UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

HELENA LUKIANSKI PACHECO

A subjetivação neoliberal no cinema brasileiro contemporâneo pós-2010

Porto Alegre

2026

Helena Lukianski Pacheco

A subjetivação neoliberal no cinema brasileiro contemporâneo pós-2010

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS).

Orientadora: Prof.ª Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2026

CIP - Catalogação na Publicação

Pacheco, Helena Lukianski
A subjetivação neoliberal no cinema brasileiro contemporâneo pós-2010 / Helena Lukianski Pacheco. -- 192.
2026 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 192.

1. Subjetivação neoliberal. 2. Cinema brasileiro . 3. Capitalismo . 4. Rosto. I. Rossini, Miriam de Souza, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Helena Lukianski Pacheco

A subjetivação neoliberal no cinema brasileiro contemporâneo pós-2010

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS).

Orientadora: Prof.ª Dra. Miriam de Souza Rossini

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Márcio Zanetti Negrini - UNISO

_____

Prof. Dr. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho - UFRGS

_____

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites - UFRGS

_____

Prof. Dr. Guilherme Fumeo Almeida - UFF

AGRADECIMENTOS

Agradeço o auxílio da CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*), fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço aos professores com quem tive a oportunidade de aprender na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Prof.ª Miriam Rossini, orientadora, e aos docentes que estiveram na banca de qualificação e na banca de defesa. Agradeço aos colegas com os quais tive ótimas trocas em sala de aula e em seminários, em especial àqueles com quem dividi tardes de estudos em laboratórios e no grupo de pesquisa.

Agradeço ao João Paulo Wandscheer, amigo com quem convivo desde a graduação em Jornalismo. Obrigada pela partilha de projetos acadêmicos e artísticos, além dos inúmeros insights sobre a vida.

Por fim, expresso minha gratidão àqueles que proferiram palavras de incentivo em momentos de dúvida, às minhas irmãs e demais familiares e amigos que estiveram próximos ao longo desta jornada.

É mais fácil imaginar o fim do mundo do
que o fim do capitalismo?

Mark Fisher

RESUMO

Esta tese tem por objetivo problematizar a subjetivação neoliberal (Dardot; Laval, 2016) no cinema contemporâneo brasileiro pós-2010, abrangendo os longas-metragens de ficção *Trabalhar Cansa* (2011), *O Animal Cordial* (2017), *Eu, Empresa* (2021) e o documentário *#eagoraoque* (2020). Como forma mais recente do capitalismo, o neoliberalismo exerce o seu poder de uma maneira mais insidiosa, fazendo o sujeito desejar ser um empreendedor de si mesmo e produzindo, assim, uma profunda transformação nas formas de subjetivação. Entre os principais aspectos da subjetividade neoliberal, elencamos o narcisismo, a austeridade e a autossuficiência. Essas características foram pensadas a partir do aporte teórico de autores como Dardot e Laval (2016; 2017), Han (2017a; 2017b), Dunker (2015), Safatle, Silva Junior e Dunker (2021), Souza (2018), Fisher (2020), Brown (2015; 2019) e Mattei (2023). A análise fílmica consiste em correlacioná-las com os filmes do corpus, dividindo-as conforme o traço que predomina em cada filme de ficção e, por fim, tensionando as três características com o documentário. A escolha analítica enfatiza o rosto dos personagens, centro das subjetividades, por meio do qual vemos como o sofrimento individualizado do neoliberalismo está relacionado ao trabalho. Trata-se de um sofrimento transfigurador, exibido em cenhos franzidos e ensanguentados (em *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*), alinhado ao capitalismo zumbi (Fisher, 2020) e canibal (Fraser, 2024). O sofrimento, no entanto, é útil para o projeto neoliberal, pois cada indivíduo passa a acreditar que é responsável por seu sucesso ou fracasso (*Eu, Empresa*), sendo a despolitização uma das principais consequências desse sistema. O desafio da criação de laços de solidariedade é a questão discutida em *#eagoraoque*, que mostra também a força de propagação dessa doutrina. Em síntese, vemos como a construção das subjetividades neoliberais, aspecto pouco explorado em pesquisas sobre cinema brasileiro, aparece antes da sua forma final desenvolvida em *Eu, Empresa*.

Palavras-chave: Subjetivação neoliberal; Cinema brasileiro; Capitalismo; Rosto.

ABSTRACT

This dissertation aims to problematize neoliberal subjectivation (Dardot; Laval, 2016) in post-2010 contemporary Brazilian cinema, encompassing the fiction feature films *Trabalhar Cansa* (2011), *O Animal Cordial* (2017), *Eu, Empresa* (2021), and the documentary *#eagoraoque* (2020). As the most recent form of capitalism, neoliberalism exercises its power in a more insidious manner, leading the subject to desire to become an entrepreneur of the self and producing a profound transformation in the forms of subjectivation. Among the main aspects of neoliberal subjectivity, we highlight narcissism, austerity, and self-sufficiency. These characteristics are discussed based on the theoretical contributions of authors such as Dardot and Laval (2016; 2017), Han (2017a; 2017b), Dunker (2015), Safatle, Silva Junior and Dunker (2021), Souza (2018), Fisher (2020), Brown (2015; 2019), and Mattei (2023). The film analysis consists of correlating these aspects with the films in the corpus, dividing them according to the trait that predominates in each fiction film and, finally, placing the three characteristics in tension with the documentary. The analytical approach emphasizes the characters' faces, the center of subjectivities, through which we observe how the individualized suffering produced by neoliberalism is related to labor. This is a transfigurative form of suffering, displayed in furrowed and bloodied brows (*Trabalhar Cansa* and *O Animal Cordial*), aligned with zombie capitalism (Fisher, 2020) and cannibal capitalism (Fraser, 2024). Suffering, however, is useful to the neoliberal project, as individuals come to believe that they are responsible for their own success or failure (*Eu, Empresa*), which results in depoliticization as one of the system's main consequences. The challenge of creating bonds of solidarity is the issue discussed in *#eagoraoque*, which also demonstrates the powerful dissemination of this doctrine. In summary, we observe how the construction of neoliberal subjectivities, an aspect still underexplored in research on Brazilian cinema, appears before reaching its final form as developed in *Eu, Empresa*.

Keywords: Neoliberal subjectivation; Brazilian cinema; Capitalism; Face.

Sumário

1. INTRODUÇÃO 7
1.1 Problema, objetivos e metodologia 12
2. CINEMA, CAPITALISMO E SUBJETIVIDADE: PARA ALÉM DAS IMAGENS NAS FÁBRICAS 19
2.1 Neoliberalismo e o sujeito 25
2.2 A subjetividade neoliberal no Brasil 35
3. A AUSTERIDADE EM *TRABALHAR CANSA* 42
3.1 Helena 46
3.2 Os funcionários: Paula e Ricardo 56
3.3 O monstro 61
3.4 Otávio 65
4. O NARCISISMO CONTEMPORÂNEO EM *O ANIMAL CORDIAL* 70
4.1 Sara 76
4.2 Inácio 84
5. A AUTOSSUFICIÊNCIA EM *EU, EMPRESA* 99
5.1 A trajetória pregressa de Joder em curtas-metragens 129
6. A SUBJETIVAÇÃO NEOLIBERAL EM *#EAGORAOQUE* 137
6.1 Capitalismo zumbi e a ação política – há alternativa? 160
CONSIDERAÇÕES FINAIS 172
Referências: 176
Apêndice I – estado da arte 185

1. INTRODUÇÃO

A partir da pesquisa de mestrado sobre a representação do *American Way of Life* no cinema de Jim Jarmusch[1], observamos a relevância do tema da subjetivação neoliberal como uma característica da atualidade. O neoliberalismo, para além de um modelo econômico que começou a firmar raízes globalmente a partir da década de 1980, promulga outras formas de existência, na medida em que os indivíduos passaram a se ver como empreendedores das suas próprias vidas (Dardot; Laval, 2016; Brown, 2015; Han, 2017). Essa relação renovada do sujeito com o capitalismo resulta na necessidade de novos estudos e reflexões acerca das complexas consequências da influência desse modelo nas nossas subjetividades. Para a pesquisa de doutorado, novamente escolhemos pensar em filmes como objeto de estudo pela ampla potencialidade do cinema em abranger questões que se relacionam com mudanças de contextos sociopolíticos. Na pesquisa de mestrado, o recorte era composto por filmes da década de 1980, período em que ocorreu a grande virada neoliberal, caracterizado pela ascensão dos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher (Dardot; Laval, 2016). Ao longo da pesquisa para a dissertação, ao mesmo tempo em que foram exploradas questões referentes a particularidades da formação histórica estadunidense, observamos, por meio da revisão bibliográfica, que vários aspectos associados a essa forma de governamentalidade acabaram se tornando também globais.

Para uma nova pesquisa, a escolha por analisar filmes brasileiros se mostrou uma opção bastante relevante. Os últimos anos de convulsão política com o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022) trouxeram à tona diversas mazelas latentes num país tão contraditório quanto o Brasil – uma sociedade que por vezes tende ao autoritarismo, mas que também é caracterizada por uma fluidez peculiar no modo como as pessoas estabelecem as suas relações em diferentes esferas (Chaui, 1986). A partir dos anos 2000, de acordo com Mariana Souto, “(...) surgem alguns filmes brasileiros de grande potência e reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais” (Souto, 2016, p. 11). Esses filmes passaram a ser amplamente pesquisados. Entre esses, citamos: *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro,

[1] *Estética e política: o cinema outsider de Jim Jarmusch*. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/17167. Acesso em 21 jun. 24.

2009), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Trabalhar Cansa (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), que compõem o nosso *corpus*, também têm sido analisados por esse viés de disputas de classe. Para além dessa questão, a autora afirma: "se a classe retorna hoje, não é sob a forma da totalização, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente de forma intrincada à intimidade e ao afeto" (Souto, 2016, p. 12). Trata-se, portanto, de aspectos políticos ligados às subjetividades.

Além da disputa de classes, há outro problema que está no cerne da subjetividade neoliberal. Nas lutas entre trabalhadores e patrões, os oponentes são facilmente observáveis. No neoliberalismo, "não há mais um inimigo externo identificável" (Fisher, 2020, p. 64). Na formulação do sociólogo Richard Sennett: "a nova ordem impõe novos controles, em vez de simplesmente abolir as regras do passado – mas também esses novos controles são difíceis de entender. O novo capitalismo é um sistema de poder muitas vezes ilegível" (Sennett, 2000, p. 10). Os chamados mecanismos insidiosos de poder (Laval, 2020) exigem, portanto, outros tipos de análises, na medida em que eles precisam ser desvelados. Esses mecanismos se relacionam com o fato de que o indivíduo é incitado a viver em uma sociedade concorrencial: "o ambiente imediato do indivíduo deve ser um quadro de vida e de trabalho pelo qual se sinta *responsável*" (Laval, 2020, p. 67, grifo nosso).

Para abordar esses aspectos na tese proposta, buscamos filmes brasileiros que apresentam essa reconfiguração da subjetividade no país. O *corpus* de pesquisa é composto por quatro filmes, os já mencionados *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017), e dois filmes mais recentes: *#eagoraoque* (Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, 2020) e *Eu, Empresa* (Leon Sampaio e Marcus Curvelo, 2021).[2] Tendo em vista que o sujeito como "empresa de si mesmo" é uma forma recente do neoliberalismo, o filme *Eu, Empresa* (2020), que carrega no próprio título esse *ethos*, foi uma escolha evidente para pensarmos na relação entre subjetivação neoliberal e o cinema brasileiro. A "descoberta" desse filme aconteceu por meio da programação da *24ª Mostra de Cinema de Tiradentes*, que no ano de 2021 foi exibida de forma on-

[2] Os dois primeiros filmes, *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017), estão disponíveis no site *YouTube*. Os filmes *Eu, Empresa* e *#eagoraoque* podem ser vistos no site da Embaúba Play: https://embaubaplay.com/catalogo/eu-empresa-2/ e https://embaubaplay.com/catalogo/eagoraoque/.

line. O documentário *#eagoraoque* também foi assistido pela primeira vez nesse contexto de pandemia de Covid-19, que impossibilitou a realização presencial de mostras de cinema. Esse filme teve a sua estreia na *44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*.

O longa-metragem de Bernardet e Rewald apresenta a questão do neoliberalismo como pano de fundo, na medida em que desigualdades sociais são amplamente discutidas no filme, mas, além disso, o empreendedorismo como solução para o desemprego também está tematizado no longa-metragem. Em um primeiro momento, cogitamos analisar apenas as duas obras mais recentes, pois ambas podem ser tensionadas em contraste entre o individualismo exacerbado contemporâneo (*Eu, Empresa*) e a preocupação com questões sociais (*#eagoraoque*).

A escolha para mudar o recorte para filmes brasileiros realizados a partir de 2010 foi motivada por mais de um fator. Conforme Castro (2013, p. 72), “desde meados dos anos 1990 até, pelo menos, 2009, o Brasil experimentou a mais grave crise do emprego de sua história, decorrente da combinação entre baixo crescimento econômico e adoção do modelo político e econômico neoliberal”. A eleição de Fernando Collor (1990) significou a implementação de políticas neoliberais que resultaram em desemprego crescente (Costa, 2005), problema que continuou nas décadas que se seguiram. O empreendedorismo como alternativa para o desemprego passou a se fortalecer desde então. Com o crescimento do neoliberalismo, surgiu a figura do *empreendedor de si mesmo*, uma forma mais individualizada e autônoma do empreendedor.

Num contexto mais abrangente, o ano de 2008 foi marcado por uma crise econômica que fez as políticas neoliberais se fortalecerem pelo mundo (Dunker; Safatle; Silva Junior, 2021; Fisher, 2020). Nesse mesmo ano, no Brasil, foi implementado o MEI (Lei Complementar nº 128, de 19 de dezembro de 2008) instituindo a figura jurídica do Microempreendedor Individual, o que também sinaliza um maior estímulo ao ideal do empreendedor de si mesmo (Castro, 2013).

Estipulamos o ano de 2010, portanto, como uma data a partir da qual escolhemos analisar filmes brasileiros que refletem essas conjunturas – tendo em vista também que as mudanças de 2008 poderiam impactar nos anos subsequentes, e não na produção fílmica desse ano em questão: entre a criação de roteiro, produção e lançamento, a arte cinematográfica demanda um tempo considerável.

Em 2010 foram lançadas algumas obras que não farão parte do *corpus* de pesquisa, mas que apresentam questões ligadas ao neoliberalismo. É o caso de filmes como *De Pernas pro Ar* (Roberto Santucci, 2010) e *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2010). O primeiro reforça um paradigma de sucesso feminino neoliberal, distanciando-se do viés crítico dos filmes do nosso *corpus*. O filme de Padilha, por sua vez, versa sobre um autoritarismo bem mais explícito do que os "mecanismos insidiosos" (Laval, 2020) da subjetivação neoliberal que observamos, em uma análise inicial, nos filmes desta pesquisa.

Numa primeira leitura, identificamos que os filmes *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017) abrangem desde o fantasma do desemprego (caso do filme de Rojas e Dutra) até modos de submissão a trabalhos precários no contexto da ascensão do neoliberalismo contemporâneo. Ambições ligadas ao empreendedorismo do capitalismo neoliberal também são identificáveis nesses dois filmes: em *Trabalhar Cansa*, a protagonista busca o empreendedorismo como solução para o desemprego, enquanto o filme *O Animal Cordial* tem como protagonista um pequeno empreendedor do ramo de restaurantes: sem a sutileza dos personagens e da narrativa de *Trabalhar Cansa*, o personagem Inácio, de *O Animal Cordial*, é um indivíduo transtornado (e transformado) pela subjetividade neoliberal.

Os dois filmes mais recentes, *#eagoraoque* e *Eu, Empresa*, foram lançados quando os efeitos das políticas neoliberais se tornaram ainda mais visíveis. Embora dez anos – entre o mais antigo e o mais recente filme do *corpus* – possa ser considerado um período relativamente curto, esses quatro filmes abrangem grandes mudanças no contexto sociopolítico brasileiro. Antes da ascensão bolsonarista no Brasil, houve algumas mudanças favoráveis para a classe trabalhadora, como a aprovação da Proposta de Emenda à Constituição conhecida como PEC das domésticas em 2013, que garantiu melhores condições de trabalho para as empregadas domésticas: dois anos antes, o filme *Trabalhar Cansa* apresentava a personagem Paula, uma empregada doméstica consciente da importância dos seus direitos trabalhistas.

O ano de 2016 foi marcado pela abertura do processo de *impeachment* contra Dilma Rousseff, resultando em uma nova guinada na condução política e econômica do país, com a retomada das políticas neoliberais. Frisamos aqui que não há consenso a respeito da lisura desse processo, e que há uma ampla bibliografia a respeito da tese de um golpe. O livro *A resistência ao golpe de 2016* (2016) apresenta textos de

diversos profissionais como advogados, cientistas políticos, jornalistas, filósofos, economistas e políticos, todos argumentando contra a legitimidade do processo. Em *Limites da democracia* (2022), Marcos Nobre chama o denominado impeachment de "parlamentada".

Após a consumação do que parte da literatura denomina de golpe parlamentar (Ramos; Moreira, 2016), em alinhamento com as agendas neoliberais, a reforma trabalhista promulgada em 2017 trouxe novas inseguranças para os trabalhadores brasileiros[3]. É na informalidade vinculada à economia digital que muitos passaram a buscar sustento: a partir de 2018, consolidou-se o termo *gig economy*[4], expressão que se refere a trabalhos esporádicos realizados pela internet, o que resultou nos chamados Mercados Laborais Digitais (MLDs). O trabalhador cria com essas plataformas uma relação autônomo-dependente que recentemente passou a ser problematizada (Vaclavik; Oltramari; Oliveira, 2022). É a chamada "uberização" (Abílio, 2020) do trabalho, e é justamente esse tipo de trabalhador que surge como protagonista em *Eu, Empresa*.

Entre o lançamento dos filmes *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*, as manifestações de junho de 2013 resultaram no avanço do conservadorismo e culminaram na ascensão da extrema direita. O bolsonarismo se consolidou com um discurso que separa "nós" (as classes mais abastadas) e os outros, com a popularização de slogans como "bandido bom é bandido morto" (Pinheiro-Machado, 2019) e "cidadão de bem". Em *O Animal Cordial,* o protagonista Inácio materializa esse sujeito que acredita que "bandido tem que morrer", sendo essa inclusive uma das falas que o personagem profere no filme. Acreditamos, portanto, que esses quatro filmes compõem um *corpus* ao mesmo tempo sucinto e abrangente acerca da representação da subjetivação neoliberal no cinema brasileiro.

Estabelecido o *corpus* de pesquisa, identificamos a necessidade de pensar em características específicas que compõem a subjetividade neoliberal. Entre diversos caminhos possíveis, escolhemos: narcisismo, austeridade e autossuficiência. Essas categorias foram selecionadas a partir da leitura de diversos autores como Dardot e

[3]Reforma trabalhista completa um ano sob questionamentos e sem desfecho. Fonte: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/11/09/reforma-trabalhista-completa-um-ano-sob-questionamentos-e-sem-desfecho. Acesso em 20 jan. 24

[4] Fenômeno também chamado por outros termos como economia de compartilhamento, *crowdworking*, capitalismo de multidões ou simplesmente "trabalho sob controle de plataformas digitais" (Machado; Zanoni, 2022, p. 26).

