvação a que se fez referência: na cena em que o operário Couroge entra no refeitório da comissão de fábrica (*comité d'entreprise*) da Peugeot, ele é calorosamente recebido pelos colegas. Ora, Couroge é justamente a encarnação do “velho operário” militante, inquieto, crítico. No filme, no entanto, esse elo não é mostrado – talvez por causa da terceirização, que mina tal possibilidade (o jovem terceirizado vê o velho operário como alguém a tomar o lugar).

Filmar o interior de uma fábrica não é uma operação corriqueira e trivial. As gerências impõem muitas dificuldades. Há o problema da confidencialidade, do segredo industrial; há também o óbvio óbice da perda de tempo, da distração que pode acometer os trabalhadores com a circulação de pessoas inusitadas por entre o rotineiro passo da linha, a chamar a atenção. Mas uma hipótese que não deve ser descartada é a tentativa simbólica de omitir, para todos os efeitos, a lembrança do conteúdo produtivo, manufatureiro, material mesmo, de bens ou artigos que se caracterizam, inversamente, por um valor quase etéreo de sugestão de um estado de alma ou fruição: é o caso do “bem estar” da empresa Natura

(AGUIAR, 2012): a transparência de seu interior e de seu discurso gerencial (que como que se complementam) tem dificuldade de lidar com as “inconveniências” lembradas pelas falas das operárias que recordam aquilo que se queria esquecer: os acidentes e as doenças do trabalho. Como bem demonstrou Aguiar (2012), a transparência repetida à exaustão na fala dos quadros hierárquicos superiores contrasta com a opacidade do processo de trabalho, ausente, esse último, daquela fala.

Há na filmografia documental do trabalho brasileira recente um exemplar notável para lembrar o conteúdo material – nesse caso, mais do que material, *carnal* mesmo – do trabalho, que é a obra de Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini sobre as fábricas de abate, processamento e conservação (frigoríficos) de suínos e bovinos para a indústria alimentícia: um espetáculo de terror acerca do uso do corpo humano em condições de risco que recordam ao espectador que mesmo os sistemas automatizados e racionalizados requerem ainda a intervenção de operações do trabalho vivo (*Carne, Osso*, 2011, 52min). Recordam, aliás, que as funções mais perigosas e precárias das cadeias produtivas são relegadas aos territórios periféricos – por sinal, duplamente periféricos: em relação ao capitalismo central, primeiro, e em relação aos centros industriais das metrópoles da periferia global, em segundo lugar (pois as fábricas se localizam no interior de Mato Grosso e do sul do país). Filmar no interior desses ambientes só foi possível dentro de uma estratégia de ação que envolvia a apuração de denúncias pelo Ministério Público. O livre acesso ao espaço da fábrica não é “transparente” como a fala *sobre o* trabalho pode induzir.

O documentarismo de feição jornalística de *Carne, Osso* lembra os estilos dos documentários franceses aqui mencionados; eles são todos instrutivos para a sociologia do trabalho, como se disse, por causa da ilustração dos tópicos que são trabalhados analiticamente pela disciplina: cadeias produtivas, deslocalização, mercados segmentados de trabalho, riscos, processo de trabalho, precarização do estatuto salarial, entre outros. Muitas aulas poderiam ser extraídas deles. Mas o elemento expressivo, tanto nos exemplares franceses quanto nos brasileiros (e aí incluem-se também os pioneiros: Tapajós, Batista de Andrade, Hirzsmann) transborda o mero registro jornalístico. Ele roça os fluxos afetivos e cognitivos que estão envolvidos em depoimentos que vão fundo na experiência vivida de seus informantes. A imagem complementa a linguagem do corpo que a mera fala registrada em áudio (entrevista) deixa passar batida. Mas há uma diferença de

tratamento do objeto que não deixa de ser instigante de notar: há no exemplar brasileiro recente um componente dramático (as lágrimas e os soluços) que está ausente dos documentários franceses: aqui é a *secura* e a dureza do real que calam fundo no espectador, causando um efeito tão ou mais chocante quanto no primeiro caso da emoção incontida.

Um certo didatismo que o tema suscita parece incontornável: no filme brasileiro, é ao fim que ficamos sabendo que, diante de tanta injustiça, finalmente a Norma Regulamentadora nº36, que regula as condições de trabalho nos frigoríficos, foi aprovada. Em *Cadences en Chaînes*, embora muita informação sobre a reestruturação produtiva esteja espalhada em seus 53 minutos de duração, o final é mais ambíguo com seu recado sobre a relação de amor e ódio do operário com a empresa, e recua diante de um desdobramento lógico que o espectador porventura solicite: não há nada a indicar uma resolução para aquela realidade descrita do trabalho na fábrica em condições de fluxo tensionado.

□ stress

Bernard Martin, o operário, descreve notavelmente para o entrevistador, fora do plano, como funciona o *stress* no processo de trabalho de montagem do automóvel: trata-se de uma ansiedade relacionada à dúvida de se o trabalho foi efetivamente bem feito. “será que eu montei direito [a peça do automóvel]? Se a peça passou, já não há mais como controlar porque ela já foi... será que eu fiz certo? Será que eu terei tempo de fazer o próximo que avança lá na frente? Será um grande modelo [o que é avistado lá na frente]? Você se coloca em questão todo o tempo. Todo o tempo”, ele diz. “É um *stress* permanente”, completa. Bernard toca no ponto. Essa é sem dúvida a maior diferença que o método de gestão do *kaizen* e do melhoramento contínuo traz para a operação de trabalho acostuada à linha de montagem taylorista-fordista – a previsibilidade e a relativa indiferença em relação à qualidade do produto são substituídas pela instabilidade e pela prontidão permanente. Agora, com a preocupação com o “valor adicionado” elevado às alturas, nada pode se perdido, desperdiçado ou estocado.

O *stress* aparece também na sensação de empilhamento de coisas e homens, fruto da racionalização dos espaços, conforme já notado.

No documentário brasileiro sobre o trabalho nos frigoríficos, não são as condições de trabalho que aparecem primeiramente como queixa, ou como temor,

mas o emprego. Mesmo com as mutilações e as violências ligadas, por exemplo, ao longo trajeto casa-trabalho narrado por uma operária já não tão jovem e mãe de família, que tem de sair de casa ainda de madrugada para chegar na hora à porta da fábrica, o medo maior é a perda do posto de trabalho. No documentário francês, o emprego aparece indiretamente, e as condições relativamente modestas, porém decentes do mobiliário privado, assim como o papel das redes de sociabilidade mostradas no filme - tais como a associação de aposentados, o baile e o interior da comissão de fábrica (*comité d'entreprise*, na França) – sugerem para o espectador daqui um ambiente “de classe média”⁸. A precariedade que opõe Norte e Sul é visível, e mesmo que não houvesse palavras em ambos os filmes, a percepção visual comparada seria suficiente para confirmar tal divisão: acolhimento civilizado num caso (há uma árvore de Natal atrás de Bruno Lemerle, delegado da CGT na fábrica, remetendo involuntariamente a uma imagem dos romances de Charles Dickens); esgoto a céu aberto, ruas sem calçamento, matagal feito lixeira, no outro. As imagens falam. Peugeot (França) conta com anos de influência sindical; os frigoríficos do interior do Brasil têm de esperar a intervenção do Ministério Público para que alguma ação reparadora possa ser iniciada.

No entanto, em ambos os casos o *stress* existe. *Cadences en chaîne* mostra-o de modo explícito. Mais difícil é fazer a conexão entre ele e o panorama mais geral em que impera o fluxo impessoal da economia e da tecnologia. Tal conexão, contudo, pode ser estabelecida a partir dos próprios elementos que o filme nos oferece.

Enxugamento de quadros, por exemplo: em trinta anos, a empresa perdeu 21 mil empregados. O desligamento pode se dar por uma maneira indireta, quando as funções produtivas que anteriormente eram alocadas aos profissionais deixam simplesmente de existir; então, aqueles que se dedicavam a elas tornam-se nada menos do que inúteis. Trata-se de uma forma disfarçada de evicção forçada de um contingente da força de trabalho, que nesse caso não tem mais o que fazer na fábrica. Em 2003, as seções de fundição e de acessórios fecharam. Os trabalhadores percebem isso muito bem. Bernard é quem diz, referindo àquele momento de corte: “eles não eram mais torneiros, não eram mais operadores de fresa... eles eram outra coisa. Não *perderam* seu emprego, não estavam desempregados, mas os colocaram

⁸ Foi essa a observação feita por um espectador, após a apresentação do documentário, por ocasião de um debate com o público.

em outros postos de trabalho.” Compactação do espaço físico que vai de par com redução de funções produtivas (qualificadas) a uma única operação, considerada a principal (o *core business*): montagem. Com isso, a mecânica desapareceu. Com ela, os mecânicos.

O passo do trabalho - o ritmo – ainda é muito intenso sob a racionalização dos espaços. Laurent Parisot, operador de linha, tem sete operações a serem efetuadas no tempo de 1m32s. Sete operações incidindo sobre trezentos veículos, todos os dias. Na montagem, o operário pode ter até 15 operações a efetuar, as quais devem ser confinadas a seu próprio posto, sem deixar que elas se prolonguem até o posto seguinte, o que é um desafio. Limitar-se ao espaço definido por listas amarelas no chão não é um procedimento muito tranqüilo, uma vez que tal concentração na verdade indica a superposição de várias ações em um mesmo operador, isto é, em uma mesma pessoa. Nesse ponto preciso da descrição das operações num tempo fixo determinado (característica do taylorismo) é que o documentário brasileiro *Carne, Osso* tem muito a dizer: vale a pena acompanhar ali a explicitação impressionante da carga física de trabalho manual prevista na atividade de cortar e desossar a carne.

45

Não é comum encontrar um detalhamento tão preciso nos registros fílmicos disponíveis – mesmo documentários – sobre o trabalho realmente existente, e de como ele pode afetar outros aspectos da vida pessoal do trabalhador. Mesmo *Cadences en chaîne* não vai tão longe. Mas a base sob a qual se poderia construir um discurso sobre a “contaminação” da vida fora do trabalho pelo tempo passado dentro do trabalho encontra aqui o seu fundamento, isto é, o acompanhamento o mais preciso possível das operações, deslocamentos, sofrimentos e drama de quem está em luta permanente com um resultado a ser confrontado com outros (podendo esse último ser representado pela seção posterior, pelo chefe imediato, pelo supervisor, pelos colegas e, em última instância, pelos clientes). Bruno Lemerle, o operário militante da CGT, explica a racionalização de uma maneira muito mais direta e clara: trata-se de fazer o mesmo em menos tempo, ou de fazer mais numa mesma duração, inalterada.

À guisa de balanço

Neste texto procurou-se mostrar o quanto é possível extrair, em termos sociológicos, do cinema documental que se debruça sobre a realidade do trabalho operário. Existe um trabalho operário de antes e depois da introdução dos métodos da chamada “produção enxuta”. Sabemos alguma coisa do primeiro, mas pouco do segundo. Alguns exemplares dessa última leva começam a aparecer em termos de registros fílmicos tanto no cinema de ficção quanto documental. Da França vêm, entre outros, o filme *Sochaux, Cadences en Chaîne*, relatando a reestruturação da empresa automobilística Peugeot.

Uma criteriosa e atenta análise do filme deixa uma série de lições, as quais confirmam os achados que têm sido feitos por pesquisadores debruçados sobre a mesma realidade, mesmo que capturada por meio do olhar direcionado a outros ramos produtivos que não a montagem de veículos. São elas: o caráter totalizante do *fluxo tensionado*, suas implicações, econômicas, sociais, políticas e subjetivas; a individualização das relações de trabalho; a clivagem geracional como problema para as relações industriais e para a manutenção da identidade operária; a gestão pelo stress; o decisionismo político da empresa justificado por razões técnicas; o emprego de mão de obra terceirizada; as tarefas do grupo de trabalho traduzidas como “missão”, além de outras tantas que poderiam ser listadas. Por fim, na fala de seus dirigentes e de seus trabalhadores, operários e técnicos, o documentário francês sobre a Peugeot de Sochaux-Montbéliard traça uma história compacta do grupo industrial, não negligenciável, entre o início dos anos 1980 e o final dos anos 2010: um documento que cobre, portanto, um período de quarenta anos, e que é uma fonte de pesquisa útil.

A filmografia documental brasileira sobre o trabalho operário, quando confrontada com a francesa, acusa lacunas significativas se a idéia do espectador for tomar pé do que se passa hoje em dia no mundo do trabalho realmente existente. A safra de documentários sobre o novo sindicalismo – em especial a emergência de Lula como líder popular da redemocratização do país –, a qual funciona até hoje como marco de referência nesse gênero de preocupação temática, precisa urgentemente ser complementada por novos exemplares que cheguem mais perto do cenário de globalização e de reestruturação produtiva das empresas, e que “entrem” para além dos muros das fábricas, mostrando aquilo que corre um pouco por fora da sabedoria senso comum da economia. Um bom exemplo dos últimos

anos pode ser encontrado em *Carne, Osso*, de Carlos Juliano Barros e Caio Cavechini (2011): é um dos poucos que chega perto de *Sochaux, Cadences en Chaîne*, escolhido nesta contribuição como representativo da pauta contemporânea da sociologia do trabalho.

Referências

AGUIAR, Thiago. **Maquiando o trabalho: opacidade e transparência numa empresa de cosméticos global**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia USP, 129p., 2014.

BÉAUD, Stéphane; PIALOUX, Michel. **Retour sur la condition ouvrière**. Paris: Fayard, 1999 [Há tradução em língua portuguesa pela editora Boitempo, 2009].

DEJOURS, Christophe. **A Loucura do Trabalho**. Estudo de psicopatologia do trabalho, São Paulo: Oboré/Cortez, 1987.

DURAND, Jean Pierre. **La chaîne invisible**. Travailler aujourd'hui: flux tendu et servitude volontaire. Paris: Seuil, 2004.

DURAND, Jean Pierre; HATZFELD, Nicolas. **La Chaîne et Le Réseau**. Peugeot-Sochaux, ambiances de l'intérieur. Lausanne: Editions Page Deux, Cahiers Libres, 2002.

MELLO E SILVA, Leonardo. **Trabalho em grupo e sociabilidade privada**. São Paulo: 34 ed., 2003.

PIALOUX, Michel; BÉAUD, Stéphane. Partir para o trabalho de campo em Sochaux com 'Bourdieu na cabeça'. **Cadernos Ceru**, São Paulo, Vol. 24, n° 2, p. 31-51, 2013.

Trabalho e estranhamento no filme *A última gargalhada*

Michel Goulart da Silva¹

Resumo: Este artigo analisa o filme alemão *A última gargalhada* (1927), dirigido por Friedrich Murnau, dentro do contexto das crises econômica, social e política por que passava a Alemanha no período posterior à Primeira Guerra Mundial. Procura-se analisar os elementos fílmicos como parte de um contexto histórico específico e em diálogo com os conceitos de trabalho e estranhamento. Por outro lado, são analisadas possíveis relações deste filme com o cinema expressionista e suas concepções estéticas, embora sem considerá-lo como parte desse movimento.

48

Palavras-chave: Cinema alemão; Expressionismo; Trabalho; Estranhamento; Friedrich Murnau.

Resumo: This article analyzes the German film *The Last Laugh* (1927), directed by Friedrich Murnau, within the context of economic crises, social and policy by passing Germany in the period after the First World War. It seeks to analyze the film elements as part of a specific historical context and in dialogue with the concepts of work and alienation. On the other hand, are analyzed possible relations with this movie and its expressionist cinema aesthetic conceptions, although without considering it as part of this movement.

Palavras-chave: German Cinema, Expressionism, Labor, Alienation; Friedrich Murnau.

¹ Doutor em História pela Universidade do Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense (IFC).

Introdução

Uma das possíveis formas de refletir a respeito do filme *A última gargalhada* (1924), dirigido por Friedrich Murnau, é pensá-lo como expressão de um momento de crise política e social vivido no local e na época em que foi produzido.² Com essa afirmação não se quer sugerir que o filme seja expressão de uma crise estética ou uma representação mecânica do contexto econômico, social e político por que passava a Alemanha. A sociedade alemã sofria com as difíceis condições de vida provocadas pela derrota do país na Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, é possível entender que o filme *A última gargalhada*, além de apresentar alguns dos elementos estéticos característicos do expressionismo, também expressava de forma bastante concreta algumas das preocupações de uma época marcada pelo pessimismo na sociedade alemã.³

No filme conta-se a história de um idoso que trabalha carregando malas em um hotel e, em virtude de sua idade, é forçado a mudar de cargo. A partir disso, sofre uma profunda crise de identidade. Substituído por um empregado mais jovem, ele é posto para trabalhar como ajudante de lavatório. Como o emprego do porteiro era o maior orgulho de sua vida, se entrega à vergonha da perda do posto diante de seus vizinhos e amigos. O homem acaba roubando do hotel seu antigo uniforme de porteiro, que simbolizava sua glória passada.

Neste artigo discute-se o filme como parte do contexto das crises econômica, social e política pelas quais passava a Alemanha. São analisados alguns elementos fílmicos como parte de um contexto histórico específico e em diálogo com os conceitos de trabalho e de estranhamento, conforme discutidos por Karl Marx. Por outro lado, são analisadas possíveis relações deste filme com o cinema expressionista e suas concepções estéticas, embora não se considere o filme estritamente como parte daquele movimento artístico.

² *Der letzte Mann* (Alemanha, 1924), dirigido por Friedrich Murnau. Uma possível tradução do título original em alemão é *O último homem*.

³ Segundo o crítico alemão Siegfried Kracauer (1988, p. 17-9), “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do qualquer outro meio artístico”, pois “os filmes nunca são produto de um indivíduo” e “os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas”. O autor também afirma que os filmes não refletem “tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência”. Segundo ele, “a vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”.

O filme e seu contexto

O filme *A última gargalhada* normalmente é associado a um movimento artístico genericamente conhecido como Expressionismo Alemão. Esse movimento estético teve seu início na poesia e nas artes plásticas, espalhando-se também para o teatro e o cinema ao longo das primeiras décadas do século XX. Um de seus pioneiros é o pintor norueguês Edward Munch, cuja obra mais conhecida é o quadro *O grito*, de 1893. O quadro “representa, de forma bastante clara, a visão da composição estética das obras do expressionismo: capta impressões do mundo exterior e expressa-as, deformando-as” (SILVA, 2009, p. 47). Por outro lado, é bastante difícil periodizar o movimento, na medida em que se associa a ele um conjunto de produções artísticas bastante diversas e fragmentadas, produzidas nas primeiras décadas do século XX.⁴ Cardinal (1988, p. 17) afirma que “o movimento expressionista foi desarticulado e descentralizado demais para ser reduzido a uma fórmula restrita e ordeira”.

Para os expressionistas, há um mundo exterior do qual o artista faz parte e que exerce influência sobre ele, ou seja, uma realidade que é percebida por meio dos sentidos e que origina estados de espírito, sentimentos, reflexões, idéias, enfim, um conjunto de impressões, e que são expressas em um determinado tipo de arte. Essa arte expressionista seria uma “expressão dessas impressões”, uma vazão em forma de arte dessa subjetividade do artista, “expressão direta dos sentimentos que se originam da própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade” (CARDINAL, 1988, p. 25). São visões de aspectos trágicos do mundo exterior, imagens cruas e exageradas, que destroem o realismo, a harmonia, a serenidade, e que chegam ao mundo exterior “como uma coisa ainda quente e ativa, que pulsa e respira como uma coisa viva” (CARDINAL, 1988, p. 28). Portanto, a arte expressionista é uma representação distorcida e deformada da realidade, realizada de forma intencional. O mundo representado

⁴ Pode-se dividir o expressionismo em três fases, assim definidas em Silva (2009, p. 43-4): “A primeira fase, do período entre 1910 e 1914, denominada ‘expressionismo precoce’, pretendeu romper com os modelos estéticos e de pensamentos anteriormente predominantes, sendo por isso também conhecida como fase do ‘destrucionismo’. A segunda fase, entre 1914 e 1918, ou seja, exatamente durante a Primeira Guerra, era conhecida como ‘alto-expressionismo’ e foi considerada uma fase de maturidade e auge de criação. Esta foi uma época fortemente marcada pela busca de alternativas e saídas para a humanidade. A terceira fase (1918-25), chamada de ‘expressionismo tardio’, se refere ao momento quando o expressionismo alcança as outras artes. A periodização desta fase é considerada a mais difícil de ser feita por conta de sua grande diversidade”.

nessas obras nunca é mostrado de forma naturalista, como se a realidade fosse objetiva e imutável, mas por meio das expressões subjetiva do artista.⁵

Outro aspecto do expressionismo tem a ver com a utilização de temas fantásticos ou da cultura popular. Nesse caso, a própria filmografia de Murnau é exemplar, na medida em que dirigiu duas adaptações de obras literárias que remontam a essas temáticas. Um desses filmes é *Nosferatu* (1922), uma das primeiras aparições do vampiro Drácula no cinema. Esse filme rende muitas histórias ainda hoje, em função da não utilização do nome original do livro de Bram Stoker, aparentemente para fugir das obrigações de direitos autorais, e em função das constantes modificações na equipe.⁶

Outro filme de Murnau que trata de temas fantásticos é uma adaptação do *Fausto*, de Goethe, realizada em 1926, cuja história centra-se na trajetória de um homem que faz um pacto com Mefistófeles, o demônio. Trata-se da interpretação de Murnau à obra clássica de Goethe e que viria a ser tema recorrente no cinema, assim como o era na literatura desde o século XIX.

O filme *A última gargalhada* parece fugir dos temas fantásticos ou mesmo da estética expressionista. Contudo, da mesma forma que não chega a ser uma obra expressionista, também não se pode considerá-lo um filme realista. A estética expressionista talvez apareça muito mais nos sonhos do porteiro, no contraste claro-escuro de algumas cenas ou mesmo na interpretação caricatural feita por alguns atores, entre outros fatores, do que na construção da narrativa. Portanto, neste filme, Murnau parece apenas utilizar alguns elementos da estética expressionista, não criando para o cinema uma obra que se pudesse enquadrar numa tipologia de filme claramente vinculada a essa corrente artística.

⁵ Segundo Cardinal (1988, p. 9), “existe um dogma básico no Expressionismo que afirma que os impulsos criativos verdadeiros brotam das profundezas do indivíduo, a um nível primitivo da vida emocional ainda não atingido pelo conhecimento da arte acadêmica, da história da arte e pela história como um todo. Dessa forma, o desejo de criar é identificado a um impulso atemporal que, a princípio, pode manifestar-se a qualquer momento, em qualquer cultura e em qualquer parte do mundo”.

⁶ Realizou-se posteriormente o filme *À sombra do vampiro* (*Shadow of the Vampire*, EUA, 2000, dirigido por Elias Merhige), que, por meio de uma história de ficção, narra a trajetória da produção de *Nosferatu*, que teria sido marcada por numerosas crises e de cuja equipe sobraram ao final do trabalho apenas o diretor e outras poucas pessoas. Uma das hipóteses para esses problemas seria o fato de que o vampiro que aparece no filme ser um vampiro de verdade, o que explicaria o extremo realismo das cenas em que essa personagem aparece.

Quando o filme foi realizado, poucos anos haviam se passado desde que a Alemanha saiu derrotada da Primeira Guerra Mundial. Naquele contexto, a monarquia que governava a Alemanha foi derrubada e o país se viu agitado por intensas mobilizações sociais, havendo uma primeira tentativa de tomada do poder por organizações dos trabalhadores alemães, nos anos 1918 e 1919. Nesse processo foram construídos conselhos operários semelhantes àqueles que se formaram na Rússia revolucionária de 1905 e de 1917. Contudo, na Alemanha, a revolução foi derrotada e alguns dos seus principais dirigentes, como Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, foram assassinados, em janeiro de 1919.

O período posterior à derrota da primeira revolução, conhecido como República de Weimar (1918-1933), também esteve agitado por intensas mobilizações. Houve inclusive uma nova tentativa de revolução, que também fracassou, em 1923. Contudo, essa conjuntura apontava no sentido de crise dos partidos de esquerda e de grande crescimento dos nazistas, que apareceriam como alternativas na luta por transformações sociais. Os nazistas, sob a liderança de Adolf Hitler, ao longo da década de 1920, ocuparam espaços – sociais, políticos e mesmo eleitorais – que as esquerdas paulatinamente perderam, colocando-se como oposição aos governos de liberais e socialistas moderados. Segundo os nazistas, estes governos seriam os culpados pelas crises que assolavam o país.

Havia um cenário de poucas esperanças. Durante muitas décadas, os trabalhadores alemães tinham apostado na construção de um grande partido operário, o Partido Social Democrata (SPD). O partido chegou ao governo em 1918, tratando apenas de administrar a crise da democracia burguesa e do sistema capitalista, sem pôr fim à situação de misérias e dificuldades dos trabalhadores alemães. Nos anos seguintes, o discurso raivoso dos nazistas ganhou espaço, apontando o dedo para os supostos responsáveis por aquela situação, identificando como inimigos judeus, comunistas, socialistas, homossexuais, ciganos, artistas de vanguarda, entre outros.

Análise do filme

O filme *A última gargalhada*, realizado em meio a essas disputas políticas, reflete uma situação que pode ser identificada por meio de dois aspectos. Primeiro, um problema social, que no filme se manifesta na questão do emprego, mas que também pode estar relacionado a questões salariais ou de condições de vida em seu

sentido mais geral. Segundo, um pessimismo em relação ao futuro, diante de uma crise das esquerdas e de qualquer projeto social como aqueles que vinham sendo discutidos desde o final do século XIX no conjunto do movimento socialista alemão.

O filme, nesse sentido, descreve a situação de um trabalhador que perde seu posto de trabalho, em função da idade. O porteiro, embora tendo de carregar peso e passar a maior parte do seu tempo em pé, recepcionando os clientes do hotel, encara esse trabalho como algo positivo, satisfatório. Essa situação nos remete a Karl Marx, quando afirma que “o trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele” (MARX, 2008, p. 83). Ou seja, sua satisfação não está ligada ao prazer pelo que executa, na medida em que no capitalismo “o trabalho mesmo se torna um objeto, do qual o trabalhador só pode se apossar com os maiores esforços e com as mais extraordinárias interrupções” (MARX, 2008, p. 81). O trabalhador estabelece uma relação de estranhamento com o objeto do seu próprio trabalho.

Para além de garantir o seu sustento e o de sua família, esse emprego lhe assegura a admiração das pessoas com quem convive, que o saudam como um general quando sai de casa para ir ao trabalho. Essa forma de alheamento do ser pode ser vista pela seguinte fórmula: “Quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio” (MARX, 2008, p. 81). O trabalhador não apenas mantém uma relação de estranhamento com o seu trabalho e com o objeto do trabalho, mas inclusive com seu próprio ser. O trabalhador se torna, segundo Marx (2008, p. 81-82), um “servo do seu objeto”, cujo “auge desta servidão é que somente como *trabalhador* ele se manter como *sujeito físico* e apenas como *sujeito físico* ele é *trabalhador*”.

O filme, por outro lado, cria uma divisão bastante demarcada entre o mundo dos trabalhadores aglomerados em pequenas casas e a imponência do hotel. No filme são mostradas:

duas esferas sociais unidas por fortes laços. Vestindo seu brilhante uniforme com uma dignidade inimitável, Emil Jannings como o velho porteiro do hotel, não apenas auxilia os hóspedes através da porta giratória, mas também oferece bala às crianças no pátio da casa de cômodos onde mora com alguns parentes. Todos os inquilinos, em particular as mulheres, respeitam seu uniforme que, por sua mera presença, parece conferir um *glamour* místico à sua modesta existência. Eles o reverenciam como um símbolo da suprema autoridade e estão felizes porque lhes é permitido reverenciá-lo (KRACAUER, 1988, p. 121).

Mas na sua idade não seria mais possível aquele tipo de trabalho. O gerente do hotel percebe que ele tem dificuldades de carregar as bagagens dos clientes e o remove de suas funções, o encarregando da função de zelador do banheiro masculino. Quem o substitui na função de porteiro é um trabalhador mais jovem. Não se sabe se essa mudança de função teria alguma consequência salarial, mas, para o antigo porteiro, essa era uma forma de rebaixamento. Não sendo mais ele a recepcionar os hóspedes, teria de deixar de usar o uniforme que simbolicamente lhe dava certa superioridade, passado a vestir apenas uma simples blusa branca.

Um apego simbólico à função encarada como superior leva-o a uma depressão bastante profunda. Não tem ânimo para trabalhar. Embriaga-se no casamento da filha, o que o impede de executar direito até mesmo a nova função que exerce no hotel. Chega a cometer um furto no seu local de trabalho. Não um furto qualquer: seu antigo uniforme, que utiliza para fingir perante a família e os vizinhos que ainda exerce a antiga função no hotel e, portanto, ainda supostamente manteria seu antigo status. Seus familiares e vizinhos são também afetados pela mudança de status, afinal têm o porteiro como uma referência. Em função disso, logo que:

sabem da ignominiosa blusa branca, se sentem alienados daquele mundo superior com o qual comungavam através do uniforme. Sentem-se socialmente abandonados e jogados de volta à melancolia de seus apartamentos e de suas almas (KRACAUER, 1988, p. 121).