Laval (2016), Han (2017a; 2017b), Dunker, Safatle e Silva Junior (2021), Safatle (2016), Jessé Souza (2018), Fisher (2020), Brown (2015), Lipovetsky (1989) e Mattei (2023).

Inicialmente categoria austeridade se fundamentou sobretudo nas análises de David Harvey (no aspecto histórico e político) e Vladimir Safatle, autor que argumenta como a lógica de restrição, responsabilização individual e gestão da escassez se internaliza como forma de conduta. Buscando outros autores que abordam esse tema, encontramos as obras de Clara Mattei e Mark Blyth, que foram incorporadas na pesquisa. O narcisismo, por sua vez, aparece como traço central da economia psíquica neoliberal, especialmente a partir das formulações de Byung-Chul Han e Gilles Lipovetsky, que descrevem a centralidade da autoexposição e da performance na contemporaneidade. Por fim, a autossuficiência é compreendida como imperativo moral do sujeito neoliberal, conforme discutido por Wendy Brown e Pierre Dardot e Christian Laval, que analisam a constituição do sujeito como empreendedor de si, responsável exclusivo por seu sucesso ou fracasso. O cruzamento dessas perspectivas permite compreender como a subjetivação neoliberal articula dimensões econômicas, psíquicas e morais. Além disso, o fato de que os autores citados são oriundos de diferentes países reforça que há aspectos globais da nova razão neoliberal que resultou no desenvolvimento do sujeito-empresa.

1.1 Problema, objetivos e metodologia

Inicialmente, apresenta-se o **problema**: como o neoliberalismo impacta as subjetividades apresentadas nos filmes *Trabalhar Cansa* (2011), *O Animal Cordial* (2017), *Eu, Empresa* (2021) e *#eagoraoque* (2020)? O **objetivo** principal é, portanto, compreender de que forma a subjetivação neoliberal é manifestada nos quatro filmes indicados. Os objetivos específicos são: 1. Conceitualizar o termo neoliberalismo e sua relação com o contexto brasileiro, abordando especificações da subjetividade neoliberal. 2. Identificar como se constituíram os processos de subjetivação neoliberal na contemporaneidade, considerando as categorias: narcisismo, austeridade e autossuficiência. 3. Analisar a construção estético-narrativa dos filmes *Trabalhar Cansa*, *O Animal Cordial*, *#eagoraoque* e *Eu, Empresa*, com ênfase nos personagens e na centralidade dos seus rostos como expressão das subjetividades, relacionando-

os às categorias da subjetividade neoliberal. 4. Analisar as possíveis estratégias de oposição à cultura neoliberal por meio de aspectos da narrativa e da estética dos filmes.

Como metodologia, escolhemos a revisão bibliográfica e a análise fílmica. A pesquisa bibliográfica visa explanar a respeito do conceito de neoliberalismo e seus desdobramentos, como o surgimento do sujeito neoliberal. Utilizaremos principalmente livros, mas também artigos acadêmicos. A análise fílmica será correlacionada com aspectos estéticos, referentes à narrativa e à construção de personagens, em especial a partir do que eles demonstram nos enquadramentos em planos mais próximos dos seus rostos.

Algumas considerações sobre a questão do rosto: no livro *Escute as feras* (2021), a antropóloga Nastassja Martin narra a sua experiência de ter sido atacada por um urso na Rússia, trabalhando em uma região remota. O animal desfigurou o seu rosto, arrancando parte da sua mandíbula. Uma psicóloga, ao visitá-la no hospital, pergunta como ela está e logo emenda o comentário: “Você sabe, o rosto é a identidade”. A antropóloga fica bastante incomodada com a frase, conforme comenta na obra: “Gostaria de explicar a ela que, há anos, coleto narrativas sobre as presenças múltiplas que podem habitar um mesmo corpo – para subverter o conceito de identidade unívoca, uniforme e unidimensional” (Martin, 2021, p. 39). Trata-se, portanto, de uma outra visão sobre o centro da subjetividade, para além das emoções que a face pode expressar.

Ainda que possamos apreender características de outras culturas, o fato é que, dentro da chamada civilização ocidental, o rosto é o “lugar privilegiado das funções sociais - comunicativas, intersubjetivas, expressivas, linguísticas” (Aumont, 1998, p. 18, tradução nossa). Na nossa cultura, portanto, a expressão da subjetividade está diretamente ligada ao rosto, e não por acaso, ao longo da história, as representações dos sujeitos nas artes enfatizam essa parte do corpo (*Ibid.*). Tendo em vista essa relação do rosto com a subjetividade, os filmes *Trabalhar Cansa*, *O Animal Cordial* e *Eu, Empresa* serão analisados principalmente por esse viés, mas não exclusivamente. O filme *#eagoraoque*, por seu caráter documental, exigirá uma análise um pouco diferente – ainda que a questão das subjetividades seja considerada.

Em muitas narrativas, o personagem é o irradiador do enredo, e seus conflitos muitas vezes são análogos aos das pessoas comuns. É importante ressaltar também que, assim como os seres humanos, os seres fictícios “encontram-se integrados num

denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores" (Rosenfeld, 1970, p. 45). A respeito dos conflitos, "podem ser dos mais variados tipos, de personagem contra personagem, ou grupo, ou de grupos contra si" (Pallottini, 1989, p. 83). Renata Pallottini afirma ainda que o conflito pode ser abstrato, como contra forças naturais ou contra preconceitos. Sobre a caracterização dos personagens, a autora afirma: "um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súmula do seu subjetivo" (Pallottini, 1989, p. 78). Esses aspectos, portanto, serão levados em consideração nas análises. Temos em vista também que "a tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema, como também de um período da sociedade" (Aumont; Marie, 1995, p. 98).

Narrativas fictícias podem ser baseadas em universos mais fantásticos, enquanto outras têm um viés mais realista. Essa discussão pode ser bastante complexificada, tendo em vista o problemático conceito de "realismo". Sem a intenção de nos aprofundarmos nessa questão, podemos afirmar que os quatro filmes desta pesquisa dialogam diretamente com o contexto no qual eles estão inseridos, ou seja, o Brasil depois de 2010.

O nosso foco é, portanto, não apenas o conflito em si, mas toda a conjuntura que resultou no conflito, ou seja, o contexto de ascensão do neoliberalismo que foi explanado na escolha do recorte, e também como isso repercute nos personagens. Adotamos aqui uma abordagem de perspectiva foucaultiana, conforme definida por Wendy Brown (2019, p. 32), ao afirmar que ela "revela como governos, sujeitos e subjetividades são transformados pela remodelação neoliberal da razão liberal (...)".

No caso de *Trabalhar Cansa*, por exemplo, podemos descrever o conflito como o caso de uma mulher que busca sustentar a sua família alugando um local para abrir um pequeno mercado, com o agravante de que seu marido foi demitido. O conflito se intensifica com os diversos problemas que surgem no minimercado, que revelam a existência de um animal emparedado. O contexto é o Brasil pós-2010, ou seja, um período em que se observavam melhorias na qualidade de vida da classe trabalhadora (Souza, 2018), fato que passou a causar incômodos nas classes mais abastadas.

O modo como a protagonista lida com as dificuldades, suas ações, gestos e expressões, fornecem material para compreendermos a subjetivação neoliberal porém, conforme dito, isso não existe de forma isolada em uma personagem.

Considerando que a *subjetivação capitalística* é um *esquema dominante* que "nos chega pela *linguagem*, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam" (Guattari; Rolnik, 1996, p. 27, grifo nosso), analisaremos as relações e os diálogos entre os personagens como meios de revelação do *ethos* neoliberal.

Na análise fílmica, segundo indicam Aumont e Marie, o analista dissocia elementos que irão compor sua análise conforme o seu interesse, como determinados momentos e imagens (Aumont; Marie, 2009). No cinema, os movimentos de câmera exercem uma função na narrativa: "o *close-up*, o *travelling*, o 'panoramizar' são recursos tipicamente narrativos" (Rosenfeld, 1970, p. 31). Esses aspectos formais também serão considerados na análise. Em relação à escolha dos planos, observaremos principalmente (mas não exclusivamente) os planos mais aproximados nos rostos dos personagens, tecnicamente referenciados como Primeiro Plano ou *close-up*: "a passagem em *close-up* pode apresentar uma 'aproximação' no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem" (Jullier; Marie, 2012, p. 24). O uso desse recurso no cinema é bastante explorado por sua capacidade de revelar "uma dimensão da subjetividade que normalmente não é acessível ao olhar" (Raviv, 2020, p. 74). Ainda segundo a autora, o *close-up* também possibilita que o rosto seja isolado do ambiente ao redor, potencializando o seu impacto no observador. A questão da imagem do rosto e da alteridade é relevante nos estudos de cinema – até que ponto podemos acessar o Outro? Aqui consideramos que a imagem isolada (*frame*) do *close-up* provoca um impacto diferenciado, uma sensibilização no espectador e que, ainda que mantenha uma dimensão inapreensível, preserva uma dimensão comunicativa/ relacional.

As primeiras análises desta pesquisa contemplarão os filmes *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*. Na segunda, abrangeremos os longas-metragens *Eu, Empresa* e *#eagoraoque*. Essa divisão não é arbitrária: há aproximações estético-narrativas nessas duas duplas de filmes. *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial* já foram, inclusive, analisados em conjunto em alguns trabalhos[5] que identificam os filmes como parte de um cinema de horror que emergiu a partir de 2010 na cinematografia brasileira. Em

[5] Dentre esses, citamos o artigo *A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010* (2021), de Giancarlo Couto e Carlos Gerbase e a dissertação *Uma trajetória de horror na classe média: conflito de classes em Trabalhar cansa (2011) e O Animal Cordial (2017)*, de Pedro da Cunha Germano.

comum, essas obras apresentam, além de elementos do horror e fantástico, um viés crítico da sociedade brasileira (Souto, 2012).

Apontamos ainda outra característica em comum entre *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*: em ambos os filmes, os aparelhos celulares são utilizados para chamadas telefônicas convencionais, e não para o acesso à internet e/ou às redes sociais. Esse aspecto poderia ser um detalhe se o objeto *smartphone* não tivesse se tornado um acessório fundamental nos dias de hoje, principalmente nas sociedades urbanizadas.

Nos filmes mais recentes do *corpus* de pesquisa, *#eagoraoque* e *Eu, Empresa*, há o uso massivo das redes sociais (acessadas muitas vezes por celulares). Algumas das imagens desses filmes também são feitas por meio desses *smartphones*, o que adiciona um componente de escolha estética. A subjetivação neoliberal, no caso desses dois filmes, se relaciona com o conceito de dispositivo de Foucault, um conjunto estratégico (linguístico ou não linguístico) que está inserido em uma relação de poder (Agamben, 2005). Do ponto de vista de Agamben, a noção de dispositivo abrange outras categorias para além das notavelmente mencionadas por Foucault:

> generalizando posteriormente a já amplíssima classe de dispositivos foucaultianos, chamarei de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (...) (Agamben, 2005, p. 13).

Consideraremos também que há um outro aspecto que é mais difuso (não necessariamente ausente) no filme de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald: a construção da subjetividade por meio da centralização nos personagens. Por esse motivo as análises de *Trabalhar Cansa*, *O Animal Cordial* e *Eu, Empresa* serão divididas conforme os personagens. No caso do primeiro filme, analisaremos Helena, os funcionários Paula e Ricardo, o monstro e Otávio. Embora o monstro seja um ser inanimado, também o consideramos um personagem na medida em que ele é uma presença que catalisa o conflito. Em *O Animal Cordial*, nossas análises estão

centradas em Sara e Inácio, protagonistas do filme. Em seguida, prosseguiremos com a análise de Joder, o protagonista de *Eu, Empresa*, abrangendo também a sua aparição em curtas-metragens. Antes de aparecer no longa-metragem dirigido por Sampaio e Curvelo, o personagem Joder já havia participado dos curtas-metragens *Feio, velho e ruim* (2015), *Mamata* (2017) e *Joderismo* (2019), todos com direção de Curvelo.

O documentário *#eagoraoque*, apesar de ter sido lançado um ano antes de *Eu, Empresa*, será analisado por último. Há aspectos que singularizam esse filme, como o fato de se tratar de um documentário. Certos autores afirmam que todo filme é um filme de ficção, como Jacques Aumont (2011). Na abordagem que adotamos, consideramos que há algumas diferenças, tal como sugerem os autores Andre Gaudreault e François Jost, que relacionam o documentário com um "mundo que pode ser verificado" (Gaudreault; Jost, 2009, p. 23). Fernão Ramos também aponta diferenças:

> ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los (Ramos, 2008, p. 22).

#eagoraoque é um filme que rompe com esses limites, apresentando o diretor Jean-Claude Bernardet e Vladimir Safatle como "pai e filho". No entanto, não é esse o grande enfoque do filme. Na sua narrativa documental, o longa-metragem *#eagoraoque* apresenta uma série de questionamentos a respeito das pautas da esquerda política no Brasil. Há a *intenção* dos diretores do filme de realizar um documentário, algo que precisa ser considerado na classificação da obra. Além disso, há o predomínio de estratégias utilizadas em documentários: "presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo (...), improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada" (Ramos, 2008, p. 25). Esses procedimentos fazem parte das escolhas estéticas comumente vistas em documentários, embora não exclusivamente. Em *Eu, Empresa*, há entrevistas verdadeiras que se integram ao filme, mas o foco é a trajetória fictícia de Joder.

No processo de pesquisa sobre os filmes que compõem o *corpus* escolhido, encontramos entrevistas dos diretores (as duplas Jean-Claude Bernardet e Rubens

Rewald, e Leon Sampaio e Marcus Curvelo) que acabaram sendo úteis para o trabalho, na medida em que os cineastas revelaram o que é fictício e o que é fato em ambos os filmes: *#eagoraoque* e *Eu, Empresa*.

A metodologia seguirá, portanto, a seguinte estrutura: na parte inicial deste trabalho, descreveremos o contexto e os eventos que se relacionam com o neoliberalismo, para depois examinarmos as singularidades da construção da subjetividade neoliberal, primeiramente por meio de um olhar mais amplo, e depois considerando o contexto brasileiro.

A construção estético-narrativa será analisada levando em consideração os diálogos e os enquadramentos, buscando compreender de que forma a subjetivação neoliberal se expressa no filme. A escolha por determinados *frames* e/ou sequências será estabelecida conforme a nossa observação a respeito da relevância das cenas para a análise da subjetivação neoliberal, podendo, portanto, ser composta por um só *frame* ou ser mais extensa. A respeito do termo sequência, conforme a definição que consta no *Dicionário teórico e crítico de cinema*: “Em um sentido quase intercambiável com o da cena, a sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (Aumont; Marie, 2003, p. 268).

As características elencadas da subjetividade neoliberal estão presentes em diferentes níveis nos filmes do *corpus* da pesquisa. Dividimos a nossa análise considerando o que predomina em cada filme. Dessa forma, optamos pela seguinte divisão: a austeridade em *Trabalhar Cansa*, o narcisismo em *O Animal Cordial* e a autossuficiência em *Eu, Empresa*. O filme *#eagoraoque* também será analisado considerando essas três características, tendo em vista a sua estrutura mais fractal. No final do trabalho retomaremos uma das questões que motivaram esta pesquisa, “é possível imaginar outra realidade?” – nesse caso tecendo uma discussão com os quatro filmes.

2. CINEMA, CAPITALISMO E SUBJETIVIDADE: PARA ALÉM DAS IMAGENS NAS FÁBRICAS

Desde os seus primórdios, o cinema exibiu o mundo do trabalho, mostrando a exploração laboral em suas diversas matizes, com suas consequências físicas e mentais. O filme *A Saída dos Operários da Fábrica* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895) consagrou-se como uma importante exibição pioneira da classe trabalhadora. Considerando-se também que, no decorrer do século XIX, "a locomotiva torna-se o símbolo popular de uma mobilização vertiginosa de todas as relações da vida" (Habermas, 2000, p. 85), a filmagem denominada *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*,1895) é muito significativa na representação do esplendor de uma época. Ambas as obras (Figura 1), de autoria dos irmãos Lumière, condensam aspectos que se correlacionam com um ideal de progresso e com a exploração capitalista que vem imbricada nesse modelo.

Figura 1 – *A Saída dos Operários da Fábrica* (à esq.) e *A Chegada de um Trem à Estação*.



Fonte: *YouTube/* reprodução.

A longa crise do liberalismo, de 1880 até 1930, culminou na ascensão das ideias neoliberais. Nesse ínterim, o fordismo se desenvolveu, perdurando até meados do século XX. O ano de 1914 foi um marco simbólico desse sistema, quando Henry Ford definiu a carga horária de trabalho de oito horas diárias, além de cinco dólares como recompensa para quem trabalhava na linha de montagem de carros que Ford havia fundado no ano anterior em Michigan (Harvey, 1992). Características essenciais

do fordismo se mantiveram sólidas pelo menos até 1973, apesar dos descontentes: “sem acesso ao trabalho privilegiado da produção de massa, amplos segmentos da força de trabalho também não tinham acesso às tão louvadas alegrias do consumo de massa” (Harvey, 1992, p. 132). Esse modelo é muito mais do que um sistema de produção, mas um modo de vida total: “a socialização do trabalhador nas condições de produção capitalista envolve o controle social bem amplo das capacidades físicas e mentais” (Harvey, 1992, p. 119). A rigidez é uma característica diretamente associada ao fordismo, e que abrange desde o seu sistema de produção até o impacto nas subjetividades dos trabalhadores, pois o trabalho no modelo taylorista-fordista é caracterizado pela mecanização do gesto físico, questão notoriamente representada no filme *Tempos modernos* (dir. Charlie Chaplin, 1936), obra responsável por povoar o imaginário global com cenas de Chaplin em cima de engrenagens gigantes.

A crise mundial de 1973 envolveu um conjunto de problemas, como o embargo do petróleo, e influenciou diretamente a crise do fordismo. A *acumulação flexível*, que substituiu o fordismo, se caracteriza pela maior flexibilização de processos de produção e de consumo, além da reestruturação de relações de trabalho, que também se tornaram mais flexíveis. As diferenças entre trabalhador herdeiro da cultura fordista versus o trabalhador polivalente e multifuncional da era toyotista foram notoriamente exploradas por Richard Sennett em *A corrosão do caráter* (2000).

Acerca do impacto dessas mudanças nos corpos dos trabalhadores, na observação de Alves (2011, p. 150): “’a crise do fordismo’ é também a crise de uma experiência do corpo útil, produtivo e submisso. É a crítica de uma prática subjetivadora que precisava ser reconstituída segundo a lógica da acumulação flexível”. O substituto do fordismo, o toyotismo, é um sistema que se expandiu para além da sua gênese no Japão no final do século XX: seus princípios “disseminaram-se pelas mais diversas técnicas de administração flexível do capital” (Alves, 2011, p. 44). Por suas características que alinham flexibilidade e eficiência, esse sistema japonês foi favorecido pela expansão do capitalismo neoliberal.

A captura da subjetividade pelo toyotismo resultou, portanto, em uma nova relação corpo-mente, tendo em vista que esse sistema significou a permeabilização do trabalho, no sentido de que ele se expandiu para além do trabalho em fábricas e escritórios. Atualmente trabalhar envolve cada vez mais interação entre as subjetividades e as máquinas: “dentro do espaço produtivo, o saber intelectual que foi relativamente desprezado pelo taylorismo-fordismo tornou-se, para o capital dos

nossos dias, uma mercadoria muito valiosa" (Antunes, 2005, p. 53). A questão da temporalidade também mudou significativamente, com regimes temporários substituindo horários rígidos (neste novo contexto, o termo freelancer se difundiu, inclusive no Brasil).

Na vasta produção cinematográfica brasileira, a subjetividade capitalista é abordada de diferentes formas. Em *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet desenvolve uma argumentação sobre o que o autor denomina de modelo sociológico, que predominou na década de 1960. Como exemplo emblemático, Bernardet cita o caso de *Viramundo* (dir. Geraldo Sarno, 1965), documentário que retrata a chegada de nordestinos à cidade de São Paulo em busca de trabalho. Ele descreve o filme como "amarrado, sem quebras, sem brechas, sem interstícios" (Bernardet, 2003, p. 32), acrescentando também que "a linguagem de Viramundo oferece-se como uma evidência: ela adere ao real, não há distância entre ela e o real; portanto, tendencialmente, ela é o real" (Bernardet, 2003, p. 32).

Conforme posto na introdução, Souto (2016) argumenta que o cinema mais recente (realizado a partir dos anos 2000) tem um viés mais subjetivista. O filme *Cronicamente inviável* (dir. Sérgio Bianchi, 2000) parece estar em um entrelugar considerando um modelo sociológico e outro subjetivo. A estrutura fragmentada aproxima o filme das esquetes: observa-se que há no filme cenas em que a massa de trabalhadores está presente; noutras há a classe média[6] jantando em restaurantes (Fig. 2). Na cena inicial, trabalhadores em uma cozinha de restaurante limpam louças, compondo um som contínuo, estridente e irritante. Segue-se a conversa entre quatro pessoas jantando, na qual uma delas fala sobre "ter esquecido o dinheiro da faxineira". Misturam-se falas sobre reconhecer a desigualdade com comentários em tom de ironia sobre a injustiça social ter virado uma "característica" do Brasil.

[6] Na distinção de Jessé Souza (2018, p. 15): "ao contrário da classe dos proprietários – admirada mas sempre suspeita de abuso econômico – e da classe trabalhadora – percebida como grandeza massificada –, a classe média está intimamente associada ao individualismo e à autonomia individual".

Figura 2 – Distintas cenas de *Cronicamente inviável*.



Fonte: *YouTube/* reprodução.

A ironia e o humor negro (CABELLO; SILVA, 2001) presentes em *Cronicamente inviável* podem ser vistos como elementos que complexificam a crítica social, características que, de certa forma, distanciam-se do modelo sociológico tradicional. Há muito que pode ser discutido ao considerarmos um certo tipo de cinema como totalizante, e outro mais recente como subjetivista, mas não é esse o foco da nossa pesquisa. A questão é que há diferentes formas de abordar a relação do sujeito com a atividade laboral nos moldes capitalistas. Além disso, observa-se que mesmo na representação do trabalhador de chão de fábrica há uma amplitude de aspectos que impedem uma totalização, como uma diversidade de escolhas estéticas nos aspectos formais e nas diferentes maneiras de driblar o sufocamento da exploração laboral, como Maurício Vassali explora em sua tese *Imagens recorrentes do operário brasileiro: montagens em dois tempos de cinema* (2023). O autor explana sobre uma certa tendência de mostrar confrontos que envolvem repressão e violência em filmes como *Eles não usam black-tie* (dir. Leon Hirszman, 1981) e *O homem que virou suco* (dir. João Batista de Andrade, 1981). São imagens que deixam explícito o jogo de forças entre patrões e trabalhadores. No cinema contemporâneo, como no filme *Arábia* (dir. Affonso Uchôa, João Dumans, 2017), algumas imagens são marcadas por contemplação e indefinição (Fig. 3), sugerindo uma crise na ação (Vassali, 2023).

Figura 3 – Funcionário e patrão em *Arábia* (2017).



Fonte: *YouTube/* reprodução.

O trabalho braçal, como mostra *Arábia*, não deixou de existir, no entanto, na atualidade, vemos que no cinema há uma lacuna que se refere a questões contemporâneas da classe trabalhadora, em parte por ser recente a formulação "sujeito empresarial". Analisar imagens em fábricas e escritórios não é mais o suficiente, nem mesmo as disputas entre patroas e empregadas domésticas como as vistas nos filmes *Casa Grande* (2014), *Que Horas Ela Volta* (2015) e mesmo em *Trabalhar Cansa* (2011). Isso porque, conforme temos argumentado, a autoexploração neoliberal (Han, 2017b) não pode ser ignorada.

Trabalhar Cansa (2011) e *O Animal Cordial* (2017) estão inseridos numa filmografia que integra um conjunto de "produções ficcionais que conjugam veia dramática e estilo realista com forte influência do cinema de suspense e de horror" (Souto, 2012, p. 45). São produções caracterizadas por uma "combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira" (Souto, 2012). Reiteramos que a pesquisadora Mariana Souto utiliza os termos "realista" e "cotidiano"; tais aspectos são relevantes na nossa pesquisa que busca compreender a subjetivação neoliberal no Brasil a partir de 2010. O ano de 2011 ainda está inserido no período de governos petistas (2003 a 2016), no qual houve melhorias nas condições de vida da população brasileira em geral. Nota-se uma certa atmosfera de "normalidade" em grande parte das ações dos

personagens, o contrário do observável no filme de 2017. Em comum nos dois filmes, há protagonistas com características do sujeito da racionalidade empresarial, ou seja, “inteiramente envolvido no trabalho” (Dardot; Laval, 2016, p. 330). A autocoerção é a marca desse sujeito que esgota a si mesmo.

Em relação aos filmes *Eu, Empresa* (2020) e *#eagoraoque* (2021) é mais evidente que não há elementos de cunho fantástico, e que ambos estão inscritos num contexto bastante recente do “capitalismo de plataforma”, ou seja, do trabalho por meio de aplicativos (Abílio, 2020). Na definição de Poell, Nieborg e Dijck (2020, p.4), plataformas são: “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados”.

Com o avanço tecnocientífico, hoje inclusive discute-se a “a ideia do descentramento e mesmo da desconstrução da categoria trabalho” (Antunes, 2005, p. 48), tendo em vista que a nova morfologia da classe trabalhadora é “mais fragmentada, mais heterogênea, mais complexificada” (Antunes, 2005, p. 52). Observa-se que na obra *O caracol e sua concha – ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*, Ricardo Antunes reflete sobre o trabalho alienado no capitalismo contemporâneo, e sobre a necessidade do tempo para ócio e para o lazer. Além disso, o autor discorre sobre o socialismo e o anarquismo como “as duas vertentes mais importantes emancipatórias que marcaram os dois últimos séculos” (Antunes, 2005, p. 113). Ainda na mesma obra, o autor menciona a dificuldade de criar um partido político que esteja à altura dos desafios do nosso tempo, como a destruição ambiental e a desestruturação do trabalho. Um ponto central é da obra é que autor não considera que o trabalho está perdendo a centralidade em nossas vidas.

Temos, portanto, um cenário teórico que aponta para as consequências e dificuldades de pensar além do sistema capitalista. A capacidade de reinvenção do capitalismo, com sua trajetória pontuada por crises econômicas, também é notável, conforme apontam Mark Fisher (2020) e Nancy Fraser (2024). Fisher (2020) chama o sistema de bipolar, por seus auges e depressões; Fraser (2024, p. 221), por sua vez, explana que “um sistema econômico orientado à acumulação ilimitada de mais-valor, apropriado de forma privada por empresas que visam o lucro é inerentemente desestabilizante”.

No nosso *corpus* de pesquisa, o viés crítico é um pressuposto dos filmes, e a abertura para formas de se distanciar do sistema neoliberal é algo a ser analisado. Como poderíamos pensar nas cenas de afastamento da subjetivação neoliberal nos filmes escolhidos? Conforme frisa Han, "hoje vivemos numa época desprovida de festividade, numa época sem celebração" (Han, 2017b, p. 109). O autor acrescenta ainda que "a mera desaceleração não produz um tempo de celebração" (Han, 2017b, p. 112). No nosso entendimento, no entanto, a desaceleração contribui para um aprimoramento do pensamento crítico, algo que já havíamos elaborado na pesquisa de mestrado ao analisarmos o dispositivo formal-artístico na filmografia de Jim Jarmusch[7] (Lukianski, 2021) – um mecanismo que se relaciona com o conceito de *slow cinema*.

Corroborando com a visão de Han (2017b), pensamos que os momentos de descanso e de celebração – ou a ausência deles – podem fornecer indicativos importantes da subjetivação neoliberal. Há algo nos filmes que aponta para outros caminhos, ou apenas brechas? Os momentos de descanso servem apenas para recuperar as energias e continuar produzindo? Na expressão corpórea da subjetivação neoliberal, consideraremos as potências do rosto no cinema, levando em conta também que o corpo inevitavelmente demonstra o esgotamento. Uma grande junção de pessoas mostra a potência da força da ação coletiva, momento no qual não é particularizado nenhum rosto. Observa-se, porém, que não seria o caso de simplesmente pensar em imagens do povo como demonstração do coletivo, e em imagens do rosto como individualizantes, mas de problematizar as estratégias que os filmes adotam em correlação com a subjetivação neoliberal.

2.1 Neoliberalismo e o sujeito

Neoliberalismo é um conceito bastante amplo. Nos termos de Wendy Brown (2015), trata-se de um fenômeno global inconstante, assistemático e impuro. O Colóquio Walter Lippmann (1938) é o evento fundador do neoliberalismo, ainda que alguns autores apontem para o seu surgimento numa data mais tardia, a criação da Sociedade Mont-Pèlerin (1947). Louis Rougier e Walter Lippmann foram os autores

[7] Ver subcapítulo intitulado *O dispositivo formal-artístico na filmografia de Jim Jarmusch* da dissertação *Estética e política: o cinema outsider de Jim Jarmusch.* Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/958.

responsáveis por apresentar a nova teoria no colóquio – havia uma preocupação em apontar os erros do liberalismo que teriam ocasionado o seu colapso. Para Lippmann, a economia liberal não está dissociada de uma ordem jurídica, ao contrário do que pensavam alguns liberais preocupados com o excesso de intervenção do Estado. Na visão do autor, o regime de propriedade privada precisa ser regulado por contratos. Rougier também ressaltava que "o intervencionismo do Estado deve ser essencialmente *jurídico*" (Dardot; Laval, 2016, p. 86).

No ordoneoliberalismo (versão alemã do neoliberalismo), "a criação de um Estado de direito (*Rechtsstaat*) é a condição dessa ordem liberal" (Dardot; Laval, 2016*,* p. 103). O ordoneoliberalismo foi desenvolvido no contexto de pós-guerra da Alemanha. Propunha-se uma economia social de mercado, ou seja, era preciso criar uma lógica concorrencial. Para Foucault, o ordoneoliberalismo é importante para identificar a nova governamentalidade, pois o mercado se tornou o princípio regulador do Estado, trazendo, portanto, uma novidade em relação ao liberalismo: "o mercado não é mais definido pela *troca*, mas pela *concorrência*" (Dardot; Laval, 2016, p. 111).

Tendo em vista a multiplicidade do termo "neoliberalismo", é preciso ressaltar que o golpe de Estado realizado por Augusto Pinochet no Chile (1973) é considerado o evento que instaurou o neoliberalismo à força em uma nação (Dardot; Laval, 2016). Na década de 1980, a ascensão de Ronald Reagan e Margaret Thatcher marcou de vez a expansão da doutrina neoliberal, nesses casos de forma consentida, através da propagação dessas ideias por meio das corporações e de diversas instituições como universidades, escolas e igrejas (Harvey, 2008).

Friedrich von Hayek, Ludwig von Mises e Milton Friedman foram alguns dos nomes fundamentais na difusão das ideias neoliberais (Dardot; Laval, 2016). Friedrich von Hayek, nascido na Áustria, era contrário a intervenções estatais, a ideais de 'bem-estar social' e favorável à espontaneidade do fluxo mercadológico. A lógica do teórico austríaco, no entanto, abarca aspectos ambivalentes. Para ele, uma ditadura poderia ser necessária durante um período de transição, pois, na sua visão, é melhor um ditador liberal do que um governo democrático sem liberalismo (Safatle, 2020). Malaguti oferece uma explicação mais detalhada sobre a função do Estado na visão de teóricos como Hayek:

> (...) a atuação do Estado liberal deve se restringir a facilitar a vida dos empreendedores privados. Seja por meio da construção de uma

> infraestrutura de transportes que diminua o custo de deslocamento de mercadorias, de hospitais públicos que reduzam as ausências ao emprego, da criação de uma polícia e de um exército que garantam a propriedade privada, de tribunais que zelem pelo cumprimento de contratos, de escolas fundamentais que instruam – sem formar – a força de trabalho requerida pelas empresas etc. (Malaguti, 2000, p. 61).

O neoliberalismo foi impulsionado por um evento que inicialmente poderia parecer contrário às suas práticas que resultam em sofrimento e desigualdade. O **individualismo** se fortaleceu como valor supremo a partir das *manifestações contraculturais de 1968*, que tinham inicialmente um caráter coletivo, o que já foi apontado por diversos autores como David Harvey (2008), Vladimir Safatle (2015), Gilles Lipovetsky (1989) e Mark Fisher (2020). Segundo Harvey (2008, p. 49): "a palavra 'liberdade' ressoa tão amplamente na compressão de senso comum que têm os norte-americanos que se tornou 'um botão que as elites podem pressionar para abrir a porta às massas' a fim de justificar quase qualquer coisa'". No Brasil, para além de questões socioculturais diferentes, é preciso investigar a conjuntura política e econômica que fez as pautas neoliberais ganharem espaço – o que será feito no decorrer do trabalho.

Sendo uma "matriz de produção de discursos que atravessa diferentes dimensões da cultura" (Silva Junior; Safatle; Dunker, 2020, p. 77), o neoliberalismo é cada vez mais investigado não apenas como uma teoria econômica, mas em relação à constituição das subjetividades. No capitalismo neoliberal, o capital adquire um papel ainda mais dominante na sociedade, ampliando sua influência tanto nas esferas político-estatais quanto na dominação ideológica (Alves, 2011). Reforça-se que a perspectiva crítica da relação entre sujeito e capitalismo também se relaciona com os primórdios desse sistema: "a história do capitalismo não pode ser reduzida à queima de combustíveis fósseis, na Inglaterra ou em qualquer outro lugar. Ela é uma história das relações de poder e (re)produção baseadas na lógica do dinheiro" (Moore, 2016, p. 81, tradução nossa).

Abrangendo as implicações mais recentes do sistema capitalista, na obra *A nova razão do mundo – ensaio sobre a sociedade neoliberal* (Dardot; Laval, 2016), os autores Pierre Dardot e Christian Laval apresentam uma ampla explicação sobre a **subjetivação neoliberal**. Outra contribuição importante sobre o tema é a obra dos filósofos Félix Guattari e Suely Rolnik. Os autores utilizaram o termo **subjetivação**

capitalística no livro *Micropolíticas: cartografias do desejo*, publicado pela primeira vez em 1986. Na formulação dos autores, os modos de produção capitalísticos "funcionam também através de um modo de controle da subjetivação" (Guattari; Rolnik, 1996, p. 16). Adensando ainda mais a questão, os autores afirmam: "no fundo só há uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica) (...)" (*Ibid.*, p. 23). Guattari havia publicado com Gilles Deleuze a obra *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. As questões propostas nesse extenso estudo são retomadas em *Deleuze, os movimentos aberrantes*, de David Lapoujade: "se os processos de subjetivação nos afastam da submissão despótica, eles nos mergulham numa nova forma de submissão maquínica" (Lapoujade, 2015, p. 264). Se a submissão despótica se relacionava com uma megamáquina imperial, hoje "as novas tecnologias integram as populações humanas em novas máquinas sob a forma de bancos de dados, de algoritmos, de fluxos de informações" (*Ibid.*).

A plataformização do capitalismo é explorada por autores como o sul-coreano Byung-Chul Han, que se tornou conhecido por obras como *Sociedade do cansaço* (2017b) e *A Agonia de Eros* (2017a). Abordando a noção do **sujeito do desempenho** que explora a si mesmo em vez de ser coagido, Han aponta para a solidão como consequência do novo *ethos* do capitalismo "o cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando" (Han, 2017b, p. 71). Conforme posto, a relação entre o sujeito e o capitalismo contemporâneo tem sido fonte de interesse de diferentes autores. Sem dúvida, os estudos de pensadores como Karl Marx e Émile Durkheim foram muito relevantes para o entendimento da relação entre os indivíduos e o capital, no entanto, interessa-nos sobretudo as obras e os estudos que abrangem a complexidade das novas formas de sujeição ao capitalismo – na sua fase neoliberal.

A popularização do termo **narcisismo** na atualidade indica que vivemos em um momento de reflexões sobre as diferenças. No caso brasileiro, o crescimento da vontade (entre as classes mais abastadas) de viver em condomínios motivou o psicanalista Christian Dunker a escrever sobre a "lógica do condomínio": "essa comunidade que se autossegrega precisa, pois, lidar com os efeitos de culpa que retornam sob forma de intolerância ou do que Freud chamou de 'narcisismo das pequenas diferenças'" (Dunker, 2015, p. 56). Para explanar sobre o termo, recorreremos às suas raízes mitológicas e abordaremos o viés patológico do

narcisismo, ou seja, os distúrbios narcísicos. A **austeridade** surge como medida econômica e transpassa a psicologia moral, conforme afirma Vladimir Safatle: ser responsável por si mesmo é não depender do Estado (Safatle; Dunker; Silva Junior, 2020). A austeridade está ligada à **autossuficiência** e o sujeito *empreendedor de si mesmo* é a forma final esperada para o indivíduo no neoliberalismo.

A frase “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” já foi atribuída a autores como Fredric Jameson e Slavoj Zizek, segundo afirma Mark Fisher em *Realismo Capitalista* (2020). O ponto é que houve uma disseminação da ideia de que não há outro sistema político e econômico viável desde que o realismo capitalista se estabeleceu com a difusão da frase “não há alternativa” – slogan de Margaret Thatcher nos anos 1980 (Fisher, 2020). Com uma aparência de “ordem natural”, torna-se difícil pensar para além desse sistema: “ao longo dos últimos trinta anos, o realismo capitalista implantou com sucesso uma ‘ontologia empresarial’, na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa” (*Ibid*., p. 34). Entre os obstáculos para se pensar em outras formas de vida, Fisher menciona uma certa *impotência reflexiva* que parece ter tomado conta de alguns jovens. Em sua obra, Fisher (2020) se refere ao contexto britânico, no entanto, acreditamos que essa impotência abrange um contexto global. A patologização dos problemas, ou seja, tratá-los como conflitos individuais, despolitiza-os; esse processo também é apontado por pesquisadores brasileiros como Christian Dunker, Vladimir Safatle e Nelson da Silva Junior (2020).

A respeito dessa dificuldade de buscar outros caminhos além do capitalismo, Lapoujade, no seu livro *Deleuze e os movimentos aberrantes*, apresenta um capítulo chamado *Fender a mônada*: “o sujeito se torna uma mônada sem porta e sem janela; não é que ela não tenha mundo exterior, ocorre que é o próprio mundo exterior que não tem exterioridade” (Lapoujade, 2015, p. 266). *Fender a mônada* se torna um desafio na medida em que “falar é uma maneira de retransmitir as palavras de ordem de uma dada formação social, ver consiste em recortar o visível e fazer proliferar suas imagens em conformidade com as palavras de ordem (...)” (Lapoujade, 2015, p. 267). Ainda nesse trecho do livro, Lapoujade coloca a pergunta: como se tornar capaz de agir politicamente? – tal questão é um desafio em um mundo regido por axiomática capitalista. De forma semelhante, Rolnik e Guattari perguntam:

> como abrir – e até quebrar – essas antigas esferas culturais fechadas sobre si mesmas? Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (Guattari; Rolnik, 1996, p. 22).