Na cena em que o uniforme lhe é retirado do corpo por outro funcionário (por sinal, bastante jovem), suas expressões são de dor, como se estivessem lhe tirando a própria pele. O porteiro torna-se motivo de escárnio entre os vizinhos. Em meio a sonhos, produto em grande medida do excesso de álcool, ele usa o uniforme para dizer a si mesmo que algo do passado ainda permanece, sendo

animado por delírios em que, por exemplo, consegue carregar facilmente uma caixa bastante pesada. O destino parece arrastá-lo para um final trágico, isolado, em que consegue a solidariedade apenas do vigia noturno.

Em uma segunda parte do filme, que marca uma ruptura na narrativa, parecendo ser mais um sonho do que uma continuação da história anterior, o porteiro fica rico. No livro *Tela demoníaca*, que é um dos estudos mais importantes a respeito do expressionismo alemão, Lotte Eisner (1985, p. 73) defende a hipótese de que esse final feliz teria sido inserido em função de interesses comerciais da produtora, a UFA, levando o diretor a concluir o filme com desdém. Segundo Luiz Nazário (1999, p. 172-173), essa versão é confirmada por Otto Mayer, irmão do roteirista Carl Mayer. Contudo, para Sigfried Krakauer (1988, p. 121), outro importante estudioso do cinema alemão, essa hipótese da “pressão dos produtores” é uma “lenda”, pois não foi encontrado nenhum documento exigindo a modificação. O final feliz, nesse sentido, seria uma paródia dos finais felizes de Hollywood. Segundo Krakauer (1988, p. 121), “o que segue é uma agradável farsa que zomba dos finais felizes típicos do cinema norte-americano”.

Na própria tela do filme aparece um aviso de que essa parte teria um caráter um tanto quanto fantástico, chamando-a de “epílogo improvável”. Seria uma forma de não acabar o filme com a morte do porteiro, destino lógico no contexto da narrativa. Essa segunda parte:

começa com o porteiro ricamente vestido jantando no restaurante do hotel. Enquanto ele tenta conviver com complicados pratos, os hóspedes, divertindo-se, mostram uns aos outros uma notícia de jornal que diz que um milionário norte-americano deixou sua fortuna para a última pessoa que viu antes de morrer, e esta pessoa foi o ajudante de banheiro. O resto do conto de fadas exhibe a prodigalidade ingênua com a qual o velho porteiro distribui dinheiro para os honrados e desonrados do mesmo modo. Depois de saborear seu triunfo no hotel, ele e seu camarada, o vigia noturno, saem numa carruagem levada por quatro cavalos (KRACAUER, 1988, p. 122).

Essa fuga da realidade promovida pela narrativa pode ser interpretada como a forma que o porteiro encontra de manter o antigo status, em seu delírio encontrando uma fuga da realidade que o cerca. Considerando o contexto de crise pessoal em que vivia o personagem, cercado, ademais, pelo pessimismo vivenciado pelo conjunto da sociedade, pode-se inferir que a fuga para o sonho seria sua

única alternativa.⁷ Naquela sociedade, portanto, não haveria projeto societário ou mesmo pessoal que pudesse apontar rumos de transformações sociais.

Por outro lado, neste caso também a ideia de estranhamento pode conter elementos explicativos. Marx (2008, p. 85) lembra que uma consequência de o homem “estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o estranhamento do homem pelo homem”. O trabalho do protagonista do filme está objetivado em um casaco que provoca respeito por parte de seus amigos e familiares, sem que isso se concretize, por exemplo, em uma melhoria da situação financeira do trabalhador. Possui apenas um valor simbólico, um objeto, que para ele representa o que de mais importante há em sua vida. Quando o perde, portanto, perde também parte do que acredita ser seu próprio ser.

Considerações finais

Portanto, o filme expressa de diferentes formas uma situação complexa, de grandes dificuldades por que passava não apenas a Alemanha, como boa parte da Europa. Havia uma classe trabalhadora em todo o continente com dificuldade de manter condições mínimas de sobrevivência e de emprego. Uma de suas esperanças, que ainda é uma esperança de muitas pessoas no presente, seria ter a sorte de ganhar uma loteria ou receber alguma herança por acaso.

Ao final do filme, o trabalho deixa de ser encarado como algo positivo e engrandecedor, passando a ser visto como um mero mecanismo que possibilita garantir a sobrevivência, fazendo com que o estranhamento em relação ao trabalho se torne ainda maior. Somente uma herança, vinda de quase ao acaso, poderia evitar a morte ou uma situação de degradação do ser humano.

⁷ Essa poderia ser uma forma de expressar no cinema o que a crítica literária chamou de “alternativa de Axel”. Edmund Wilson (2004, p. 277-8), analisando algumas obras literárias contemporâneas do expressionismo, afirma que os escritores que seguem essa alternativa encerram-se “em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades”. Contudo, esses escritores não se desvincularam da sociedade completamente, fornecendo “boa soma de crítica social interessante” (WILSON, 2004, p. 280).

Referências

- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- SILVA, Michel. *Cinema, história e política*. Rio de Janeiro: CBJE, 2009.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2004

A cinemateca educacional de Henry Ford e o projeto de sociabilidade fordista

Leonardo Bueno França¹

Resumo: O presente artigo tem por escopo refletir sobre os processos de objetivação a que a classe operária norte-americana foi submetida em razão da ampla divulgação dos cinejornais produzidos pelo departamento de propaganda e cinema da *Ford Motor Company* entre os anos de 1914 e 1932. Nesse sentido, por meio da seleção de alguns filmes, procura-se refletir sobre os efeitos de uma linguagem mediatizada destinada a publicizar os valores “puritanos” próprios do campo organizacional corporativo também em sua simbiose com o campo das políticas públicas.

58

Palavras-chave: Cinema mudo. Fordismo. Aburguesamento. Classe Trabalhadora.

Abstract: This article aims to reflect on the process of objectification that the American working class has been submitted due to the wide dissemination of the newsreels produced by Ford Motor Company’s motion picture and propaganda department between the years 1914 and 1932. In this sense, through the selection of some newsreels, it is reflected on the effects of a mediated language designed to publicize the “puritans” eigenvalues of the corporate organizational field also in its symbiosis with the public policy field.

Keywords: Silent film. Fordism. Gentrification. Working class.

¹ Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política.

Introdução

O artigo procura refletir sobre os processos de objetivação a que a classe operária norte-americana foi submetida em razão da ampla divulgação dos cinejornais produzidos pelo departamento de propaganda e cinema da *Ford Motor Company* entre os anos de 1914 e 1932. Apresenta-se uma gama de cinejornais utilizados como veículos comunicacionais para distribuição de conteúdo corporativo para um público de massa. A afinidade entre o conteúdo dos cinejornais e os propósitos socioeconômicos da *Ford*, sempre em clara conexão com o projeto de sociabilidade estadunidense onde o “espírito da empresa” se confunde com o “espírito americano”, configura-se como elemento analítico e histórico essencial da economia afetiva, motora, cognitiva e sensorial do fordismo, objetivo específico do artigo.

O texto está dividido em cinco partes. A primeira parte introduz elementos de compreensão sobre a integração narrativa do cinema pré-clássico, componente estético central nos cinejornais da *Ford*. Na segunda parte, aborda-se a relação entre a cinemateca educacional da *Ford* e a economia afetiva da indústria moderna. Num terceiro momento, o artigo se orienta na atuação do Departamento Sociológico da *Ford* pela produção da subjetividade operária meio a um projeto coercitivo de “americanização”. Em seguida, reflete-se sobre a associação positiva entre a figura de Henry Ford, a marca de seu empreendimento e a retórica da educação moral e cívica na distribuição de seus cinejornais pelo rótulo de “educacionais” vinculando os princípios motores da eficiência organizacional com o *ethos* puritano enquanto projeto de sociabilidade norte-americano.

Na conclusão, o artigo aborda a afinidade entre imperativos morais manifestos em linguagem corporativa através do cinema e a configuração do campo político expressa em políticas públicas direcionadas à remodulação dos traços morais da personalidade proletária.

A integração narrativa do cinema pré-clássico

O cinema, assim como muitas outras inovações tecnológicas, não tem marco originário preciso, é possível, assim, traçar suas origens por fontes diversas².

Entre 1890 e 1910 o cinema é por vezes referido como “cinema de integração

² Cf. NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press Inc. 1996, pp.6-23.

narrativa”, “*cinema de transição*”, “*cinema de atrações*”, *cinema “pré-Hollywood” ou “pré-clássico*”, em reconhecimento das características a que um conjunto consolidado de convenções narrativas “clássicas” veio a se estabelecer no mundo do cinema da década de 1920 em diante³.

A criação de espaços comerciais dedicados exclusivamente à exibição de filmes nos EUA, os chamados *nickelodeons*, começam a se espalhar já a partir de 1905. Em poucos anos, com a chegada dos primeiros filmes de longa-metragem, surgem gradualmente um novo conjunto de convenções técnicas e estéticas para lidar com narrativas mais complexas. A essa altura, a realização e exibição de filmes já tinha se tornado um negócio lucrativo em grande escala e a exibição pública de imagens em movimento já não era mais uma curiosidade dentre uma variedade de outros espetáculos performáticos como o teatro e o circo. A partir de 1910 a produção de filmes foi marcada por uma “crescente especialização e divisão do trabalho que levou a indústria cinematográfica a atuar na conjuntura de outros empreendimentos capitalistas” (PEARSON, 1996, p.54).

Henry Ford (1863-1947), fundador em 1903 da *Ford Motor Company*⁴ e um dos maiores patronos da sociedade de consumo, foi também um dos maiores produtores e distribuidores do cinema pré-clássico. A *Ford* foi a primeira indústria de bens de consumo norte-americana a possuir o seu próprio estúdio cinematográfico. Entre 1914 e 1932, produziu filmes com a mesma eficiência e com o mesmo objetivo com que produzia carros: *estabelecer territórios de existência comercializados*, impondo nas mentes e nos corpos das pessoas que vivem da renda do trabalho, a percepção de que estão perpetuamente sedentos pelo consumo de novas maneiras de ver e de sentir, de ser e de perceber.

Em abril de 1914, após a produção de seu primeiro filme, *How Henry Ford Makes One Thousand Cars a Day (1914)*, o empresário decide investir maciçamente no departamento de publicidade da empresa. Seguindo os passos de seu amigo

³ O cinema “pré-clássico” integra narrativas por um único ponto de vista invocando a cognição extratextual dos espectadores. A câmera é estacionária, especialmente em filmagens exteriores, e as intervenções por meio de dispositivos como a edição ou iluminação são raras nesse período (PEARSON, 1996, p. 37).

⁴ Nenhum dos cinejornais da Ford possui tradução oficial. Tendo em vista a reflexão acadêmica sobre os aspectos do *estrangeirismo como recurso linguístico e cognitivo*, optei, em razão das prioridades de organização estética e espacial do artigo, por traduzir apenas termos com pouca ou nenhuma correlação estrutural, lexical, sociocultural, hermenêutica e cognitiva com o idioma português, seguindo a norma de *equivalência textual* em já conhecidos procedimentos técnicos de tradução.

peçoal Thomas Edison⁵, em poucos meses já estava em pleno funcionamento um dos maiores estúdios cinematográficos fora de *Hollywood*. Ainda em 1917, mais de 1.600 quilômetros de filmes da Ford foram mostrados semanalmente em mais de 3.500 salas de cinema nos EUA e ao longo dos domínios do Canadá, nas Colônias britânicas, África do Sul, Índia, Japão e na maioria dos países da Europa” (STEWART, 2014, p. 8;).

Ao final de 1919, Henry Ford contrata a distribuidora do magnata Samuel Goldwyn (*Goldwyn Pictures Corporation*) que chegou a distribuir os cinejornais da empresa para 5.238 salas de cinema somente nos EUA e para uma audiência semanal de mais de 5 milhões de pessoas (LEWIS, 1986, p.115).

A cinemateca educacional da Ford e a economia afetiva da indústria moderna

Entre 1914 e 1921, o departamento produziu pequenos jornais cinematográficos de dez a 15 minutos denominados *Ford Educational Weekly*⁶. Os cinejornais tratavam de assuntos gerais que iam desde os processos maquinizados da força de trabalho, passando pelo registro histórico e geográfico dos EUA, até a relação de celebridades com o próprio Henry Ford, como por exemplo em *In conversation with Helen Keller (1914)*⁷, *Thomas A. Edison: Laying a plaque at the World's Fair, San Francisco (1915)*⁸, *Buffalo Bill Circus (1916)*⁹, *With Secretary of the Navy Josephus Daniels leaving the White House after a conference with the President (1916)*, *President Woodrow Wilson at a baseball game (1917)*; *A visit with Luther Burbank, The Great American Naturalist (1917)*¹⁰ e *Henry Ford Camping (1921)*.

61

⁵ Entre mais de 1.000 patentes como por exemplo, a lâmpada elétrica, o fonógrafo e a câmera cinematográfica, o inventor e empresário Thomas Edison fundou também a “truste” *Motion Picture Patents Company* em 1908 com o intuito de exercer o controle completo da indústria de cinema nos EUA. A empresa foi considerada culpada pela violação da lei de Direito de Concorrência, sendo dissolvida em 1915.

⁶ Tradução: Semanário Educacional da Ford.

⁷ Helen Keller (1880-1968), foi uma escritora, conferencista e ativista política *surdo-cega* membro do Partido Socialista dos EUA entre 1909 e 1921 e do sindicato internacional *Industrial Workers of the World (IWW)*, onde escreveu e publicou artigos jornalísticos entre 1912 e 1918. O filme relata sua visita às instalações industriais da Ford em Highland Park, Detroit, Michigan.

⁸ Tradução: Thomas A. Edison: Colocando uma placa na Feira Mundial de São Francisco.

⁹ William Frederick “Buffalo Bill” Cody (1846-1917) foi um aventureiro, caçador de búfalos e *showman*, recebeu seu apelido após a Guerra Civil Americana, quando tinha um contrato de fornecimento de carne para a empresa *Kansas Pacific Railroad*. Ficou famoso por suas apresentações em seu *Buffalo Bill's Wild West show*. O filme ilustra um pouco de sua trajetória.

¹⁰ Luther Burbank (1849-1926) foi botânico e horticultor, pioneiro na ciência agrícola.

De fato, uma grande quantidade de cinejornais foi direcionada pontualmente aos gerentes de vendas de filiais e revendedores em todo o país, como pode-se notar em *Golden Opportunity* (1923), onde são retratados os planos de negócios da empresa ou em filmes como *Keep the Boy on the Farm* (1919), *Texas Farm Boys Tour* (1920)¹¹, *Wheat and Flour* (1922)¹² e *An All Year Friend* (1924), a respeito das utilidades dos automotivos da *Ford* na vida dos trabalhadores rurais e urbanos, onde os veículos da *Ford* são apresentados como as “máquinas que propiciam a otimização do tempo para o lazer e o auto-aperfeiçoamento fazendo coexistir tradição e modernidade” (GRIEVESON, 2005, p. 2).

A celebração da *economia afetiva* da indústria moderna pode ser vista frontalmente em filmes como *A Century of Progress* (1920) e *The Ford Age* (1923), onde há também o foco em elementos externos ao processo mecânico de produção (BRAY, 1970). Já em filmes como *The ‘Tail’ of a Shirt* (1917)¹³, que ilustra a indústria de lavagem de roupas nos EUA; em *Benjamin Franklin and Modern Communications Systems* (1918) e *Telephone and Telegraph Communications* (1919), acerca do desenvolvimento das tecnologias de telecomunicações; em *From Mud to Mug: The Story of Pottery Making* (1919)¹⁴, sobre a história da fabricação de cerâmica; em *Chu Chu-Making Chewing Gum* (1920)¹⁵ e o processo de manufatura de gomas de mascar ou da produção de ferro e aço em *Iron and Steel* (1920) e *Tapping the Blast Furnace* (1921)¹⁶, é a *economia motora e sensorial do fordismo* que está visível para além de sua ideologia da modernização em numerosos cinejornais dedicados ao processo industrial *per se* no qual o corpo do trabalhador é elemento indispensável.

Em 1916, o departamento decide focar também seus filmes em tópicos específicos mais curtos entre 2 e 8 minutos. Além do cinejornal *Traffic* (1922), destinado a documentar os problemas causados pelo crescimento do número de veículos na vida urbana, visando orientar as atividades de seus operários, a *Ford* lança cinejornais sobre as práticas mais seguras no ambiente de trabalho tendo

¹¹ Tradução: A excursão dos garotos da fazenda do Texas.

¹² Tradução: Trigo e Farinha.

¹³ Tradução: A “borda” de uma camisa.

¹⁴ Tradução: Da lama ao vaso: a história da fabricação de cerâmica.

¹⁵ Tradução: Chu-chu: fazendo a goma de mascar.

¹⁶ Tradução: Tocando no alto-forno.

como foco a diminuição de acidentes e a economia de tempo na execução das tarefas como em *All for Safety* (1918), *Industrial Working Conditions* (1920), *Safety First* (1920) e *Hurry Slowly* (1921)¹⁷. O que os filmes não mostram é o altíssimo grau de rotatividade no emprego, além dos milhares de jovens entre 18 e 25 anos que sofreram amputações e ferimentos graves ao longo do período em questão (HOOCKER, 1997, p. 50).

Alguns cinejornais registram especificamente a influência histórica e geográfica da industrialização na urbanidade e no estilo de vida de milhares de trabalhadores norte-americanos. Em vários casos, a bucólica vida campestre, retratada em filmes como *Pueblo Indians of Arizona* (1916), *Rocky Mountains* (1917), *Mountains and Wildlife* (1918), *Nature's Classics* (1919), *Tropical Scenes* (1920), *Grand Canyon of the Colorado* (1920), *Arizona: Roosevelt Dam and Yavapai County* (1920)¹⁸ e *Journeys Through "The Valley of Hearts Delight"* (1921)¹⁹, contrasta com novos arranha-céus, grandes portos, galpões, navios, edifícios governamentais e empresariais, locomotivas, bondes e carros documentados em outros filmes como *Joplin, Missouri* (1916), *Los Angeles* (1917), *California Scenes* (1918), *A Visit to the Ford Motor Company* (1917), *Richmond, Virginia* (1917), *A Visit to St. Paul, Minnesota* (1917), *Arizona Scenes* (1920), *Boston, Massachusetts* (1920), *Washington, D.C., The Capital City* (1921) e *Dynamic Detroit* (1921).

Nesse ínterim, a empresa apresentou uma série de filmes sobre *civismo e cidadania* como por exemplo, *World War I Army Trainees* (1916), *Democracy in Education* (1919), *What Uncle Sam Had Up His Sleeve* (1919)²⁰, *Landmarks of the American Revolution* (1920) e *We're for Safety, Are You?* (1926)²¹. Estes filmes promoviam o esplendor da democracia norte-americana pela combinação instrumental com a ideia de *progresso socioeconômico, segurança pública, autodisciplina e bem-estar social*.

Em janeiro de 1917, o presidente Woodrow Wilson convoca Henry Ford a implantar suas técnicas de produção em massa com o propósito de acelerar

¹⁷ Tradução: Apressar-se lentamente (realizar o trabalho de forma rápida, mas não precipitada).

¹⁸ Tradução: Arizona: a barragem de Roosevelt e o condado de Yavapai.

¹⁹ Tradução: Viagens pelo vale do coração encantado (Vale de Santa Clara na Baía de São Francisco, Califórnia).

²⁰ Tradução: O que o Tio Sam tem na manga da camisa?

²¹ Tradução: Nós agimos pela segurança, e você?

a construção de navios de guerra. Abruptamente, o empresário abdica de sua “expedição diplomática”²² e inicia a fabricação em massa de materiais e veículos bélicos. O treinamento de recrutas na estação naval de *Great Lakes* no estado de *Illinois*, a despeito da entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial, rendeu uma série de curtas intitulada *The Making of a Man-O-Warsman (1917)*²³, onde além do registro do início da construção de mais de 100 submarinos *Eagle-class*, 7 mil tratores *Fordson* e 15 mil tanques de guerra *Ford 3-Ton M1918*, a defesa clara do militarismo acompanha imagens de soldados em direção a um dos conflitos bélicos mais arrasadores da história (LAUDERBACH, 1999, p. 233).

“A Primeira Guerra Mundial devastou a Europa, mas tornou os EUA a principal potência industrial e comercial do mundo”. Com a guerra, as potências Europeias não tinham mais capital nem produtos manufaturados a oferecer e a demanda desses países pelos bens primários do resto do mundo disparou. Os industriais norte-americanos não podiam ficar avessos a uma reviravolta dos mercados globais. “De 1914 a 1919, os EUA passaram da condição de maior devedor do mundo para a de principal credor (FRIEDEN, 2008:146-148).

O departamento sociológico da Ford e a produção da subjetividade operária

Temas como a educação dos trabalhadores imigrantes, muitos deles em fuga dos efeitos da guerra na Europa, são tratados em filmes como *Ford English School (1918)*, *Vocational School (1920)* e *Modern School (1923)*, filmes estes dedicados a documentar alguns aspectos da atuação do *Ford Sociological Department*. Na tentativa de abordar a necessidade de integrar um número crescente de trabalhadores estrangeiros, foi criada a *Escola de Inglês da Ford* em 1913. Mais do que ensinar o idioma, necessário para que os trabalhadores compreendessem as explicações dos dispositivos de segurança na fábrica, ensinava-se a importância das *virtudes* cívicas como requisito para a obtenção da cidadania norte-americana. Temas como a *higiene pessoal*, a *pontualidade*, a *meritocracia*, a *parcimônia*, a *arte de poupar dinheiro*, a *valorização da vida familiar monogâmica*, *hierárquica e heterossexual*, são apenas alguns exemplos dos *processos de objetivação*²⁴ ao qual os trabalhadores

²² Em novembro de 1915 Henry Ford decide financiar expedições educacionais de paz na Noruega, Suécia, Dinamarca, Holanda e Suíça no intuito de dar um fim diplomático para a guerra. Cf. KRAFT (1999:234).

²³ Tradução: A fabricação dos homens da guerra da marinha dos EUA.

²⁴ “Já se afirmou que tanto os processos de objetivação quanto os processos de subjetivação

imigrantes foram submetidos.

Registrado também em várias peças fotográficas, um dos aspectos interessantes da atuação dos “assistentes sociais”²⁵ do *Departamento Sociológico da Ford*, diz respeito à cerimônia de graduação. Seguindo uma tradição que remonta ao século XVIII, os formandos, vestidos em trajes que lembram os de suas terras nativas, mergulham em um caldeirão cheio de água saindo em seguida ovacionados e “trajados de norte-americanos”. O ritual do “*melting pot*”²⁶, agia como símbolo de que sua etnicidade estrangeira havia sido inteiramente lavada.

Para se qualificar ao salário oferecido pela Ford²⁷ “o trabalhador tinha que ser racional e recatado. Ele tinha que manter sua casa arrumada e seus filhos saudáveis e, se ele estivesse abaixo da idade de vinte e dois anos, tinha que se casar” (SNOW, 2014, p. 49). Para o acompanhamento do “bem-estar” dos trabalhadores dentro e fora de sala de aula, foram selecionados trinta “investigadores” que dividiram os trabalhadores em quatro grupos focais de acordo com a “*força de caráter*” suficiente para “*carregar o espírito da empresa*”. Conforme relata um dos diretores do departamento (LEE, 1916, p. 303), o primeiro grupo jamais foi “incomodado” pela presença dos investigadores sociais, o segundo e terceiro

concorrem conjuntamente na constituição do indivíduo, sendo que os primeiros o constituem enquanto objeto dócil e útil e os segundos enquanto um sujeito. Pode-se então dizer que o termo “sujeito” serviria para designar o indivíduo preso a uma identidade que reconhece como sua, assim constituído a partir dos processos de subjetivação. Esses processos, justapostos aos processos de objetivação, explicitam por completo a identidade do indivíduo moderno: objeto dócil-e-útil e sujeito” (Fonseca, 2003, p.26).

²⁵ É possível ver imagens da atuação dos “investigadores” também no filme *Golden Opportunity* (1923).

²⁶ O termo caldeirão (*melting pot*) é uma metáfora para designar uma sociedade heterogênea se tornando mais homogênea onde os diferentes elementos, “derretendo juntos”, revelam um todo harmonioso, com uma cultura comum. Era uma metáfora utilizada para descrever o processo idealizado de imigração e colonização pelos quais diferentes nacionalidades iam se misturando em uma comunidade nova, virtuosa e que estava conectada a visões utópicas de um “homem novo” americano. O primeiro uso do termo na literatura americana foi encontrado nos escritos de J. Hector St. John de Crevecoeur, em suas doze cartas intituladas “*Letters from an American Farmer*” (1782). Enquanto a ideia de “fusão” já era parte da linguagem popular, o termo exato “*melting pot*” entrou em uso geral somente em 1908, após a estreia da peça “*The Melting Pot*” de Israel Zangwill.

²⁷ Em 1914, Henry Ford adquiriu a reputação de humanitário, filantropo e reformador social e, simultaneamente, enfureceu a comunidade empresarial e os reformadores sociais com o anúncio do *Five Dollar Day* (Cinco Dólares por Dia). Mais do que simplesmente uma política salarial, que oferecia salários quase dobrados em relação aos salários vigentes em Detroit, o *Five Dollar Day* tentou resolver problemas atitudinais e comportamentais dos trabalhadores em seu ambiente doméstico. Os trabalhadores só recebiam o dinheiro sob a condição de se adaptar aos padrões específicos de *eficiência na vida doméstica* concedidos pelo departamento sociológico da Ford com o ideal de um *modo de vida americano necessário à eficácia industrial*. Cf. MEYER (1981); SNOW (2014).

grupo, necessitavam de algum tipo de “*reforço de finalidade*” e, o quarto grupo, era totalmente carente de “*completa reformulação de seus hábitos*”.

Em maio de 1920, somada à iniciativa gananciosa de Henry Ford de cobrar dos donos de salas de cinema pela exibição de seus “*cinéjornais educacionais*”, após a publicação de textos antissemitas no jornal *The Dearborn Independent*, de sua propriedade, muitos donos de salas de cinema interromperam a divulgação dos filmes como forma de protesto, levando ao fim da *Ford Educational Weekly* em dezembro de 1921. Junto a uma reforma do departamento de fotografia, o projeto é renomeado para *Ford Educational Library* e seus filmes passam a ser expostos também em escolas, universidades e igrejas (STEWART, 2014, p. 9). Os assistentes sociais do *Departamento Sociológico da Ford*, por meio de curtas como *A Day at the Merrill-Palmer School* (1928) além da série *The Henry Ford Trade School* (1924-1927), passam a determinar os padrões de comportamento explicitamente aliados a um projeto coercitivo de “*americanização*” também aos filhos da classe trabalhadora imigrante.

Por meio de uma compilação dos filmes originalmente gravados pelo *Ford Motion Picture Department*, a atuação destes investigadores sociais pode ser vista também no documentário *Demon Rum*²⁸, realizado pela rede norte-americana PBS no ano de 1989. No documentário é possível ver os esforços do *Departamento Sociológico da Ford* em combater o “*alcoolismo*” nos subúrbios da cidade de Detroit e, sobretudo, refletir sobre como o sucesso desta *política corporativa* levou da campanha nacional de proibição à declaração da *Décima Oitava Emenda à Constituição dos EUA* (1919-1933) desautorizando a fabricação, o transporte e a venda de bebidas alcoólicas para consumo.

A categoria “*educational*” e a puritana conduta metódica de vida

O fato de a empresa conseguir registrar o termo “*educational*” em seus filmes acabou por produzir na mente dos trabalhadores e também na cognição das classes médias tradicionais, uma associação positiva entre a figura de Henry Ford, a marca de seu empreendimento e a retórica da educação moral e cívica em um momento em que a indústria cinematográfica norte-americana apenas começava a explorar

²⁸ O documentário *Demon Rum* utiliza imagens originais da *Ford Motion Picture Department* e pode ser assistido livremente pela plataforma You Tube.

os melodramas sensacionalistas e a violência fútil, o que levou a um progressivo detalhamento na política de censura a favor dos filmes educacionais similares aos da *Ford* (PETERSON, 2012, p. 284; PETERSON, 2014, p. 4).

Quando o público da classe média “bem-educada” é atraído para o cinema em virtude da retórica da educação moral e cívica, por que não estender essa atração também à classe trabalhadora fabril? Essa extensão poderia reforçar a percepção de que “*Ford*”, “o homem, a empresa, os filmes, são “*educational*”, são, portanto, úteis, *livres de controvérsia*, sem drama, honestos, benéficos” e, assim, os *princípios motores da eficiência organizacional* estariam quase que automaticamente ligados a tudo aquilo que é “razoável e responsável, qualidades que qualquer empresa gostaria de promover e incorporar” (PETERSON, 2014, p. 5).