Se filósofos, sociólogos, psicanalistas e demais pesquisadores têm dedicado esforços para compreender os efeitos do capitalismo no sujeito contemporâneo, também é verdade que há a busca por soluções. Logo na introdução de *Comum – ensaio sobre a revolução no século XXI*[8], Pierre Dardot e Christian Laval assinalam que vivemos em um momento em que nada parece possível frente ao sistema capitalista: "(...) a causa disso não é mistério e não decorre da eternidade do capitalismo, mas do fato de que este ainda não tem forças contrárias suficientes diante de si" (Dardot; Laval, 2017, p. 11). No entanto, apesar da dificuldade em imaginar outros mundos, os autores pontuam:

> termo central da alternativa ao neoliberalismo, o "comum" se tornou princípio efetivo dos combates e movimentos que há duas décadas resistem à dinâmica do capital e conduzem a formas originais de ação e discurso. Longe de ser pura invenção conceitual, é a fórmula de movimentos e correntes de pensamento que pretendem opor-se à tendência dominante de nossa época: a da ampliação da apropriação privada a todas as esferas da sociedade, da cultura e da vida. Nesse sentido, o termo "comum" designa não o ressurgimento de uma Ideia comunista eterna, mas o surgimento de uma forma nova de contestar o capitalismo, ou mesmo de considerar a sua superação (*Ibid*., p. 16).

Como possível caminho, há também a noção do devir retomada de *Mil Platôs* por Lapoujade: "se o afeto nos faz nascer para o político, é porque nos tornamos o povo que esse intolerável provoca (...). A questão política é inseparável do modo como as sociedades fazem corpo, como elas fazem corpo ligando as energias libidinais" (Lapoujade, 2015, p. 272-273). Pensar em ações coletivas é um ponto que aproxima obras distintas como a de Lapoujade e as de Dardot e Laval. Algumas dessas alternativas ao neoliberalismo serão exploradas no final desta tese.

Como o neoliberalismo moldou o sujeito neoliberal? Para construirmos esse raciocínio, retrocederemos na formulação da relação do sujeito com o capitalismo, o

[8] A primeira edição no idioma original é de 2014, trata-se, portanto, de uma obra relativamente recente, o que é importante ser pontuado tendo em vista que estamos abordando o pensamento atual sobre o neoliberalismo.

que remete à era moderna. Em relação à história do capitalismo, de forma simplificada, distinguem-se três fases principais: a consolidação da burguesia no século XVII (fase mercantilista), a ascensão do capitalismo industrial no século XIX e o capitalismo financeiro a partir do século XX, caracterizado pela centralidade de elementos como “as finanças, os bancos, o crédito, a moeda, a bolsa” (Beaud, 2004, p. 395). Na sua forma mais recente, há a reestruturação neoliberal que começou a ser implementada entre as décadas de 1970 e 1980, conforme já visto.

Dentre os eventos mais importantes na história da modernidade, propõe Marshall Berman (1986): o início do século XVI até o fim do século XVIII como um período de experimentação da vida moderna; a Revolução Francesa (1789-1799) como uma segunda fase e, a partir do século XX, o início da terceira fase. Além da Revolução Francesa, outros acontecimentos-chave da modernidade foram a Reforma Protestante (XVI) e o Iluminismo (XVII). Em *O novo espírito do capitalismo* (2009), os autores correlacionam esses eventos com as subjetividades:

> em relação às sociedades definidas como “tradicionais” na segunda metade do século XIX, o capitalismo apresenta-se como libertador – ou seja, como favorável à realização das promessas de autonomia e autorrealização que o Iluminismo reconhecera como exigências éticas fundamentais –, essencialmente sob dois aspectos que derivam igualmente da primazia atribuída ao mercado: possibilidade de escolher o próprio estado social (profissão, lugar e modo de vida, relações etc.), assim como os bens e serviços possuídos ou consumidos (Boltanski; Chiapello, 2009, p. 424-425)

Sobre a Reforma Protestante, Souza (2018, p. 33) observa: “o protestantismo está na origem dos aprendizados históricos que vão marcar indelevelmente a versão secularizada da individualidade ocidental”. O controle de possíveis desajustados também remonta a esse período, com o surgimento da psiquiatria:

> com as revoluções burguesas e, em especial, a Revolução Francesa (1789-1799), surge a necessidade de todo um aparato jurídico de proteção da população contra o poder do Estado. Era necessário legitimar a detenção de determinados civis via um discurso socialmente aceito. (...) O nascimento da psiquiatria se articula à garantia da ordem social, adaptando a ela aquilo que emerge como resistência ao funcionamento social harmônico em torno do princípio da produção racionalizada de bens (Silva Junior, 2020, p. 126-127).

No nosso cotidiano, não é incomum ouvirmos comentários sobre como o trabalho dignifica o sujeito. Tal percepção não surge de forma aleatória, pois foi cuidadosamente elaborada com fins de perpetuar o capitalismo como sistema de exploração, tendo em vista que segmentos da nobreza, historicamente, não exerciam a atividade laboral remunerada: “a valorização do trabalho como a virtude social máxima constrói um novo mundo simbólico em todas as dimensões da vida” (Souza, 2018, p. 32).

Há um grande salto entre as denominações de sujeito moderno e sujeito pós-moderno, no entanto, um desenvolvimento maior dessas teorias exigiria outro tipo de pesquisa[9]. Alguns apontamentos, no entanto, são úteis para pensarmos nas transformações do sujeito ao longo da história e a sua forma atual correlacionada ao neoliberalismo. As sociedades modernas do final do século XX passaram por transformações, o que constituiu uma “crise de identidade” para o indivíduo, segundo descrito por Stuart Hall (2006). Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall desenvolve três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. De forma resumida, o primeiro era bastante autocentrado (também conhecido como sujeito cartesiano); já a concepção de sujeito sociológico surgiu em função das complexificações do mundo moderno, pois a interação do “eu” com a sociedade passou a ser mais considerada. O sujeito pós-moderno, por sua vez, é descrito por Hall como fragmentado: “o 'sujeito’ do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (Hall, 2006, p. 46). Esse deslocamento é resultado de fenômenos como o marxismo, o feminismo e a ascensão de teorias de pensadores como Freud, Saussure e Foucault.

Apesar dessa classificação, o autor afirma: “tentar mapear a história da noção de sujeito moderno é um exercício extremamente difícil” (Hall, 2006, p. 24). Essa simplificação, no entanto, permite pontuar mudanças significativas na história do sujeito. Interessa-nos aqui a descrição da categoria mais recente, por causa da sua relação com a subjetividade neoliberal. Observa-se que Hall descreve o sujeito pós-moderno como “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (Hall, 2006, p. 25). Ele se relaciona com o *flâneur*, sujeito errante retratado pelo poeta Charles Baudelaire

[9] A concepção do sujeito moderno é desenvolvida no livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986), de Marshall Berman.

(1821-1867), e elaborado por Benjamin como uma das figuras-chave da modernidade do século XIX. Ainda no âmbito da cultura, outra representação significativa foi feita na obra literária *O Processo*, de Franz Kafka: “a vítima anônima, confrontada por uma burocracia sem rosto” (Hall, 2006, p. 33). A respeito da relevância atual desse livro, Vladimir Safatle escreveu:

> Kafka nos lembra como compreender o poder é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individualização que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica (Safatle, 2016, p. 15).

Além de Hall, Zygmunt Bauman é outro autor que se popularizou por suas reflexões sobre a fluidez das identidades na contemporaneidade. O termo “modernidade líquida”, cunhado por Bauman, se tornou recorrente em diversas pesquisas acadêmicas[10]. Na obra intitulada *Modernidade líquida* (2001), o autor discorre também sobre as consequências do que ele denomina de capitalismo leve (Sennett chama de capitalismo flexível). O modelo anterior seria o capitalismo pesado: “o fordismo era a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase ‘pesada’, ‘volumosa’, ou ‘imóvel’ e ‘enraizada’, ‘sólida’” (Bauman, 2001, p. 57). Bauman menciona ainda a frase “não existe essa coisa de sociedade”, atribuída à Thatcher, como “uma mudança no caráter do capitalismo” (Bauman, 2001, p. 63).

É preciso frisar também que o próprio prefixo *pós* costuma ser problematizado, e por vezes rechaçado. Embora alguns autores utilizem os termos pós-moderno e pós-modernismo para falar do momento presente, como Jean-François Lyotard (*O Pós-moderno*, 1988) e Fredric Jameson (*Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1997), outros não veem a modernidade como algo superado. Lyotard estava interessado no estatuto do saber no cenário da informatização das sociedades. É notável como algumas das suas formulações de fato se consolidaram[11]: “a enciclopédia de amanhã são os bancos de dados. Eles excedem a capacidade de cada usuário. Eles são a ‘natureza’ para o homem pós-moderno” (Lyotard, 1988, p. 93). Jameson, por sua vez, vê o pós-modernismo como um fenômeno histórico, cujos

[10] A busca por “modernidade líquida” no site *Google acadêmico*, realizada em 28 maio 2024, (https://scholar.google.com.br/) mostra quase cinquenta mil resultados de diversos tipos de trabalhos acadêmicos.

[11] A primeira edição de *O Pós-moderno* (*La Condition Postmoderne*) é de 1979.

efeitos se refletem em diferentes manifestações culturais. Entre as suas características, ele descreve:

> uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um consequente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura "esquizofrênica" (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte (...) (Jameson, 1997, p. 32).

Em *As consequências da modernidade*, o sociólogo Anthony Giddens afirmou: "em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes" (Giddens, 1991, p.13). Como exemplo, que elaboraremos mais adiante na análise de *Eu, Empresa*, nota-se que a questão da "burocracia sem rosto" hoje foi bastante aprofundada com o chamado capitalismo de plataforma.

A partir do neoliberalismo, a relação entre sujeito e capitalismo adquiriu novas nuances. Dardot e Laval, assim como Wendy Brown, basearam-se na visão de Michel Foucault sobre o neoliberalismo para tecer suas visões críticas sobre esse termo que designa muito além de uma doutrina econômica:

> o neoliberalismo *produz* certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades. Em outras palavras, com o neoliberalismo, o que está em jogo é nada mais nada menos que a *forma de nossa existência*, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos. O neoliberalismo define certa norma de vida nas sociedades ocidentais e, para além dela, em todas as sociedades que as seguem no caminho da "modernidade" (Dardot; Laval, 2016, p. 17).

A obra embrionária a respeito desse assunto é *O Nascimento da Biopolítica*, que foi desenvolvida a partir de palestras que Foucault proferiu entre 1978 e 1979. Nessas falas, Foucault lançou luz sobre a nova razão política que estava emergindo em discursos políticos desde a década de 1950 (Brown, 2015). A respeito dessas palestras, Laval afirma:

> é a sua resposta mais explícita à exigência de luta contra o poder, característica do seu estilo filosófico. Seu objetivo: revelar os mecanismos do poder precisamente onde ele é mais invisível, insidioso, negado, exterior a isso que se entende corretamente por "política". A abordagem foucaultiana visa livra-se das maneiras convencionais de pensar as relações entre soberano e os sujeitos, a democracia e os cidadãos, o Estado e a nação, introduzindo aí o que, para ele, é próprio do político, isto é, as formas mais concretas do poder que, no entanto, não se apresentam como políticas: a família, o sexo, a educação, o trabalho, as trocas etc. (Laval, 2020, p. 37).

Michel Foucault não presenciou os mais recentes desdobramentos contemporâneos do cenário que ele anteviu: "o poder não é apenas repressivo, restritivo, punitivo, mas ele se encarrega positivamente da produção e da reprodução da própria vida na sua totalidade. É a dimensão biopolítica da sociedade de controle" (Pelbart, 2003, p. 82). Na definição de Giovani Alves:

> as inovações sociometabólicas do capital se disseminam por meio de treinamentos em empresas, políticas governamentais, currículos escolares, aparatos midiáticos da indústria cultural e, inclusive, igrejas, que constituem uma pletora de "valores, expectativas e utopias de mercado" que se cristalizam em noções, vocábulos ou conceitos que falam por nós nas instâncias de produção e reprodução social (Alves, 2011, p. 90).

A gramática neoliberal abrange vários "novos" vocábulos, como *coach* e *mindset* – é relevante pontuar como esses anglicanismos se popularizaram mesmo no Brasil. A complexidade da constituição do sujeito e sua correlação com o neoliberalismo é, portanto, a questão que nos interessa, com as particularidades do contexto brasileiro, que aprofundaremos no próximo subcapítulo.

2.2 A subjetividade neoliberal no Brasil

Assinalamos na introdução desta pesquisa o fato de que o Governo Collor, que se iniciou em 1990, foi o responsável pela implementação de práticas neoliberais no Brasil. O ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (mandato de 1995 a 2003) acabou também tomando medidas que se relacionam diretamente com essa doutrina econômica (Carcanholo, 2000). Atualmente muito se fala sobre os impactos negativos da mais recente reforma da previdência proposta por Michel Temer, mas é preciso lembrar que, no segundo mandato de FHC, foi editado um pacote de medidas que

“representaram um verdadeiro desmonte dos direitos de proteção ao trabalho” (Costa, 2005, p. 121).

Após Fernando Henrique Cardoso, sucederam-se mandatos de políticos filiados ao Partido dos Trabalhadores: Luís Inácio Lula da Silva (de 2003 a 2011) e Dilma Rousseff (de 2011 a 2016). Houve algumas mudanças favoráveis na questão dos direitos trabalhistas, como a aprovação da Proposta de Emenda à Constituição conhecida como PEC das domésticas em 2013, que garantiu melhores condições de trabalho para as empregadas domésticas. Além disso, a aprovação do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), em 2009, também pode ser vista como um avanço contra a exploração capitalista, ao menos em teoria, por suas diretrizes como “efetivação de modelo de desenvolvimento sustentável, com inclusão social e econômica, ambientalmente equilibrado e tecnologicamente responsável, cultural e regionalmente diverso, participativo e não discriminatório”.[12]Apesar desse e de outros avanços de cunho social, algumas observações são necessárias: o programa de incentivo ao microempreendedorismo (MEI) surgiu em 2008, ou seja, em um governo petista. Nos discursos de Dilma Rousseff, a ex-presidenta, apesar de criticar medidas de austeridade, frequentemente mencionava o microempreendedorismo individual como uma boa política também por seu caráter supostamente emancipatório, o que se atrela à ideologia neoliberal (Castro, 2013).

É importante destacar também que os governos de Lula e Dilma Rousseff deixaram desafios no campo econômico: “do ponto de vista conjuntural, uma combinação de crise política, crise hídrica e investigações judiciais afetou negativamente a margem de manobra do governo” (Mello; Rossi, 2018, p. 270). Os protestos de 2013 abriram caminho para a ascensão política de Eduardo Cunha, político que teve papel fundamental na destituição da ex-presidenta. Em 2015, portanto ainda no governo de Rousseff, foi aprovada a PL n. 4.330/04 (que estava em discussão desde 2004), ampliando os processos de terceirização das relações de trabalho em benefício de empresários. Na nossa visão e de autores como Souza e Lemos (2016)[13], essa PL é mais um mecanismo de precarização do trabalho.

---

[12]Legislação Informatizada - DECRETO Nº 7.037, DE 21 DE DEZEMBRO DE 2009 - Publicação Original. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2009/decreto-7037-21-dezembro-2009-598951-publicacaooriginal-121386-pe.html. Acesso em 15 mar. 24

[13] Terceirização e resistência no Brasil: o Projeto de Lei n. 4.330/04 e a ação dos atores coletivos. Cadernos Ebape.br, v. 14, n. 4, p. 1035–1053, 1 dez. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cebape/a/YvTrMwwQqfDcWzMzGv5fqdr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 6 fev. 24

Após a saída de Dilma Rousseff do poder, o Governo Temer (2016-2018) foi responsável pela Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº 241/2016, limitando os gastos públicos constitucionalmente por 20 anos (**austeridade).** Uma outra medida, ainda mais polêmica, relaciona-se com mudanças na previdência (PEC 287/2016), aumentando consideravelmente os requisitos para a aposentadoria dos brasileiros. O governo posterior ao de Temer piorou o cenário, aprofundando a austeridade (Mattei, 2023). O mandato de Jair Bolsonaro foi marcado por uma série de polêmicas. Apresentando-se como um *outsider* antissistema e defendendo "pátria, família e Deus", Bolsonaro se aproveitou de uma conjuntura política específica para se eleger: "a ascensão de Bolsonaro ao poder se deveu a uma crise aguda do pemedebismo no período 2015-20, que se expressou em seguidos assaltos ao poder, movimentos incompatíveis com a lógica pemedebista de evitar confrontos diretos e abertos" (Nobre, 2022, p. 159).

O discurso antidemocrático de Bolsonaro foi duramente criticado antes e durante o seu mandato (2019-2022). Vladimir Safatle e Christian Dunker, professores da Universidade de São Paulo (USP) que costumam estar presentes em diferentes meios de comunicação, posicionaram-se de forma contundente contra a eleição de Bolsonaro. A ameaça bolsonarista repercutiu internacionalmente, gerando também reflexões que resultaram em artigos de pesquisadores estrangeiros, como é o caso do texto *La condición neoliberal del nuevo autoritarismo narcisista, o por qué Bolsonaro no será nunca populista*, no qual os autores Juan Manuel Reynares e Jorge Foa Torres também relacionam o neoliberalismo com a subjetividade, frisando que o governo de Bolsonaro estava relacionado à uma tirania **narcisista**:

> Bolsonaro funciona como uma imagem que parece reorganizar uma plenitude subtraída, no acesso direto à satisfação da pulsão de morte, de pegar a arma e eliminar os diferentes. (...) O capitalismo neoliberal, desta forma, pode ser entendido não apenas a partir da financeirização das relações sociais e dos modos de acumulação, mas também ligado à destruição de laços e à consequente produção de uma subjetividade isolada e narcisista (Reynares; Torres, 2019, p. 67-69, tradução nossa).

Seguindo nessa mesma linha de pensamento, Dunker (2021), em uma entrevista cedida à Revista Cult, também apontou para indícios de um funcionamento **narcísico** na conduta de Bolsonaro. No discurso do ex-presidente, há "a negação da existência e da vida do outro" (Dunker, 2021). Na obra *Mal-estar, sofrimento e sintoma*

(2015), Dunker discorre sobre o crescimento do número de condomínios no Brasil. O autor desenvolve a ideia de que a *lógica do condomínio* é um sintoma da modernidade brasileira, pois os muros desse tipo de habitação separam “nós” e “eles”. O condomínio fechado é uma parábola da necessidade de se erguer defesas como forma de lidar com a diversidade, algo que se assemelha ao distúrbio narcísico.

Nesse ambiente quase asséptico do condomínio, a “família” estaria protegida. A defesa da família “tradicional”, não por acaso um dos motes da campanha do ex-presidente Jair Bolsonaro, é elucidada por Vladimir Safatle como sendo algo muito além de uma preocupação com fundo moral e/ou religioso:

> É fato que na esfera política conhecemos múltiplas estratégias de psicologização de seu campo desde os tempos mais remotos. Uma das mais antigas é a redução das relações políticas à expressão de relações familiares. (...) Tudo se passa como se a família fosse o modelo de “relações harmoniosas” que teria a força de eliminar o caráter muitas vezes aparentemente instransponível dos conflitos sociais. O familiarismo em política pressupõe a fantasia social da família como núcleo de relações hierárquicas naturalizadas, não problemáticas, de autoridade baseada no amor e na devoção (...) (Safatle, 2020, p. 22).

Outro autor que também discorreu sobre essa o papel da família no capitalismo pós-fordista foi Mark Fisher: “o capitalismo precisa da família, (...) ao mesmo tempo em que a sabota” (Fisher, 2020, p. 61). Isso significa que esse modelo serve como ferramenta de cuidado, reprodução e mão de obra, porém ao mesmo tempo é difícil que haja tempo de qualidade entre pais e filhos numa sociedade em que as cargas horárias de trabalho são cada vez mais extenuantes. A respeito desse tema, Mészáros apresenta uma explicação mais correlacionada com a subjetividade:

> O aspecto mais importante da família na manutenção do domínio do capital sobre a sociedade é a perpetuação – e a *internalização* – do *sistema de valores* profundamente iníquo, que não permite contestar a autoridade do capital, que determina o que pode ser considerado um rumo aceitável de ação dos indivíduos que querem ser aceitos como normais, em vez de desqualificados por “comportamento não conformista” (...). A existência de um tipo de família que permitisse à geração mais jovem pensar em seu papel futuro na vida em termos de um sistema de valores alternativo – realmente igualitário –, cultivando o espírito de rebeldia potencial em relação às formas existentes de subordinação, seria uma completa infâmia do ponto de vista do capital (Mészáros, 2011, p. 271).

O neoconservadorismo e o neoliberalismo, embora aparentem ser forças contraditórias por causa do discurso libertário propagado pelos neoliberais, que se choca com os valores conservadores, unem-se contra um inimigo comum: o Estado babá[14], conforme denomina Mark Fisher em *Realismo Capitalista*:

> apesar de ostentar uma retórica antiestatista, o neoliberalismo na prática não se opõe ao Estado *per se* – como demonstram os esforços estatais massivos para salvar os bancos e resgatar o sistema financeiro em 2008 –, mas sim, a certos usos específicos dos fundos estatais (Fisher, 2020, p. 103).

A correlação entre práticas neoliberais e conservadorismo pôde ser observada no Brasil nos últimos anos, especialmente no contexto de ascensão da extrema-direita. Nesse cenário, as manifestações de junho de 2013[15] podem ser compreendidas menos como um ponto de origem desse processo e mais como um momento de inflexão que contribuiu para reconfigurar o campo político brasileiro, abrindo espaço para distintas disputas de sentido. Essas mobilizações emergiram em meio a "contradições sociais e lacunas democráticas" (Pinheiro-Machado, 2019, p. 31), articulando demandas populares, em especial por melhorias nas condições de vida das classes menos abastadas. Longe de ser um movimento homogêneo, tal fenômeno ocorreu no mesmo contexto dos chamados "rolezinhos", eventos em que jovens de bairros periféricos entravam em shoppings para passear e que, na visão de Pinheiro-Machado, carregavam um misto de contestação política com expressão de desejo consumista. Na análise da autora, tal fenômeno possui correlação com o neoliberalismo:

> nós adentramos o século XXI, a era do que tenho chamado de "revoltas ambíguas". O neoliberalismo flexibiliza as relações de trabalho e, consequentemente, as formas de fazer política sindical, atuando como uma máquina de moer coletividades, desdemocratizar, desagregar e individualizar. Como resultado, os protestos das camadas mais vulneráveis – e mesmo de sua juventude – tendem a ser desorganizados, uma vez que a esfera de politização deixa de ser o trabalho, ressurgindo de forma descentralizada nas redes sociais (Pinheiro-Machado, 2020, p. 49).

---

[14] Na obra *Realismo Capitalista* há a tradução direta do termo britânico *Nanny State*.

[15] A complexidade desse fenômeno foi analisada em obras como *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual* (Pinheiro-Machado, 2019) e *Limites da democracia: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro* (Nobre; 2022).

Ainda conforme a antropóloga, 2014 foi o ano que marcou o avanço da extrema-direita no Brasil: “foi em 2014 que o Brasil elegeu uma das bancadas mais conservadoras da sua história, em uma eleição já marcada pelo profundo ódio contra os nordestinos” (Pinheiro-Machado, 2020, p. 74). Na mesma obra, a autora comenta que foi professora de 2010 a 2013 em uma escola de negócios em Porto Alegre. Na Semana do Fórum da Liberdade, os alunos foram dispensados da aula para comparecerem ao evento, no qual eram distribuídas cópias da obra de Ludwig von Mises, um dos pais do neoliberalismo, conforme já assinalamos. A antropóloga segue a sua análise buscando compreender o que chama de semente do fascismo tropical: “a ameaça comunista é uma mentira. A ameaça fascista é uma realidade” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 75). Na sua visão, houve três tipos de eleitores do ex-presidente Bolsonaro: os ricos (que veem os pobres como um estorvo), os pobres (muitas vezes influenciados por líderes de igrejas que têm seus interesses políticos) e, entre eles, os trabalhadores em condições mais ou menos precárias.

No mesmo ano de 2014 também surgiu a empresa Uber no Brasil – aplicativo (*app*) concorrente com o serviço de táxi. Originalmente criada em 2010 na Califórnia, a Uber acabou se tornando fonte de sustento de muitos brasileiros: em 2021 havia cerca de 900.000 motoristas de transporte de passageiros que trabalham por meio de plataformas como Uber e 99 no Brasil (Manzano; Krein, 2022). De forma mais ampla, “no início de 2019, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), 3,8 milhões de brasileiros tinham no trabalho por aplicativo sua principal fonte de renda” (Abílio, 2020, p. 111).

Observa-se, então, como se conjuga a questão neoliberal da precarização com o autoritarismo, tendo em vista que a narrativa fácil do autoritarismo seduz essas pessoas: “desempregados, trabalhadores precários, motoristas de Uber e ambulantes são trabalhadores flexibilizados, sem vínculos coletivos. São vítimas do *neoliberalismo predatório*” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 154, grifo nosso). Com a doutrina neoliberal temos, portanto, um cenário bastante complexo. O flerte com o autoritarismo no Brasil ecoa as proposições de Hayek, para quem uma ditadura pode ser necessária e favorável para a implementação do neoliberalismo.

O contexto atual aponta para um caminho menos autoritário, com a eleição de Lula em 2022, que cumpre seu terceiro mandato no cargo político mais importante da nação. No entanto, sem dúvida, as políticas neoliberais seguem instauradas no país e os próprios governos petistas têm uma certa responsabilidade nisso, como indica o

já mencionado incentivo ao empreendedorismo individual, por exemplo. Há uma recente profusão de estudos e artigos[16] sobre questões como a informalização e flexibilização do trabalho, fomentadas pelas novas tecnologias, e seu impacto na saúde psíquica dos brasileiros. Entre os desafios contemporâneos, a despolitização no Brasil é um problema de raízes profundas e que precisa ser enfrentado para que o indivíduo não seja engolido pela subjetividade neoliberal.

[16] Como exemplo, citamos: Empresariando a informalidade: um debate teórico à luz da *gig economy* (Vaclavik; Oltramari; Oliveira, 2022).

3. A AUSTERIDADE EM *TRABALHAR CANSA*

A história da austeridade pode ser analisada a partir das ideias de pensadores liberais como John Locke, David Hume e Adam Smith. Conforme Mark Blyth em sua obra *Austeridade: a História de uma ideia perigosa* (2017), não houve exatamente um "projeto de austeridade", mas a gênese da austeridade está no temor profundo em relação à dívida governamental, elemento central do liberalismo econômico clássico (Blyth, 2017). A economista Clara Mattei discorreu sobre o tema em seu livro *A ordem do capital – como economistas inventaram a austeridade e abriram caminho para o fascismo* (2023), que recentemente foi traduzido para o português. Segundo Mattei, práticas de austeridade se tornaram comuns no século XX – mais especificamente depois da Primeira Guerra Mundial, quando os governos eram confrontados com déficits financeiros que abrangiam principalmente serviços prestados aos cidadãos.

Mattei chama de *efeito austeridade* "o inevitável sofrimento público que se segue quando nações e Estados cortam benefícios públicos em nome da solvência econômica e da indústria privada" (Mattei, 2023, p. 18). Para Mattei, a austeridade não é um produto direto da era neoliberal, pois se trata de "um sustentáculo do capitalismo moderno" (Mattei, 2023, p. 19). No entanto, há uma relação direta entre o acirramento da austeridade e o fortalecimento do neoliberalismo, uma vez que o direito privado substitui o direito público nessa racionalidade. Dardot e Laval (2016, p. 380) apontam:

> de fato, é toda a cidadania, tal como se construiu nos países ocidentais desde o século XVIII, que é questionada até em suas raízes. É o que se vê em especial pelo questionamento prático de direitos até então ligados à cidadania, a começar pelo direito à proteção social, que foi historicamente estabelecido como consequência lógica da democracia política.

No Consenso de Washington, firmado em 1989, foi apresentada uma lista de medidas que formavam um sistema disciplinar mundial. Essas medidas, que ficaram conhecidas como "políticas de austeridade", eram compostas por políticas como disciplina fiscal, reforma tributária, incentivo ao investimento estrangeiro direto, privatização e desregulamentação (Blyth, 2017).

Com a ascensão do neoliberalismo, desenvolveu-se um problema que se relaciona com o papel do Estado na economia, no sentido de que se estabelece uma relação ambivalente: ele é necessário, mas não se deseja arcar com seus custos

(Blyth, 2017). A contradição está no cerne da doutrina. Adentrando na questão que interessa mais para essa pesquisa, segundo Vladimir Safatle, austeridade é um termo que advém da filosofia moral: “note-se que ser contra a austeridade é, inicialmente, uma falta moral, um desrespeito ao trabalho de terceiros, além de uma incapacidade infantil de retenção e poupança” (Safatle, 2020, p. 18). Dessa forma, quem critica a austeridade não é visto “como sujeito moral autônomo e responsável” (Safatle, 2020, p. 18). São faltas morais não exaltar valores como a **competitividade** e o desejo de possuir **propriedades privadas**. Seguindo essa lógica, a independência em relação ao Estado e a autodeterminação individual são atributos desejáveis. A exaltação de valores como “trabalho duro” e “parcimônia” é relacionada com o incentivo ao aprimoramento de virtudes pessoais (Mattei, 2023). Na prática, isso significa que quem tem que se sacrificar é o trabalhador comum. A austeridade fiscal, conforme sabemos, dificilmente atinge as classes mais abastadas.

Seguindo a argumentação de Clara Mattei, economistas tecnocratas foram responsáveis por promulgar a austeridade com pretextos econômicos: “a economia, argumentam, estabelece verdades sobre o capitalismo isentas de juízo de valor – fatos naturais deste mundo, não posições construídas (ou, no mínimo, políticas)” (Mattei, 2023, p. 27). Tais argumentos ajudaram a fomentar a passividade coletiva.

Há ainda um outro aspecto explorado na obra de Mattei: a relação entre austeridade e o autoritarismo, uma “dupla invencível” nas palavras da autora: “nas semanas que se seguiram à tomada do poder por Mussolini, observadores estrangeiros apontaram a impressionante eficácia do poder do estado na implementação da austeridade” (Mattei, 2023, p. 353). Isso não significa, no entanto, que as consequências da austeridade tenham sido menos duras quando essas políticas foram implementadas em governos democráticos. Além da Itália, Mattei analisou o caso da Grã-Bretanha, concluindo:

> as duas formas de austeridade, a fascista e a democrática, se alinharam no sucesso que obtiveram em cercear o dissenso. Isso se vê nos padrões similares de ascensão e queda das greves dos trabalhadores e nos padrões de ascensão e queda de remuneração e participação dos salários (Mattei, 2023, p. 377).

Observa-se como no caso do Brasil a promulgação da austeridade esteve articulada com um governo que elogiava regimes autoritários: “o mérito de Bolsonaro

foi ter conseguido atiçar uma ira latente contra os ‘vadios’” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 148). Não por acaso entre os seus alvos preferidos estavam pessoas ligadas ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra e, logicamente, ao Partido dos Trabalhadores. Associar contestação e protestos com suposta “falta do que fazer” foi uma retórica muito repetida também pelos eleitores bolsonaristas. Alguns apoiadores de Bolsonaro, no entanto, acabaram sendo movidos por uma esperança de *mudança radical* que não se concretizou com a efetivação do seu mandato (Pinheiro-Machado, 2019). Sendo a austeridade uma temática que imbrica economia e moral, o caminho para mudanças efetivas passa sempre pelo conhecimento: “hoje, as políticas de austeridade permanecem fundamentadas num esforço de proteger a governança econômica da opinião pública – de evitar que a economia se torne política” (Mattei, 2023, p. 411).

Na introdução desta pesquisa, mencionamos a intenção de explanar a respeito de teóricos que buscam alternativas para o sistema capitalista no final deste trabalho. A austeridade, sendo “um baluarte vital na defesa do capitalismo” (Mattei, 2023, p. 20), surge como um elemento que se liga à frase *é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo* (Fisher, 2020), tendo em vista que as suas raízes são profundas. Trata-se, portanto, de mais uma característica da subjetividade neoliberal que exige um grande esforço para que a sua aparência de “ordem natural” seja desconstruída.

Trabalhar Cansa (2011) é o primeiro longa-metragem dirigido em conjunto por Juliana Rojas e Marco Dutra. Ambos se conheceram na graduação em Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e produziram juntos alguns curtas-metragens, como *Lençol Branco* (2004) e *Um Ramo* (2007). A dupla dirigiu também o longa-metragem *As Boas Maneiras* (2017). O monstro, figura recorrente no cinema de horror, marca presença na cinematografia de Rojas e Dutra, associado a questões que problematizam aspectos políticos e sociais brasileiros. Na última produção da dupla (*As Boas Maneiras*), o monstro é um lobisomem, e a sua transformação está associada à Lua cheia, conforme a lenda. No caso de *Trabalhar Cansa* não se firma uma identidade para a criatura emparedada, embora se trate de um bicho com pelos (semelhante a um lobisomem) e a narrativa possibilite estabelecer sutis relações do monstro com cachorros que cercam o supermercado, principal cenário do filme.

Como o próprio título indica, *Trabalhar Cansa* é um filme centrado no trabalho e, para além disso, o modo como essa atividade afeta as relações interpessoais. É notável como a cartela com o título do filme marca uma separação de diferentes situações. Temos de um lado, Helena e Otávio (Helena Albergaria e Marat Descartes), casal branco de classe média. Ele, recém-demitido, e ela, apostando no empreendedorismo em um local que desde o início se mostra inóspito. O título do filme aparece apenas após cerca de dez minutos do início do longa-metragem – habitualmente, no cinema, vemos o nome do filme antes, nos primeiros minutos. No caso de *Trabalhar Cansa*, primeiramente, somos apresentados ao conflito do casal: a visita de Helena ao local que pretende alugar e a demissão de Otávio. A última cena antes de aparecer o título mostra Otávio e Helena varrendo o estabelecimento que está muito sujo. A cartela com o nome *Trabalhar Cansa* corta a cena. Surge então uma mulher jovem caminhando numa rua arborizada com um papel da mão. Trata-se de Paula (Naloana Lima), que se interessou pela vaga para trabalhar como empregada doméstica na casa de Helena e Otávio. Paula é uma jovem mulher negra que aceita a contragosto um trabalho sem carteira assinada. As situações inicialmente "separadas" pelo título do filme se intercambiam em um ambiente decadente que esconde um monstro emparedado que metaforiza o modo como as relações de classe se estabelecem no Brasil:

> não se trata, portanto, de uma criatura viva, capaz de perseguir e da qual os personagens fogem, promovendo deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo (Souto, 2016, p. 152).

A primeira cena de um filme, e mais especificamente o primeiro *frame*, costuma ser uma escolha muito importante no sentido de revelar a sua atmosfera. *Trabalhar Cansa* começa com a personagem Helena observando, com um olhar um tanto perplexo, o ponto comercial que intenciona alugar, e onde anteriormente funcionava um pequeno supermercado. As lâmpadas são oscilantes e há uma espécie de ruído baixo e contínuo, como se houvesse um problema elétrico. Escutam-se passos de sapato de salto, e a corretora Soraia se aproxima dizendo: "olha só esse pé direito, que maravilha, Helena! Isso aqui é um achado." A fala de Soraia contrasta com o estado decrépito do local: as prateleiras e o chão estão empoeirados. "De que ano é

a casa?" – pergunta Helena, ignorando o comentário animado da corretora. A resposta é reveladora: "do final dos anos 50 mais ou menos. Mas olha, deixa eu te mostrar, olha essa parede aqui, dura que nem uma pedra". O que os olhos (e os ouvidos) dos espectadores veem, no entanto, remete a *ruínas* de um local de trabalho (Fig. 4).

Figura 4 – Helena visitando o local que pretende alugar.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na Figura 4, vemos Helena, no canto direito da imagem, olhando para cima. Podemos perceber o tamanho da empreitada, frente a ela, pequena no enquadramento da imagem. Com exceção das fracas lâmpadas no teto que mal iluminam o ambiente, não há luz nesse ambiente claustrofóbico. É praticamente um futuro acinzentado e encarcerado que se abre para a protagonista.

3.1 Helena

O caráter paranoico e opressivo da protagonista de *Trabalhar Cansa* já foi analisado em pesquisas acadêmicas[17], porém sem se ater a detalhes que indicam

[17] Na tese "*INFILTRADOS E INVASORES: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*", Mariana Souto afirma: "(...) em ficções como *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Que horas ela volta?*, relações entre patrões e empregados domésticos também

como as cobranças de Helena podem ser tanto internas quanto externas. O seu desespero é nítido ao saber da demissão do marido nas cenas iniciais do filme (Figura 5). Desde o início do longa-metragem, portanto, o seu rosto revela a aflição com os problemas que estão diretamente relacionados com preocupações financeiras ou com o ambiente de trabalho.

Figura 5 – Helena consola Otávio após saber de sua demissão.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

No trecho de minutagem 30min35s, ela está abatida com as questões do próprio negócio – a descoberta de danos na infraestrutura do supermercado, e o desaparecimento de produtos encomendados para venda. Ao notar a sua expressão cabisbaixa no final do expediente, a funcionária Gilda diz: “Não pode desanimar, hein!” (Figura 6). O comentário casual na verdade comporta um aspecto muito relevante do capitalismo flexível, a suposta força de vontade do indivíduo determina o seu sucesso ou fracasso segundo a doutrina neoliberal, ou seja, exige-se sempre a **autossuficiência**.

são problematizadas, em relações de alteridade que figuram um intenso sentimento de desconforto, medo ou paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa” (Souto, 2016, p. 77).