O rótulo “*educational*” é um componente básico da variedade de formatos de programação de filmes nos EUA desde de 1908. Entretanto, quando surge a *Departamento Cinematográfico da Ford* em 1914, o governo norte-americano ainda não havia estipulado adequadamente as fronteiras normativas entre os filmes publicitários e os filmes educacionais. Henry Ford, assim como outros empresários, soube explorar muito bem as brechas legais ao distribuir seus filmes como “educacionais” evitando a cobrança financeira pelos donos das salas de cinema feita para a exibição dos filmes comerciais. Isso resultou em *lucro direto* e em maior autonomia para “usar sua série de filmes educativos como um veículo para distribuição de conteúdo corporativo para um público de massa” (idem).

Não obstante, as pesquisas de tipo *survey* só emergiram nos EUA nos anos 1940, nesse sentido, os estudos sobre o cinema pré-clássico e clássico nas primeiras três décadas do século XX, dizem mais sobre os propósitos dos produtores, das imagens produzidas e das forças sociais que moldaram a linguagem cinematográfica do que dos espectadores *per se* (PETERSON, 2012, p. 289). A categoria “*educational*” serviu como tática de *marketing* que só foi regulada pelo termo “*documentary*” bem depois de introduzido o conceito pelo cineasta escocês John Grierson em 1926.

Entretanto, o adestramento pela via do automatismo mecanizado não seria propriamente eficiente sem que a classe trabalhadora incorporasse os axiomas da autocontenção, típicos da puritana conduta metódica de vida de grande parte das classes altas e médias estadunidenses. Em seu clássico texto “*Americanismo e Fordismo*”, escrito em 1934, Antonio Gramsci buscou compreender a simbiose entre as novas estratégias de gestão das atividades laborativas e os princípios

motores da *ideologia corporativa* emergente nos EUA. Para o autor, os novos métodos de disciplina da força de trabalho e os modos de viver das classes disciplinadoras eram indissolúveis. “Desde esse ponto de vista, é que cabe entrever as iniciativas “puritanas” dos industriais americanos de tipo Ford” (GRAMSCI, 1996, p. 397).

O *projeto de sociabilidade do fordismo* está documentado nos diversos cinejornais publicados pela empresa de Henry Ford entre 1914 e 1932. A maioria dos seus filmes promovia os valores da ética profissional enquanto núcleo ético mais íntimo da personalidade especificamente burguesa, *ethos* esse tido como necessário pelos empresários e políticos norte-americanos à reestruturação da múltipla identidade proletária²⁹.

O *protestantismo ascético*³⁰, contido nas práticas corporativas da *Ford*, não foi uma manifestação histórica imprevisível. Tocqueville (2007, p. 217-227) no *segundo volume* de seu “*Democracia na América*” (1840) considera o puritanismo estadunidense tanto como uma doutrina religiosa como uma teoria política. O filósofo do direito Gerg Jellinek, professor de Max Weber, em 1895, dissertou sobre as afinidades entre a moderna noção de direitos humanos e o *ethos* puritano estadunidense³¹.

Henry Ford, além de ser o único norte-americano antissemita citado no livro “*Mein Kampf*” (1925) de Adolf Hitler³², tinha ligações com a Igreja Episcopal Anglicana. S.S. Marquis, um dos diretores do *Departamento Sociológico da Ford*, era um resoluto clérigo protestante e costumava afirmar que: “assim como adaptamos a maquinaria na fábrica, visando transformar o automóvel que queremos, temos

²⁹ Vale lembrar que dos 45 presidentes norte-americanos, com as exceções de Thomas Jefferson, nascido em família anglicana, mas declaradamente deísta sem vínculos com qualquer Igreja; de Abraham Lincoln, nascido em uma família batista calvinista altamente religiosa, mas também sem vínculos com qualquer Igreja e John F. Kennedy, único ligado à Igreja Católica Romana, todos os outros presidentes possuem ligações diretas com alguma igreja protestante, a maioria é ligada à Igreja Protestante Episcopal nos Estados Unidos da América, à igrejas presbiterianas, metodistas, luteranas, congregacionais e batistas. Cf. MASCI (2016). Também há a referência no site <http://www.presidentsusa.net/religion.html>.

³⁰ Me refiro ao termo empregado por Max Weber na primeira edição de “A ética protestante e o espírito do capitalismo” de 1904/1905, ao se reportar ao termo “protestantismo ascético como o “último estágio” do processo de desmagificação prático-religiosa. Weber tinha como propósito demarcar sua diferença em relação à Igreja Luterana e ao movimento que ficou conhecido como “protestantismo luterano”. O que unifica o protestantismo ascético como um movimento com traços comuns é a crença na necessidade de comprovação da salvação. Cf. WEBER (2004:87-141).

³¹ Jellinek refletiu sobre isso em seu livro “*A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão: Uma Contribuição para a História Constitucional Moderna*” publicado em 1895.

³² Cf. RUDIN (2014).

que produzir o produto humano que queremos” (S.S. MARQUIS *apud* MEYER, 1981:157). John R. Lee (LEE, 1916), outro diretor protestante do departamento, foi membro da Comissão de Americanização de Detroit (*Americanization Committee of Detroit*) e da Câmara de comércio de Detroit (*Detroit Board of Commerce*).

Conclusão: a engrenagem comunicacional capitalista, o *modus vivendi* burguês e a configuração do campo político

Os vínculos entre um conjunto de *imperativos morais* expressos em *linguagem corporativa* através do *cinema* no início do século XX, acabaram destinados a enquadrar e motivar o campo das *políticas públicas* nos EUA antes mesmo do *New Deal* (1933-1937) de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), levando o fordismo ao seu amadurecimento entre os anos de 1945 e 1973 também na Europa (HARVEY, 1992, p.125).

Está transparente nos cinejornais da Ford que as estratégias e tecnologias de gestão do capital humano contam com uma legitimidade fabricada na própria engrenagem comunicacional capitalista em sua simbiose com agências governamentais e não-governamentais encarregadas de fiscalizar a conduta dos indivíduos enquanto unidades de valor³³. A linguagem cinematográfica sob as rédeas dos magnatas da sociedade industrial acabou funcionando como um eficaz dispositivo de modulação do discernimento, imprescindível à uma razão governamental crítica³⁴, que precisa, no que lhe diz respeito, usar de todos os meios previsíveis para *calcular e policiar eficientemente os custos econômicos e políticos do exercício da autonomia dos governados*.

As práticas de ressignificação do *self* moderno por atos individuais e coletivos de autocontenção levariam à *remodulação dos traços morais da personalidade proletária* obrigando-a a internalizar algumas singularidades essenciais ao *modus*

³³ O Comitê de Atividades Antiamericanas, durante os anos 1940 e 1950, ao investigar a infiltração comunista da indústria cinematográfica chamou a atenção internacional para as preocupações sobre o potencial político de propaganda do cinema e do ativismo político das celebridades. Nos anos 1960 e 1970 os filmes começaram a criticar a política externa americana e defender a mudança social e cultural liberal. Na década de 1980, a eleição de Ronald Reagan para a presidência dos EUA incentivou mais estudiosos a estudarem as conexões mais profundas entre a indústria do entretenimento e da política.

³⁴ O conceito de *governamentalidade* na filosofia política de FOUCAULT (2008), diz respeito à racionalização da prática governamental (economia-política) no exercício da soberania política. *De forma alguma restrita à esfera estatal*, trata-se das manobras, táticas, estratégias de um poder que age sobre a dinâmica da vida ativa.

vivendi burguês. A psique do trabalhador comum expressa-se numa espacialidade onde os “processos de responsabilização social, de culpabilização e de entrada na lei dominante” se sustentam nas *experiências que o trabalhador faz de si mesmo* mediado por máquinas territorializadas como o rádio, o cinema, a televisão GUATTARI; ROLNIK (1986, p. 37). Os filmes da *Ford* serviram também como documentos valiosos para estudos posteriores sobre o aburguesamento da vida comunitária dos trabalhadores e a consequente *domesticação da consciência sobre seus interesses comuns* em textos como os do historiador E.P. Thompson³⁵ já na década de 1960.

No auge da grande depressão de 1929, a *Ford* se viu obrigada a reduzir seus custos de operacionalização; entre outros empreendimentos, que envolviam a produção de aviões e de tanques de guerra, em 1932, são fechadas as instalações do *Departamento Cinematográfico da Ford*. Trinta anos depois, a empresa transferiu os direitos de imagem para os *Arquivos Nacionais da Administração de Registros do Governo dos EUA*³⁶. Em 1963, a Administração de Registros fez uma compilação que ficou conhecida como *Henry Ford's Mirror of America (1963)* no qual está documentado algumas expressões sobre o estilo de vida americano entre 1914 e 1921.

Tanto em alguns filmes originais quanto na compilação, *a imagem do trabalhador é vista muitas vezes através da imagem de Henry Ford*. O “homem simples que gostava de acampar com os amigos, de dançar música “country”, esqui com os seus netos”, era tal qual os operários de sua fábrica, “nascido em um mundo com horizontes limitados”. Contudo, Henry Ford era um homem que “colacionava prédios enquanto outros colecionavam selos”. (AIRD & RUDDIMAN, 1986, p. 189).

O traço fundamental da regulação fordista consistiu precisamente no reconhecimento de que “a produção de massa significava consumo de massa, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia, em suma, um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista” (HARVEY, 1992, p. 121).

³⁵ Entre inúmeros artigos do autor, o livro “A formação da Classe Operária Inglesa”, publicado em 1963 é seminal para o tema em questão.

³⁶ Registrado como “*Ford Motor Company Collection, ca. 1903–ca. 1954*”, disponível em: <http://www.archives.gov/>. Alguns podem ser visualizados no página do US National Archives no You Tube em <https://www.youtube.com/user/usnationalarchives>. Muitos filmes também estão disponíveis por solicitação formal junto à *Alexander Street Academic Video Online* no site <http://alexanderstreet.com/products/academic-video-online-premium>, outros estão disponíveis livremente na web. A listagem completa dos filmes pode ser consultada em BRAY (1970) ou diretamente no site https://archive.org/stream/guidetofordfilmc00brayrich/guidetofordfilmc00brayrich_djvu.txt.

O fordismo promoveu o aumento massivo do consumo privado de bens padronizados em agregados familiares nucleares por meio do *marketing* estratégico de “*mercadorias ideológicas*” tais como automóveis, televisores, máquinas de lavar, geladeiras ou o turismo de massa, cujo consumo individualizado tornou-se um mecanismo de auto normalização permanente promovendo a adoção do “*American way of life*”, associando, dessa forma, mercantilização, burocratização, homogeneização social e individualização.

Seus efeitos estão associados diretamente à suburbanização (especialmente nos EUA). A intervenção do Estado foi reorganizada através do planejamento macroeconômico e social e pelo aumento da discricionariedade administrativa. A atuação conjunta entre os campos administrativos privado e público em nível meso, macro e micro refletiu-se não só na vida econômica e política, mas também na esfera cultural. O papel da cinemateca educacional de Henry Ford contribuiu para que o fordismo fosse interpretado como “uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e emancipação humana” (HARVEY apud JESSOP, 1992).

Referências

AIRD, Hazel B.; RUDDIMAN, Catherine. **Henry Ford: Young Man With Ideas**. Childhood Famous Americans series. New York: Aladdin Paperbacks 1986.

BRAY, Mayfield. **Guide to the Ford Film Collection in the National Archives**. Washington, D.C.: National Archives, 1970.

FRIEDEN, Jeffrey A. **Capitalismo Global: história econômica e política do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

FONSECA, Márcio Alves. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC. 2003.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GRAMSCI, Antonio. Americanismo e fordismo. In: GRAMSCI, Antonio. **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GRIEVESON, Lee. **Watching Henry Skate: The Films of the Ford Motor Company**. Digital Discourse and Culture @ Virginia Tech. Virginia Polytechnic Institute and State University. Disponível em: http://www.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism_materials/Grieveson.pdf. 2005.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOCKER, Clarence. **Ford's Sociology Department and the Americanization Campaign and the Manufacture of Popular Culture Among Assembly Line Workers (1910—1917)**, Journal of American Culture. Vol. 20, Issue 1, p. 47-53, 1997. Disponível em: <https://inside.artcenter.edu/ed/file.php/24297/Hooker.pdf>.

JESSOP, Bob. **Fordism and Post-Fordism: a Critical Reformulation** in SCOTT, A.J. and STORPER, M.J. (eds.), **Pathways to Regionalism and Industrial Development**, London: Routledge, p.43-65, 1992.

KRAFT, Barbara S. Ford Peace Expedition. In VENZON, Anne Cipriano. **The United States in the First World War: An Encyclopedia**. New York: Routledge/Garland Publishing, p. 233-234, 1999.

LAUDERBACH, George. Ford Motor Company. In VENZON, Anne Cipriano. **The United States in the First World War: An Encyclopedia**. New York: Routledge/Garland Publishing, p. 232-234, 1999.

LEE, John R. **The So-Called Profit Sharing System in the Ford Plant.** *The Annals of the American Academy of Political and Social Science.* Vol. 65, Personnel and Employment Problems in Industrial Management, pgs. 297-310. May, 1916.

LEWIS, David. **The Public Image of Henry Ford: An American Folk Hero and His Company.** Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1986.

LÖWY, Michael. **A Jaula de Aço: Max Weber e o Marxismo Weberiano.** São Paulo: Boitempo, 2014.

MASCI, David. **Almost all U.S. presidents have been Christians.** In: Pew Research Center Publications. Disponível em: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/02/12/almost-all-u-s-presidents-have-been-christians/>. Fevereiro de 2016.

MEYER, Stephen III. **The Five Dollar Day: Labor Management and Social Control in the Ford Motor Company 1908-1921.** Albany: State University of New York Press, 1981.

PEARSON, Roberta. **Early Cinema** in NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema.* New York: Oxford University Press Inc. 1996. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.5157&rep=rep1&type=pdf>.

_____. **Transitional Cinema** in NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema.* New York: Oxford University Press Inc. 1996. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.5157&rep=rep1&type=pdf>.

PETERSON, Jennifer. **The Knowledge Which Comes in Pictures: Educational Films and Early Cinema Audiences.** In GAUDREAU, André; CULAC, Nicolas; HIDALGO, Santiago. **A Companion to Early Cinema.** Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3029136/_The_Knowledge_Which_Comes_in_Pictures_Educational_Films_and_Early_Cinema_Audiences.

PETERSON, Elizabeth. **Pedagogy for Profit: the Ford Educational Weekly.** University of Oregon, 19-de março de 2014. Disponível em: <https://uoregon.academia.edu/ElizabethPeterson>.

RUDIN, A. James. **The dark legacy of Henry Ford's anti-Semitism in The Washington Post,** outubro de 2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/national/religion/the-dark-legacy-of-henry-fords-anti-semitism-commentary/2014/10/10/c95b7df2-509d-11e4-877c335b53ffe736_story.html.

SNOW, Richard. **I Invented the Modern Age: The Rise of Henry Ford.** New York: Scribner, 2014.

STEWART, Phillip W. **Henry Ford: Movie Mogul? A Titan of Industry Conquers Filmdom**. Prologue Magazine, National Archives, 2014. Disponível em: <https://www.archives.gov/publications/prologue/2014/winter/ford.pdf>.

TOCQUEVILLE, Alexis. **Democracy in America (volumes 1 and 2, Unabridged)**. Boston, MA: Digireads.com publishing, 2007.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Os novos valores do sistema econômico e social e a degradação dos horizontes de possibilidades da existência humana: uma análise a partir do filme *La loi du marché*

Laura Pimentel Barbosa¹

Resumo: O presente ensaio é o resultado de um esforço para identificar as características e os desafios pelos quais os trabalhadores estão sujeitos na atual fase do sistema econômico. Para isso, considerando a especial capacidade do cinema em retratar a história por meio das suas narrativas e construções imagéticas, e também por permitir aos espectadores e ao analista identificar no filme aspectos da realidade de modo a ser possível refletir a respeito dela, acreditamos que a análise fílmica, especialmente da narrativa, é um recurso importante de compreensão histórica e social. Para tal análise, nos utilizamos do filme francês *La loi du marché* (título no Brasil: *O valor de um homem*) de Stéphane Brizé, lançado em 2015, que retrata um homem de meia idade procurando por um emprego após ser demitido da fábrica na qual trabalhou por muitos anos, e então se depara com um mundo do trabalho que se pauta por novos valores.

75

Palavras-chave: Trabalho. Capitalismo Flexível. Cinema.

¹ Mestranda do Programa de pós graduação em Ciências Sociais pela UNESP campus de Araraquara. Graduação em Relações Internacionais pela UNESP campus Franca.

Abstract: This essay is the result of the endeavor to identify the characteristics and the challenges whereby the workers are subjected to in the current phase of the economic system. To do so, considering the unique capacity of cinema to portray history by its narratives and imagnetic constructs, allowing the audience and the analysts to identify, in the movie, aspects of their own reality insomuch it is possible to think about it, we believe that the filmic analysis, specially of its narrative, is an important resource of historical and social comprehension. We have resorted to the French movie *La loi du marché* (title in Brazil: O valor de um homem), by Stéphane Brizé, released in 2015, which depicts a man in a job search after have being fired from the factory in which he had worked for many years, and then he faces a very different work reality, which is guided by new values.

76

Keywords: Work. Flexible Capitalism. Cinema.

{...} todos os homens devem estar em condições de viver para poder fazer história. Mas, para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter moradia, vestir-se e algumas coisas mais.

F. Engels; K. Marx

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.

Marc Ferro

Introdução

O cinema nos permite identificar o “espírito do tempo”². Dizemos isso com base no princípio de que no filme estão expressos o modo de agir e as visões de mundo. Os hábitos, comportamentos e a linguagem são fonte para a análise da sociedade. Por meio do cinema são também propagadas as ideias, os discursos e os valores que se pretendem verdadeiros por parte daqueles que possuem os recursos para transmiti-los, e que têm interesse que tais valores e ideias sejam amplamente aceitos e seguidos. Nesse sentido mesmo a narrativa mais ficcional pode conter importantes aspectos para compreendermos a realidade; mesmo na mais elaborada das ficções o poder de algum modo se faz presente - se afirmando ou sendo criticado. Tão importante quanto, os filmes retratam os medos de determinada sociedade, como ela se vê e a percepção dela em relação aos outros, aos que estão distantes. Por meio do filme podemos nos atentar aos detalhes da realidade, do cotidiano e às diferentes experiências da vida. Em resumo: os filmes têm o potencial para permitir com que o espectador possa “tomar conhecimento de realidades e episódios que desconheciam, refletir sobre suas vivências e mobilizar suas emoções” (HOLZMANN, 2012, p.09).

Por isso, ao nos dedicarmos à análise de um filme, tentamos compreender a história e todos os valores de um momento. Os diversos elementos do filme são fonte para a compreensão da sociedade e suas dinâmicas tanto quanto outros objetos de estudo; afinal, para realizar uma boa avaliação da realidade, “[D]eve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente do que é aparente, ou ainda, como diria Marx, e antes dele, Hegel, buscar a essência partindo da aparência” (FRESSATO, 2009, p. 85).³

² Célebre expressão de Georg Simmel.

³ Essa é uma perspectiva que fundamenta no modo como Simmel elaborou sua sociologia, e por isso iniciamos nosso texto com a citação do autor.

O trabalho e o cinema

Dentre as mais importantes temáticas do cinema está o trabalho. Podemos inclusive destacar o fato de que uma das primeiras películas fílmicas da história é a sequência chamada “A saída dos operários da fábrica Lumière”, de 1895. Mais ainda, o cinema é em si uma arte resultante do desenvolvimento da técnica, da produção industrial, enfim, do mundo do trabalho técnico e fabril. Como afirma Gettino: “[O] aparecimento da primeira obra cinematográfica teria sido impensável sem a existência prévia de uma indústria capaz de aproveitar os avanços da ciência, da tecnologia e das artes de seu tempo” (GETTINO; In: MELEIRO, 2007, p. 18).

O trabalho está no núcleo do cinema como técnica e arte. Importantes filmes para a história do cinema se dedicaram à questão do trabalho, à exploração e à violência no mundo do trabalho, assim como à interação entre indivíduo e máquina, à alienação e às lutas por melhores condições de trabalho e por direitos. Além disso, muitos filmes também se dedicaram a retratar a importância do trabalho para a constituição da identidade, para a criação de laços de solidariedade e para a autoestima dos indivíduos apesar de todo os sofrimentos e dificuldades que a rotina do trabalho pode gerar (HOLZMANN, 2012, p. 32).

Tomemos como exemplos os clássicos filmes *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemanha, 1927) e *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, EUA, 1936). O primeiro retratou uma realidade na qual a classe trabalhadora era explorada a tal ponto que a própria vida dos indivíduos era considerada menos valiosa, quase como que dispensáveis na medida em que eles poderiam ser substituídos por outras pessoas ou até por máquinas. Assim, a classe trabalhadora permanecia no subterrâneo trabalhando para fazer a cidade brilhar. Nessa alegoria para o sistema produtivo que se expandia, *Metrópolis* representava o capitalismo como uma grande máquina, e o trabalhador como sendo apenas mais uma engrenagem (ALVES, 2010 a).

O segundo filme apresenta de (forma cômica) a tragédia do sistema produtivo industrial moderno: a alienação do trabalhador e as consequências físicas e psicológicas desse trabalho mecanizado, repetitivo, controlado pela tirania do tempo do relógio; o filme retrata como o tempo tornou-se colonizado pelos interesses econômicos capitalista e como isso faz com que os indivíduos gradativamente não disponham mais de tempo para usufruírem de suas vidas. *Tempos modernos* sugere que o que ocorreu na sociedade industrial foi o oposto do que disseram entusiastas do desenvolvimento dos meios de produção: ao invés de

libertar, a indústria aprisionou ainda mais os indivíduos no mundo do trabalho (ALVES, 2010 b).

Algumas décadas depois, o filme *A classe operária vai ao paraíso* (Elio Petri, Itália, 1971) expõe o quanto esse tempo opressor do relógio e a necessidade capitalista de produção intensa através da implementação do sistema de cotas e metas demonstram o desprezo desse sistema pela dignidade dos indivíduos ao tornar cada vez mais precárias as suas condições de trabalho, comprometendo a saúde e qualidade de vida dos trabalhadores. Essa situação, uma vez compreendida pelo personagem principal após ele mesmo sofrer um sério acidente de trabalho, o leva a uma busca por defender os interesses de sua classe – e nessa sua jornada ele compreende o quanto essa empreitada é complexa, uma vez que a classe trabalhadora também tem suas cisões, dificuldades de comunicação e conflitos de interesses. *A classe operária vai ao paraíso* também retrata um mundo no qual as possibilidades de satisfação pessoal com outras atividades e as formas de existência que se afastam da atividade dita produtiva são cada vez mais restritas e vistas com reprovação mesmo entre os indivíduos da classe operária e entre aqueles que dizem lutar por ela.

Mas nesses filmes, para além das questões que já destacamos de modo sumário, também estavam expostas quais eram as regras e a ética que se exigia do trabalhador num sistema capitalista do século XX com base na produção industrial e no espaço fechado da fábrica. Era no espaço da fábrica que capital e trabalho se relacionavam e se retroalimentavam, e essa relação estabelecida no ambiente da fábrica do capitalismo industrial estava envolta pela noção compartilhada de permanência, ou seja, os indivíduos viviam com mais certezas como, por exemplo, a de que iriam passar muito tempo trabalhando no mesmo lugar, ainda que não no mesmo posto, e isso de fato ocorria para a maioria das pessoas (BAUMAN, 2008a, p.31-34).

Por essa razão, concluiu Sennett: “a rotina pode rebaixar, mas também pode proteger, pode decompor, mas também pode compor uma vida” (SENNETT apud BAUMAN, 2008a, p. 35). Não se trata de negligenciar todas as penúrias que esse sistema produtivo engendra, de modo algum, nesse caso Sennett se refere ao fato de que por consequência dessa configuração do trabalho, apesar de tudo, era possível às famílias adquirir bens e garantir aos seus filhos uma vida estável, em nível pessoal. Por sua vez, era mais fácil para os indivíduos se orientarem

no mundo. Por essas razões, os planos de vida podiam conter elementos dos interesses coletivos, justamente porque as relações estáveis no mundo do trabalho permitiam esse tipo de mentalidade e de relacionamentos (BAUMAN, 2008b, p. 13-15).

Todavia, a partir da década de 1970 esse cenário começa a mudar. Nesse período de crises e recessões econômicas retornaram os preceitos do liberalismo econômico que apoiados no desenvolvimento tecnológico das comunicações e transportes permitiam com que a produção pudesse ser internacionalizada. Consequentemente, a mentalidade de curto prazo (de investimentos que gerem retornos rápidos e que possam, por sua vez, serem deslocados para gerar mais lucros em outros lugares) se impõe sobre a de longo prazo, que era a mentalidade capitalista da fase industrial (a que necessita de investimentos maciços e projetos de grande envergadura, e que levam mais tempo para gerar lucros).

Assim, a fábrica deixa de ser um templo para se tornar um monumento, ou melhor, uma ruína do sistema produtivo fordista-taylorista, de seu modelo produtivo e relações trabalhistas estáveis e prolongadas concentrados em espaços específicos que se esperavam quase permanentes. A flexibilidade, que se estendeu do setor financeiro ao produtivo, tornou-se palavra de ordem a partir da década de 1980. O capital agora deve viajar bastante, precisa também “esvaziar” os espaços e retirar deles tudo o que é considerado como obstáculo a uma economia mais eficiente.

O filme *Amor sem escadas* (Jason Reitman, EUA, 2009) é uma boa representação desse novo capitalismo; Ryan (George Clooney) é o indivíduo que o capitalismo flexível precisa: Ryan viaja com apenas uma mala de mão, poucas roupas, um laptop e não deixa ninguém para trás pois não possui vínculos e se recusa a tê-los. Segundo o personagem, vínculos com outras pessoas significa o mesmo que mais bagagem para carregar e por isso não fariam mais que apenas atrapalhá-lo em seu trabalho - sua função é demitir funcionários de empresas que necessitam cortar gastos.

Quando a vida laboral deixa de ter a estabilidade que por tantas décadas possuiu, as relações sociais indubitavelmente afetadas. Isso ocorre porque em um mundo no qual o trabalho deixa de ser uma estável, no qual o trabalhador é cada vez mais reduzido a uma mercadoria de baixíssimo custo e fácil de ser substituída, seja por outros indivíduos, seja por máquinas, de tal forma que a incerteza deixa

de estar presente somente na vida de apenas alguns desafortunados e se torna generalizada, a luta coletiva é enfraquecida, e os indivíduos caminham solitários (BAUMAN, 2008a, p. 32-36).

Nesse novo cenário das relações de trabalho, os filmes que tratam desse tema hoje têm o desafio de retratar como os indivíduos lidam com essa insegurança, especialmente quando eles cresceram em um tempo no qual seus pais e avós conheceram a estabilidade e assim foram levados a acreditar que ela também lhes seria possível. Nesse sentido ficam as perguntas: como as novas exigências tão difusas e amplas advindas do trabalho influenciam a autoestima e os relacionamentos dos indivíduos? Quais os valores que o sistema espera que os indivíduos sustentem em suas vidas e as novas bases de sua existência?

São essas mesmas as questões com as quais se depara Thierry, um homem de 51 anos, francês, desempregado depois de muitos anos em um emprego estável, e que agora precisa se adaptar para encontrar um novo emprego e manter a si e à sua família. Thierry, interpretado por Vincent Lindon, é o personagem principal do filme recente de Stéphane Brizé, cujo título em francês é *La loi du marché* (França, 2015), e em português: *O valor de um homem*.⁴

No título e no decorrer do ensaio preferimos utilizar o título original do filme, em francês, porque acreditamos que o título original nos fornece importantes elementos para que nós possamos compreender as intenções do filme e situá-lo no contexto contemporâneo do mundo do trabalho. Esse artigo se propõe a jogar luz sobre essas questões. Para a análise utilizaremos também estudos que identificam as características da atual fase do sistema econômico, os seus os mecanismos de controle, discursos e os seus valores, sem deixar de dar espaço à percepção e às experiências da autora porque são aspectos fundamentais para a análise de qualquer obra de arte a subjetividade e a experiência pessoal.

***La loi du marché*: as novas configurações do trabalho e da vida no capitalismo flexível**

A primeira cena de *La loi du marché* é simbólica. Nela já está presente um elemento que será fundamental para a narrativa do filme como também para

⁴ O filme fez parte da seleção oficial da 68ª edição do Festival de Cannes (em 2015), concorrendo ao prêmio principal, a Palma de ouro, e o ator Vincent Lindon, o único ator profissional de todo o filme, recebeu o prêmio de melhor performance masculina no referido Festival.

compreendermos os novos desafios que os trabalhadores da era do capitalismo flexível enfrentam: é uma negociação que se desenvolve num tom de decepção e raiva reprimida por parte do personagem principal, Thierry, e por parte de seu interlocutor vemos uma postura evasiva. As negociações serão constantes em todo o filme e revelam o enfrentamento não somente de interesses, mas também de valores diversos e em conflito.