Figura 6 – Gilda fala para Helena não desanimar.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na busca por prosperidade econômica, Helena vê seus funcionários quase como inimigos. Há um clima de desconfiança instaurado entre ela e os empregados do mercado, principalmente na cena em que ela contabiliza produtos recebidos e dá falta de alguns. Conforme elaboramos nas categorias sobre a subjetividade neoliberal, a autossuficiência está interligada com a competitividade. A relação com Paula, a empregada doméstica, é ainda mais tensionada pelo fato de que a jovem funcionária está dentro do ambiente íntimo de Helena. Com desconfiança, Helena entrega a chave alertando: "*Essa é a chave da cozinha. Toma muito cuidado*". Na cena em que a família comemora o Natal, Inês, a mãe de Helena, pede para Paula *tomar cuidado* com a louça, que foi presente de casamento e é importada – é como se a empregada fosse sempre uma ameaça: "o neoliberalismo é obcecado pela ideia de fronteira como barreira ao estrangeiro e como filtro regular contra a mistura" (Dunker, 2021, p. 194).

Além de ver os outros como ameaça, a personagem Helena pressiona a si mesma. Ao saber da demissão do marido, ela o consola, mas depois a sua postura endurece. Irritada, ela xinga Otávio quando descobre que ele esqueceu de pagar uma conta e a luz é cortada (~55min 50s). Posteriormente, Helena liga para a casa perguntando do marido (1h 26s) e Paula responde que ele ainda está deitado. A empregada pede para que Vanessa, a filha do casal, acorde o pai. Instantes depois, o telefone toca novamente e Otávio, recém-acordado, atende e diz: "Pode ficar

tranquila, Helena, eu já tô trabalhando". Nesta cena é nítido como ela deseja que o marido seja um sujeito do desempenho (Han, 2017b), assim como ela busca ser – e ele performa essa expectativa.

O esgotamento de Helena, por sua vez, alinha-se à sua constante ansiedade a partir do trecho 43min28s, cena na qual ela escuta o barulho de cachorros rosnando ao retornar para o supermercado para pegar alguns produtos. Nesse momento, dentro do pequeno mercado, há vários detalhes que remetem a filmes de terror: o boneco do Papai Noel começa a se mexer e tocar música após se ligar "sozinho", há o barulho de um portão se abrindo que lembra o de uma casa mal-assombrada e, por fim, as cortinas de plástico da despensa se mexem sem vento. Ao retornar para casa, todo o estresse acumulado de Helena se revela na sua expressão corporal e principalmente no seu rosto – não por acaso há a escolha pelo Primeiro Plano que capta as rugas de tensão da personagem (Figura 7).

Notando o estado de Helena, Inês pergunta se ela está passando mal e a filha responde que há um cachorro que toda noite fica na frente do supermercado a encarando. Além disso, Helena segue contando, "hoje tinham outros, parecia que...". Ela interrompe a sua fala para perguntar "que barulho foi esse?" – seu susto aparentemente se deve ao som que Paula fez para entrar na cozinha. O que se observa nessa cena é que Helena, além de esgotada fisicamente, está exageradamente desconfiada.

Conforme Han, "o sujeito de desempenho encontra-se em guerra consigo mesmo" (2017b, p. 29), pois está submisso a si mesmo. Essa formulação do teórico sul-coreano, que relacionamos com a protagonista, soma-se ao medo da proximidade com "classes invasoras", representada em *Trabalhar Cansa* pelos funcionários que trabalham para Helena.

Figura 7 – Helena demonstra seu esgotamento na cozinha.

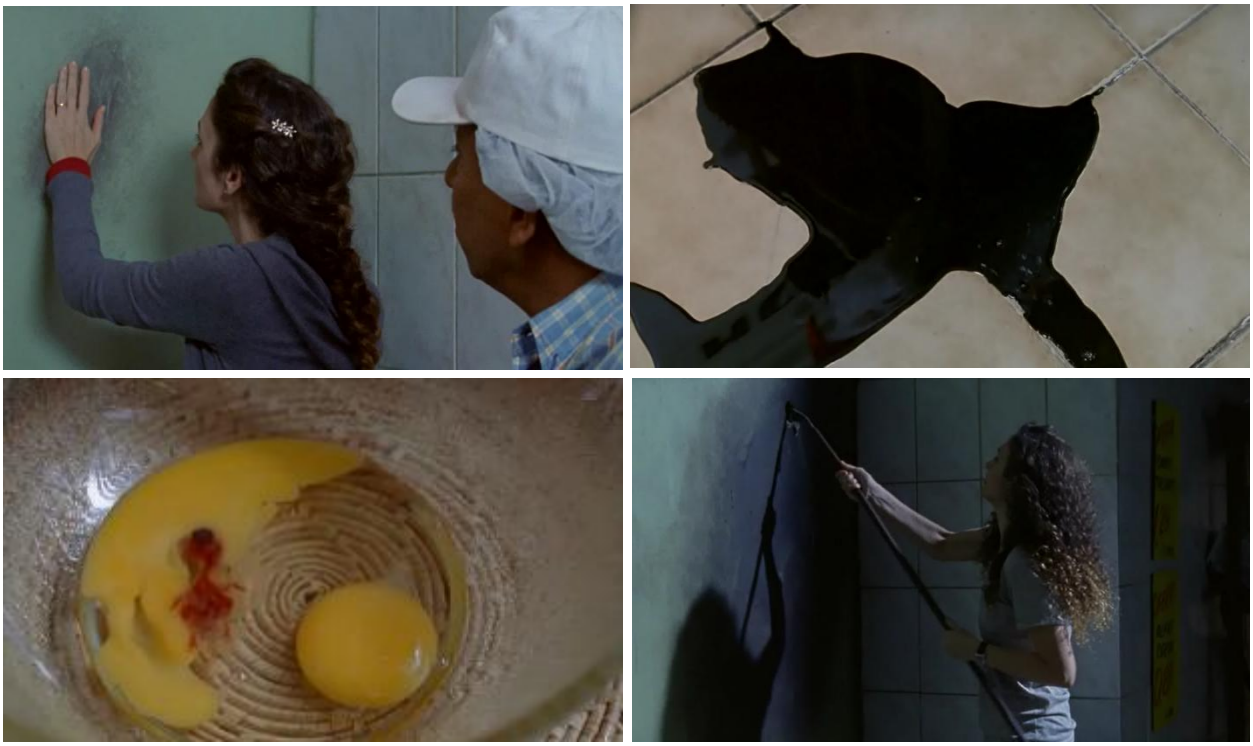


Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Após essa cena na cozinha, Helena vai embrutecendo com todos ao redor. Demite o funcionário Ricardo por suspeitar de que ele estivesse levando produtos para casa. Na cena do suposto flagra, ele afirma estar apenas separando os produtos vencidos. Em casa, ao não encontrar canela na cozinha (~53min30s), Helena, visivelmente mal-humorada, fala “não acho mais nada nesta casa” na frente da empregada, numa sutil sugestão de que poderia estar sendo roubada. Retornando ao ambiente de trabalho, manda instalar câmeras no supermercado e reclama do atraso de Gilda – o que é contestado pela funcionária. Em *Sociedade do cansaço* (2017b), Byung-Chul Han frisa que conceitos como sociedade disciplinar e de controle pouco se aplicam atualmente, por causa da ascensão da noção do sujeito de desempenho. No entanto, a vigilância de Helena em relação aos funcionários remete a modos de controle mais antigos, que se somam aos mecanismos de autoexploração internalizados por ela, gerando um comportamento bastante austero.

A rigidez do comportamento da protagonista abrange ainda outro aspecto, visível na cena que se inicia na minutagem ~55min30s, depois de um pequeno incidente doméstico que se mostra revelador da conduta de Helena. A empregada Paula abre um ovo numa vasilha e, parecendo impressionada, diz: “Era o último ovo”. Há uma mancha de sangue na gema. Helena, irritada, pega uma colher na gaveta e retira a parte vermelha, falando de forma seca para Paula: “Cuida do doce”. A atitude mostra uma preocupação em não desperdiçar, uma vez que a situação financeira da família está complicada, o que se relaciona com o neoliberalismo que prega a necessidade de austeridade (Safatle, 2020). Além disso, a cena é análoga à metáfora maior na qual gira todo o enredo do filme, o monstro emparedado. Há algo que vaza (e ameaça), mas que deve ser extirpado (Fig. 8)

Figura 8 – Da esq. para a dir. e de cima para baixo, mosaico de *frames* que mostram: o problema na parede identificado no supermercado, o líquido preto vazando no chão, o ovo com uma parte vermelha e Helena quebrando a parede.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Se o monstro emparedado no supermercado é uma espécie de alegoria para os “invasores” (empregados no supermercado e em casa), conforme a tese de Mariana Souto, observamos que a relação de Helena com o monstro exige uma

análise mais detalhada. Na obra *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo* (2000), Richard Sennett investigou a influência do trabalho flexível na construção das subjetividades. Segundo o autor, “o termo caráter concentra-se sobretudo no aspecto a longo prazo de nossa experiência emocional. É expresso pela lealdade e o compromisso mútuo, pela busca de metas a longo prazo (...)” (Sennett, 2000, p. 10).

No início de *Trabalhar Cansa*, a protagonista Helena revela a sua indignação com o sentimento de descartabilidade provocado pelas dinâmicas de trabalho contemporâneas. Após seu marido ser demitido, ela diz: “Como é que fazem isso com você? O sujeito trabalha lá há dez anos e depois é cuspido que nem... que nem um sei lá”. No capitalismo flexível, “(o sistema) irradia indiferença na organização da falta de confiança, onde não há motivo para se ser necessário. E também na reengenharia das instituições, em que as pessoas são tratadas como descartáveis” (Sennett, 2000, p. 174). Por outro lado, Helena não demonstra compaixão ao demitir o funcionário Ricardo por, conforme dito, suspeitas nunca comprovadas de que ele estaria levando produtos do supermercado para casa.

O endurecimento de Helena está de acordo com a já mencionada ética que começou a se desenvolver com a ascensão da doutrina protestante, e que resultou na formação de sujeitos que precisam provar o seu valor moral pelo trabalho: “o homem motivado não se encaixa nas velhas imagens católicas dos vícios da riqueza, como a gula ou a luxúria; é intensamente competitivo, mas não pode gozar do que ganha” (Sennett, 2000, p.125). A disciplina autoimposta não é uma novidade da subjetivação contemporânea, trata-se de uma característica que se acentuou com o neoliberalismo.

A competitividade exacerbada também está expressa quando Helena decide abrir o supermercado no Carnaval, uma das festividades mais importantes no Brasil: muitos brasileiros costumam não trabalhar entre sexta-feira até quarta-feira de meio-dia no Carnaval. A respeito da importância dessa festividade no Brasil, o longa-metragem *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (dir. Marcelo Gomes, 2019) mostra a relevância singular desse período no país. Nesse filme, vemos a pequena cidade de Toritama, no interior de Pernambuco, na qual os trabalhadores enfrentam rotinas de trabalho exaustivas na confecção de calças jeans, que garantem rendimentos parcos. Mesmo com a remuneração baixa, eles não hesitam na hora de vender televisões, geladeiras, e até celulares na época do Carnaval, com o objetivo

de viajar para o litoral. O comportamento de Helena vai no sentido oposto. Na parte final do filme (~1h 05min), ela conversa com o funcionário Jorge, que está moendo carne. Com uma prancheta em mãos, Helena diz que precisa acertar os horários do Carnaval com ele, e que Gilda pode trabalhar terça ou quarta. Ele retruca: “Mas terça é feriado. A senhora falou que não iria abrir”. A fala da dona do supermercado denota que ela internalizou a competividade de tal modo que não se permite descansar: “Mudei de ideia, eu vou aproveitar já que os outros lugares não abrem”. Também é relevante o fato de que Helena deixa para contar para o marido que não vai viajar com ele e com a filha apenas na véspera da viagem da família. “Como assim, quem que abre no Carnaval, Helena?”, Otávio reage, e ela diz: “Eu abro, alguém tem que trabalhar”. Essas duas cenas deixam implícito que Helena não gosta do fato de que os outros não têm o mesmo senso de sacrifício pelo trabalho que ela. O ato de descansar não combina com valores como **austeridade**.

Observa-se que se passam cerca de quarenta minutos do filme entre a primeira infiltração vista por Helena no supermercado (29min 13s), e a descoberta de que o problema virou uma mancha enorme. Nesse meio-tempo, vaza um líquido escuro e misterioso (34min 48s). A dimensão simbólica do crescimento do monstro adquire ainda um outro contorno quando Otávio descobre uma corrente com coleira no depósito do supermercado. Logo após Helena avisar Jorge sobre a necessidade de trabalhar no feriado, ela revista a bolsa de Gilda no encerramento do expediente, momento acompanhado por Otávio com um certo constrangimento – ele abaixa a cabeça durante a revista (1h 05min 55s).

No depósito, quando ambos estão a sós, ele diz: “Eu acho que você devia pegar mais leve com os seus funcionários, viu, Helena?” – ela não responde nada, mas seu cenho está franzido. Ao procurar uma corrente para fechar o local (1h 06min 20s), Otávio se depara com uma coleira metálica conectada a uma corrente. Ele sugere que a esposa a use, para se acalmar um pouco. Ainda que o tom de Otávio não pareça sério, ela não acha a mínima graça no comentário. Ao contrário, o seu rosto parece transfigurado por um sentimento negativo.

Na Figura 9, podemos observar que a expressão de Helena está tensionada o tempo inteiro, ela inclusive balança a cabeça em negativa quando ele sugere “pegar leve” com os funcionários. Nota-se também a parede com arranhaduras que mostra a

tentativa do monstro de escapar. O Plano Detalhe da coleira dentada nas mãos de Otávio também remete à força do monstro.

Figura 9 – Sequência de Otávio (da esq. p/ dir. e de cima para baixo) encontrando a corrente utilizada para prender o monstro emparedado.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

O monstro emparedado se relaciona com o incômodo que os subalternos causam em Helena (Souto, 2016). Por um outro viés, sem necessariamente excluir as conclusões de Souto, o monstro pode ser uma expressão do caráter corrompido da própria protagonista. A transformação de Helena também está fortemente sugestionada na cena em que a família comemora o Natal (Fig. 10). Tal evento no filme acontece à luz de velas, tendo em vista que a energia fora cortada por falta de pagamento. Sombras e velas costumam integrar atmosferas assustadoras que remetem ao sobrenatural das narrativas góticas, e também servem para compor esse clima de *Trabalhar Cansa*. A irmã de Otávio começa a contar uma história de infância que “o escuro” lhe relembrou (trecho 56min 50s). Forçando um certo tom fantástico na sua fala, a cunhada de Helena diz: “Vocês não imaginam o que aconteceu, um morcego enorme entrou na casa na hora que a gente *tava* abrindo os presentes...”. Ela narra então que o caseiro do sítio da “tia Romilda” teria matado o morcego a

pauladas, e o nariz de Helena começa a sangrar conforme a cunhada imita o som de um morcego sendo agredido. Esse é o único momento em que o nariz da protagonista sangra; tal acontecimento não é mais mencionado depois dessa cena, o que reforça a percepção de que a agressão do animal estaria sendo "sentida" por Helena.

Nessa anedota da irmã de Otávio, não por acaso, o animal que faz parte da narrativa é um morcego, mamífero que se relaciona diretamente com a lenda dos vampiros (um ser que se transforma, assim como Helena), um dos *temas clássicos* do cinema de horror. Laura Cánepa elenca alguns destes temas, derivados do romance gótico, em sua tese intitulada *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros* (2008): "As maldições familiares, as assombrações, os duplos demoníacos, os vampiros, os fantasmas – geralmente carregados de significações metafóricas sobrepostas que permitem interpretações em diversas direções (sociológica, psicológica, histórica etc.)" (Cánepa, 2008, p. 200). No caso de *Trabalhar Cansa*, as metáforas são trabalhadas com sutileza, e é um olhar mais atento que permite explorá-las com questões que perpassam a subjetividade e, portanto, a cultura. Como uma narrativa de horror sobre o capitalismo contemporâneo, o filme mostra os seus efeitos nas dimensões física e psíquica dos indivíduos.

Figura 10 – A irmã de Otávio conta uma narrativa de terror, e o nariz de Helena sangra.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na sociedade competitiva neoliberal, além do esgotamento de si, crescem os tensionamentos com o *outro*, conforme exploraremos no subcapítulo que trata de **narcisismo**. Seguiremos a nossa análise explorando como a protagonista Helena se relaciona com os seus funcionários. Posteriormente, veremos como ela lida com o monstro, o grande *outro* da narrativa.

3.2 Os funcionários: Paula e Ricardo

Retomando a questão do rosto e da subjetividade, analisaremos como isso se expressa na personagem Paula. Logo na sua primeira interação com a futura patroa, a jovem demonstra vontade de trabalhar de modo “registrado”, ou seja, com carteira assinada. Helena afirma que não é possível, e Paula aceita o trabalho mesmo sem o amparo legal:

> a carteira assinada, por meio do contrato formal, é o principal garantidor de benefícios de bem-estar social e direitos trabalhistas. Os trabalhadores da economia informal, portanto, por não estarem cobertos pelas garantias das disposições formais, não estão protegidos, no todo ou em parte, pela legislação laboral (Vaclavik; Oltramari; Oliveira, 2022, p. 250).

No trabalho, Paula sempre age de forma polida e respeitosa, falando em um tom de voz baixo e de modo doce. Seu único pequeno ato de rebeldia se dá na cena em que ela fuma um cigarro acompanhada de uma amiga que também está vestida com uniforme de empregada doméstica – uma jovem que possivelmente trabalha em algum vizinho do casal Otávio e Helena. A amiga comenta sobre Paula: “Você é muito travada, tem que sair mais, dançar”. Paula responde que os patrões estão com visitas na casa, e que “pega mal” sair à noite – a rigidez de Paula remete a uma postura de austeridade.

Ainda que Paula aja de forma suave no seu trato com todos, a insatisfação com a sua condição transparece em seu rosto em mais de uma cena. A sua expressão costuma ser bastante séria e, quando ela sorri, é apenas um pequeno movimento dos lábios, sem mostrar os dentes. A exceção do seu comportamento se estabelece com Vanessa, com quem ela cria uma relação de afeto. Sem a hierarquia trabalhista, Paula sorri espontaneamente (e até ri) com a criança.

Os constrangimentos sutis no filme revelam tensões entre diferentes classes sociais. No trecho de minutagem ~35min40s, quando a família entra em casa, Paula e a filha do casal estão terminando de montar uma árvore de Natal. A seriedade de Helena mostra o descontentamento com o fato de não ter participado daquele momento, e a empregada se explica: “A Vanessa que pediu, dona Helena”. No plano em que Paula aparece de costas, com a família na sua frente desfocada, escuta-se a voz da patroa dizendo “esse laço tá errado” (Fig. 11). Trata-se de um detalhe que

adquire uma conotação mais relevante no filme: a necessidade de afirmar que a empregada não é parte daquele núcleo familiar. Segundo já vimos, o ideal da família como núcleo de relações harmonizadas está diretamente relacionado com a defesa do capitalismo, ou seja, a presença de Paula é também uma ameaça nesse sentido.

Figura 11 – Helena e Paula conversam sobre a árvore de Natal.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Há ainda outras cenas em que Paula demonstra seu desconforto com a sua condição por meio da sua expressão facial: quando Helena entrega a chave de casa, alertando-a para *tomar muito cuidado* e para sempre manter a porta trancada. Nesse momento, vemos enquadrado o Primeiro Plano de Paula, com a patroa parecendo maior à direita pelo ângulo da câmera (Figura 12), o que aumenta a atmosfera de opressão. Paula diz ainda: “Qualquer coisa eu ligo para a senhora”, intuindo a desconfiança em relação a ela.

Figura 12 – Paula presta atenção nos avisos de Helena.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

É notável a cena em que Paula encontra um dente no supermercado (Fig. 13). Os indícios de que o bicho emparedado no supermercado se trata de uma criatura sobrenatural vão sendo revelados como “pista” ao longo do filme: o líquido preto e misterioso que vaza do chão e a coleira enorme e pontiaguda deixada no supermercado, por exemplo. Paula, a empregada doméstica, também cumpre a função de babá e ainda é convocada para uma faxina no local de trabalho de Helena – observa-se que na cena em questão ela usa um uniforme do “supermercado Curumim”, sendo que não é contratada para trabalhar no lugar – uma irregularidade que remete ao modo como as relações trabalhistas se estabelecem no Brasil. Após terminar a limpeza, ela se aproxima de Helena com uma expressão grave. Segue-se o seguinte diálogo:

> **Helena**: - Terminou de varrer lá no fundo?
> **Paula**: Terminei.
> **Helena**: O que foi, Paula?
> **Paula:** Isso tava no meio da sujeira da obra (Paula entrega o dente encontrado).
> **Helena**: Já passou pano no corredor?

Paula: Já, tá tudo limpo.

Helena: Então pode ir, Paula. Obrigada pela ajuda.

Figura 13 – Helena observa o dente encontrado por Paula no supermercado.



Fonte: *Frame* de *Trabalhar Cansa* (2011).

Alguns aspectos nessa cena são bastante significativos: Helena não fala nada sobre o enorme dente não humano encontrado, e mantém um tom de voz seco com Paula. No entanto, o seu medo transparece quando ela treme ao pegar o objeto. A expressão de Paula é especialmente séria nesse trecho do filme. Helena agradece “a ajuda”, ou seja, o trabalho feito por Paula, que não foi contratada dentro dos parâmetros legais. No final da cena, a empregada doméstica inclusive se oferece para ficar mais tempo e auxiliar a fechar o local, “ajuda extra” que é dispensada por Helena. O modo de agir e de falar da jovem vai de encontro ao que mostra a seriedade em seu rosto. Ao seu lado, está justamente uma máscara de Carnaval. A expressão “usar uma máscara” se refere a se portar de uma forma fingida, o que entra em consonância com toda a postura adotada por Paula.

Em *O Declínio do homem público* (1995), Richard Sennett reflete sobre o impacto da ascensão do capitalismo industrial nas questões comportamentais: “as aparências são máscaras, e o homem por detrás da máscara tem a ilusão de uma personalidade separada e estável, mas está, de fato, prisioneiro dessas aparições momentâneas” (Sennett, 1995, p. 201). Além disso, há uma certa “gênese

sociocultural das classes", conforme o termo usado por Jessé Souza. Vendo além de uma vertente economicista, Souza explica que há "a transferência de valores imateriais na reprodução das classes sociais e de seus privilégios no tempo" (Souza, 2012, p. 23), o que poderia explicar o comportamento de Paula.

Por mais que as classes sociais tenham um componente que envolve apreensão de valores, isso não significa comodismo. Paula não desiste de procurar emprego com carteira assinada. Em um momento em que está sozinha na casa dos patrões, ela utiliza o celular para procurar outros trabalhos: "Tem como ser mais cedo a entrevista? É que no final da tarde fica mais difícil de eu sair daqui. Não, não, eu vou sim, eu dou um jeito". A fala demonstra o seu esforço na tentativa de melhorar a sua situação profissional. O emprego que ela consegue não é muito diferente da função que ela executava antes, pois se trata de limpar mesas em um restaurante de shopping. No entanto, o diferencial está no contrato CLT. No final do filme, a cena em que Paula recebe a sua carteira é marcada pela seguinte fala do empregador: "Primeiro registro, hein? Agora você *existe*".

O personagem Ricardo é outro que também demonstra o seu descontentamento. Quando é acusado de estar levando produtos para casa, ele reage discutindo com Helena. Demitido sem comprovações de ter feito algo errado, ele retorna para o supermercado como consumidor (~1h14min), o que deixa Helena bastante apreensiva por medo de retaliação. Ela o vigia por meio da câmera de segurança, e pede para a funcionária Gilda "ficar de olho". É nítida a falta de vontade de Gilda em proceder dessa forma, mas ela obedece, e fica fingindo que mexe em produtos para disfarçar a sua vigília. Tal comportamento, a vigilância hierarquizada, foi explicada por Foucault na obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão*:

> (...) se é verdade que a vigilância repousa sobre indivíduos, seu funcionamento é de uma rede de relações de alto a baixo, mas também até um certo ponto de baixo para cima e lateralmente, essa rede "sustenta" o conjunto, e o perpassa de efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados (Foucault, 1999, p.148).

Foucault emprega também o termo economia política do corpo para falar sobre disciplinamento: "mesmo quando utilizam métodos suaves de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão" (*Ibid*., 1999, p. 25). Novamente é por meio do rosto que "vaza" a indignação do ex-funcionário de Helena, quando Ricardo

paga as compras com um olhar fulminante para a antiga patroa (Fig. 14). Observa-se também o reaparecimento da máscara que estava ao lado de Paula na cena em que a empregada doméstica encontra um dente no supermercado.

Figura 14 – Ricardo observa Helena.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

De forma aproximada ao rosto de Ricardo, cria-se um efeito maior de tensionamento entre a pose de bom funcionário e o sentimento de ter sido injustiçado. Assim que Ricardo vai embora, Helena pede para Gilda fechar o caixa, e a funcionária retruca falando “já?” – é como se a presença indesejada de Ricardo fizesse Helena ter pressa para extirpar o incômodo silencioso. Sem a presença dos dois, ela pega um objeto de ferro para quebrar a parede.

3.3 O monstro

Conforme já apontamos, a presença do ser misterioso vai se impondo de forma silenciosa no supermercado Curumim, vazando no chão e na parede. Na parte final do filme, após o reaparecimento de Ricardo e a dispensa de Gilda do serviço, Helena, munida das ferramentas que encontra no supermercado, como ganchos e martelos, decide desbravar sozinha o problema na parede. Nesse ponto do longa-metragem, a atmosfera de terror é construída por meio das sombras e dos ruídos “normais” do supermercado, como o barulho de freezers. As sombras na parede também compõem a atmosfera de medo (Fig. 15). De súbito, a criatura inanimada desaba em cima dela após algumas martelas na parede.

Figura 15 – Helena decide abrir sozinha a parede do supermercado.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Há um corte significativo no filme após o desabamento da parede. Observa-se que, nesse ponto da narrativa, não é possível saber ao certo se a criatura está viva ou morta, em se tratando de uma obra que tem um viés fantástico, ainda que sutil. A cena remete a um ataque, e logo em seguida vemos a empregada Paula no seu ambiente de trabalho (a residência de Helena e Otávio), colocando uma chaleira com água no fogão (Fig. 16). Essa dinâmica se relaciona com o próprio funcionamento do capitalismo: há algo de profundamente errado, mas que logo é suplantado pela normalidade do cotidiano. Nessa mesma cena, Paula observa marcas de sujeira no chão que seguem até o quarto do casal, ela acompanha as passadas e aproxima a cabeça na porta do quarto na tentativa de ouvir algo. Nesse momento do filme, Otávio e a filha Vanessa estão fora de casa, em viagem.

Figura 16 – Paula prepara o seu almoço na casa dos patrões.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Quando Otávio retorna de viagem, a esposa mostra a garra do monstro dizendo “tava na parede, não fala pra Vanessa”. Esse é o único comentário que ela faz em relação ao animal. O casal retorna para o supermercado e ele termina o serviço de derrubar a parede. Otávio retira um fêmur enorme e peludo, e também um crânio (Fig. 17). Enquanto ele faz esse serviço, escutam-se barulhos de uivos e latidos. É notável como ele encara justamente o crânio da criatura, com atenção maior do que o fêmur - o local que comportava o rosto do bicho poderia fornecer alguma resposta sobre a sua origem. Temos aqui, portanto, novamente o rosto como local de grande expressão da subjetividade.

Figura 17 – Otávio observa o “rosto” do monstro emparedado.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

O modo pragmático como Helena e Otávio lidam com o monstro emparedado está ligado ao fato de que, acima de tudo, muitos buscam sobreviver no mundo neoliberal sem atentar para suas mazelas ou desigualdades. Eles nem cogitam a hipótese de reportar o incidente para autoridades, apenas ensacam a carcaça do animal e decidem queimá-lo num local distante (Fig. 18). A caixa de fósforo utilizada por Helena com as cores e formas da bandeira do Brasil poderia ser um detalhe ao acaso se *Trabalhar Cansa* não fosse um filme que enfileira uma série de mazelas do país de forma sutil.

Figura 18 – Helena acende o fósforo e, juntamente com Otávio, observa o monstro queimando.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Depois de agirem no sentido de extirpar o “mal” entranhado que atrapalhava as suas vidas, Otávio e Helena seguem com as suas rotinas – ela trabalhando no supermercado; ele buscando emprego. Chama a atenção o momento em que o proprietário do ponto comercial reclama do reboco malfeito pelo casal. Ele pergunta: “Eu posso saber o que tinha de errado aqui?”, Helena apenas responde que estava podre, sem revelar sobre o monstro. Com o dedo em riste, ele diz “esse lugar não é seu” – uma importante fala de demarcação de propriedade – as propriedades privadas, conforme sabemos, são um dos alicerces do capitalismo. Como afirma Souto (2016), Helena é tanto invasora quanto invadida.

Após o homem ir embora, Helena vê a sua filha Vanessa brincando com o dinheiro da caixa registradora. A mulher se aproxima e fala: “Não, filha, não brinca com isso, é sujo”. Logo depois de guardar o dinheiro, ela sugere que as duas façam as etiquetas dos produtos. Vanessa escreve num papel amarelo “leite em pó”, com o “preço bem grandão”, conforme orienta a mãe. Ironicamente é o “dinheiro sujo” que não pode ser manuseado que justifica todo o sofrimento do casal Otávio e Helena: o capitalismo transforma tudo em valor monetário, e “é o que sobra quando as crenças colapsam ao nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo o que resta é o consumidor-espectador” (Fisher, 2020, p. 13). Então, segundos após mandar a filha largar o dinheiro, Helena já está orientando a pequena Vanessa a contribuir para a manutenção desse sistema.

3.4 Otávio

No início *de Trabalhar Cansa* (trecho 3min 30s), logo após a cena em que Helena visita o imóvel que intenciona alugar, aparece Otávio, marido de Helena, sentado numa cadeira do apartamento da família. Cabisbaixo e com a gravata torta, Otávio expressa a frustração de um homem recém-demitido, embora ele não revele de imediato o motivo de seu abatimento. Ao entrar na cozinha, Helena descobre uma caixa de papelão com objetos do marido como calculadora, cadernos e lápis. Há também um porta-retrato com uma foto de Helena e a filha do casal, que a mulher pega na mão. A caixa de papelão repleta de pertences após uma demissão se tornou quase um lugar-comum do momento em que a pessoa é dispensada do emprego. Após o *frame* em que aparece a caixa, Otávio e Helena se mostram abatidos ao redor da mesa de jantar. Ambos conversam sobre perspectivas, pois ela se sente insegura em começar seu próprio negócio nesse momento.

Na sua primeira tentativa de recolocação no mercado de trabalho, o marido de Helena marca uma *conversa* com Carlos, um amigo que conhece há muitos anos, nas suas próprias palavras. No entanto, com a ausência de Carlos, ele acaba sendo atendido por Márcia. Na cena em questão, Otávio fica descontente por não ter sido recebido por Carlos, dizendo “posso voltar outra hora”. A mulher então atende o telefone, indicando com a mão para que ele espere um pouco. Logo após o gesto, vemos um Plano-detalhe do crachá da recrutadora (Fig. 19), no qual é possível ler “Márcia Vaz” e a palavra “empreendimentos” abaixo. Longe de ser um termo ao acaso, “empreendimentos” aqui remete ao fortalecimento da cultura empresarial e enfraquecimento do Estado. É preciso dizer também que se trata de um filme que poucos objetos são mostrados com essa aproximação, o que reitera o destaque ao sujeito empresarial.

Um pouco antes de atender o telefone, Márcia estica um balão desinflado. Subitamente aparecem dois homens jovens na sala: Douglas e Maurício. Ambos estão engravatados e carregam pastas, assim como Otávio. “Podemos começar?” – diz a mulher, para surpresa de Otávio. Márcia pede para Douglas falar três características profissionais de Otávio, e ele cita: “bastante experiência, poder de decisão e paciência”. Enquanto ele fala, a recrutadora enche o balão cor-de-rosa. Otávio esboça um sorriso sem graça, que logo se desfaz. Márcia pede para ele falar três características de Maurício, e ele menciona “carisma, boa vontade e disposição”.

Assim que ela passa a vez para Maurício, Otávio se levanta afirmando “desculpa, gente, eu preciso ir”. Aumentando a comicidade da cena, Márcia diz que ainda precisa falar sobre o subgerente Joaquim, representado pelo balão. Ele, no entanto, reforça que precisa ir embora. Nesse momento de *Trabalhar Cansa*, Otávio não aceita ficar muito tempo participando da dinâmica constrangedora, o que mudará no final do filme.

É curioso que Joaquim seja um subgerente, esse prefixo parece indicar que “ele” ainda não foi promovido – há sempre um degrau a mais que o trabalhador deve almejar. As “características” citadas (de pessoas que nunca se viram na vida, ressalta-se) vão ao encontro do *ethos* empresarial: “a ética da empresa tem um teor mais guerreiro: exalta o combate, a força, o vigor e o sucesso” (Dardot; Laval, 2016, p. 333). Nota-se também que existe uma sutileza nas palavras que Douglas usa para qualificar Otávio, por vezes “bastante experiência” pode significar ser obsoleto no mundo do trabalho de alta rotatividade em que vivemos. Otávio, por sua vez, descreve o jovem exaltando características que se referem ao vigor da juventude.

Figura 19 – Otávio busca se reinserir no mercado de trabalho e acaba se deparando com uma dinâmica constrangedora.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na sua segunda tentativa de voltar a trabalhar (~26min), Otávio procura uma agência de empregos onde realiza um cadastro de seus dados. No início da cena, Otávio segura um folheto em que está escrito *networking*, com a explicação para o termo na parte debaixo: amplie a sua *rede de contatos*. Em cima, podemos ler “trabalhe” e “divirta-se”. De acordo com o que temos enfatizado nesta pesquisa, o culto ao empreendedorismo faz parte do *ethos* neoliberal – ter um espírito empreendedor é promulgado como a solução para o desemprego (Castro, 2013). Conforme posto

anteriormente, o personagem Otávio, já na sua primeira aparição no filme, encarna o sujeito se sentindo fracassado por ter sido demitido. No livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*, Christian Dunker problematiza a ascensão de novas drogas psiquiátricas para depressão como tratamento para supostas disfunções químicas que ocasionariam tal problema:

> esta nova narrativa de sofrimento individualiza o fracasso, na forma de culpa, sem interiorizá-lo na forma de conflitos. Com isso ela consegue isolar completamente a dimensão política das determinações objetivas que atacam nossas formas de vida, redimensionando trabalho, linguagem e desejo, do sofrimento psíquico (Dunker, 2021, p.190).

Otávio está visivelmente sem motivação para trabalhar – ou até mesmo para se levantar da cama. A letargia é um sintoma da depressão, que por sua vez é uma doença ligada ao neoliberalismo (Dunker, 2021). É interessante como isso é mencionado de forma muito sutil no filme. Na cena em que a família comemora o Natal, Inês, a mãe de Helena (que não mora com o casal) comenta “eu tô achando ele muito abatido”. Helena fala que percebe o abatimento do marido, mas que ele está mais *animadinho* com entrevistas novas.

Ainda na segunda tentativa de Otávio na busca por trabalho, a atendente da agência de empregos informa: “O pacote também inclui um plano com psicólogo”, e Otávio retruca “não dá pra trocar por convênio odontológico?” – a mulher comenta então em tom de aconselhamento: “Pode parecer estranho, Otávio, mas esse convênio é muito utilizado pelos nossos clientes. Tem gente que fica um ano, um ano e meio sem conseguir emprego, natural ficar desanimado, né?”.

Essa é a única cena do filme em que se demonstra alguma preocupação com a saúde mental, embora a angústia com a falta de dinheiro seja uma dor de cabeça frequente em *Trabalhar Cansa*. Sem dúvidas a questão da saúde mental é de suma importância na vida de todos, no entanto, o que evidenciamos na nossa análise é que a patologização está ligada a uma despolitização, conforme apontam Dunker (2020) e Fisher (2020). Ânimo e desânimo são termos que se ligam ao indivíduo, porém nunca é apontado que há um problema estrutural.

Observa-se que o abatimento de Otávio é constante desde a sua primeira aparição (Figura 20, primeiro *frame* à esquerda, aos 4min.). A sua busca por emprego

infrutífera vai contribuindo para que a sua apatia piore (Fig. 20, segundo *frame* à direita). No momento de lazer na viagem de feriado com a filha, ele continua se mostrando desanimado (Fig. 20, imagem inferior) – levando em consideração que a cena acontece no trecho de minutagem ~1h12min10s, e tendo em vista que o filme é relativamente curto (99 minutos).

Figura 20 – O sofrimento de Otávio em três distintas cenas de *Trabalhar Cansa*.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

É apenas na parte final que vemos uma mudança significativa no comportamento de Otávio – o que não significa que haverá alguma melhora em sua vida, ou seja, que de fato ele conseguirá um emprego. Na cena final de *Trabalhar Cansa* (1h33min 20s), Otávio está assistindo a uma palestra intitulada *Como sobreviver ao mercado de trabalho* (Fig. 21). O palestrante usa um microfone sem fio do tipo utilizado por apresentadores de televisão, e fala com entusiasmo como um *coach* motivacional. É interessante notar que o filme foi lançado em 2011, e tal ocupação ganhou destaque mais tardiamente com a popularização das redes sociais.

Figura 21 – Otávio na dinâmica para conseguir emprego.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

No seu discurso, o *coach* pontua que “o mercado de trabalho está cada dia mais competitivo... uma verdadeira selva.” A partir de então, sugere que o grupo de homens entre em contato com o seu lado primitivo desabotoando as roupas e gritando. Inicialmente sério e acanhado, Otávio fica parado de um jeito meio catatônico. Na sua primeira tentativa de voltar a trabalhar, ele se recusa a permanecer na dinâmica embaraçosa com Márcia e o balão representando o subgerente Joaquim. Nessa cena, apesar dos segundos de indecisão, ele se une aos outros abrindo a sua camisa e finalmente gritando. Sennett chama o fracasso de um “tabu moderno”: “o fracasso não é mais a perspectiva normal apenas dos muito pobres ou desprivilegiados; tornou-se mais conhecido como um fato regular nas vidas da classe média” (Sennett, 2000, p. 141). É contra esse estigma de fracassado que Otávio parece reagir no final – mesmo sabendo que a sua atitude não terá efeitos práticos. Ao se ver sem saída, ele desmonta a sua postura de funcionário bem-comportado. É possível associar austeridade com uma postura severa, no entanto, no ápice da cultura neoliberal, vence “o animal” mais agressivo, o que justifica a performance de Otávio. Competição se relaciona com autocentramento, ou seja, uma postura fechada em relação ao outro, questão que será explorada no capítulo subsequente.