Também nessa primeira cena sabemos os valores que pautam a conduta de Thierry quando ele diz ao diretor de um instituto profissionalizante: “as pessoas merecem ser bem tratadas, entende o que eu quero dizer?”. Há 15 meses desempregado, Thierry tem apenas mais 9 meses restantes de seguro desemprego; após esse período, ele terá que depender da ajuda da assistência social que, como ele afirma, oferece muito pouco, apenas 500 euros por mês, o que não é o suficiente para sustentar sua família. E ele perdeu 4 meses de procura de emprego ao fazer um curso para operadores de guindaste nesse instituto, um curso que, caso o indivíduo não possua experiência em solo na construção civil, é inútil, ninguém o empregará. O que o diretor do instituto pode fazer é muito pouco, no máximo reter seu currículo e encaminhá-lo a alguma empresa que requeira pessoas com o perfil de Thierry.

Em uma cena na qual ele está conversando com a gerente de um banco para negociar suas pendências financeiras, sua interlocutora o questiona sobre a possibilidade de ele vender seu apartamento, mas Thierry ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de tomar medidas drásticas, se mantém firme em defender as suas conquistas, pois vender o imóvel seria, ele afirma, “como se todos os nossos esforços (dele e de sua esposa) tivessem sido em vão”. A escolha será a de vender um outro imóvel mais simples e situado no interior, o que será motivo de mais uma inflamada discussão entre Thierry e o casal que pretende comprar o imóvel.

Contudo, a sua fragilidade econômica o coloca numa situação de emergência, e o impede de participar de ações coletivas como a que seus ex-colegas de trabalho propõem. Thierry e seus colegas eram funcionários de longa data de uma fábrica que, apesar de lucrativa, segundo os relatórios de especialistas, decidiu fechar as portas alegando dificuldades econômicas. As consequências dessa decisão foram a desestabilização das vidas dos funcionários e de suas famílias, e por isso os agora ex-funcionários buscam, por meio de uma ação coletiva, algum

ressarcimento. Podemos presumir que, já que os lucros não eram um problema, o que ocorreu foi a transferência da unidade fabril para outro lugar, no qual os custos de mão de obra sejam mais baratos e em que os impostos sejam menores.

Mas Thierry está cansado, “mentalmente e moralmente”, como ele próprio afirma, dessa luta que o fez se sentir humilhado e abandonado. Temos, portanto, a imagem de uma pessoa desolada consigo mesma por não ter mais forças e condições de lutar. Gostaríamos de destacar nessa cena específica um momento que demonstra a sensibilidade do ator Vincent Lindon em retratar o conflito interno da personagem: ao ser acusado de ser ‘negativo’ e de ‘não respeitar a luta’, Thierry, abaixa os olhos, nega essas afirmações com a cabeça, mas se silencia. O personagem tenta explicar que os outros mais de 700 ex-funcionários que seus colegas querem convocar para recorrer contra a empresa que os demitiu podem não aparecer justamente pelas mesmas razões pelas quais ele próprio não pode. Ele parece saber que a força de sua classe é muito menor do que fora há algumas décadas, no entanto ele evita entrar em conflito com os colegas e se cala.

A característica que o filme expõe a respeito do trabalhador contemporâneo é a sua solidão e desamparo, ele está sozinho e deve procurar se defender sozinho. Essa é uma grande diferença entre a imagem do trabalhador no cinema contemporâneo em relação ao cinema das décadas anteriores. Tanto em *La loi du marché* quanto, por exemplo, em *Dois dias uma noite* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, França, 2014), os personagens estão em uma luta solitária para manterem ou conseguirem empregos, e devem entrar em conflito não somente com os empregadores, como estava presente em *A classe operária vai ao paraíso* e *Norma Rae*, como também com seus colegas de trabalho – uma situação dificilmente imaginável até a década de 1970.

O desamparo desses personagens, por sua vez, é em grande parte o resultado do paradoxo da individualização moderna. Em Kant, um dos primeiros filósofos da modernidade, a individualização representava o processo de emancipação, em seus termos, de saída da minoridade para a maioridade, uma situação na qual o indivíduo não estaria submetido aos interesses de outrem e, portanto, não seria subjugado, explorado e, por fim, eliminado.

No início da modernidade, a individualização, essa tutela de si mesmo, deveria, contudo, se desenvolver dentro de um horizonte de expectativas objetivo, ou seja, dentro de um sistema de garantias que permitisse a existência de seres

humanos livres, porém iguais em direitos e deveres, e assegurando-lhes o bem-estar. Por essa razão a fraternidade é um elemento importante para promover o progresso moral e político.⁵ Esse progresso, por sua vez, também necessita do potencial da capacidade técnica; é por meio do potencial da técnica que seria possível retirar da existência as necessidades básicas e permitir com que mais pessoas pudessem viver com dignidade, e que pudessem formular seus planos de vida individuais. No entanto, o que ocorreu, e esse é o grande paradoxo da individualização na modernidade industrial, foi a submissão do projeto de progresso político e moral moderno ao progresso técnico industrial.⁶

Se a individualização necessariamente engendra o desprendimento das relações sociais tradicionais, e a desorientação do indivíduo quanto ao modo de agir, a quais caminhos seguir e, por fim, permite a produção de um novo modo de socialização, o novo enquadramento social do século XX se fundamenta na racionalidade técnica e na valorização da eficiência, produção, adaptação e performance (BECK, 2010, p. 190).

O novo enquadramento social, ou modo de socialização, será, por sua vez, fornecido não por valores tradicionais e comunitários mas pelo mercado, e será possível por meio dos novos dispositivos⁷ fazer com que o indivíduo internalize a individualidade – no sentido da ação isolada e da responsabilidade individual – como um valor a ser seguido, de tal modo que será mais facilmente aceita a condição de incerteza e precariedade quanto ao próprio futuro profissional – embora não só no aspecto profissional da vida. Por fim, padroniza-se um novo modo de pensar e agir com base nos interesses do sistema econômico do capitalismo flexível. “As situações individuais assim produzidas *são inteiramente dependentes do mercado (de trabalho)* [...]” (BECK, p. 193, grifos do autor).

⁵ Não é por acaso que esses três elementos (liberdade, igualdade e fraternidade) compõem o lema da Revolução Francesa, que se propôs como a revolução que anularia as diferenciações hierárquicas permanentes e ‘ontológicas’ entre os indivíduos.

⁶ A defesa da ideia de crescimento econômico se tornou quase que um axioma, de tal modo que as críticas às ações consideradas como necessárias para o “crescimento econômico” muitas vezes são consideradas, se não ingênuas, como irracionais.

⁷ Dispositivos de controle social, facilitados pelas tecnologias de vigilância, assim como as de comunicação e informação, que permitem com que sejam propagados os modelos de comportamento mais adequados aos interesses das empresas – das quais essas próprias companhias de comunicação social e indústria cultural são parte. O conceito de dispositivo tal qual utilizamos o termo aqui se refere a uma “rede” composta não somente por mecanismos tecnológicos como também pelo próprio discurso transmitido por eles (AGAMBEN, 2009).

Conseqüentemente, o processo de busca (e manutenção) de emprego em nosso tempo se torna quase que irônico porque as avaliações às quais devemos nos sujeitar se estendem para muito além de nossas capacidades e habilidades profissionais adquiridas na experiência e na educação formal, para penetrarem nas atitudes e características da personalidade que se adequem aos interesses de um sistema econômico que não mais se propõe a exercer uma disciplina direta nos indivíduos, mas espera deles uma aceitação da realidade que os impeça de efetuar questionamentos.⁸ Vejamos como o filme retrata essa situação.

Uma cena importante é aquela na qual Thierry se dispõe a realizar uma entrevista de emprego via videoconferência. Vemos que ele se preparou como pôde, logo antes de a entrevista começar ele está revisando em seu notebook as anotações que ele fez para ajudá-lo a responder as questões que surgirem, mas ele está ansioso, essa é uma situação na qual ele parece nunca ter passado antes, e provavelmente nunca passou, considerando que ele passara muitos anos empregado. Thierry posiciona a câmera do computador para seu rosto, mas mal olha diretamente para ela, a cena é repleta de ansiedade. Gostaríamos de transcrever parte do diálogo; ao ser questionado pelo entrevistador sobre qual versão de determinada ferramenta Thierry utilizou em seu trabalho anterior, se foi a versão 7 ou a 8, ele diz:

- “A versão 7. Trabalhamos com a versão 7 até o fechamento da usina, então não tive a oportunidade de trabalhar com a versão 8. ”

Ao que o entrevistador responde:

- “O senhor não teve vontade de trabalhar com a versão 8? ”

A pergunta do entrevistador é importante porque ela insinua a possibilidade de que o desconhecimento quanto ao modo de funcionamento da última versão da ferramenta – a falta de uma determinada habilidade ou conhecimento – pode ser culpa do próprio Thierry, de tal modo que a falta de oportunidade para aprender a usá-la não é uma justificativa plausível, e que talvez Thierry devesse ter sido mais “proativo” para “superar esse obstáculo” e buscado aprender. Está aí implícita

⁸ O processo de formação de indivíduos sem capacidade crítica em relação à realidade, e que não consegue admitir novas formas de sociedade e sistema econômico e político já estava presente nos anos de 1960, ao que Herbert Marcuse denominou a formação do “indivíduo unidimensional” (MARCUSE, 1973).

de modo sutil o escopo que adquiriu a noção de responsabilidade individual e o quanto ela pode ser opressora e justificadora das desigualdades de acesso a oportunidades. Thierry demonstra conhecer as diferenças entre as ferramentas, mas afirma que é preciso ter acesso a ela para aprender a operá-la.

A cena continua, mas dessa vez a ansiedade dá lugar à frustração. Mais uma vez abalando as expectativas de Thierry, o entrevistador passa a criticar a qualidade do currículo de Thierry, afirmando que a forma como ele se apresenta – ou não queria ele dizer: “se vende”? – não está muito clara – ou muito atrativa? E depois de questioná-lo se ele estaria disposto a trabalhar em um cargo inferior, e Thierry, mesmo decepcionado, afirmar que sim, lhe diz que muito provavelmente ele não conseguirá o emprego – não sem antes perguntar ainda se Thierry tem flexibilidade de horário, afinal “flexibilidade é muito importante para nós”, destaca o entrevistador.

Reconhecendo as suas dificuldades de adaptação a um novo mercado de trabalho que é extremamente avaliador e competitivo, transformando os indivíduos em adversários, Thierry irá participar de um treinamento para realizar entrevistas de trabalho. Ele e os outros colegas participantes do treinamento assistem a uma de entrevista de emprego de Thierry, e depois são encorajados a expor suas opiniões e críticas. Os colegas então censuram – de modo até ridicularizador – a atitude, tom de voz, linguagem corporal e, além disso, as roupas e a aparência física. Por fim, ao serem questionados se eles gostariam de conhecê-lo na vida real, a maioria responde: “não”.

Kracauer, com muita sensibilidade, percebeu logo na década de 1920 o quanto a aparência se tornava uma preocupação constante não somente entre as mulheres e não somente por motivos privados. A aparência física, a beleza, as roupas, tudo isso, segundo Kracauer, se tornava importante para garantir os recursos à sobrevivência num mundo em que os indivíduos se tornam mercadoria. O indivíduo, ao adquirir para si a responsabilidade de tornar-se desejável ao empregador (tal qual uma mercadoria), ao ter que assumir a responsabilidade quase que total por si mesmo, deve se preocupar em não parecer “obsoleto” (BAUMAN, 2008b, p. 13-14).

Esse processo se aprofundou e conta cada vez mais com a retórica da ética esportiva inserida no mundo do trabalho. Essa retórica é uma característica do nosso tempo, mais que isso, ela ajuda a legitimar as desigualdades. Por meio da

linguagem esportiva, do culto à performance individual, são desenvolvidos os modelos de comportamento individual que se adequam a um mundo no qual as proteções sociais e o poder de barganha coletivo se esgotaram.⁹

O culto à performance serve para dar sentido a esse tipo de escrutínio pelo qual passou Thierry. Esse escrutínio, segundo a lei do mercado, cada vez mais exigente, seletiva e competitiva – principalmente nos países de desenvolvimento capitalista avançado e em alguns países “em desenvolvimento” – é necessário e “justo”. A lei do mercado é também excludente, mais e mais pessoas vão se tornando obsoletas, ou, pior ainda, simplesmente desnecessárias por razões estruturais, e o culto à performance nos faz enxergar essa condição como culpa das próprias pessoas, é assim que Thierry parece ser considerado pelos seus colegas no treinamento.

Qualquer justificativa, ainda que plausível como a falta de experiência, é considerada como nada além de uma “desculpa” para a própria falta de dedicação, e esse processo avaliativo começa desde cedo, já na instituição escolar. Quando Matthieu, o filho de Thierry, mais para frente no filme, apesar de estudar e de se dedicar, não atinge as notas altas que o conselheiro estudantil esperava, as razões em si parecem não importar, é a pressão extrema que o faz se sentir inseguro e despreparado, contudo, ele afirma se dedicar aos estudos. Mas o conselheiro o lembra de que os seus planos acadêmicos e profissionais são “de uma especialidade exigente e muito seletiva”, e então o aconselha: “continue a trabalhar e não se disperse”. Está aí sendo moldado um indivíduo que deve se provar a todo o momento, fazer valer sua existência por meio de seu rendimento, de sua performance individual.

O dilema

O filme então nos surpreende numa cena em que vemos que Thierry finalmente consegue um emprego, ele se torna segurança de um supermercado. Colocar Thierry na função de segurança de um supermercado é uma escolha emblemática do roteirista e diretor Stéphane Brizé. O supermercado talvez seja a metáfora mais

⁹ “A nova mitologia esportiva não põe em cena apenas um indivíduo que cuida de sua forma e de sua aparência em uma sociedade na qual a juventude e a norma e não mais uma faixa etária; ela forja o indivíduo, um indivíduo heroico que assume riscos [...]. Hoje, o esporte simboliza e promove a imagem do indivíduo autônomo, apto a gerir, com a mesma perícia, tanto a sua saúde, a sua aparência física, quanto a sua implicação na vida profissional, como um empreendedor de sua própria existência” (EHRENBERG, apud FILHO, 2012, p. 47).

adequada – ainda que pouco sutil, o que em si não é um grande problema para a qualidade de um filme – para o que se tornou o mundo do trabalho – e também o mundo da vida – no qual só os melhores produtos têm alguma chance de serem escolhidos, tornando a busca de empregos – assim como busca de um parceiro, de amigos etc. – num esporte – e especificamente no caso do trabalho, num esporte de elite.

Em outro aspecto, o supermercado também é o reflexo da sociedade de consumo de massa, lá está disponível uma grande quantidade de alimentos e produtos de cuidado pessoal que são importantes para os indivíduos, que suprem suas necessidades básicas, ainda assim, não são acessíveis a todos; ao contrário, o que o filme retrata é que cada vez menos pessoas são capazes de adquiri-los, mesmo os produtos mais básicos são furtados por pessoas que não se encaixam na imagem clichê e preconceituosa de possíveis ladrões. São pessoas que se assemelham a ele mesmo que ele deve vigiar, abordar e depois conduzir a uma sala nos fundos da loja para ou fazê-los pagar pelo que furtaram, ou, caso não possam fazê-lo, encaminhá-los à polícia; pessoas que ele mesmo poderia vir a ter se tornado caso não conseguisse um emprego rápido o suficiente.

E quando Thierry insiste para que as pessoas paguem pelo que furtaram, ele o faz não somente porque é sua função, mas porque ele não quer ter que encaminhá-las à polícia. Percebemos isso não pela sua expressão – nessas cenas o seu rosto não é focalizado, falaremos sobre isso mais adiante – mas pela sua postura e tom de voz; não é num tom de exigência ou intimação que ele insiste, mas de súplica, como se ele próprio não suportasse ameaçar aqueles indivíduos com os quais ele consegue ainda se identificar, sentir empatia.

Mas a função de Thierry não se reduz a detectar ladrões, ele também se torna os “olhos” da gerência que procura aumentar os lucros a todo custo e para isso pede que os seguranças vigiem de perto também os funcionários, especialmente os funcionários do supermercado, para que ao menor sinal de irregularidade cometida (abaixo, cena em que Thierry está sendo ensinado a supervisionar por meio das câmeras de vigilância), ou mesmo um erro involuntário, eles possam ser demitidos. De certo modo, Thierry está colaborando com o mesmo tipo de gerência, e em um sentido mais amplo, com o mesmo sistema que anteriormente o colocou na situação de desemprego e depois em um emprego precário.

Nesse sentido, a sua função de segurança – ou vigia – representa a importância dos mecanismos de vigilância e controle para o sistema econômico na contemporaneidade. É por meio desses dispositivos que o poder se torna mais insidioso e eficiente, ao mesmo tempo em que se esconde ao se fantasiar como “mecanismos de segurança” e assim pode transformar qualquer atitude fora das normas em crime, qualquer questionamento em subversão e qualquer revolta em ato de terrorismo.

Durante praticamente todo o filme, com poucas exceções, como na cena em que ele assiste à sua entrevista simulada, Thierry é focalizado de perfil ou de costas. Essa forma de focalizá-lo, de apresentá-lo ao público, parece simbolizar que por trás de sua expressão cansada e frustrada, se esconde também a raiva, em certa medida, que acompanha a tristeza por não poder se adequar a esse mundo que exige dele muito mais do que antes, e que não o considera mais como um “tipo” necessário para o sistema.

O tipo de indivíduo necessário ao mercado de trabalho flexibilizado não é mais aquele que somente segue a disciplina imposta pelo esforço no ambiente fechado e específico do trabalho, mas é o tipo heroico que, como vimos, se assume como produto em todos os âmbitos da vida e, portanto, está disposto a se recriar continuamente, a se adaptar, e aceita isso. Caso tenha algum problema, ele recorre aos experts, às terapias, ou mesmo às drogas, e isso ajuda a impedi-lo de enxergar alternativas ao próprio sistema que o adoecer, apenas reforça esse sistema (EHRENBERG, 2010, p. 131-135). E nesse contínuo processo de autocriação, de resiliência, onde fica a identidade, a conquista da modernidade? “O que é o indivíduo? Uma transcendência incerta [...]. Já que só a performance conta, cada um de nós [...] deve provar que possui estofa para ela” (EHRENBERG, 2010, p. 183).

Contudo, quando Thierry precisa conduzir os ladrões e os funcionários do supermercado às salas de “interrogatório”, ele é focalizado de costas, nós praticamente não o vemos, porque essa é a vergonha maior, o fato de Thierry ter consciência de que ele está fazendo seus colegas de trabalho sofrerem aquilo que ele mesmo sofreu: humilhação, vergonha, desprestígio, e tudo isso para que uma empresa já lucrativa venha a ter mais lucros às custas das vidas de seus empregados; exatamente o que ocorreu com ele.

Quando uma das funcionárias é demitida por um delito menor e semanas depois se suicida no supermercado, a gerência organiza uma reunião geral com os funcionários na qual o setor de Recursos Humanos irá tentar convencer a todos que as razões pelas quais a ex-funcionária se suicidou não eram diretamente relacionadas à sua demissão, que ela tinha problemas pessoais muito sérios, como um filho usuário de drogas, e que ela acabaria por suicidar-se eventualmente.

Mas será que Thierry aceita passivamente afirmação? Ele mesmo que há pouco tempo estava também em desespero? É difícil ler as emoções de Thierry, Vincent Lindon é convincente na interpretação desse homem comum, lacônico, que sofre em silêncio. Um homem que não está à procura de glória ou sucesso, nem quer provar nada a ninguém, mas compreende a injustiça e a crueldade desse mundo, mesmo que ele esteja tentando se adaptar a ele.

Desfecho

No entanto, talvez essa adaptação não seja sequer a melhor opção. Quando ele novamente conduz uma funcionária, que por sua vez foi flagrada “roubando” pontos dos cartões de fidelidade dos clientes, à sala de interrogatório, ele então apenas assiste à sua colega de cargo humilhá-la e ameaçá-la; ao que a colega se retira da sala por alguns momentos, ele é então deixado sozinho com a funcionária. Mas Thierry, que acredita que “as pessoas merecem ser bem tratadas”, como ele afirma logo no início do filme quando o “conhecemos”, não pode mais continuar ali e fazer parte disso tudo. Seu ato de heroísmo é o de deixar a sala de interrogatório e ir embora. Se ele terá que voltar amanhã implorando pela manutenção de seu emprego, bem, é possível que sim, mas naquele dia ele não se permitiu trair a sua própria consciência.

Muito além da questão da nova realidade do mundo do trabalho e dos valores que a regem, *La loi du marché* é um filme sobre empatia. Independentemente de nossa opinião a respeito da política da empresa ou de acreditarmos que Thierry foi correto ao abandonar o trabalho naquele dia, o que importa é que o filme nos faz refletir sobre a empatia, sentimento extremamente necessário para a sociedade e que, como o filme demonstra, está cada vez perdendo prestígio pela força da lei do mercado e sua influência na individualidade e na subjetividade contemporâneas.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Florianópolis: Argos, 2009.

ALVES, Giovanni. *Análise do filme Metrópolis*. Marília: Editorial Praxis, 2010a.

_____. Giovanni. *Análise do filme Tempos Modernos*. Marília: Editorial Praxis, 2010b.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação de pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: 34, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, vol III.

EHRENBERG, Alain. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Claret, 2006.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

FILHO, João Freire. A nova mitologia esportiva e a busca da “alta performance”. In: *Comunicação & Cultura*, nº 13, 2012, p. 39-52.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Bisouto; NÓVOA, Jorge (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: Ed. UFBA, Ed. Unesp, 2009.

GETINO, Octávio. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (Org). *O Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007, vol. II.

HOLZMANN, Lorena. *O trabalho no cinema (e uma socióloga na plateia)*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2012.

LOS ANGELES TIMES. ‘Turn the Bull Loose,’ Reagan Says on Exchange Floor. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1985-03-29/news/mn-20409_1_

wall-st-pep-talk>. Acesso em 14, dez. 2016.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARX, Karl. **O capital** (tomo II). São Paulo: Nova Cultura, 1996.

Gente, carro, vento, arma, roupa, poste: aos olhos de uma criança

Amanda P. Coutinho de Cerqueira¹

Foram cinco anos de trabalho no total. Um ano e meio de desenvolvimento, três de produção e seis meses preparando o lançamento. Cerca de 150 profissionais, entre equipe artística, técnicos e fornecedores. No estúdio, uma população flutuante, perto de 20 desenhistas nas diversas etapas de produção. O segundo longa-metragem de animação com direção e roteiro do paulistano Alê Abreu, *O Menino e o Mundo* (2014) foi desenhado com traços simples, em 2D, sugestionando a visão de mundo do protagonista. Desde a escolha dos riscos até as cores e linguagem utilizada, o filme representa uma poética alegoria dos sentimentos, subjetividade e objetividades, cujo trabalho musical e visual conferem à obra um tom sinestésico. Colorido quando precisa ser, monocromático em outras ocasiões, rabiscado, pintado, marcado por lembranças e guiado por sons. Na balança entre o real e o fantástico, entre a poesia e a crítica social, entre o devaneio e a observação minuciosa, a narração e os vazios dela, constrói-se um filme cheio de simbolismos e representações de profundidade, simplicidade, afetos e sonhos, sempre guiados pelas cores e emitidos por sons. Sons que o Menino também enxerga e sente.

No filme, uma das sinopses possíveis: o mundo visto “aos olhos de uma criança” (trilha sonora do Emicida) que segue/ocupa o caminho deixado pelo pai. Nas entrelinhas, uma perspectiva crítica dos funcionamentos do capitalismo moderno por meio da construção imagética do trabalho e suas representações. Sua visualidade está mais para Miró, Paul Klee, Kandinsky, Steinberg (ou Angela

¹ Doutoranda em ciências sociais na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: praconversar@globomail.com

Lago, Henfil e Mário Vale) do que para a visualidade tradicional do surrealismo comum na animação. Na verdade, Alê Abreu pode até recorrer a algumas técnicas que vêm do surrealismo e a um imaginário que vai para além da representação do onírico que é familiar a este movimento, mas também é verdade que dele se afasta para construir o seu próprio universo. Em outros termos, Alê é próximo do surrealismo no processo, mas não no resultado.

A simplicidade do argumento entre o que há de mais orgânico e intuitivo (Menino) e o que existe de mais automático, programado e, muitas vezes, conformado (Mundo) – suas tensões e contradições – é explicitado no roteiro, na comunicação das cores e dos traços ao longo do filme. A beleza imagética é construída pela criança, pela forma como ela vê as coisas do mundo: os maquinários-bichos e as “danças” dos trabalhadores, por exemplo. O menino é no mundo e com o mundo em busca de si. A identidade que vai sendo construída caminha no ciclo do algodão. No começo, um menino que morava em uma casa de campo, com um pai e uma mãe, inseridos em um modo de produção de agricultura familiar. Quando o pai deixa o campo (provavelmente) em busca de trabalho na cidade industrializada, o Menino inicia sua busca. No caminho, a representação dos espaços, sentimentos e configurações do mundo contemporâneo: a mecanização do trabalho, a publicidade e propaganda, a indústria do entretenimento, a repetição dos gestos.

Às sequências iniciais da infância no campo remontam a conexão com a natureza e com os seus sons (coloridos). Do seu pai, o Menino tentou guardar uma melodia que ele sempre fazia com uma flauta, capturando o som e enterrando-o no chão, embaixo de uma pedra. Do lúdico e da fantasia, o Menino imaginava sempre o descanso sob as nuvens e o voo, pensamentos muitas vezes interrompidos pelo vento avassalador, pela tempestade ou pela fumaça preta das indústrias e/ou do trem do seu pai que partira. Com uma mala bastante pesada, mas apenas com uma foto de sua família, o Menino vê o pai nas mais diversas buscas, cuja tradução da saudade canta e encanta ao longo do vídeo. Durante todo o filme, a narrativa “morde e assopra”, no sentido que realiza crítica social (uniformidade plastificada, consumo exacerbado, individualismo, divisão de classes sociais, cansaço proveniente do trabalho, o ônibus lotado, o engarrafamento, a televisão), ao mesmo tempo em que procura a liberdade e a alegria em atos corriqueiros (a bicicleta, as cores e a chuva).

A cada nova sequência do filme, caleidoscópios de cores e sons na alegoria da sociedade contemporânea. Na maquinação da indústria de algodão, a padronização dos atos. Na cidade, muita publicidade, muita televisão, jogo de futebol, 7 de Setembro (cuja música é representada por bolinhas pretas) e um longo e exaustivo percurso de ônibus da fábrica até a casa, na periferia da cidade. Na escadaria do caminho para casa, o Menino se cansa e é levado pelo adulto. Em outros momentos, é o Menino quem guia o adulto, em jogo de inocência e realidades. Em casa, a padronização da comida enlatada no armário, em contraposição à cena inicial da refeição com a família e suas brincadeiras. O Menino que plantou a árvore no campo é o mesmo que cultiva plantas na janela. Em frente à TV, o Menino (e o Mundo – o adulto) dormem vendo publicidade. Na cena do metrô, a busca pelo pai ganha mais uma vez, os contornos da reprodução.

A não linearidade temporal do filme, a sugestão da transfiguração do Menino no moço, no adulto e no velho, mas sempre Menino, é um dos trunfos narrativos. O trajeto da “vida Severina” lhe impõe condições que perpassam desde a falta de trabalho no campo e a precariedade e exploração do trabalho remanescente neste ambiente, até o trabalhado alienante e precarizado na indústria, marcado pela inacessibilidade do consumo do que se produz. A separação do produtor e seu produto fica evidente na cena em que o Menino vê nas vitrines as roupas que ele próprio fabrica. Por outro lado, um contraponto lúdico de sua resistência ao processo alienante de trabalho e a da sua padronização no fluxo de produção é a confecção (irregular) por parte do menino-homem-trabalhador de sua roupa colorida usada para o seu trabalho informal artístico – momento em que a criação e fabricação se unificam na produção de um produto “total” pelo homem-menino, sugerindo a representação imagética da diferenciação teórica entre trabalho abstrato e concreto.

O filme é a todo o momento marcado por dualidades contrapostas pelo menino e sua imaginação, e o homem (que se estende até sua velhice) e sua falta de perspectivas, e em função deste duplo ego, as vivências são multiplicadas em olhares duais e muitas vezes contraditórios. De um lado, a vida do homem marcada pela sobrevivência, do outro a busca lúdica do menino por um pai que fora engolido pelo mundo. Algumas destas dualidades se destacam no enredo contrapondo assim a conformação monocromática dada pelas condições materiais de existência e sua resistência sonhadora, colorida e lúdica. Das dualidades

presentes no filme, destaca-se a presença do campo e da cidade, de duas luas, de dois tipos de sons (expressos visualmente por bolinhas coloridas e bolinhas pretas) e de dois tipos de pássaros, novamente, um colorido e outro preto. O primeiro pode ser tido como representação dos sons coloridos do Menino. O segundo aparece na cena da marca da exportação das roupas no porto, enquanto símbolo de sucesso do estágio avançado do capitalismo e seus mecanismos de funcionamento e controle.

Uma das passagens mais marcantes do filme está na luta entre os pássaros, o colorido e o pássaro preto. Após uma manifestação, o que parece ser o batalhão de choque da cidade avança contra os manifestantes em absoluta repressão e superioridade bélica. Nesse momento, o filme é cortado para cena da luta entre os dois pássaros, em que o colorido representado por aquele movimento social é evidentemente destruído pelos aparatos bélicos do pássaro preto estatal. Apesar da violência expressa, a representação simbólica da cena de pássaros (liberdades conflitantes) é realisticamente bela, já que traz o conflito entre, de um lado, a materialidade e seus aparatos de punição e controle e, do outro, a resistência marcada por pessoas, pela carne, pelos desejos e sonhos. Quando o pássaro formado pelas cores vindas de instrumentos musicais dos manifestantes é abatido pela ave representante da grande corporação monocromática, som e imagem integram-se em um novo sentido. Nota-se neste embate direto um tipo de imposição e supremacia que abate as individualidades e suas cores em prol de uma “uniformização” e monopólio da força propagandeada pelo capital de maneira avassaladora. Torna-se evidente o papel do Estado burguês enquanto garantidor do metabolismo do capital e também mediador de conflitos entre trabalho e capital.

A propósito da destruição do “colorido”, *O Menino e O Mundo* também impressiona pela mistura de técnicas, incluindo colagens, carros feitos por computador e mesmo imagens em estilo documentário de árvores sendo cortadas em florestas, representando a automação e a destruição ambiental no capitalismo contemporâneo, cuja natureza (colorida) é devastada. Tais alegorias também ficam evidentes na cena em que o Menino aparece em uma espécie de lixão, acompanhado de outras crianças e outras famílias, provavelmente moradores e/ou trabalhadores daquele lugar.

Finalmente, o filme explicita o movimento geral ou dinâmica sócio-histórica da proletarização social do trabalho vivo pela mecanização, a intensificação do capital financeiro e a condição social de proletariedade. A precariedade salarial (empregos precários, desempregados e excluídos lupemproletariados) e o cenário de imersão na contingência do mercado de trabalho permeiam o filme. Entre os atributos essenciais da condição de proletariedade é possível citar a contingência e o acaso. Na animação, o Menino é o emblema do complexo de algumas alienações, uma perda essencial (pai), muitas lembranças/buscas coloridas e objetividades monocromáticas.

Segundo o diretor e roteirista Alê Abreu, as ideias iniciais para fazer esse filme surgiram a partir de um projeto de pesquisa sobre a história do continente latino-americano, do ponto de vista das canções de protesto. O documentário animado se chamaria *Canto Latino*. De mochila nas costas, Alê percorreu diversos países, estudando história e música, levando consigo um caderno de anotações, uma espécie de diário com rascunhos de ideias e muitos desenhos. Foi nessa viagem que o Menino lhe surgiu. Batizado inicialmente de Cuca, tempos depois perdeu o nome. O diretor optou por chamá-lo apenas de Menino. O Menino como personagem foi ganhando sua densidade. O processo de produção do roteiro se deu de forma atípica. Ideias desconexas foram se juntando, ligadas muito mais por música e desenhos, já que o cineasta é artista plástico e tem forte ligação com a linguagem musical. Talvez por isso, há poucos diálogos no filme, que são falados em português de trás para frente. Desta forma, a palavra “menino” é falada “oninem”. O mesmo se aplica às propagandas e telejornais que estão sempre nesta linguagem (escrita e falada), dispensando palavras nítidas.

Enquanto alegoria dos processos de trabalho capitalista apresenta todas as suas etapas: plantações de algodão em larga escala, tecelagem, distribuição para o mercado consumidor, exportação e, por fim, a publicidade incitando ao consumismo, a história do filme também tem sido relacionada aos processos macrorregionais. Quer dizer, os processos de colonização pelos quais passou todo o continente latino-americano. Primeiro como colônia fornecedora de matéria prima e mão de obra barata. Depois, a condição de todos esses países terem sido governados por ditaduras militares, representadas no filme por grandes tanques de guerra – como se fossem máquinas-monstro. O clima de opressão é quebrado várias vezes por uma trupe de músicos e dançarinos, com gorros e ponchos coloridos,

tocando músicas alegres, ao som da flauta-pan. São momentos de respiro, como a lembrar que a resistência popular não morreu.

Sua ousadia estética se dá inclusive no intenso uso do branco, cuja opção estilística se dá no uso de e traços muito simples no espaço de origem do menino, com cenários feitos com lápis de cor, canetas e tintas. À medida que o menino trava contato com a complexidade, injustiças e aberrações do mundo urbano, a textura dos cenários é invadida por colagens de jornais e revistas, chegando ao ponto de pegar fogo na folha do desenho, transformando-se em vídeo, em uma cena quase apocalíptica.

O filme e sua trilha sonora não podem ser definidos como duas coisas separadas, mas sim como criações que se completam. O longa conta com composições de Emicida — que compôs a canção original Aos Olhos de uma Criança —, GEM-Grupo Experimental de Música, Naná Vasconcelos e Barbatuques, elementos orgânicos dentro da estrutura do filme, marcando cada passo e respiro do Menino. Eles também ajudaram o próprio diretor, que não se guiou por roteiros prontos para realizar o filme, a entender a sua obra.

Com profundidade narrativa, o longa metragem cativou um público etário diverso, tanto pela forma simples e afetiva dada pela animação, como pelas questões de cunho crítico e reflexivo poeticamente apresentado. Em junho de 2014, depois de circular por muitos festivais mundiais, sempre arrebatando prêmios, veio o veredito do festival mais conceituado do mundo da animação: o melhor filme no Festival de Annecy, na França. Até 2013, o Brasil nunca tinha participado na mostra competitiva deste festival. A propósito, destaca-se que O Menino e o Mundo custou menos de 2 milhões de reais e ganhou de produções estadunidenses e japonesas que custaram mais de 20 milhões de reais. A animação de Alê Abreu ganhou também o Prêmio do Público em Annecy. *O Menino e o Mundo* também venceu o Grande Prêmio da Mostra - Festival de Cinema de Animação de Lisboa e diversos outros festivais de cinema e animação pelo mundo. Ao todo, foram 34 prêmios. O filme representou o Brasil no Oscar 2016, na categoria melhor animação, mas perdeu para *Divertidamente* (Pixar).

Análise da corrosão do caráter no filme *O Corte*

Rosemary Segurado¹

O personagem central do filme, Bruno Davert, faz parte do amplo contingente de desempregados da França no início do século XXI, fase de consolidação da flexibilização do trabalho e de expansão do neoliberalismo.

Antes do desemprego ele foi gerente de uma fábrica de papel reciclado, fazendo parte do setor de classe média com uma casa confortável, com carro novo e filhos que estudavam em bons colégios. Essa realidade será afetada bruscamente após o longo período de desemprego.

Davert faz parte do conjunto de trabalhadores que são profundamente afetados pela reestruturação produtiva, não conseguem retornar ao mercado de trabalho e passam a vivenciar transformações não somente na sua vida cotidiana, mas principalmente na mudança de valores e na própria subjetividade. Começa a se perceber como um perdedor e responsável pelo seu desemprego, incorporando uma espécie de culpabilização, sentimento frequentemente encontrado naqueles que acreditam no discurso de meritocracia produzido pelo ideário neoliberal. Ao não conseguir voltar ao mercado de trabalho se sente fracassado.

Esse sentimento de fracasso individual faz com que busque soluções individuais e entre na dinâmica de sujeição à perversa lógica capitalista que, nas palavras de Richard Sennett, promove o processo de corrosão do caráter, adotando atitudes cujos valores éticos são deixados de lado. Em um dos diálogos do filme irá dizer “os efeitos a longo prazo destroem os benefícios a curto prazo” (Gravas, 2005, 24’46’’).

¹ Professora da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC/SP, pesquisadora do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP).

O modo de vida baseado na dívida, conforme brilhante reflexão desenvolvida por Maurizio Lazzarato, promove o assujeitamento criando o que o autor cunhou como homem endividado. Isso inclui pagar a hipoteca da casa, a prestação do carro, entre outros bens de consumo. Segundo Lazzarato:

O ‘homem endividado’ é submetido a uma relação de poder credor-devedor que o acompanha durante toda a vida, desde o nascimento até a morte”. E completa: “Através das dívidas soberanas, toda a população acaba endividada e deve pagá-las, qualquer que seja sua situação: desempregado, trabalhador, aposentado, etc. Carregamos dentro de nossos bolsos a relação credor/devedor, pois ela está inscrita no cartão de crédito.”²

Davert se desespera ao se ver passar meses fora do mercado de trabalho com sua mulher tendo que trabalhar em dois subempregos para manter as despesas básicas da casa. Nesse contexto passa a pesquisar currículos de candidatos com o seu perfil e decide eliminá-los, literalmente. Poderia ser uma metáfora, tal qual observamos nos *realities shows*, como o *The Apprentice*, originado nos Estados Unidos, que mostra a competição entre 18 executivos disputando uma posição nas empresas do então apresentador Donald Trump, programa que teve a versão brasileira chamada *O Aprendiz*. Mas no caso de Davert, o “reality show” vai às últimas consequências. Notamos que ao eliminar seus concorrentes ele está enfatizando a lógica da competição, demonstrando o quanto o personagem introjetou os preceitos neoliberais da competição sem limites.

O filme é centrado no personagem e em suas relações familiares bem como nos contatos estabelecidos para entrevistas frustradas na busca de um novo emprego. Em uma breve passagem podemos verificar uma manifestação em frente a uma empresa que havia demitido muitos funcionários, mas é o único momento em que a dinâmica de conflito de classes aparece. Isso demonstra que a ênfase no indivíduo é fundamental nessa fase do capitalismo, considerando a diminuição de empregos que leva a aumentar ainda mais a competitividade entre os trabalhadores, dificultado o estreitamento de laços sociais capazes de impulsionar a solidariedade de classe e, conseqüentemente, organizar um movimento de resistência ao capitalismo.

² Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/543983-o-homem-endividado-e-o-de-us-capital-uma-dependencia-do-nascimento-a-morte-entrevista-especial-com-maurizio-lazzarato>. Acesso em: 07 fev 2017.

O fim do *welfare state* também é marcante. Não há relação com o Estado. O indivíduo busca um posto de trabalho na esperança de deixar de fazer parte do exército industrial de reserva e estabelece relação direta com as empresas até encontrar a solução inusitada para sua situação individual, ou seja, matar seus concorrentes.

No ambiente de precarização das condições de trabalho, da quase inexistente presença de entidades de classe com força para reverter o processo e da total ausência do Estado para proporcionar as básicas condições para que o trabalhador e sua família possam atravessar fase difícil de sua vida, notamos o processo de banalização da vida e, para Davert, a eliminação dos concorrentes se torna a única esperança de voltar a ter um emprego, mesmo que isso signifique a morte de outro trabalhador.

O que aconteceu com Bruno Darvert nada mais é que o reflexo da exitosa estratégia que o capital impõe, que significa uma enorme fila de desempregados esperando por uma oportunidade de trabalho. Há aqui a constante dinâmica do assujeitamento dos trabalhadores que passam a aceitar a flexibilização das condições do trabalho e a não questionar o processo crescente de precarização.

Nesse contexto, notamos a alienação da classe trabalhadora que tem cada vez mais dificuldades para organizar movimentos de combate à intensificação da precarização. Portanto, o filme *O Corte* nos faz refletir sobre essa triste realidade que infelizmente faz parte do nosso cotidiano, pessoas que perdem seus empregos e se submetem à situações desumanas para poderem sobreviver, que não recebem a mínima assistência do Estado que cada vez mais se dedica a cortar direitos sociais dos trabalhadores.

Embora seja um filme de 2005, Costa Gravas nos coloca uma reflexão extremamente atual sobre o mundo do trabalho no novo capitalismo.

Referências

GRAVAS, Costa. *O Corte*. Bélgica/ França/ Espanha, Pandora Filmes, 2005. Duração: 122 min.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Entrevista: Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/543983-o-homem-endividado-e-o-deus-capital-uma-dependencia-do-nascimento-a-morte-entrevista-especial-com-maurizio-lazzarato>. Acesso em: 07 fev 2017.

Linguagem discursiva de *Star Wars* entre internautas

Eliane Meire Soares Raslan¹

Ariane Calista de Almeida Vieira²

Resumo: A comunicação visual divulga, interage e potencializa produtos na internet. Foi pensando na imagem que buscamos o filme *Star Wars* para verificarmos o processo motivador e expandido que vai dos quadrinhos e cinema de animação aos games, internet e comercialização. Procuramos as tipologias dos gêneros e a visualização desses diversos meios em que um mesmo objeto foi tratado envolvendo mitologia, ficção científica e tecnologia de acordo com a linguagem textual e visual usada. Ao narrarmos *Star Wars* contamos para fãs e curiosos a história da saga e ao mesmo tempo inserimos opiniões em cima de material coletado, 900 *links* da internet analisados, todos tirados das redes sociais em discussões em torno de *Star Wars* na visão dos internautas.

Palavras-chave: HQ e Cinema.. Linguagem Visual. Internautas e Games

¹ Professora, orientadora e pesquisadora da Escola de Design na UEMG. Doutora em Comunicação Social pela PUCRS. Coordenadora do NIQ - Núcleo de ilustrações e quadrinhos e do Grupo de Pesquisa CID, do Centro de Estudos em Design da Imagem - ED/UEMG. Projeto de pesquisa apoiado pelo Edital 03/2013 Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC / UEMG / CNPq 03/2013.

² Estudante de Graduação do curso de Design Gráfico da ED/UEMG. Aluna voluntária no Centro de Pesquisa do NIQ da Escola de Design UEMG, no Grupo de Pesquisa CID – Comunicação, Imagem e Discurso.

Abstract: Visual communication discloses, interacts and enhances products on the internet. Was thinking about the image we seek the movie Star Wars in order to verify the motivator and expanded ranging from comics and animation movies to games, and internet marketing process. We search the types of genres and viewing these various means that the same object was treated. Involves mythology, science fiction and according to the textual and visual language used technology. When describe Star Wars fans and curious to tell the story of the saga and while inserted opinions upon material collected in this survey with 900 Internet links analyzed - basement stripped of social networks on discussions about Star Wars before the vision of Internet users.

103

Keywords: HQ and Cinema. Netizens and Games. Visual Language.

Star Wars roteiro e referências: o tempo e seus discursos

Buscamos na construção deste artigo o discurso tratado entre os internautas nas diferentes versões da saga *Star Wars* (Guerra nas Estrelas), sendo uma das franquias de maior sucesso comercial da história. A série inicia em 25 de maio de 1977 com direção de George Lucas³. Foram analisados a comunicação utilizada, os tipos de gêneros na informação, questões como características formais e atividades da linguagem. Contudo, tratou-se do social aos elementos que caracterizam a composição e estilo do filme. Mais à frente do conteúdo temático também existe a natureza formal do filme, que vai além da situação de comunicação.

Dentro dessa questão do cenário de filmagem *Star Wars* separamos e analisamos 900 *links* na internet. Dividimos em 500 *links* que abordassem os filmes de animação, 200 *links* que tratassem as HQs e os 200 *links* restantes eram sobre jogos. Os assuntos levantados pelos internautas foram dos mais diversos, desde relação aos animes de *Star Wars*, como também pinturas, paisagens, produtos e etc. Decidimos então analisar apenas assuntos que tratassem especificamente dos filmes de animação *Star Wars* e que tivessem ligação com o tema de cenários reais. Levamos em consideração que redes sociais ou *blogs* particulares são em maior número quando o assunto é comunicar em rede e são os preferidos dos internautas. Desse modo estão em maior número nos *links* disponíveis. Porém, ao selecionarmos os *links* de acordo com a temática, percebemos que a maioria dos *links* escolhidos são de editoras e interessados em comercializar algo com relação à saga; os demais *links*, de produção individual, tinham material menos apropriado para análise, sendo que de modo geral, não foi possível tirar conclusões dos assuntos gerados pelos internautas – eram muito vagos. Mesmo assim analisamos 72% destes *links* de editoras e de empresas. Os outros 28% dos *links* restantes são *blogs* e *twitters* particulares e com grande demanda de fãs.

Ao pesquisarmos as redes sociais dentro do “cenário do filme de animação *Star Wars*” surgem mais de 2070 mil *links* para acesso no site de busca. Dentre eles – 500 *links* – concluímos que na sua maioria existe um grande número de estudantes e indivíduos com ensino superior que gostam de postar seus comentários sobre o assunto. Associam os cenários da saga *Star Wars* aos mais diversos assuntos, em geral, com forte tendência de comparações aos interesses

³ Fonte: IMDb. George Lucas (1944-USA). Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000184/>> Acesso em: 20 março 2014.

próprios, ou mesmo particulares, tendendo a relacionar com questões ligadas à sua área de conhecimento. Na sua maioria, mesmo sendo *blogs* particulares, de modo geral, as ideias eram *linkadas* a *blogs* e *twitters* de revistas e de negócios privados.

Voltando à saga, a trilogia original mostra como o Império Galáctico se transformou na Nova República, e como Darth Vader cumpriu a profecia de que ele traria equilíbrio à Força. George Lucas começou a escrever o roteiro usando como referência desde a religião de culturas orientais, filmes de faroeste até a abordagem de mundos futuristas. Ele também afirmou que os fãs dessa série se estabeleceram como uma base de fãs de TV que estavam prontos para ajudar *Star Wars* a conquistar seu espaço nos cinemas. Para entendermos um pouco mais sobre essas relações buscamos imagens dessa matéria que mostram tais influências na produção (Fig.1-3).

Fig. 1 - Capa do filme Princess of Mars

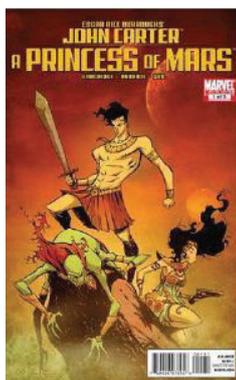


Fig. 2 - Capa do Filme Planet on The Apes

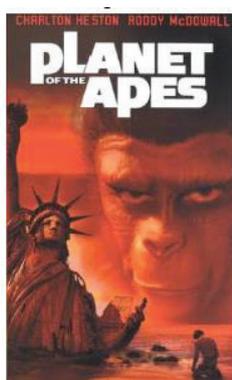


Fig. 3 - Cenário de filmagem Star Wars. Palácio Real de Caserta/Italia



Fonte: Revista Super Interessante

Na figura 3 percebe-se que a matéria trouxe um tema interessante ao se pensar na questão do enredo na produção desses filmes que têm ligação direta com arquétipos básicos da mitologia. Esses podem ser representados pelos cavaleiros e princesas, ou reis e bruxas. Lorena Dana (2013) afirma, em seu texto na Revista *Online Super Interessante*⁴, que “George Lucas teria se inspirado na história de John Carter, escrita por Edgar Rice Burroughs; no personagem Flash Gordon, e em ‘O Planeta dos Macacos’” (nome original *Planet of the Apes* - Fig. 2)

⁴ Fonte: DANA, Lorena. Veja 12 fatos importantes sobre a saga Star Wars. Revista Super Interessante. Conteúdo Núcleo Abril Jovem. Disponível em: <<http://www.abrilcompras.com.br/galerias-fotos/veja-12-fatos-importantes-saga-star-wars-699657.shtml#0>> Acesso em: 26 setembro 2013.

Essa matéria linka diversos *blogs/twitters/facebook*s particulares, indivíduos que querem participar do assunto ligado ao tema *Star Wars*, em geral um público que não aprofunda o assunto e o interesse, mas sim comentam para dizer que são fãs da saga e que gostaram da matéria. Quando analisamos os sites de animes com relação às paisagens, percebemos que na maioria os internautas têm curso superior e/ou eram graduandos. Percebemos determinada influência desses *links* sobre os mesmos.

Quando se analisa *Star Wars*, com apoio dos estudos de Patrick Charaudeau, percebemos os tipos de gêneros e classificações de um mesmo tema que revelam lugares sociais, econômicos e políticos. Charaudeau (2004a) cita Bakhtin (1984, p. 285) afirmando “que é preciso, ao sujeito falante, referências para poder se inscrever no mundo dos signos, significar suas intenções e comunicar.” Através da linguagem, ou mesmo da linguagem através do sujeito, ele trata o resultado desse processo de socialização, ser coletivo e individual. O sentido e as formas, a normalização dos comportamentos são construídos conjuntamente, é o sujeito registrando-os em sua memória. A comunidade passa a ser constituída no filme *Star Wars* e nesse pensamento o sujeito passa a testemunhar três memórias.

Nessa ideia de Charaudeau (2004a) o gênero serve como apoio para se fazer a análise do fato “linguageiro”, um discurso que encontra-se em seus princípios gerais, confirmando as tendências das identidades sociais relativas as variadas regiões, a linguagem usada nos filmes parte das representações históricas e são confirmadas de acordo com o território (lugar), percebemos a abordagem do indivíduo em tempos distintos e em diferentes níveis de organização. George Lucas tomou como ponto de partida a teoria do inconsciente coletivo e seus arquétipos, explicada no livro “O poder do mito”. O livro se constitui de entrevistas entre Carl Gustav Jung⁵, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica, e o mitólogo americano Joseph Campbell⁶, conhecido por seus trabalhos na religião comparativa e na mitologia comparada, além de cobrir aspectos da experiência humana. Nesse livro, um dos temas abordados é como a teoria do inconsciente coletivo e seus arquétipos é aplicada aos produtos da

⁵ Página Dedicada a Jung. *The Jung Page*. Fonte: <<http://www.cgjungpage.org/>>. Instituto Zurich CCJung. Fonte: <<http://www.junginstitut.ch/english/>>. Acesso: 30 setembro de 2013.)

⁶ Página da Fundação Joseph Campbell. Fonte: <<http://www.jcf.org/>>. *Facebook* Joseph Campbell. Fonte: <<https://www.facebook.com/JosephCampbellFoundation>>. Acesso: 30 setembro de 2013.

indústria cultural, em especial aos filmes. Para Campbell (2011) o *inconsciente coletivo* relacionado à comunidade pode estar em qualquer época ou lugar e compartilhar informações através de um repositório mental.

Jung (2000) descreve *arquétipo* como a parte mais profunda do inconsciente do ser humano e que está presente como um conjunto de imagens psíquicas no inconsciente coletivo, em distintas culturas e épocas. Dentro dos conceitos dos arquétipos de Carl Gustav Jung, George Lucas divide o personagem principal Anakin Starkiller (idealizado na figura de um salvador) em dois: mentor e aprendiz. O filme desenrola com Obi-Wan Kenobi (mentor) e Anakin Skywalker (aprendiz) na busca de sincronismo. Ainda buscando Jung, o aprendiz logo terá filhos gêmeos que irão se encontrar por acaso após todo o tempo em que foram criados separados.

O gênero textual é constituído por tipos textuais e características formais e situacionais. Já a terceira maneira de analisar um gênero textual evidencia que algumas marcas formais, que ajudam na identificação de um gênero, não são necessariamente decisivas nessa tarefa. Charaudeau (2004a) diz que “as características formais seriam somente traços caracterizadores que trariam aos textos propriedades *específicas* e não traços definitórios que trazem aos textos propriedades *constituintes*” (p.5). O que se pode entender desse autor é que os gêneros textuais devem ser pensados sempre do ponto de vista social, pois os atores linguageiros é que o definem e estabelecem suas regularidades discursivas.

Esses gêneros textuais, de acordo com, Simões (2009):

...os gêneros textuais e/ou discursivos como produções sócio-históricas devem possuir modelos sociais pré-construídos – afinal de contas na construção de um gênero textual os contratos de comunicação e as visadas selecionadas devem ser claras e socialmente partilhadas entre os atores linguageiros; caso contrário o ator social não teria acesso aquele gênero. (CHARAUDEAU, 2004b, s.n.)

Shelton (2011) mostra várias relações entre *Star Wars* e o mundo islâmico e egípcio. Essa questão histórica e da comunicação social tem relação com os tempos tratados no filme. Segundo ele, Lucas reflete o mito egípcio de Osíris em sua obra. O mito trata sobre a traição e assassinato de Osíris cometidos por seu próprio irmão Seth, e também sobre o papel de Hórus, filho de Osíris, de restaurar a ordem das coisas. Isso se relaciona a *Star Wars* com o personagem Anakin Skywalker, um cavaleiro *Jedi*, que convertendo-se para o lado sombrio da Força e

tornando-se Darth Vader, representa metaforicamente o assassinato cometido no mito. O nome *Sith* dado aos lordes sombrios é uma referência ao nome de Seth⁷, e o nome da famosa nave do personagem Han Solo, *Millenium Falcon*, pode ser uma referência à Hórus, simbolizado principalmente por um falcão. O termo *Jedi* pode se referir ao pilar *Djed* da iconografia egípcia, um símbolo da presença de Osíris, à estrela Jadi (um dos nomes árabes dado à Estrela Polar) ou ao termo japonês *jidaigeki*, que se refere à filmes históricos japoneses do período Edo.

O vestuário dos Cavaleiros *Jedi* se assemelha ao dos monges franciscanos, integrantes de uma ordem iniciada por São Francisco de Assis. O estilo de vida pregado pelos monges franciscanos é seguir o Evangelho em pobreza, obediência e castidade. Referências claras também são vistas na figura dos Cavaleiros Templários, ordem militar da Europa Cristã criada em 1118, que objetivava defender e propagar sua fé religiosa. O professor de Cinema da UFPE, Rodrigo Carreiro (2005), também fala sobre os Cavaleiros *Jedi*:

Eles foram inspirados pelos Templários, se vestem como monges franciscanos, se comunicam em preceitos budistas e têm um código de honra emprestado dos samurais. Além disso, manejam espadas de raios lasers com perícia e tem a habilidade de controlar a Força, espécie de impulso vital que envolve todos os seres vivos e inanimados do universo (CARREIRA, 2005).

Existem referências claras também ao mundo do faroeste no universo *Star Wars*, destacadas no cenário de pradarias em que Luke vive com os tios no Episódio IV e no vestuário do personagem Han Solo, que é relacionado à figura do pistoleiro. O Povo da Areia pode ser relacionado aos índios, por sua natureza “selvagem”, como eram vistos os indígenas na época da marcha para o oeste.

Além da relação dos cenários, dentro desses 500 *links* com foco nos animes, destacamos lançamentos artísticos que utilizam as imagens e os personagens da saga. Os internautas preferem disponibilizar vídeos e/ou fotos titulando o assunto, mas se limitam em opinar além da produção, não entrando em discussão de interesses comerciais ou influência estrangeira. De modo geral, deixam o internauta acessar e tirar suas próprias conclusões sobre o tema não

⁷ Seth vem de divindade (Set) ou mesmo de Bíblia (Sete), sugere uma determinada religião ou mesmo uma história, organizações. Palavra com diversos significados (desambiguação). Fonte: Dicionário Reverso. Disponível em: <<http://dicionario.reverso.net/ingles-definicao/Seth>> Acesso em: 31 janeiro 2017.

sendo de interesse do internauta discutir além da história e criação dos animes. Grande parte destes *links* criam outros *links* para que possibilite ao internauta navegar em outros lugares, a maioria levando a outros *blogs* e *twitters* que também se limitam ao assunto. No final, acabamos caindo em um mesmo site com fonte mais segura, desde datas dos acontecimentos, em que aprofundam mais o assunto mas também manuseiam as opiniões dos internautas, como sites de editoras com produção de revistas comerciais. Como exemplo desse aprofundamento temos o *blog* da Editora Abril, de título “A arquitetura dos filmes: ilustrações exploram o interior e exterior de cenários icônicos do cinema”⁸ ou o *Techtudo*, do site da TV Globo⁹, “Em Star Wars: Assault Team, controle seus heróis e vilões da saga”.

Pode-se fazer uma comparação entre os *Stormtroopers* nos filmes *Live Action*, no sentido em que na trilogia original há um *design* mais simples, condizente com a época. No *Stormtrooper* da nova trilogia há a aplicação de efeitos especiais, além de algumas mudanças nos vestuários dos personagens, como as diferenças nas armaduras, observadas nos capacetes das figuras abaixo.

Palpatine aproveita o momento de crise para assumir poderes especiais, prometendo sua devolução quando tudo se normalizasse. O próprio diretor comenta nos extras do DVD do filme sobre essa tomada de poder, como podemos conferir no Site Geocities (2005)¹⁰:

A ideia de desistir da democracia, que muitas vezes, em época de crise, você nota no decorrer da história, seja com Júlio César, Napoleão ou Adolf Hitler. Você vê essas democracias sob forte pressão, em uma situação de crise, abrindo mão de parte da liberdade que elas têm e do sistema de controle em favor de alguém com uma forte autoridade para ajudá-los através da crise (Geocities).

Segundo resenha no *site* Jovem Nerd, o longa animado “Star Wars: A Guerra dos Clones”¹¹, já define seu tom militar no início, remontando às antigas

⁸ Por Jessica Soares. 14.07.2014. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/blogs/cultura>> Acesso: 17 Julho 2014.

⁹ Por Felipe Vinha. 25.03.2014. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/s/star-wars-assault-team.html>> Acesso: 17 Julho 2014.

¹⁰ Fonte: Delmar Nori. *História e Política na Saga Star Wars*. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/delmarnori/politicaw.html>>. Acesso: 29 set. 2013.

¹¹ Fonte: Alexandre Ottoni. *Star Wars – The Clone Wars. Resenha*. 2008. Disponível em: <<http://jovemnerd.ig.com.br/especiais/filmes/star-wars-the-clone-wars-resenha/>>. Acesso: 08 out. 2013.

sessões de notícias da 2ª Guerra Mundial exibidas em cinemas da época (OTTONI, 2008).

Ao buscarmos novamente Charaudeau (2004b, s.n.) , dentro da questão da trama do filme existe a situação de comunicação, “lugar onde se instituem as restrições que determinam a expectativa (*enjeu*) da troca, estas restrições provenientes ao mesmo tempo da identidade dos parceiros e do lugar que eles ocupam na troca”¹². Em termos de visada, a finalidade que os religa e que garante que elas se encontram em um mesmo domínio de comunicação. Ainda, de acordo com Charaudeau (2010, s.n.): “Do *propósito* que pode ser convocado e das circunstâncias materiais nas quais a troca se realiza. Quando um conjunto de situações partilham as mesmas características, mesmo se algumas outras são diferentes”¹³. Exemplifica-se isso com o domínio político em uma declaração televisiva e em situações de comício.

Em sua pequena matéria *Star Wars and Our Wars* para o site da *Austrian Schools of Economics*, Mark Thornton (2002) tece um diálogo com os dizeres de George Lucas:

A América é chamada de “superpotência do mundo” pela mídia e vários americanos, mas na maioria de outras línguas somos frequentemente referidos como um império do mal que impõe nossa vontade e política pela força das armas, sustentando ditadores, minando regimes inofensivos para o benefício de grandes negócios, e mantendo tropas em terras contra a vontade de pessoas que moram lá (Tradução nossa).

Levando em conta o social, existe uma ideia de controle do ‘resultado de socialização’ do sujeito, algo que ocorre por meio da linguagem entre sujeitos. É o momento em que ocorre a construção do ser individual e coletivo, algo que se edifica conjuntamente a partir do uso, ocorrendo uma normalização do comportamento. Regime dito como inofensivo que impõe e constitui comunidades.

¹² Fonte: Site Oficial Patrick Charaudeau. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. in Ida Lucia Machado e Renato de Mello. Gêneros reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004.
Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>> Acesso em: 31 janeiro 2017.

¹³ Fonte: Site Oficial Patrick Charaudeau. Uma problemática comunicacional dos gêneros discursivos. in “Revista Signos”, vol. 43, PUC, Valparaíso, 2010
Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-problematica-comunicacional.html>> Acesso em: 31 janeiro 2017.

Animação com o Discurso Guerra nas Estrelas: tipologia dos gêneros de informação

Os filmes *Star Wars* de animação (Fig.9) relatam em mais detalhes as famosas Guerras Clônicas e foram uma introdução para a série homônima que iria ao ar naquele mesmo ano pelo canal de TV pago *Cartoon Network*, como afirma Borgo (2008). A série televisiva contém cinco temporadas. A *Season 1* (Fig.4), *Season 2* (Fig.5), *Season 3* (Fig.6) e *Season 4* (Fig.7) eram compostas, cada uma, por 22 episódios. Já na *Season 5* (Fig. 8) foram produzidos 20 episódios¹⁴. Somados, a série conta com 108 episódios, exibidos entre os anos de 2008 a 2013, sem contar as reprises. Abaixo temos as imagens de capa das cinco temporadas:

Fig. 4-8 - Cinco temporadas da série *Star Wars: The Clone Wars*



Capas dos DVDs da 1ª à 4ª temporada. Fonte: IMDb Capa do DVD da 5ª temporada. Fonte: IGN.

O filme seria nada menos do que uma estratégia de marketing para situar o espectador no contexto em que a série seria introduzida. Borgo (2008) continua criticando a animação, dizendo que “a idade não fez bem ao criador” (referindo-se a George Lucas) e ainda alegando que o diretor usou o cinema como “mera plataforma”.

Pensando essa questão da tipologia dos gêneros televisivos buscase novamente Patrick Charaudeau (2004a) para verificação das condições de informação dentro desse gênero (TV) do filme *Star Wars*. A questão de o texto ser ou não literário foi embasamento para Charaudeau (2004a), que considera ser preciso que, inicialmente se faça uma revisão crítica do assunto. Afinal, o ser humano ainda é herdeiro da busca dessa tradição literária que vem para evidenciar a diversidade dos critérios que recorrem na TV. Ele afirma ser preciso romper com essa questão.

¹⁴ Fonte: Site oficial da IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0458290/>>. Acesso: 19 novembro 2013.

Nesse momento em que Charaudeau (2004b) trata a questão não literária como definição de gênero para abordar os problemas e proposições para televisão, pode-se perceber as variadas formas de abordagem (Fig. 4-8). Existe uma base da atividade linguageira segundo essas grandes “funções” tratadas pelo autor. Há a tentativa de definir quais os “tipos de atividade linguageira” que conseguirão marcar de forma mais classificatória a enunciativa.

Considerou-se que existe um diálogo entre o público que assiste ao longa-metragem e o público que assiste à série animada. A troca verbal é algo que ocorre de forma natural para o indivíduo, e pode-se perceber que o espectador age da mesma forma; ele ouve de forma espontânea. De forma descritiva, o gênero textual vai sendo reunido de acordo com a “marca” – assegura Charaudeau (2004b) – e determina o “domínio de produção de discursos segundo os textos fundadores, cuja finalidade é a de determinar os valores de um certo domínio de produção discursivo, como o discurso filosófico, o científico, o religioso, o literário etc”. Ao tratar o lugar que ocupam essas atividades linguageiras, o autor levanta a questão das restrições e da liberdade que são dispostas pelo sujeito falante. Assim, é necessário que ele passe de antemão pelo modelo de formas codificadas, somente desta forma reconhecendo o gênero exprimido – o que o faria desaparecer como sujeito. No caso do sujeito determinado pelo lugar cabe o contrário, ou seja, as restrições agem além. O domínio de prática social é disponibilizado, sendo assinalado antecipadamente, não apresentando importância no modo de falar.

Os internautas, na sua maioria, buscam os filmes de longa-metragem da saga para comentarem sobre os animes, muitas vezes deixando no ar se estão falando dos *longas* ou dos animes. Percebemos a forte influência internacional de *Star Wars* sobre os internautas brasileiros, os mesmos se sentem íntimos do assunto e não comentam os interesses comerciais sobre novas produções. Independente se é um filme estrangeiro ou não, conversam em português (tradução de títulos e assuntos relacionados). Os internautas valorizam a super produção estrangeira e consideram normal a auto-valorização no mercado brasileiro, como se fizessem parte desde o início.

Internautas e o Universo Expandido de Star Wars: HQs, Livros, Games...

Antes dos internautas serem tratados, será falado um pouco do universo expandido da saga. De acordo com o site Rocky Raccoon (2012):

O universo expandido é uma tentativa de várias mídias para criar um universo coeso e inter-referenciável, incluindo livros, filmes, videogames, desenhos etc. Inclui desde a série animada infantil Ewoks de 1985 até livros de terror como *Death Troopers* de 2010. (Rocky Raccoon, 2012)

Fig. 9 - Livro *Star Wars: Heir to The Empire*, vol. 1, 1991



Fonte: Rocky Raccoon

Figs. 10-13 - Capas de HQs Star Wars



Fonte: ComicVine¹⁵

Apesar de o Universo Expandido ter começado em 1978 com o lançamento de *Splinter of the Mind's Eye*, foi na década de 1990 que a maior parte dos livros (pela Bantam Books) e dos quadrinhos (pela Dark Horse Comics) foi lançada. Também não se pode esquecer dos lançamentos de jogos pela LucasArts e pela *West End Games*. Em 1991, o primeiro livro da trilogia de Thrawn, *Heir to the Empire* (Herdeiros do Império) (Fig. 9), é lançado. O roteiro era ambientado após os filmes da trilogia original.

Figs. 14-16 - Capas de HQs de "Império do Mal"



Fonte: ComicVine

Figs. 17-18 - Capas da adaptação do roteiro original



Fonte: Dark Horse Comics

A editora *Dark Horse Comics* passou a publicar as revistas em quadrinhos desde 1991 até o presente, e surpreendeu com a primeira história publicada, "Império do Mal" (Fig. 17-18). Dividida em seis revistas, além da ressurreição de Palpatine, a história conta como Luke passa para o lado negro da Força.

¹⁵ Capa da última HQ (#107) de Star Wars pela Marvel. Fonte: < <http://www.comicvine.com/star-wars-107-all-together-now/4000-27022/>>. Acesso: 08 outubro 2013.

A editora lançou no dia 4 de setembro deste ano o primeiro de oito volumes de quadrinhos baseados no roteiro original que George Lucas escreveu para os primeiros filmes. Já sobre o universo dos games (Figs. 19-21), segundo Pacheco (2005) há um censo de aproximadamente 140 títulos. Tudo começou em 1983, com o lançamento para o videogame Atari de *The Empire Strikes Back*. Dez anos mais tarde, foi lançado pela LucasArts o primeiro jogo para computadores de Star Wars, *X-Wing*. Há um game inspirado no jogo de tabuleiro Banco Imobiliário, *Star Wars Monopoly*, e um dos jogos disponíveis online no site¹⁶ possui personagens com o mesmo *design* dos brinquedos da empresa Lego.

Com a compra da Lucasfilm pelos estúdios Disney, anunciada em outubro de 2012, informa Hessel (2012), também foi divulgado que a LucasArts foi fechada e mais de 150 pessoas foram demitidas. Dois jogos em estágio avançado de desenvolvimento, *Star Wars 1313* e *Star Wars: First Assault*, foram cancelados. O último jogo a ser produzido pela LucasArts foi “Kinect Star Wars”, para o sensor de movimentos Kinect do Xbox 360, em 2012.

O último game lançado da franquia foi liberado em outubro de 2016, numa parceria da Disney Mobile, a LucasArts e a desenvolvedora de jogos *Nimblebit*. Disponível para Android e dispositivos iOS, o jogo *Tiny Death Star* foi baseado no jogo *Tiny Tower*, no qual o objetivo se resumia a administrar um prédio. No caso do game de *Star Wars*, deve-se administrar a Estrela da Morte.¹⁷ Ambos os jogos possuem gráficos de 8 bits.

Retornando aos estudos de Charadeau (2008), na ideia do discurso argumentativo, não se pode deixar de retratar a questão da persuasão na propaganda das mais diversas formas, como o rádio/música, mídias impressa e eletrônica, cinema, jogos e assim por diante. A forma como é organizado o discurso do filme sobre novas formas de expansão é das mais variadas, e os meios de comunicação são utilizados como meio de argumentação. A imagem é retratada de acordo com o produto, que oferece expectativas enunciadas com persuasão, envolvendo e provocando o consumidor. A comunicação trabalhada de acordo com a composição do estilo, significados e conceitos que marcam o espectador são

¹⁶ Jogos Online Star Wars. Disponível em: <<http://starwars.com/play/online-games/>>. Acesso: 29 out. 2013.

¹⁷ Fonte: Tecmundo. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/video-game/45318-vem-ai-o-novo-jogo-de-star-wars-tiny-death-star.htm>>. Acesso: 06 nov. 2013.

inseridos nesses produtos expandidos na forma de organização do discurso, com o uso da propaganda para alcançar o efeito desejado.

Na página online de *Star Wars Brasil*¹⁸ pode-se verificar que o universo expandido da saga está longe de chegar ao fim, o interesse por parte dos internautas são dos mais variados, mesmo não sendo um fã, o usuário quer postar sua opinião sobre os filmes na internet.

Pode-se citar o famoso jogo dos passarinhos nervosos de uma galáxia, *Angry Birds*, que também virou figurinhas (Fig.19) com 156 cromos, sendo que cada pacote custa R\$ 0,95 com cinco unidades e o álbum R\$ 5,90. Os games continuam em alta e *Infamous 2* (Fig. 20), lançado em 2010 pela *Nintendo Ds/Will*, disponível para *Play Station 3* e *Xbox 360* vem influenciando a indústria dos jogos. Confusões ocorrem em todos os setores quando se trata de comércio, o que é exemplificado na página de *Star Wars Brasil*¹⁹, “em um único dia, a IGN recebeu novas artes de personagens de dois diferentes jogos que são estranhamente similares”. E não para por aí. “A última Screenshot (Fig.21) é do jogo *The Force Unleashed II* onde o anti-herói do primeiro jogo retorna tomado por raios de Força. A outra imagem é de *Infamous 2* (Fig.20), jogo exclusivo para *Play Station 3*”.

Fig. 19 - Álbum de Figurinhas Angry Birds Star Wars 4

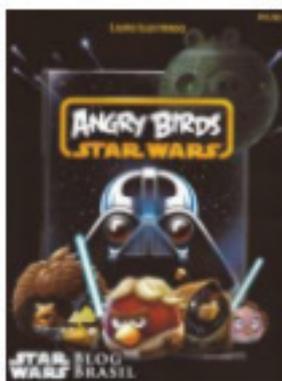


Fig. 20 - Infamous 2



Fig. 21 - Screenshot de The Force



Fonte: Blog Star Wars Brasil²⁰

¹⁸ Disponível em: Blog Star Wars Brasil. Disponível em: <<http://starwarsblogbrasil.wordpress.com/page/2/>> Acesso: 22 Novembro de 2013.

¹⁹ Fonte: Star Wars Blog Brasil. 04.06.2010. The Force Unleashed 2: Influenciando a indústria dos games. Disponível em: <<https://starwarsblogbrasil.wordpress.com/2010/06/04/the-force-unleashed-2-influenciando-a-industria-dos-games/>> Acesso em: 31 janeiro 2017.

²⁰ *Idem*

Essa proposta sobre o mundo em diversos gêneros cabe nas ideias de Charaudeau (2008). O autor afirma existir a passagem do questionamento do sujeito que estabelece uma verdade e do sujeito que argumenta, ocorrendo uma persuasão, favorável ou não, da resposta do sujeito alvo que questiona – momento da verdade. Na questão dos elementos da cena argumentativa e de suas relações, o universo percebido de *Star Wars* está na racionalidade e influência que os filmes têm sobre o sujeito, percepção que é filtrada através de experiência social do indivíduo. Seguindo a lógica da convergência midiática, enquanto a internet é o meio que mais se sobressai, Lima (2011) defende que o celular se torna o aparelho por excelência dessa nova fase do processo comunicacional, pois, além de sua facilidade de manuseio e portabilidade, vários recursos estão à disposição do usuário, dentre eles a própria internet.

Tanto os quadrinhos como os jogos buscam as raízes dos longas-metragens *Star Wars*, ambos na criação tendem a valorizar os animes. O público dos quadrinhos e jogos tem em sua maioria estudantes, com destaques para os universitários. A percepção dessa classificação foi feita ao verificarmos suas associações com universos acadêmicos ou mesmo em comentários de atividades. Muitos internautas que não têm o costume de jogar *games* valorizam o assunto e querem saber mais sobre os jogos *Star Wars*. Das *HQs* temos uma pequena porcentagem de indivíduos já formados, que buscam suas raízes em *Star Wars*, algo que fez parte de suas vidas. Prova da comercialização da Disney no Brasil são os diversos internautas (*twitters* / *facebooks* / *blogs*) conectados no assunto atual, como o site Cinescópiotv²¹ que divulga a volta do lançamento dos quadrinhos *Star Wars* a partir de 2015 pela Marvel, mesmo ano que teremos no cinema a estreia do longa-metragem *Star Wars VII*.

²¹ Fonte: *Quadrinhos de Star Wars voltarão pela Marvel*. 06.01.2014. Disponível em: <<http://cinescopiotv.com/2014/01/06/quadrinhos-de-star-wars-voltarao-pela-marvel/>> Acesso em: 15 Março de 2014.

Considerações Finais

Consideramos que a ancoragem social do discurso, sua natureza comunicacional e a recorrência de marcas formais tratadas por Patrick Charaudeau direcionaram para essa prática social que deve ser dominada para regularizar – estabelecer – o discurso. As características formais e situacionais caracterizam o gênero *Star Wars*. A regularidade discursiva é estabelecida pelos atores languageiros.

Percebemos que os elementos composicionais estão relacionados a diversos fatores, como questões sociais, históricas, políticas e econômicas da população. O sujeito encontra-se envolvido desde o processo de recepção dos diferentes gêneros *Star Wars* ao processo de produção dos enunciados. O sujeito é situado socialmente com uma relação histórica que constitui o modo como se organizou e construiu a argumentação desse universo expansionista de *Star Wars*.

Consideramos que os 900 links analisados ainda são poucos se levarmos em consideração a amplitude e interesse desses internautas, mas consideramos suficientes para verificarmos a amplitude de material produzidos pelo exterior que contém forte repercussão e influência sobre esses internautas.

O argumento tratado em *Star Wars* está dentro dessa ideia de Patrick Charaudeau, o de propor. Esse argumento precisa de proposição e persuasão para ganhar o indivíduo e/ou o coletivo. Através da razão, ele explica ao sujeito como a demonstração e o ato persuasivo sobre o indivíduo estão no questionamento. O internauta questiona e sente liberdade para expressar suas opiniões, é persuadido pelo argumento organizado em *Star Wars*; ele é situado socialmente e sente relacionado com a história. De forma sutil, ou mesmo implícita, os elementos de persuasão são colocados em cena através desse predomínio do modo como foi organizado argumentativamente. O interlocutor passa a acreditar no que adquiriu e torna a argumentação desenvolvida pelo enunciatário como sua própria intenção, assume a posição adotando como suas as intenções, finalidades, do anunciante.

Referências

ABDALA, Vitor. Pnad 2013 vai trazer dados sobre acesso à TV digital e à internet por dispositivos móveis. Agência Brasil, 2013. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2013-10-29/pnad-2013-vai-trazer-dados-sobre-acesso-tv-digital-e-internet-por-dispositivos-moveis>>. Acesso: 29 out. 2013.

AMORIM, R.; VIEIRA, E. Como fazer de seu blog um campeão de audiência. Revista Época, 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG74959-6014-428,00.html>>. Acesso: 29 out. 2013.

ANTIGO TESTAMENTO. Livro de Mateus, Capítulo 4. Bíblia Online. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/4>>. Acesso: 5 out. 2013.

ANTIGO TESTAMENTO. Livro de João, Capítulo 3. Bíblia Online: Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/3>>. Acesso: 5 out. 2013.

BAKHTIN, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.

BORGO, Érico; MEDEIROS, Marcos Vinicius de. *Star Wars nos quadrinhos*. Omelete Uol, 2005. Fonte: <<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/istar-wars-inos-quadrinhos/#.UIBPVICkpxx>>. Acesso em: 5 out. 2013.

_____. *Star Wars: The Clone Wars*. Omelete Uol. 04/08/2008. Available in: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/star-wars-the-clone-wars/#.UmWuvmkq-M>>. Acesso: 21 out. 2013.

BRUSIO, Vince. *The Star Wars You've Never Seen*. Dark Horse Comics. Fonte: <<http://www.darkhorse.com/Zones/StarWars>>. Acesso: 5 out. 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 2011.

CARREIRO, Rodrigo. *Star Wars: A História*. 15.05.2005. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/outros-textos/star-wars-a-historia/>>. Acesso: 8 out. 2013.

CARREIRO, Rodrigo. *Star Wars – A História*. Cine Repórter, 2005. Fonte: <<http://www.cinereporter.com.br/outros-textos/star-wars-a-historia/>>. Acesso: 29 set. 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Uma problemática comunicacional dos gêneros discursivos*. In: Revista Signos, vol. 43, PUC, Valparaíso, 2010, consulté le 1er février 2017 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. URL: <<https://www.patrick-charaudeau.com/Una-problematica>>

comunicacional.html> Acesso em: 31 janeiro 2017.

_____. **Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual.** In: MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Renato de (orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2004a.

_____. **Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual.** In: MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Renato de (orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2004b, consulté le 1er février 2017 sur le site de *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. Oline: Português. Disponível em: URL: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>> Acesso em: 31 janeiro 2017.

DANA, Lorena. **Veja 12 fatos importantes sobre a saga Star Wars.** Revista Superinteressante. Fonte: <<http://super.abril.com.br/galerias-fotos/veja-12-fatos-importantes-saga-star-wars-699657.shtml#0>>. Acesso: 26 set. 2013.

FORTUNATO, Ederli. **Star Wars: Espera, decepção e entusiasmo [atualizado].** Omelete Uol, 2005. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/star-wars-espera-decepcao-e-entusiasmo-atualizado/#.UkOhPYakpxw>>. Acesso em : 5 out. 2013.

FUNDAÇÃO Joseph Campbell. Joseph Campbell Fondation. **Take full advantage of JCF.** Available in: <<http://www.jcf.org/>>. Access in: 30 set. 2013.

HAMMERSCHMIDT, R. **Vem aí o novo jogo de Star Wars: Tiny Death Star.** Tecmundo, 2013. Available in: <<http://www.tecmundo.com.br/video-game/45318-vem-ai-o-novo-jogo-de-star-wars-tiny-death-star.htm> >. Access in: 6 nov. 2013.

HESSEL, Marcelo. **Disney compra Lucasfilm e novo filme de Star Wars é anunciado.** Omelete Uol, 2012. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/star-wars/cinema/disney-compra-lucasfilm-e-novo-filme-de-star-wars-e-anunciado/>>. Acesso em : 5 out. 2013.

INSTITUTO The Jung Page. **Reflections on Psychology, Culture, and Life.** Available in: <<http://www.cgjungpage.org/>>. Access in: 30 set. 2013.

INSTITUTO Zurick. Junginstitut. C.G. Jung Institute Zürich, Küsnacht. Available in: <<http://www.junginstitut.ch/english/>>. Access in: 30 set. 2013.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KAMINSKI, Michael. **Historical Place-Names in Star Wars.** The Secret History of Star Wars, 2009. Available in: <<http://secrethistoryofstarwars.com/historical-place-names.html>>. Access in: 4 out. 2013.

KIGER, Patrick J. **Quem são os cavaleiros templários?** Templários: a batalha desconhecida. Fox Europe Limited: National Geographic Channel, 2013. Available in: <<http://natgeotv.com/pt/templarios-batalha-decisiva/quem-sao-cavaleiros-templarios>> Access in: 30 set. de 2013.

LIMA, M.S. de; MAGALHÃES, H. **A Corporação e as possibilidades dos quadrinhos brasileiros nos novos meios digitais de informação.** XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom, 2 a 6 de setembro de 2011, Recife, PE. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1814-1.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2013.

MARTINS, J. B. **Lucasfilm elege o personagem Star Wars favorito dos internautas.** Fonte: Cine Blog. Disponível em: <<http://cineblog.pt/877362.html>>. Acesso em: 29 out. 2013.

NORI, Delmar. **História e Política na saga 'Star Wars'.** Geocities, 2005. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/delmarnori/politicaw.html>>. Acesso em: 5 out. 2013.

OTTONI, Alexandre. **Star Wars – The Clone Wars: Resenha.** Jovem Nerd, 2008. Available in: <<http://jovemnerd.ig.com.br/especiais/filmes/star-wars-the-clone-wars-resenha/>>. Access in: 08 out. 2013.

PACHECO, M.; DAMASIO, F. **Os games de Star Wars: uma breve história da saga nos consoles e computadores.** Omelete Uol, 2005. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/games/os-games-de-star-wars/#.UnUWrPmkq-M>>. Access em: 02 nov. 2013.

PAUR, Joey. **George Lucas says Star Wars Stood on the shoulders of Star Trek.** Geek Tyrant, 2013. Available in <<http://geektyrant.com/news/2013/7/9/george-lucas-says-star-wars-stood-on-the-shoulders-of-star-trek>>. Access in: 7 out. 2013.

RACCOON, Rocky. **Star Wars: Entendendo o Universo Expandido.** Rocky Raccoon. Available in <<http://raccoon.com.br/2012/11/23/star-wars-entendendo-o-universo-expandido/>>. Access in: 2 nov. 2013.

SHELTON, Mahmoud. **The Balance of George Lucas' Star Wars.** Site Templo de Justice, 2011. Disponível em: <<http://www.templeofjustice.net/files/StarWarsBalance.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2013.

SHOOTER, Jim. **Roy Thomas saved Marvel.** Site oficial de Jim Shooter Available in: <<http://www.jimshooter.com/2011/07/roy-thomas-saved-marvel.html>>. Access in: 4 out 2013.

SIMÕES, A. C. **Por uma problematização do conceito de gênero textual: reflexões e debates necessários.** UFOP: II Encontro memorial: Nossas Letras na História da Educação. 30º Aniversário do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (1979 - 2009) - de 11 a 13 de novembro de 2009 em Mariana/MG. Anal

Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/l441.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

SOUSA, Rainer. **Grandes Navegações**. Brasil Escola. Available in: <<http://www.brasilecola.com/historiab/grandes-navegacoes.htm>>. Access in: 8 out 2013.

STAR WARS. **Fan Sites Star Wars**. Available in: <<http://starwars.com/connect/fan-sites/>>. Access in: 30 out. 2013.

THORNTON, Mark. **Star Wars and Ours Wars**. Ludwig von Mises Institute, 2002. Available in <<http://mises.org/daily/948>>. Access in: 7 out 2013.

TRULL, D. **Introduction and Statement of Style**. Go: the Obi-Wan connection. Lard Biscuit Enterprises. Fonte: Lard Biscuit Enterprises. Available in: <<http://www.lardbiscuit.com/jidaigeki/intro5.html>>. Access in: 7 out. 2013.

_____. **La Guerre des Clones**. Imagens. Tout Le Cine. Available in: <<http://www.toutlecine.com/images/film/0025/00250419-star-wars-la-guerre-des-clones.html>>. Access in: 8 out. 2013.

_____. **Dark Empire**. Fonte: Comic Vine. Available in: <<http://www.comicvine.com/star-wars-dark-empire/4050-22516/>>. Access in 8 out. 2013.

A geneticização da percepção do cotidiano: reflexões desde uma sociologia da 'ficção científica'

J. Flávio Ferreira¹

Resumo: Neste artigo pretende-se questionar a crescente utilização do conhecimento genético na construção da realidade. Seguramente a expansão da genética vem apurando o conhecimento quanto aos processos dos estados de saúde e do adoecimento, incidindo numa possibilidade (todavia discursiva) de melhoria na qualidade de vida e manutenção da saúde humana. Por outro lado, questões ligadas ao desenvolvimento da genética encontram-se no limiar de situações históricas onde os empregos de questões biológicas/raciais surtiram efeitos devastadores nas sociedades ocidentais. Desde o chamado “racismo científico” à emergência da eugenia, o caráter biológico/genético ficou à mercê da política e da economia. Há questões éticas que remetem a uma discussão epistemológica de como o conhecimento científico idôneo foi (e poderá voltar a ser) utilizado pelas forças imprevisíveis que compõem a história. Se a investigação científica na área da genética trabalha com perguntas e finalidades claras inerentes à condição humana, o ponto central aqui será a reflexão sobre fenômenos já presentes em nossa sociedade que indicam incertezas para o nosso futuro. A ficção científica servirá de pano de fundo a uma meditação mais ampla sobre a genética enquanto um conjunto de práticas e de discursos, tendo como destaque os riscos sociais e políticos da sua disseminação desregrada.

Palavras-chave: Genética; Epistemologia; Produção da realidade; Crítica à Ciência; Ficção Científica.

¹ Doutorando do programa Pós-Colonialismos e Cidadania Global, dirigido pelo CES - Universidade de Coimbra. Mestre em Antropologia Médica pela Faculdade de Ciências e Tecnologia, também da UC. Possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005), pós-graduação em Antropologia “Multiculturalismo e Identidades” pelo ISCTE (Lisbon University Institute), Portugal (2006), e Mestrado em Antropologia pela mesma instituição (2008).

Abstract: In this article I intend to question the growing use of genetic knowledge in the construction of reality. Surely the expansion of genetics increases our knowledge about health and illness states. It means the improvement in quality of life and maintenance of human health (however, discursive). On the other hand, the development issues of genetics as a base to reality are at the threshold of specific historical situations where the use of biological/racial arguments have heightened devastating effects in Western societies. Since the so-called 'scientific racism' to the emergence of eugenics the biological/gene character was manipulated for politics and economic proposes. There are ethical issues that refer to an epistemological discussion of how suitable scientific knowledge was (and may be again) used by the unpredictable forces that make up the history. If scientific research in genetics works with specific questions and clear objectives, the focus here will be a reflection on phenomena already present in our societies that indicate uncertainty for the future. Science fiction will serve as the backdrop to a broader meditation on genetics as a set of practices and discourses, highlighting the social and political risks of its disorderly dissemination.

123

Keywords: Genetics; epistemology; Production of reality; Criticism of science; Science fiction.

Introdução

My ethnographic question is: How will our social and ethical practices change as this project advances? I intend to approach this question on a number of levels and in a variety of sites. First, there is the initiative itself. Second, there are adjacent enterprises and institutions in which and through which new understandings, new practices, and new technologies of life and labor will certainly be articulated: prime among them the biotechnology industry. (PAUL RABINOW, 2005, p. 182).

“Genética” vem sendo um termo cada vez mais presente no nosso cotidiano. Na área científica, novas promessas são tecidas quanto à elucidação de diversos aspectos do humano e, particularmente, na sua utilização medicinal em um futuro próximo (SEXTON, 2002). No âmbito popular, esta área do conhecimento vem sendo veiculada na mídia e no linguajar informal para explicar um ‘mal-estar’, uma conjuntura hipotética face a uma sintomatologia cuja origem é medicamente desconhecida; ou, ainda, na sua circulação profana em matérias jornalísticas que em verdade pouca ou nenhuma ligação à genética têm.

124

Este cenário implica que tanto em termos sociais e de linguagem quanto em termos científicos, a genética representa a ampliação do conhecimento acerca de nós mesmos, mas também a sua legitimação em termos políticos e sociais, na sua incorporação ao nosso “panorama” de significados (APPADURAI, 1994)². Numa perspectiva Latouriana (2004), nem mesmo a relação entre o conhecimento científico e o social (ou cultural) pode ser separada. O que significa dizer que em termos epistemológicos “humanos” e “não-humanos” (para utilizar os termos do autor) interagem na produção da realidade. A natureza e a sociedade fazem parte do mesmo *todo*, tornando absurda a distinção entre “humanos” políticos de um lado, e “não-humanos” apolíticos, de outro.

A compreensão dos fenômenos naturais pela ótica científica é, em geral, desarmônica com as bases da regulação social ou o âmbito político e cultural

² Appadurai cunhou novos termos para analisar os processos da globalização e, conseqüentemente, as suas contradições e fenômenos ligados à interpretação cultural de linguagens hegemônicas. O sufixo «panorama» para o autor (como etnopanoramas, midiapanoramas, tecnopanoramas, finançopanoramas e ideopanoramas), portanto, reflete «a complexidade da atual economia global [que] tem algo a ver com certas disjunções fundamentais entre a economia, a cultura e a política, que mal começamos a teorizar» (1994: 312).

societal. Isto implica numa “disparidade colaborativa” entre os eixos que, todavia, complementam-se para sermos o que somos. Trata-se de uma importante base de grandes assimetrias: grandes investimentos científicos cujos frutos ficarão à disposição de poucos face à carência daí derivada das necessidades mais básicas de muitos; o acúmulo do conhecimento como mecanismo de controle e exercício de poder por setores da sociedade; as disfuncionalidades políticas gerais cuja saída, para Latour, reside numa “ecologia política” - uma proposta para se “fazer” ciência e sociedade de forma harmônica e democrática.³ Existe uma relação dialógica entre tais pontos que sustenta a produção científica ao mesmo tempo em que as percepções sociais e culturais alimentam-na e são alimentadas.

De fato, parece que estamos a atravessar uma verdadeira revolução em termos (bio) tecnológicos onde a genética ocupa um lugar especial – embora a crítica, principalmente àquela ligada à bioética, tenha-se demonstrado em grande falta (GOTTWEIS, 2005, p. 181-182). Basta, para que se chegue a esta conclusão, abrir os jornais ou reparar nos avultosos financiamentos Estatais e privadas destinados às chamadas “terapias genéticas”, às “causas genéticas da depressão”, à ligação entre sequências genéticas determinadas que explicariam, em tese, o aparecimento da doença X ou Y ou, ainda, às terapias preventivas para doenças “ainda não identificadas” bioquimicamente cuja adesão de indivíduos saudáveis (mas portadores de “marcas genéticas” específicas) faz-se notar nos consultórios: são os futuros doentes, hipoteticamente, que agem desde logo como doentes crônicos.⁴

³ Sexton levanta algumas questões acerca da biotecnologia que se encaixam na esfera ética da sua aplicação. A privatização da saúde, dentre outros fatores, faz com que esta área do conhecimento não se distinga da lógica desigual estabelecida entre a criação de novos fármacos e a sua disponibilização a quem deles realmente precisa. As estruturas políticas e, sobretudo, económicas que regulam as esferas sociais são pautadas pela desigualdade. Diante de todos os benefícios que a engenharia genética possa nos ofertar, a autora questiona se todos os «*products of genetic research {will} in fact be accessible to all humankind?*» (2002: 18). Esta desproporção é acentuada ao se mesurar o volume de financiamento à investigação genética face à falta de financiamento e de infraestrutura, como se sabe, em outras partes da ciência aplicada à medicina que poderiam diminuir os efeitos de muitas doenças facilmente tratáveis em partes menos desenvolvidas do globo. Assim, as futuras terapias advindas dos estudos da genética beneficiariam a um pequeno número de pessoas face às multidões que sofrem sem acesso básico à saúde. Sexton coloca-nos, explicitamente, uma questão que pode ser reformulada desta forma: se é assim para as tecnologias que já dispomos, por qual motivo não seria também para as biotecnologias que virão?

⁴ Na mídia ficou latente, entre os anos 2009 e 2011, os casos de pacientes saudáveis submetidos a diversas cirurgias consideradas agressivas como forma de evitar doenças no futuro. Através de conjecturas ancoradas na ‘propensão por hereditariedade’ e pela realização de exames referidos no sequenciamento genético, muitas mulheres submeteram-se à mastectomia radical, prática

Outros fenômenos, como é óbvio, atravessam este cenário, como a medicalização do cotidiano e a vontade de inclusão dos diversos grupos sociais aos cuidados da biomedicina (IGNAAS, VAN HOYWEGHEN, 2011, p.16-17). Ou, ainda, o desenvolvimento de medicamentos que já não tratam sintomas, mas permutam um sentido estético/funcional da vida às clínicas e aos laboratórios especializados em genética: as cirurgias plásticas em indivíduos saudáveis com recursos à previsão genética; a massificação de diagnósticos como a do chamado *déficit* de atenção e os fatores da hereditariedade; os diversos estudos em torno do controle das emoções e da felicidade; a problematização patológica de determinados sentimentos e comportamentos nunca antes vistos como tal etc.⁵

Segundo Gottweis (2005, p. 175) todas as esferas de regulação política estão ligadas aos estudos genéticos. Os seus resultados vão influenciar a sociedade, têm impacto na economia, na academia, na agricultura (basta, para tal, acompanhar a evolução dos chamados “transgênicos”) e na medicina.

Mas o que isto nos quer dizer em realidade? Quais são alguns dos fatores que destacam a genética no meio de tantas outras preocupações científicas que compõem as grandes manchetes e as grandes políticas técnicas e medicinais? Quais são os perigos do desenvolvimento de um saber ancorado em outros saberes precursores que desencadearam, sem aviso prévio, grandes mudanças políticas e sociais na história recente, tal como a eugenia e aquilo a que Hannah Arendt

esta que parecia difundir-se à altura (cf. Diário de Notícias, 2010 - *Mulheres tiram os seios para prevenir cancro*). Pela presença de trechos sequenciais no DNA entendidos pela ciência como sinais genéticos da propensão ao desenvolvimento do câncer de mama aliados ao histórico familiar da presença da doença nas duas gerações anteriores à atual, muitas pacientes procuraram os seus médicos a cobrar intervenção cirúrgica (cf., dentre outros: Folha de São Paulo, 2011 - *Britânica decide retirar seios saudáveis para evitar câncer*). Sally Maguire, com 28 anos na época, foi quem inspirou a matéria publicada na Folha de São Paulo. Maguire escolheu, embora saudável, pela intervenção cirúrgica face ao medo de fazer com que sua família sofresse ‘com uma futura doente em casa’. Segundo Rebecca Treacy, do Serviço de Exames Genéticos da região de East Anglia – que acompanhou o caso de Sally: «Podemos mostrar que [a genética] é a causa da doença naquela família». Segundo o jornal, a «análise demora dois dias e é considerada um trabalho muito difícil. Todas as amostras podem ser estocadas para exames no futuro, quando a medicina genética já estiver mais avançada».

⁵ Foi provavelmente Ivan Illich (1975) o intelectual que mais chamou-nos a atenção para os efeitos de uma prática médica desconectada das necessidades fundamentais da vida humana e seduzida por um ideário civilizacional capitalista, higienista, de ‘consumo do bem-estar’ e piramidalmente estruturado. Ou seja, voltado ao ‘eu’, ‘vendável’ e cujos avanços tecnológicos vão ao encontro de uma visão financeiramente seletiva às populações abastadas que as suas técnicas/tecnologias visa atender. Em suma, tanto uma banalização social quanto uma porosidade científica às ideologias dominantes que monopolizam a arte de curar.

chamou de “banalidade do mal”⁶

Muitos são os autores que nos chamam a atenção para as consequências do avanço científico desregrado/desregulado. Não pela sua expansão meramente, mas pelos usos que têm no meio social, pela sua dimensão não-contabilizada em laboratório (ILLICH, 1975; IGNAAS e VAN HOYWEGHEN, 2011).

Ao analisar os múltiplos processos que compõem a pós-modernidade (e, sobretudo, aquilo que foi considerado o seu marco definitivo em termos do emprego da tecnologia a vias destrutivas: os campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra), Zygmunt Bauman alerta-nos sobre a importância de mesurarmos sociologicamente os riscos que os nossos passos imprimem no futuro: mais perigoso do que questionar, é deixarmos de o fazer. Para Bauman, a sociedade moderna (i.e. contemporânea) não se questiona mais (1999, p. 09). A ausência deste exercício está presente no cotidiano e no fosso que separa ciência, sociedade e ideologia. A “ecologia política” de Latour é, neste sentido, um esforço epistemológico, uma reunião da natureza com o humano as suas formas de sociabilidade que viabiliza a própria vida: um ato de transposição (2004, p. 374).

A “ficção” (ou, mais especificamente, a ficção científica) talvez seja um espaço que viabiliza este itinerário reflexivo e transpositivo. David Kirby, por exemplo, recorre à complementaridade entre Vivian Sobchack e Jeremy Rifkin⁷ para produzir uma crítica sociológica pautada na ficção científica e verificar a sua ligação com a “construção da realidade”. Em outras palavras: o quanto realidade e ficção acabam por interagir na concretude de um mundo que “está por vir” ou, ainda, a geração de imaginários acerca do “desenvolvimento”, das relações sociais e sobre os riscos e benefícios dos rumos civilizacionais contemporâneos. A ludicidade que Kirby visiona no cinema e no futurismo converte-se numa complexa análise

⁶ Quando Arendt reflete sobre o julgamento de Adolf Eichmann, um ex-oficial nazista, o termo ‘banalidade do mal’ não vem à tona como uma ideologia ou uma corrente propriamente dita dentro do pensamento crítico. Arendt, como é sabido, apenas visava por em evidência o quanto vivemos em ‘tempos sombrios’, num período histórico em que o ‘mal’ não é levado a cabo por uma dinâmica clara entre agentes e receptores. Antes de tudo, o mal incrusta-se numa forma dominante do pensamento, a qual passa a invisibilizar a sua própria potência danosa (cf. Arendt, 1993: 145). O ‘sombrio’ dos nossos tempos, portanto, é a partilha naturalizada de que não há perigos latentes nas ações humanas, de que as forças da história caminham sem oferecer riscos, sem a possibilidade de serem cooptadas e utilizadas de forma nefasta.

⁷ Respectivamente, uma renomada estudiosa da fenomenologia do cinema e dos impactos da ficção científica na sociedade; e um popular escritor norte-americano que romanceia, desde os estudos literários, as relações sociais, a política e as iterações individuais e coletivas com a biotecnologia; inclusive, em ensaios ligados à corrente futurista.

sociológica que projeta um futuro *onde* desejamos chegar. O passado, por sua vez, é um ponto de ancoragem do presente, com os ideários, as ideologias, o sistema econômico e as condições tecnológicas que outrora interagiram para formar o momento em que vivemos.

Trata-se de uma polarização temporal e de sentidos onde podemos enxergar, ao menos parcialmente, a nós mesmo: Sobchack verá no cinema a “ciência como força social”. Rifkin, por sua vez, recorre a filmes como *Jurassic Park* (1993) e *Alien: Resurrection* (1997) para ressaltar a representação dos ‘piores medos sociais ligados à ciência’ (cf. KIRBY, 2000, p. 193). Em comum, ambos trabalham, direta ou indiretamente, com a tecnologia de ponta, com a manipulação genética ou com setores sociais que vêm sendo “geneticizados”. *Jurassic Park*, por exemplo, foi considerado como puramente fantasioso na época do seu lançamento. Obviamente, não no sentido estrito do roteiro cinematográfico, mas antes pela impossibilidade total da replicação tecnológica retratada na ficção no mundo real: a clonagem de animais (ou organismos/materiais orgânicos) exclusivamente a partir de um DNA matriz. *Alien*, segundo Rifkin, remeteria ao descontrole da biotecnologia, das criaturas geradas pela tecnologia humana ou pelas ações derivadas da tecnologização social quase que ilimitada. São as formas desconhecidas do que escapa ao trivial e que se voltam contra a humanidade: ciência e sociedade; controle e autonomia; laços sociais e mudança estrutural; economia e política; criatura e criador etc.

A ficção científica pode ser vista, portanto, pelo aspecto construtivista que parte da realidade e da representação em direção ao concreto. Em termos epistêmicos, a própria ciência é um produto cultural e emergente do que se pode compreender do meio para se construir o palpável. Como defendia o historiador e filósofo Robert Lenoble “não existe uma Natureza em si, existe apenas uma Natureza pensada [...]. A “natureza em si” não passa de uma abstração. Não encontramos senão uma ideia de natureza que toma sentido radicalmente diferente segundo as épocas e os homens» (1990, p. 16-17).

Não são, ciência e ficção (ou as suas possibilidades no campo da abstração), portanto, princípios dicotômicos que ora divergem e ora convergem, mas antes processos complementares que retratam as relações humanas e a relação historicamente edificada entre ciência e natureza. A ficção enquanto reflexão e ludicidade apreende tais relações e congrega, de forma multisituada, outras

dimensões às zonas de contato que eventualmente alimentarão tanto outras ficções quanto o pensamento sobre o concreto, a própria inquietação científica. Ainda para Kirby (2000), todo este contexto possibilita-nos repensar, através da representação e da ação, questões éticas ligadas ao desenvolvimento científico: o quê da ficção converte-se pelas mãos da ciência em realidade no futuro? Indo mais além: o quê isso nos provoca?

Um exemplo clássico do cinema, neste sentido, é o filme *The Day the Earth Stood Still* (*O Dia em que a Terra Parou*, de 1951). Em que a alegoria gira em torno de uma nave extraterrestre que pousa em Washington, D.C., nos EUA, a fim de reclamar aos terráqueos o fim da violência e da utilização da tecnologia como meio de destruição em massa. O mensageiro galáctico diz, a certa altura, que os humanos podem viver como quiserem e matarem-se uns aos outros, mas que os habitantes de outros planetas se preocupam com os impactos interplanetários de uma forma “rudimentar de tecnologia atômica”, então descoberta. A insistência humana na sua utilização para fins militares resultaria, em última análise, na intervenção externa e conseqüente destruição do planeta em prol da preservação da vida em outros lugares.

Enquanto ficção de uma ‘relação interplanetária’ entre formas de vida inteligente, o filme beira seguramente o espetacular. Mas a função contextualizada do cinema tem aí a sua razão: uma crescente oposição advinda da emergência de uma classe intelectual europeia (bem como a de grupos de imigradas e de minorias em ascensão econômica e na luta por direitos nos EUA do séc. XX) que vivenciou os efeitos da Segunda Guerra Mundial e dos efeitos nucleares, de 1945, com as bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki. A crítica ficcional encontra uma finalidade pacifista.

Este foi justamente um dos pontos trabalhados pela chamada Escola de Frankfurt nas reflexões de reconstrução de um ocidente destroçado. A ficção tutela, por assim dizer, perguntas reais e riscos reais na conversão do fim da Guerra Mundial e a declarada corrida bélica que marcou, logo em seguida, a chamada Guerra Fria. O interlocutor extraterreno vem dizer aquilo que a sociedade da época reclamava: um pedido de paz.

Ficção, cinema e ciência se misturam para representar os erros do passado e evitar os perigos do futuro.

Rumo a Gattaca: com um passaporte para pensar o real através da ficção

Em termos do debate que os conhecimentos na genética vêm despertando política e socialmente nos tempos que correm, destaca-se o filme *Gattaca* (de Andrew Niccol, 1997), acrônimo de bases nitrogenadas que compõem o DNA: Guanina, Adenina, Timina, Timina, Adenina, Citosina e Adenina. *Gattaca* retrata um futuro não muito distante onde a biotecnologia regulamenta a sociedade. A política e a economia são voltadas a um funcionamento social onde o avanço do conhecimento genético – formulado pelo esgotamento do sequenciamento do DNA e o surgimento tanto de novas doenças quanto da localização genética de todas as “qualidades humanas” – definem o papel social a ser desempenhado por cada indivíduo.

Assim, para aquele que possui elevada “condição genética” que o isente do desenvolvimento de doenças ou que condicione a propensão a um raciocínio lógico excepcional terá, consoante as suas “qualidades”, direito a exercer profissões de prestígio ou boas possibilidades de casamento – ou uma gama de parceiros/as dispostos/as a combinarem o seu DNA. Aos outros, aos seus antípodas, será reservada uma vida pautada no subemprego e à periferia da sociedade, da integração econômica ou mesmo da possibilidade de procriação.

Gattaca traz-nos a vida de Vincent Anton, que nasce pela união genética aleatória (por via sexuada) de um casal que não determina em laboratório as suas características através da manipulação do DNA. Numa época em que os filhos são “escolhidos” pelos pais em detrimento da fortuita geração sexuada – onde a predeterminação do DNA indicaria um potencial prodígio da música, um grande matemático, um soberbo engenheiro etc. –, as qualidades de Vincent Anton destinam-lhe como ápice da carreira a profissão de faxineiro. Ao nascer, Vincent Anton tem o seu DNA sequenciado, o qual indica uma série de prováveis complicações orgânicas que se apresentarão a médio prazo, culminando numa baixa expectativa de vida, num desenvolvimento intelectual comprometido e numa série de limitações físicas. Acometidos pelo desejo de uma prole “bem-inserida socialmente”, os seus pais decidem ter outro filho. Este, somente chamado de Anton (nome do pai e que representaria, portanto, o desejo de constituir-se uma linhagem familiar mais “apurada”). Por sua vez, o recurso genético fará com que Anton, provido de garantidas qualidades segundo a ciência, tenha uma vida gloriosa em detrimento do fatalismo antecipado ao seu irmão, Vincent Anton.

A distinção social em *Gattaca* feita pelo Estado dá-se pela designação entre humanos “válidos” e “não-válidos”, ou os que terão um futuro assegurado pela conversão das suas qualidades genéticas em grandes produções laborais e artísticas, ou aqueles que terão, em contraposição, uma vida modesta e com maiores dificuldades em encontrar um/a parceiro/a para conceber filhos “válidos”: um menor incentivo socialmente consentido, inclusive, à transmissão dos seus genes face ao pavor generalizado de gerar-se filhos com genes “inválidos”. O controle Estatal e o seu apoio popular revelam-se, deste modo, como uma coesão à ‘melhoria da condição humana’ – um mundo formado maioritariamente por humanos “válidos”. Através da falta de liberdade na concepção e das condições de vida estabelecidas ao nascer, somente os genes “bons” seriam desejados no universo futurista de *Gattaca*.

Vincent Anton sonha, desde a sua infância, em ser astronauta – profissão que está fora do seu alcance face às previsões contidas no seu mapeamento genético. Seu irmão, Anton, poderá tornar-se um astronauta quando quiser ou, ainda, seguir muitas outras carreiras de prestígio à sua escolha. O abismo que os separa, filhos do mesmo pai e da mesma mãe, nada mais é do que o seu retrato genético, então interpretado de acordo com a valorização social e cultural das suas aptidões: uma regulação total pautada no controle Estatal e no desejo societal de gerar-se indivíduos “válidos”.

Vincent Anton acaba por tornar-se faxineiro na organização governamental que treina astronautas. Por um acidente sofrido por outro indivíduo que possui “qualidade genéticas” para entrar em tal organismo mas que está detido numa cadeira de rodas, Vincent elabora – com a sua ajuda – artimanhas para fazer-se passar como “válido”, passando a assumir a identidade do primeiro: carrega consigo materiais biológicos do seu cúmplice (urina, fios de cabelo, peles mortas, pequenas quantidades de sangue acopladas aos dedos sob falsas digitais feitas em laboratório etc.) para escapar ao controle tecnológico que lhe confirma diariamente a identidade. Toda a estrutura social passa a ser construída por técnicas projetadas pelo conhecimento genético: uma picadela no dedo é o cartão de acesso ao trabalho ou à identificação numa rusga policial. O sangue baseia a tecnologia e a sociedade de *Gattaca*.

No seu desfecho, o filme recua. Há uma emaranhada trama que envolve uma relação amorosa, uma diligência policial e a progressiva desconfiança de que

Vincent não é quem diz ser. O importante, de toda a forma, é aqui ressaltar que diante do determinismo biológico e de toda a matemática que interpreta e determina a vida, Anton, o irmão “válido” de Vincent é desvendado como morto. Apesar da sua seleção genética, problemas de saúde lhe tiraram de cena. Vincent, por sua vez, consegue ultrapassar os exigentes testes físicos a que precisa se submeter para embarcar na sua tão desejada espaçonave e tornar-se, pois, o astronauta que sempre quis ser. Ele também é descoberto, ao final, por um funcionário da organização aeroespacial após grande pressão da polícia que investiga um assassinato no local – alguém que delataria Vincent e por ele é morto. O funcionário não o entrega: ele tem um filho que gostaria de ser como Vincent, mas que não possui requisitos genéticos para tal. Vincent consegue embarcar graças à comiseração do seu novo cúmplice. “Válidos”, “não-válidos”, e todos os outros que ficam na zona cinzenta da sua intersecção são, no final das contas, *humanos* também na sociedade de Gattaca.

Vincent Anton conduz-nos por uma trama dentro de uma ficção futurista aparentemente distante dos nossos tempos. Mas não raramente nos deparamos com situações reais que nos parecem saídas de cenários ficcionais. Muito do que já foi falado na ficção científica – e, conseqüentemente, criticado ou desprezado como ridículo ou fantasioso por antecipar as possibilidades práticas na intersecção genética/medicina/sociedade – apresenta-se, atualmente, como um caminho viável ou cada vez mais próximo de concretizar-se.

Recentemente, o jornal o Público noticiou que a modificação genética de uma bactéria intestinal no mosquito *anófeles* pode bloquear o parasita que transmite a malária.⁸ O projeto de combate a esta doença, ao que parece, será a produção em laboratório de mosquitos geneticamente “preparados” que quando soltos, pela reprodução com os demais, espera-se que dominem as populações nativas. Eis que deste cenário cinematográfico emerge o papel da ficção no

⁸ A malária mata, a cada ano, cerca de 800 mil pessoas em todo o mundo. Cientistas de vários países tentam há anos descobrir uma maneira de travar a sua propagação. Tentou-se, por muito tempo, provocar modificações genéticas em laboratórios no mosquito *anófeles* para que o parasita morresse subitamente e não infectasse os humanos. Foi descoberto, em estudos mais recentes, que bastaria modificar geneticamente uma bactéria intestinal dos mosquitos para o efeito, o que simplificaria o processo pela reprodução dos mosquitos manipulados com os selvagens: «concluem na revista *Proceedings of the National Academy of Sciences* que essas bactérias transgênicas foram capazes de inibir em até 98% a reprodução de *Plasmodium falciparum* no organismo dos mosquitos» (para mais, ver: PÚBLICO. ‘Bactéria do intestino do mosquito bloqueia transmissão da malária’; 16/07/2012).

plano da realidade (Martins, 2004): o seu impacto gera, potencialmente, um questionamento de situações ainda não vivenciadas nos âmbitos científico, político e social para que se pense nas suas consequências e necessidade, pois, de regulação; mas amplia também as possibilidades para se pensar o que antes parecia impensável. Afinal, o quê desta tática nos pode afetar de forma positiva e/ou negativa? Para novas tecnologias, novos efeitos. A experiência será realizada, mas dela advêm consequências imprevisíveis. Imagine-se o quanto este conjunto (bio) tecnológico seria entendido, se apresentado na década de 1980, há apenas 30 anos, à comunidade científica.

As chamadas terapias genéticas, por exemplo, encaixam-se a esta perspectiva: parecem realidades crescentes que há poucos anos seriam tidas como meramente ficcionais (constituem uma perfeita triangulação ficção-realidade-sociedade):

Human-gene therapy is a procedure in which defective (faulty) copies of a gene are replaced with non-defective (functional) copies. For example, Severe Combined Immuno-Deficiency syndrome (SCID) is a genetic disorder caused by mutations in a single gene, adenosine deaminase (ADA), which is on human chromosome 20. Individuals who possess two defective copies of this gene cannot make the protein adenosine deaminase; thus, they do not possess a functioning immune system. Gene therapy treatments for SCID involve putting non-defective copies of ADA into the DNA of an affected individual's bone cells, allowing them to make adenosine deaminase. Gene therapy can either be used to treat individuals who already have a genetic disorder (somatic cell therapy), or to correct genes in sperm, eggs, or embryonic cells (germ-line therapy). Germ-line therapy gives scientists the ability to change an individual's genetic makeup before they are born, or even conceived. (KIRBY, 2000, p. 196).

É justamente nestas zonas de contato que as vidas de Vincent Anton e Anton se cruzam, ainda que simbolicamente. Na sociedade imagina de Gattaca não se impõe meramente o cenário de um porvir tenebroso e tentacular da ditadura eugênica transmutada num fetiche societal, mas a própria radiografia da sociedade atual que depende cada vez mais da tecnologia – que, inclusive, a deseja e sabe que a sua presença no cotidiano tende a elevar-se.

Antes de tudo, Gattaca faz-nos perguntar: “e se chegarmos um dia a esta sociedade, o quê isso significará em nossas vidas?”, “o que podemos identificar no

presente como exercícios de poder análogos à política em Gattaca?”, “o quê, em tudo isso, vem já do nosso passado?”.

A aposta na tecnologia como palavra final aos problemas dantes teorizados nas áreas humanas e que são agora definidos num laboratório é latente. O atual «panorama» reforça-nos, nas mais distintas esferas do quotidiano, o papel da tecnologia.⁹

Entra aqui em questão a imprevisibilidade do que será o mundo a longo prazo. Como destacado anteriormente, Sobchack provavelmente veria em Gattaca o campo científico como força determinística do “amanhã”; enquanto Rifkin recairia nas tensões dispersas na trama desta sociedade futurista enquanto puro receio de que ela passe a existir, de fato. Darcy Ribeiro, um importante antropólogo cultural dos anos 1980, refletia numa entrevista antes da sua morte: ‘como será o mundo daqui a 100 anos? Ninguém sabe. Só sabemos que será radicalmente diferente daquilo que conhecemos atualmente!’.¹⁰

Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault defende que o sentido que atribuímos à nossa existência no mundo ocidental é relativamente novo: um processo iniciado em meados do século XVII e que ganha uma forma esquematizada com a emergência das ciências humanas no século XIX. A visão da realidade é composta por um conjunto de discursos e práticas que atribui valor semântico, simbólico e político às *coisas* e à própria noção do humano (1987, p. 459). As possibilidades humanas são várias, a depender da conjuntura. Uma mudança epistemológica que modifique (que ressignifique) o humano que Foucault arqueologiza culminaria, como conclui o próprio em seu livro, na sua “morte” (1987, p. 501-502). Seria a

⁹ Acerca da superioridade atribuída às chamadas ‘ciências duras’ sobre as ‘ciências moles’, por exemplo, em 1986 um grupo de linguistas defendeu que o povoamento da América se deu há cerca de 15.000 anos, onde um período de glaciação teria permitido a passagem pelo estreito de Bering por populações originárias da Ásia (sobretudo da Sibéria). A comunidade científica rejeitou esta proposta inicial desde que foi levada a público. Porém, uma recente publicação na revista *Nature*, baseada no mapeamento genético das populações existentes no continente americano, revelou que a teoria de 1986 estava certa, apenas adicionou-lhe que teriam ocorrido duas vagas posteriores à primeira. Foi noticiado que «Qualquer que seja o período em questão, a genética mostra que as populações colonizaram o continente americano em direcção ao sul, seguindo as zonas costeiras e separando-se ao longo da sua dispersão. Depois desta separação, as trocas genéticas entre os diferentes grupos foram muito reduzidas, em especial na América do Sul». Fica latente, portanto, uma distinção entre *tese* e *comprovação* relativamente à primeira afirmação, de 1986, e a posição atual da comunidade científica a cargo dos estudos da genética (para mais, ver: PÚBLICO. «Povoamento da América aconteceu em três vagas sucessivas»; 12/07/2012).

¹⁰ Refiro-me ao documentário baseado na sua obra de 1995 ‘O povo brasileiro’.

passagem a um outro humano que possivelmente em nada teria em comum ao seu predecessor. Isto quer dizer que, a título das possibilidades de “preenchimento” do significado humano e do seu enquadramento da realidade, a mudança radical das referências que nos atribuíram valor nos últimos séculos resultaria num outro panorama interpretativo acerca de nós mesmos. Tais práticas e discursos não são refeitos por processos históricos impressos no quotidiano (numa mudança paulatina), mas por pequenas modificações nas bases interpretativas da realidade que resultam, em dado momento, numa mudança ontológica drástica, numa ruptura imprevisível do “mundo anterior” ao “mundo em que nos encontramos”. A (bio) tecnologia é, neste sentido, um elemento de intervenção no quotidiano ainda incógnito face às alterações relacionais na sociedade, na política e no campo jurídico.

Este processo teorizado por Foucault foi batizado por Hacking como *The Looping Effects of Human Kinds* (2009, p. 115-117), ou seja, o estabelecimento de novos processos que baseiam a interpretação sobre o meio (ou a natureza) para que o humano possa identificar-se a si próprio e aos parâmetros que, constituintes da concepção da realidade, passam a ser considerados legitimações científicas e fenomenológicas do campo do *real*.

Hacking dá-nos vários exemplos, como na área da saúde: a “perversão”, como doença, foi criada no século XIX. Ela não estava lá à espera de ser descoberta. É uma criação de acordo com padrões de uma época que enxergam em dado comportamento um teor patológico; mas a partir do momento em que é assente a sua *essência* enquanto doença, a ciência passa a fundamentar as suas inquirições de acordo com a própria sistematização (epistemológica) que lhe deu origem. A sociedade, por conseguinte, verá o perverso em termos médicos. Fez-se o doente. Ele agora é sólido, concreto até que novos paradigmas o venham a reificar ou a dissolver. Ele passa a “existir” como tal para si, para a sociedade e para problematização científica. Ele fomentará sistemas científicos e filosóficos face à sua *nova* situação.

Hacking, assim como o fizera Foucault, aponta para a criação das *coisas* humanas, para o encontro numa ‘natureza pensada’ (diria Lenoble [1990]) das respostas àquilo que problematizamos como realidade. Dessa forma, não seria necessariamente a descoberta científica que explicaria o fenómeno no sentido da experimentação, mas esta última que comporia a base da inquietação na ciência

e, conseqüentemente, a formatação dos seus alicerces interpretativos da natureza, do saber, da sociedade e da tecnologia. É o que se pode perceber quando Hacking remonta à linguagem como forma de sistematização lógica na filosofia europeia do século XIX – culminando na interpretação única da racionalidade e na forma de fazer-se ciência tal qual a conhecemos atualmente. Rompe-se, portanto, com a ideia de que a realidade está à espera de ser descoberta. Mesmo a ciência seria, pois, o resultado de uma problematização originalmente filosófica assente na linguagem e na prática (HACKING, 2009, p. 140-141), na representação e no discurso (FOUCAULT, 1987, p. 459).

Gattaca, portanto, traz consigo a reflexão nesta zona cinzenta de convergência dos dispositivos a que Foucault e Hacking defendem como mediadores entre a ciência e a natureza, entre o sistema e a própria leitura da realidade.

Através da ficção, a linguagem racional da ciência é confrontada com a representação dos perigos que o humano vê no seu desenvolvimento: uma sociedade voltada ao controle total e determinada pelo mapeamento do DNA de cada um dos seus integrantes.

No que diz respeito à genética – nos moldes em que esta é revisitada aqui –, os paradigmas anteriores que a constituem como um problema científico estão ancorados em meados do século XIX, onde a problematização de grupos humanos fez-se objeto de estudo através de um processo específico: a conjuntura de um grande salto no panorama científico (ou aquilo a que Appadurai [1994] chamaria de «tecnopanorama»), bem como nos modos de produção em paralelo à crescente crítica ao modelo colonial – especificamente à escravatura. A partir da obra de Darwin, sobretudo *A Origem das Espécies*, de 1859, a ideia de que determinadas características biológicas seriam não só hereditárias, mas modificar-se-iam com as gerações fez com que a comunidade científica adotasse como ponto central supostas características inatas aos tipos humanos identificados à época (e segundo as relações coloniais entre europeus e não-europeus).

Como resultado, essencializou-se uma perspectiva desvirtuada da “seleção natural” darwinista, onde características inatas a tais grupos humanos poderiam ser “melhoradas” e controladas para que somente as consideradas boas fossem

socialmente replicadas.¹¹ ‘Desvirtuada’, pois a ideia central de Darwin, como é sabido, não era composta por esta perspectiva da evolução.¹² A apropriação parcial das suas ideias por parte da comunidade científica da época demonstrou *per se* como em termos epistemológicos a procura na ciência deve-se em muito à percepção social e política da realidade: no contexto, a distinção entre supostos grupos humanos dava-se, pois, pelas mãos dos racistas científicos, pela análise racista/racialista do fenótipo e pela já assente discussão acerca da racionalidade e da capacidade técnica e do trabalho em diferentes “raças”:

Mesmo com a dificuldade de compreensão do mecanismo de transmissão das características, Galton, quando cunhou o termo eugenia, tinha pelo menos uma certeza: que os dados que comprovariam a sua ciência surgiriam do trabalho de registro e análise estatística das características que os progenitores e os seus ancestrais transmitiram à prole (cf. Cowan, 1972, p. 512). Para ele, ademais, a transmissão das características não se limitava apenas aos aspectos físicos, mas também a habilidades e talentos intelectuais (Galton, 1892, p. 6; DEL CONT, 2008, p. 203).

Foi deste semear que as teorias eugênicas desenvolveram-se desde o chamado “racismo científico” até aos experimentos marcados pela ‘raça’ na Alemanha nazista (cf. VINCENZO BIZZO, 1995). É daí também que todo um arcabouço epistemológico e empírico carregou de sentidos os riscos (i.e. “degenerescência” ou, nos termos da sociedade de Gattaca, os ‘inválidos’) do que está ligado ao ‘bem-nascido’, ao que se deve à hereditariedade. É lógico que em um território de extremos a genética padece também de críticas infundadas e anacrónicas que estabelecem paralelismos entre contextos históricos tão distintos como foram o das teorias eugênicas e o que vivemos em tempos de franco avanço da biotecnologia ou do biopoder (cf. Foucault, 1999, p. 289-291).

Zygmunt Bauman, citado ao início deste trabalho, problematiza o fato de que «a sociedade moderna parou de se questionar» (1999, p. 09), ela já não reflete sobre o potencial perigo produzido no seu interior ou nas nefastas consequências

¹¹ Veja-se a reflexão promovida por Bolsanello (1996) sobre a utilização do chamado ‘darwinismo social’ nos discursos científico para se problematizar desde o colonialismo até a ‘raça’; ou o interessante artigo de Gioppo (1996) sobre os grupos sociais subalternos à época considerados ‘degenerados’ pelos racistas científicos (1996).

¹² Dentre as muitas premissas na teoria darwinista, podemos destacar (I) o desenvolvimento de estruturas simples para estruturas complexas; e (II) que o *homo sapiens* teve um ancestral que, em certa altura, dividiu-se dando-lhe origem e distinguindo-o dos outros homínídeos.

do seu funcionamento, do seu avanço. A ordem do discurso. Escrevia Foucault em “Em defesa da sociedade”: “E, por fim, vocês vão encontra-lo entre os biólogos racistas e eugenistas etc. do fim do século XIX. Discurso sofisticado, discurso científico, discurso erudito, feito por pessoas com olhos e com dedos empoeirados, mas, igualmente, discurso – vocês verão – que teve certamente um número imenso de locutores populares e anônimos” (FOUCAULT, 1999, p. 58).

O desenvolvimento biotecnológico coloca-nos diante de novos enigmas que podem ser visionados como equivalentes ou tributários – para que nos situemos melhor – dos paradigmas fundacionais do estudo moderno sobre o corpo e sobre a hereditariedade. Defende Bauman que nos novos interstícios da “lei e da ordem” – da organização social –, os discursos do poder atingem diretamente os “corpos”, sobrecarregando-os de ansiedades pautadas na “existência”, na insegurança e na incerteza (1999, p. 11).

Del Cont, por sua vez, faz menção às repercussões do pensamento galtoniano que, salvaguardadas as diferentes dimensões morais e científica da cada época, poderiam facilmente ser aplicadas à ficção de Gattaca, trazendo consigo também a necessidade de se questionar os impactos da ciência na sociedade – nomeadamente, das ideologias que tanto fomentam o avanço científico quanto a sua instrumentalização política para fins pouco nobres:

Os anos que se seguiram à Exposição Internacional de Saúde viram surgir um conjunto de ações visando ampliar e difundir o projeto galtoniano de uma ciência da hereditariedade humana baseada no princípio de que os dotes pessoais seriam transmitidos e conservados inalterados de uma geração à outra. Isso proporcionaria ao investigador o registro e a análise das características humanas por parte de estudos estatísticos que revelariam, não havendo condições ambientais que favorecessem cruzamentos entre indivíduos com características antagônicas, a continuidade de certas características quer fossem físicas, quer fossem intelectuais. Outra possibilidade seria a de que os comportamentos considerados degenerados, como vadiagem, alcoolismo, prostituição, demência e doenças generalizadas, pudessem ser facilmente rastreados no histórico familiar dos indivíduos em gerações consecutivas, o que permitiria o controle reprodutivo dos que apresentassem traços degenerescentes (DEL CONT, 2008, p. 205).

Para Bauman, ainda, uma questão pertinente é que entre a linguagem da ciência e a sua aplicação política há uma diferença latente na intencionalidade.

Ninguém poderia antever as atrocidades que se passaram na Europa na primeira metade do século XX, assim como ninguém poderia prever a evolução que as teorias – cujo paradigma seria hoje considerado rudimentar e despropositado, “feito por pessoas com olhos e com dedos empoeirados”, como colocado acima por Foucault – do século XIX viriam a fundamentar na ciência entre 30 e 50 anos depois.

O que estaríamos nós produzindo atualmente cujo resultado é – potencialmente e proporcionalmente – inesperado em um futuro qualquer? Não se trata aqui de uma crítica leviana à ciência, mas de levantar uma discussão epistemológica de crítica à ideologia da ciência posicionada diante daquilo a que vemos todos os dias nos jornais e nos debates acadêmicos: do crescimento da genética nas mais vastas áreas do cotidiano ao avanço do neolombrosianismo na área jurídica e penal, com a genética “determinista [e] com as neurociências e as descobertas de novos ‘criminosos natos’” (cf. MALAGUTI BATISTA, 2009, p. 28).

Um exemplo, para se fechar esta parte à luz de Bauman, poderá tornar esta preocupação mais clara. A *Coalition for Genetic Fairness* (CGF) (2004), situada nos Estados Unidos da América, desenvolveu um relatório a partir de um conjunto de investigações destinado à regulação Federal no setor da saúde nacional. Muitos são os casos relatados de indivíduos que têm negada a associação a seguros privados de saúde – os quais detêm quase que a totalidade dos serviços de saúde no país – pela exigência prévia de exames genéticos. Estes, ao revelarem algum tipo de propensão à evolução de futuros problemas crônicos pelo mapeamento genético cobrado aos requerentes pelo setor privado, servem de base para a negação de novos contratos ou mesmo a rescisão de antigos contratos de assistência médica.

A CGF defende que cerca de 500 exames baseados no sequenciamento do DNA tornaram-se populares e de fácil acesso através do sistema privado, sendo que uma grande parte é destinada à saúde da mulher. Ao lado do potencial médico oriundo desta disponibilização, muitas pessoas têm olhado para estes serviços com desconfiança. Da mesma forma que os “futuros casos de câncer” de mama podem ser tratados preventivamente pela exigência do paciente (cf. a nota 3 deste trabalho), a mesma informação é utilizada para a negação da assinatura de um novo contrato de serviços de saúde nos EUA. Apenas as pessoas que possuíam contratos anteriores à nova (bio) política das seguradoras têm, efetivamente,

usufruído dos avanços da biotecnologia. Com os novos contratos – justamente os que ficam a cargo de uma bateria de exames genéticos –, um novo fenômeno apresenta-se na área da saúde: o das pessoas que não a podem aceder pelo fato de que representarão potenciais prejuízos às companhias privadas do setor da saúde. Esta nova conjuntura está sendo tratada como “*genetic discrimination*” nas ciências sociais estadunidenses; e a principal reivindicação, para já, é a sensibilização do Congresso a respeito da criação de leis que protejam o cidadão comum da especulação no sistema privado de saúde e, não menos importante, que lhe assegurem a proteção dos seus “dados genéticos” (CGF, 2004, p. i).¹³

Estes “novos problemas”, estes novos “panoramas” (APPADURAI, 1994) que encontramos pelo crescimento da biotecnologia, nos são colocados de forma crescente à medida que arrastam consigo a obrigação de pensarmos a presença da tecnologia aplicada à saúde na atualidade. Mais precisamente, quanto às ideologias e genealogias, no sentido foucaultiano atribuído ao termo, que habitam as suas sombras. De toda forma, este “presente” não pode ser isolado dos erros a que a tecnologia levou-nos a cometer no passado.

As pessoas mencionadas pela CGF que receiam a veiculação das suas informações genéticas têm bons argumentos para tal. A questão extrapola as negações acima referidas dos novos contratos de seguro (deixando milhares de indivíduos sem qualquer acesso à medicina nos EUA). Embora possuidora de uma elevada eficácia terapêutica, não podemos esquecer que os paradigmas fundantes dos estudos genéticos são tributários do que se discutia em torno dos tipos humanos ao início do século XX, o que torna legítima a preocupação de muitos autores. A linguagem alterou-se, mas a representação – como discutido anteriormente – segue antigos parâmetros:

Scientists have found several genetic markers that seem to be more prevalent in certain races and ethnicities. For example, women of Ashkenazi Jewish descent are more likely to have the BRCA-1 mutation that indicates a predisposition toward breast cancer. African Americans are more likely to carry the gene for sickle cell

¹³ Cf. as reflexões levantadas por Rothstein acerca da GINA (*Genetic Information Nondiscrimination Act of 2008*), tornada Lei pelo Congresso dos EUA. Rothstein (2008) destaca, sobretudo, que a «*genetic discrimination*» ganhou já proporções tão gigantescas nos EUA que a velocidade do debate jurídico não tem permitido a proteção efetiva dos dados genéticos dos cidadãos. Um dos resultados é a manipulação do perfil genético individual identificado como propenso ao surgimento de doenças para a recusa na cobertura de saúde por parte das agências de seguros.

disease. For certain minority groups, public perceptions about genetic status could compound existing societal racial and ethnic discrimination (CGF, 2004, p. 14).

Estaríamos assistindo, portanto, a um grande risco de (re)racialização na medicina pelas mãos da genética aplicada ao esgotamento [e à antevisão por sequenciamento do DNA] das patologias humanas (cf. PARADIES, MONTOYA e FULLERTON, 2007). Além deste fator, vem crescendo a exigência de exames médicos para a atestação ao trabalho, nos EUA, com recurso ao sequenciamento do DNA (ROTHSTEIN, 2008). Há um elevado número de casos reportados de candidatos que foram desqualificados nas entrevistas seletivas pela anexação aos seus currículos de testes laboratoriais. Tal como no futurismo de Gattaca, a “*genetic discrimination*” tem já lugar no panorama laboral estadunidense. Embora a *American Academy of Actuaries* (AAA, 2000) tenha publica um relatório que contradiga a posição da CGF – chegando à conclusão de que a regulamentação biotecnológica já proíbia a circulação da informação genética dos pacientes e assegurava a impossibilidade de inadmissão dos contratos de saúde pelo sequenciamento prévio dos requerentes – esta última adotou como metodologia a referência em casos registados em que a “*genetic discrimination*” ocorreu. Ou seja, por um lado a AAA concentra-se na jurisprudência e na asseguarção dos direitos para o acesso aos recursos biotecnológicos disponíveis; por outro lado, a CGF fala-nos dos riscos da sobreposição das relações racialistas na sociedade à interpretação e ao uso da biotecnologia.

Questionar a nós mesmos e a nossa sociedade poderá ser o único caminho para entrelaçar diferentes contextos em prol de uma ciência democrática. Para tanto, é necessária uma arqueologia que revele a essência comum de tantas práticas e discursos. O estado da arte tem criado a ideia, para um olhar atento, de que Gattaca é aqui e agora.

Considerações Finais

Faz-se difícil chegar a uma conclusão quando a ficção nos incomoda de tão realista e a realidade parece-nos beirar o ficcional. De fato estamos em tempo de grandes mudanças (bio)tecnológicas, e com elas a única certeza que temos é a de que novos fenômenos se nos apresentarão – se já não estivermos a visioná-los algures no horizonte. Os estudos genéticos caminham e a cada passo surgem novas possibilidades e conjecturas: a cura para uma doença, o diagnóstico do seu provável aparecimento anos antes de um indubitável sinal orgânico etc. São, porém, estes os mesmos passos que apresentam um reflexo pouco claro de nós mesmos, do nosso modelo societal: a tendência ao controle e a sedução pela hierarquia, pela tipificação social e pela negação do descompasso entre avanço tecnológico e ideologia da ciência.

As humanidades vêm a cargo da obrigatoriedade de nos situarmos, de sabermos mais sobre as origens do nosso conhecimento acumulado e sobre a forma que o aplicamos.

Gattaca, nesse sentido, serve-nos a este exercício: um olhar lúdico para o futuro que nos projeta sombras do passado, representações, ações, perigos, conquistas, projetos civilizacionais e a contundente imprevisibilidade dos vetores que compõem a história. Ludicidade esta que é real para os protagonistas dos casos apresentados pela *Coalition for Genetic Fairness* e, de alguma forma, também considerados para contrapor a lacuna na regulamentação Estatal pela *American Academy of Actuaries*.

A dialógica relação entre “humanos” e “não-humanos” Latouriana falamos, sim, da produção da realidade como resultado da fabricação da ciência e da natureza, a “natureza pensada” de Lenoble. Dicotomia esta que em Gattaca é radicalizada entre os “válidos” e os “não-válidos” ou, de certa forma, os que “fazem” a sociedade (representantes de um mundo exato e científico) e os que são por ela entendidos, ou os que mais parecem objetos da natureza sem os quais os primeiros não fariam sentido.

A ficção tem muito a oferecer à teoria social. É da liberdade analítica na ficção que a ciência pode ser revisitada – não só, claro – de forma solta para que convergências até então impensadas sejam apropriadamente configuradas. Não pareceria Gattaca tão anacronicamente galtoniana quanto o delírio do racismo científico pode parecer-nos digno de uma ficção futurista? Das terapias

preventivas destinadas aos ‘ainda não doentes’ que são tratados pelo mapeamento genético em detrimento de uma sintomatologia anunciada ao novo fenômeno da “*genetic discrimination*”, Gattaca demonstra-se, no seu pior e no ser melhor, o que um reflexo do que guardamos em nós.

Como nos aponta a CGF, em conclusão:

One thing is clear. Lawmakers have a critical decision to make. Without strong, meaningful federal protections, genetic discrimination will continue to be a serious problem that has a real cost for Americans – and there will be many more faces of genetic discrimination in the months and years ahead (CGF, 2004, p. 18).

Referências

AMERICAN ACADEMY of ACTUARIES. (2000). **Genetic Information and Medical Expense Insurance**. Public Policy Monograph (June). Disponível em: <http://www.actuary.org/pdf/health/geneticmono.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2012.

APPADURAI, A. Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global. in: Featherstone, M. (Org.) **Cultura Global**. Nacionalismo, Globalização e Modernidade. 1994, Petrópolis: Vozes.

ARENDDT, Hannah. A dignidade da política: ensaios e conferências. 1994, Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. 1999, Ed. Zahar: Rio de Janeiro.

BOLSANELLO, Maria Augusta. **Darwinismo Social, eugenia e racismo “científico”**: sua representação na sociedade e na educação brasileiras. 1996, Educar em Revista. Nº12. Ed. UFPR; pp. 153-165.

COALITION FOR GENETIC FAIRNESS. (2004)**Faces of Genetic Discrimination: How Genetic Discrimination Affects Real People**. National Partnership for Women & Families: Washington, DC. Disp. em: <http://www.nationalpartnership.org/site/DocServer/FacesofGeneticDiscrimination.pdf?docID=971>. Acesso em: 05 jul. 2012.

DEL CONT, Valdeir (2008) Francis Galton: eugenia e hereditariedade. In **Scientiæ Studia**; São Paulo; Vol. 6, nº 2; p. 201-18.

DORSEY, Michael (2002) The New Eugenics. In **World Watch: Working for a Sustainable Future**. July/August; World Watch magazine. World Watch Institute: Massachusetts Ave.; pp. 21-23.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências

humanas. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

GIOPPO, Christiane. **Eugenia**: a higiene como estratégia de segregação. Educar em Revista. 1996, Nº12. Ed. UFPR; pp. 167-180.

GOTTWEIS, Herbert. Emerging forms of governance in genomics and postgenomics: structures, trends, perspectives. In Bunton, Robin and Petersen, Alan (Ed.s). **Genetic Governance Health, Risk and Ethics in the Biotech Era**. 1996, Routledge: London and New York. pp. 175-193.

HACKING, Ian. **Ontologia Histórica**. 2009, Ed. Unisinos: São Leopoldo/RS.

IGNAAS, Devisch & VAN HOYWEGHEN, Ine. A New Era of Medical Consumption: Medicalisation Revisited. In **APORIA: The Nursing Journal**. Vol. 3, N. 3/Vol.3, 2011, Issue 3; p. 16-21.

ILLICH, Ivan. **A expropriação da saúde: Nêmesis da medicina**. 1995, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

KIRBY, David A. The New Eugenics in Cinema: Genetic Determinism and Gene Therapy in GATTACA. In: **Science Fiction Studies**. 2000, Vol. 27; Nº 2 (Jul.); pp. 193-215.

LATOURE, Bruno. **Políticas da natureza**. Como fazer ciência na democracia. EDUSC, Bauru/São Paulo, 2004.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Edições 70, Lisboa, 1990.

MALAGUTI BATISTA, Vera. 'Criminologia e Política Criminal'. In **Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. Rio de Janeiro. Vol. 1, Nº.2 (jul./dez.); pp. 20-39, 1990.

MARTINS, Alice Fátima. Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir. In: Ver. **Sociedade e Estado**. Vol. 19; nº 1; pp. 251-252, 2009.

PARADIES, Yin C.; MONTOYA; Michael J. and FULLERTON, Stephanie M. (2007) Racialized Genetics and the Study of Complex Diseases the thrifty genotype revisited. In: **Perspectives in Biology and Medicine**. Vol. 50, Nº 2 (spring); pp. 203–27, 2004.

RABINOW, Paul. Artificiality and enlightenment: from sociobiology to biosociality. In Inda, Jonathan Xavier (Org.) **Anthropologies of Modernity: Foucault, Governmentality, and Life Politics**. Blackwell Publishing: Oxford.; pp. 181-193, 2005.

ROTHSTEIN, Mark A. GINA, the ADA, and Genetic Discrimination in Employment. In: **J Law Med Ethics**. 36 (4) (Winter); pp. 837–840, 2008.

SEXTON, Sarah. Deceptive Promises of Cures for Disease. In: **World Watch: Working for a Sustainable Future**. July/August; World Watch magazine. World Watch Institute: Massachusetts Ave.; pp. 18-20, 2002.

VINCENZO BIZZO, Nelio Marco. Eugenia: quando a biologia faz falta ao cidadão. In: **Cad. Pesq. São Paulo**. N° 92 (fev.); pp. 38-52, 1995.

Outras Fontes:

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 'Mulheres tiram os seios para prevenir cancro'. Por SILVA, Elisabete. Publicado em 26/04/2010. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content_id=1553259&seccao=Sa%FAde. Acesso em: 13 jul. 2012.

FOLHA DE SÃO PAULO. 'Britânica decide retirar seios saudáveis para evitar câncer'. Por BBC Brasil. Publicado em: 04/07/2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/bbc/938476-britanica-decide-retirar-seios-saudaveis-para-evitar-cancer.shtml>. Acesso em: 13 jul. 2012.

PÚBLICO. 'Bactéria do intestino do mosquito bloqueia transmissão da malária'. Por GERSCHENFELD, Ana. Publicado em: 16/07/2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/Ci%C3%AAncias/bacteria-do-intestino-do-mosquito-bloqueia-transmissao-da-malaria-1555149>. Acesso em: 17 jul. 2012.

PÚBLICO. 'Povoamento da América aconteceu em três vagas sucessivas'. Por AFP. Publicado em: 12/07/2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/Ci%C3%AAncias/estudo-revela-que-povoamento-da-america-aconteceu-em-tres-vagas-sucessivas-1554610>. Acesso em: 12 jul. /2012.

Quando não nos resta mais dignidade: um olhar sobre *Eu, Daniel Blake*

Carla Regina Mota Alonso Diéguez¹

Tarde de domingo chuvosa. Resolvi ir ao cinema e assistir a comentada obra de Ken Loach, *Eu, Daniel Blake* (2016). Sentei e o cinema escureceu. Começava o filme.

Tela em negro. Ao fundo, a voz da profissional de saúde. Ela faz perguntas triviais a Daniel Blake. As perguntas objetivam a concessão do Auxílio Financeiro ao Trabalhador, o nosso conhecido auxílio-doença. Com questões sobre levantar o braço, andar 50 metros, colocar uma camisa, a profissional de saúde – que não se intitula médica ou enfermeira – verifica se Daniel Blake, que retornava da recuperação de um infarto, pode receber o auxílio ou deve retornar ao trabalho. Esse diálogo dá início ao filme, que conta a trajetória de Daniel Blake, carpinteiro recém-saído da recuperação de um infarto, que busca receber seu auxílio-doença, para que não precise retornar ao trabalho, recomendação feita pelos seus médicos. A peregrinação de Daniel Blake pelo auxílio o coloca em contato com Katie, mãe de duas crianças, que cuida delas sozinhas, ao mesmo tempo em que busca um emprego ou um seguro que lhe permita dar a mínima sobrevivência aos seus filhos.

A partir da história desses dois personagens, que se cruzam quase por acaso, Ken Loach coloca em discussão a vida após a ascensão do neoliberalismo na Inglaterra, sua expansão para os países capitalistas ocidentais e a constituição de

¹ Carla Regina Mota Alonso Diéguez é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas. Docente e pesquisadora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. É pesquisadora do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Estudos sobre os Estados Unidos e do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP) da PUC-SP.

um Estado ineficiente para quem mais precisa dele, os pobres. O fim do Estado de bem estar social, o desemprego, os empregos flexíveis, a terceirização dos serviços sociais básicos são apresentadas por Loach através da luta de Blake e Kate para ter acesso a uma vida digna.

Em busca de “empregos que não existem”, lidando com uma burocracia que corrói o tempo e o caráter de quem atende as centenas de pessoas que recorrem diariamente aos serviços sociais (SENNETT, 2005), Daniel Blake expõe a fissura das sociedades capitalistas ocidentais, em especial as europeias.

Com seu Auxílio Financeiro ao Trabalhador negado, ele discute com os profissionais do Serviço Social, busca por empregos para ter acesso ao seguro desemprego e ajuda Katie a cuidar dos filhos, buscando ao seu lado também sustentar um pouco da fé que eles ainda têm na humanidade.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, sem comer há dias, na fila pela cesta básica, Kate abre uma lata de molho de tomate e a bebe, em prantos. Blake a ampara e nos dá um alento, de que pode haver solidariedade mesmo em um mundo de valores corroídos.

A cena, que expõe a realidade da fome, também nos leva a refletir sobre a carga a qual muitas mulheres são colocadas constantemente. Katie se vê colocando os filhos em primeiro lugar na hora da alimentação, buscando por trabalhos que sejam compatíveis com os horários das escolas e mesmo furtando objetos em minimercados. Tal como muitas mulheres, Katie enfrenta a dura escolha: como conciliar o trabalho e a vida familiar? Como garantir a sobrevivência em mundo que não foi feito para as mulheres mães? E como fazer isso quando a única pessoa que se tem é a si própria? A saída de Kate parece trivial, mas é a escolhida por muitas em uma sociedade no qual ser mãe e trabalhadora é incompatível.

A frase de Daniel Blake então ressoa no cinema, mudo diante do soco no estômago dado por Loach: “Quando a gente perde a dignidade, acabou tudo”.

Esse é o espírito do filme. Loach nos leva a refletir sobre o quanto ainda há de dignidade em nós. Encontramos Daniel Blake diariamente quando buscamos empregos que não existem; quando nos submetemos àqueles que possuem jornadas de trabalho extensas e salários cada vez menores; quando vemos as filas pelos auxílios-doenças crescerem com pessoas tomadas por doenças psíquicas, geradas pelos estresses dos tempos intensos de trabalho; quando nos sujeitamos aos cursos de qualificação em troca do seguro desemprego.

Katie então nos lembra na cena final: Daniel Blake é antes de tudo um cidadão. Sua busca é apenas por dignidade, por ser atendido por um Estado que deveria atender aos seus cidadãos e visar, em primeiro lugar, o bem público. Mas o que é o bem público em um Estado cada vez mais privatizado?

Saí da sala de cinema com essa pergunta na cabeça, um nó na garganta e os olhos repletos de lágrimas.

Referências

LOACH, Ken. *Eu, Daniel Blake*. Inglaterra, 2016.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