4. O NARCISISMO CONTEMPORÂNEO EM O ANIMAL CORDIAL

Se “a ideologia moderna é individualista” (Dumont, 2000, p. 21), Lipovetsky identifica uma “segunda revolução individualista” que se fortaleceu na década de 1970, e que se diferencia da instituída entre os séculos XVII e XVIII. Essa segunda revolução é marcada pelo *processo de personalização*. Conforme explica o autor em *A Era do Vazio*, se o direito à liberdade era circunscrito à economia e à política, agora se relaciona com os hábitos e o cotidiano (Lipovetsky, 1989). O autor identifica o processo de personalização como um problema da ordem do narcisismo.

Na visão de Lipovetsky, uma das suas características é a identificação com o que ele chama de microgrupos, ou seja, grupos de pessoas com interesses similares. Ainda de acordo com o sociólogo, “o narcisismo tem o seu modelo na psicologização do social, do político, da cena pública em geral (...)” (Lipovetsky, 1989, p. 15). O autor cita como exemplo a popularização de profissões como *disc-jockeys*, apresentadores e animadores. A lógica do vazio seria consequência do desejo maior de se expressar do que de fato comunicar algo de relevante. Hoje possivelmente os exemplos de profissões desejáveis seriam *youtubers* e/ou criadores de conteúdos no *Instagram*. Ainda que a obra permaneça atual em certo sentido, os mecanismos de sedução da sociedade de consumo sem dúvida mudaram com a popularização da internet.

Lipovetsky desenvolve ainda uma relevante argumentação sobre o problema narcísico que se aprofundou com o culto ao indivíduo. O francês menciona a obra *The culture of narcissism: american life in an age of diminishing expectations*. O livro de autoria de Christopher Lasch, publicado pela primeira vez em 1979, descreve como o capitalismo transforma o indivíduo em um ser com profundos impulsos antissociais relacionados ao distúrbio narcísico. Ainda que no livro o enfoque seja a sociedade estadunidense do final dos anos 1970, com suas especificidades como a desilusão com a Guerra do Vietnã, Lasch também abrange um contexto maior, pois o final do século XX trouxe uma sensação generalizada de incerteza em âmbito mundial, com eventos como o holocausto nazista e as ameaças nucleares. Por isso, Lipovetsky (1989, p. 49) afirma:

> quando o futuro se mostra ameaçador e incerto, resta a retração sobre o presente, que não para de ser protegido, arranjado e reciclado numa juventude sem fim. Ao mesmo tempo em que põe o futuro entre parênteses, o sistema procede à “desvalorização do passado”, impaciente por cortar as

> amarras das tradições e territorialidades arcaicas e por instituir uma sociedade sem base de ancoragem nem opacidade; juntamente com essa indiferença pelo tempo histórico, instaura-se o “narcisismo coletivo”, sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas (...).

No capítulo *Narciso ou a estratégia do vazio*, o autor problematiza a despolitização numa era em que vivemos para nós próprios. Lipovetsky menciona o hedonismo, o fascínio pelo autoconhecimento e pela autorrealização em detrimento de preocupações com causas coletivas. A figura de um sujeito que busca um suposto desenvolvimento psíquico recorrendo a práticas zen, à yoga e à psicanálise ainda faz sentido, no entanto, certas observações do autor carecem de um olhar mais atualizado, como a sua visão de que crises econômicas e ecológicas não são capazes de ultrapassar a consciência indiferente dos nossos dias. Ainda assim, sem dúvidas, a obra de Lipovetsky foi uma contribuição importante para o entendimento de questões narcísicas na sociedade.

Além de Lipovetsky e Lasch, muitos outros autores discorreram sobre a relação entre distúrbios narcísicos e a sociedade. Para pensarmos nessa questão hoje, consideramos profícuo retroceder discorrendo sobre a etimologia da palavra, abrangendo a própria trajetória do personagem Narciso, para posteriormente reatualizar o termo considerando a ascensão das redes sociais, e por fim examinando como essa patologia do social se expressa na sociedade brasileira.

O termo narcisismo, da mesma forma que neoliberalismo, passou a ser utilizado de forma indiscriminada na contemporaneidade. Para Miguelez (2007), é um dos termos mais complexos da psicanálise, tendo resultado da articulação de conceitos como “pulsão”, “objeto de pulsão”, “libido”, “eu”, “autoerotismo” e “outro”. Não por acaso sua obra é intitulada no plural: *Narcisismos* (2017). Ainda segundo o autor, estudar a respeito do narcisismo pode ser muito útil para a compreensão de fenômenos sociais.

A palavra narcisismo se tornou conhecida com os estudos de Sigmund Freud, ainda que tenha sido usada previamente pelo psiquiatra Paul Nacke, em 1899. O termo foi introduzido formalmente em um estudo de Freud, publicado em 1914. É feita, então, uma distinção entre o narcisismo primário – uma etapa normal do desenvolvimento – e o narcisismo secundário, geralmente considerado por um viés mais patológico. O distúrbio narcísico que o indivíduo desenvolve impacta negativamente na sua relação com o outro. Na obra *Psicologia das massas e análise*

do eu (2013), Freud discorre tanto sobre a importância da relação entre os indivíduos na constituição psíquica, como sobre o fato de que a teoria psicanalítica não serve somente para tratar de conflitos individuais.

Nesse sentido, olhar para a construção de um mito é relevante, porque “a mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto” (Campbell, 1990, p. 25). É preciso frisar, no entanto, que esta questão é perpassada pela influência da cultura greco-romana na civilização ocidental – para diferentes culturas, esse mito provavelmente não se aplicaria. O texto de Ovídio sobre Narciso (séc. VIII d.C.) é considerado um dos relatos mais antigos do mito de Narciso. Narciso surgiu da união forçada entre Cefiso e Liríope. Essa violação está relacionada com o caráter violento da personalidade narcísica. Enquanto Liríope “representa simbolicamente a receptividade, a matriz, o útero, o maternal” (Cavalcanti, 1992, p. 105), Narciso é o arquétipo masculino. Além disso, “Narciso é o mítico-arquetípico do herói ligado à formação da identidade egóica e da conquista da individualidade no processo de individuação” (*Ibid.*, p. 156).

A trajetória de Narciso é marcada por uma provação de Nêmesis, que impõe que ele se apaixone pela própria imagem refletida na água. Como se sabe, tal encantamento resulta em um mergulho e afogamento. Nesse percurso, Narciso cruza com a ninfa Eco. Como a palavra dicionarizada indica, eco é a repetição. Eco não consegue declarar o seu amor por Narciso, pois apenas repete as suas últimas palavras. “A ‘personalidade Eco’ apresenta uma tendência compulsiva para se colocar a serviço do outro, na busca de reconhecimento, de autoestima e de sentimento de valor” (Cavalcanti, 1992, p. 136). A narrativa de Eco é bem menos explorada do que a de Narciso nas artes, no entanto, pode ser profícua em tempos em que questões relacionadas ao universo feminino têm ganhado cada vez mais visibilidade.

O conflito de Narciso se relaciona com a diferenciação do Self – de forma simplificada, o Self é uma parte constituinte do ser que precisa ser separada no desenvolvimento normal do indivíduo. Durante o crescimento, um estágio de simbiose temporário com a mãe é positivo e esperado. No entanto, essa superação é necessária para a formação saudável do sujeito.

O mergulho de Narciso pode ser positivo ou negativo – a transformação necessária, ou a regressão. Nessa etapa, quando ocorre de forma positiva, o processo de individuação se refere ao reconhecimento do outro. Quando o mergulho se dá no

sentido negativo, desenvolve-se o quadro de distúrbio narcísico. Entre as suas características estão: uma personalidade com crises de impulsividade e descontrole, baixa resistência à frustração, fúria narcísica, baixa autoestima e necessidade de reflexo positivo; poder, sucesso e status são ambições narcísicas (Cavalcanti, 1992).

Ao longo da história, muitas versões sobre o mito de Narciso surgiram. Em 1733, o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escreveu uma peça intitulada *Narciso ou o amante de si mesmo*. Entre as famosas obras que remetem ao mito, citamos: *O retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890) e *O médico e o monstro* (R. Stevenson, 1886). Dois escritores brasileiros renomados, Machado de Assis (1839-1908) e Guimarães Rosa (1908-1967), escreveram contos nomeados *O espelho*. No texto de Machado, há um trecho que sinaliza o conflito do indivíduo consigo mesmo que remete ao mito: “olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (Machado de Assis, 2018, p. 167).

Além do teatro e da literatura, a relação entre o conceito de narcisismo e a produção de imagens não poderia deixar de impactar nas reflexões sobre cinema, que abrange desde a relação do espectador com o dispositivo cinematográfico até a temática dos filmes. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado em 1975, de Laura Mulvey, é um dos textos mais conhecidos que também aborda essa questão. Mulvey menciona em seu texto tanto o aspecto da escopofilia (prazer) de olhar para uma imagem quanto o narcisismo, que se refere à identificação com a imagem.

Com a ascensão das redes sociais, o mito do Narciso foi reatualizado. Conforme comenta Byung-Chul Han, “o mundo digital é pobre em alteridade em sua resistência. (...) Ali, o eu narcísico encontra-se sobretudo consigo mesmo” (Han, 2017b, p. 91-92). Vivemos na era das selfies (fotografias que as pessoas fazem do próprio rosto, em geral com aparelhos celulares). Tais imagens muitas vezes são feitas com o uso de recursos como filtros do *Instagram* que possibilitam que o indivíduo crie uma imagem mais atrativa de si mesmo. As consequências dos efeitos desse tipo de comportamento têm gerado reflexões como as desenvolvidas por Brooke Wendt na obra *The Allure of Selfie – Instagram and New Self-Portrait*:

> essas selfies indistintas parecem ter virado as identidades dos usuários contra eles mesmos, à medida que os usuários geram imagens de si mesmos como se fossem produtos produzidos em massa. Essencialmente, o *Instagram* diminui a individualidade (Wendt, 2014, p. 10, tradução nossa).

Wendt se baseia na leitura de Marshall McLuhan sobre o mito do Narciso, que é um tanto diferente da visão de Raissa Cavalcanti. Conforme o autor desenvolve em sua obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, Narciso se hipnotiza por sua imagem autoamputada: “McLuhan, em contraste com a versão popular do mito de Narciso, observa que Narciso não se apaixonou por si mesmo – mas, pelo contrário, entorpecido por sua imagem, não conseguiu reconhecer o seu próprio reflexo” (Wendt, 2014, p. 10, tradução nossa).

Ainda que seja uma leitura diferente, há um problema contemporâneo que se refere à relação do indivíduo com a própria imagem e que impacta a sua relação consigo mesmo e com os outros. No capitalismo financeiro, vivemos um novo tipo de narcisismo, na medida em que hoje, no mundo do trabalho, há uma supervalorização do “valor de imagem que alguém agrega ao seu processo produtivo”.[18] Trata-se de um problema que impacta no processo de individuação, lembrando que isso não é o mesmo que a exacerbação do individualismo. Segundo Cavalcanti (1992, p. 220), “ao contrário do que algumas pessoas imaginam, o indivíduo em processo de individuação não está fechado para o outro; é uma pessoa aberta para a relação com o mundo, e tem mais respeito pela sua individualidade e pela do outro”.

Vejamos como essa questão adquire nuances específicas no contexto brasileiro que estamos pesquisando. O narcisismo tem a ver com a incapacidade de lidar com a alteridade e com um comportamento de explosões de ódio. No capítulo *Ódio, substantivo masculino* (*Amanhã vai ser maior*), Rosana Pinheiro-Machado explora essa questão: “no patriarcado, em tempos de recessão, um homem em crise de identidade é um ser reativo que vê a ascensão das mulheres como uma ameaça” (2019, p. 93). Há muitos exemplos de como isso foi crescendo no Brasil antes da era bolsonarista: o governo Temer contava majoritariamente com homens brancos e a ex-presidenta Dilma Rousseff foi ridicularizada ao ter a sua imagem colocada em adesivos misóginos etc. Jair Bolsonaro, conforme se sabe, elegeu-se exaltando armas e torturadores que abusavam de mulheres. Observa-se também que esses “homens em crise” muitas vezes não têm um comportamento monstruoso, pelo contrário, muitas vezes aparentemente são gentis. Esse é o protagonista Inácio (Murilo Benício),

[18] DUNKER, C. *Christian Dunker: Narcisismo e imagem no capitalismo contemporâneo*. [Entrevista cedida a] TV Boitempo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BkLO-Pb-AJg . Acesso em 20 jun. 25

de *O Animal Cordial*, no início do longa-metragem. A sua aparência de afabilidade, no entanto, não se sustenta durante muito tempo, conforme exploraremos na análise.

O Animal Cordial se passa quase inteiramente em um cenário, o restaurante La Barca. O protagonismo da questão do trabalho – e da exploração capitalista que molda as subjetividades – também se expressa dessa forma, e de uma maneira mais veemente do que em *Trabalhar Cansa*, tendo em vista que no filme de Rojas e Dutra há outras ambientações como o espaço doméstico. Se em *Trabalhar Cansa* o monstro é silencioso e incrustado, o longa-metragem de Gabriela Almeida escancara a violência relacionada às relações de classe com cenas que envolvem disparos de armas e muito sangue. A mudança do contexto político e social brasileiro se refletiu no filme. *Trabalhar Cansa* foi lançado em 2011, portanto, dois anos antes dos eventos de 2013 e seus desdobramentos.

De forma sucinta, o conflito principal de *O Animal Cordial* irrompe quando o restaurante La Barca, localizado em São Paulo, é invadido certa noite por dois assaltantes: Nuno (Ariclenes Barroso) e Magno (Humberto Carrão). Inácio, o dono do estabelecimento, acaba baleando Nuno. A garçonete Sara (Luciana Paes) se une ao chefe e ambos iniciam um massacre no restaurante que, no momento do assalto, contava com três clientes.

A relação do título do filme com o conceito de *homem cordial*, de Sérgio Buarque de Holanda, é frequentemente mencionada. Tal cordialidade seria na verdade uma máscara: “nossa forma de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez” (Holanda, 2008, p. 147). O primeiro frame de *O Animal Cordial* apresenta justamente a *fachada* do restaurante *La Barca* (Fig. 22). No filme, desde o seu início até a cena em que o estabelecimento é assaltado (trecho 19min 30s), a interação entre os personagens é marcada por uma polidez artificial, ou seja, uma fachada. Analisaremos de forma mais detalhada os personagens principais, Inácio e Sara, observando questões que se relacionam com as subjetividades de ambos.

Figura 22 – Fachada do restaurante La Barca.

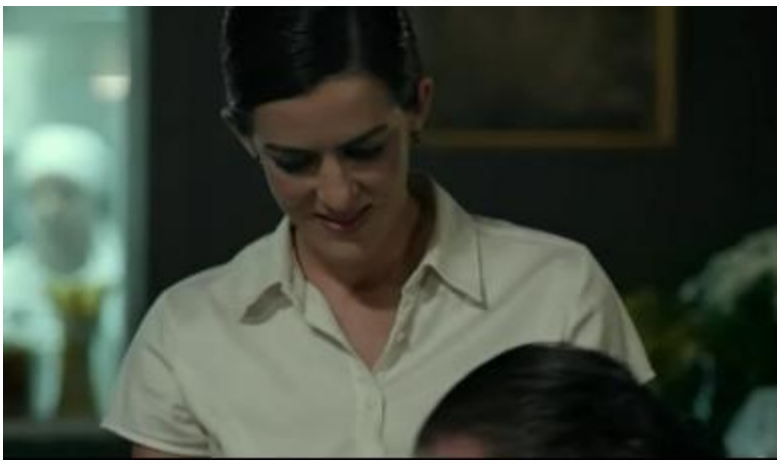


Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

4.1 Sara

Sara suporta um trabalho em que ela é inferiorizada de diferentes formas, inicialmente com sutileza, por meio dos olhares de desdém dos clientes do restaurante e conversas sobre objetos de consumo caros. No decorrer do filme, ela é hostilizada de forma mais agressiva. De início, seu tom de voz é doce, mas o sorriso tensionado ao realizar o seu serviço é mais uma evidência de que o rosto muitas vezes entrega o desconforto que a pessoa está sentindo (Figura 23). O contraste entre o tom de voz cordial e as expressões faciais é similar ao analisado em Paula, a empregada doméstica de *Trabalhar Cansa*.

Figura 23 – Sara serve o cliente do La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Antes dos desdobramentos trágicos que se sucedem após o assalto, surge no restaurante La Barca o casal Bruno (Jiddu Pinheiro) e Verônica (Camila Morgado). Eles conversam com Inácio sobre vinhos franceses em um tom arrogante. Em determinado momento, Verônica diz para Bruno: “A gente vai pedir o que mesmo, amor? A menina tá parada esperando, *coitada*”. Após escolherem o prato, Sara pergunta o ponto da carne. Verônica a ignora e começa a conversar com Bruno sobre uma vinícola do sul da França. Sara precisa interrompê-la pedindo “licença” para finalizar o pedido. As conversas sobre vinhos e viagens internacionais na frente da funcionária e o uso do termo “coitada” são condutas que remetem à inferiorização:

> o consumo de vinhos caros, roupas elegantes, iguarias requintadas, acompanhadas de formas específicas de comportamento social, expressas no modo de andar, de falar ou de se dirigir às outras pessoas, criam os vínculos mais sólidos de solidariedade de classe, conferindo uma sensação de superioridade àqueles que participam desse estilo de vida (Souza, 2018, p. 64).

Tais práticas muitas vezes não são percebidas como mecanismo de hierarquização, e acabam legitimando a desigualdade (Bourdieu *apud* Souza; 2018). Laval afirma que frequentemente a teoria sobre neoliberalismo em Bourdieu é ignorada, porém ela existe e é significativa: “o neoliberalismo designa, em Bourdieu, a nova forma de dominação simbólica e política que se exerce sobre a sociedade contemporânea no fim do século XX” (Laval, 2020, p. 159).

Em um filme marcado por formas de violência física tão explícitas como *O Animal Cordial*, é possível que esses detalhes que remontam à “vida normal” passem despercebidos na sua condição de dominação. A desestabilização de Sara é, no entanto, evidente: ao se afastar da mesa de Bruno e Verônica para atender o único cliente que estava no restaurante antes do casal chegar, que se revelará um ex-policial (Amadeu, interpretado por Ernani Moraes), Sara derruba bebida sem querer no sujeito. Ela pede desculpas de forma efusiva, repetindo a palavra “desculpa” mais de uma vez, possivelmente com medo de ser alvo de reclamações do chefe. O desconforto de Sara novamente é visível por meio de suas expressões faciais.

Quando ela sorri ao lado de Inácio, atendendo Bruno e Verônica, é um ato visivelmente forçado. Por vezes, enquanto o casal fala, o seu semblante bastante sério é uma expressão mais sincera do que ela sente. Não por acaso o plano mais

aproximado do rosto de Sara, cabisbaixa e com a boca entreaberta, remete tanto ao seu cansaço como a uma forma de submissão (Figura 24).

Figura 24 – Inácio e Sara atendem os clientes do La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Anteriormente à chegada de Bruno e de Verônica ao restaurante La Barca, Sara se dirige aos fundos do restaurante, onde está Lúcio, outro funcionário, mexendo no celular. Ela se escora na parede e coloca a mão na nuca suspirando. Lúcio pergunta se ela está cansada, e Sara exclama “Nossa”! É notável como ambos estão relaxados nesta cena, longe dos clientes e do chefe (Fig. 25). Sara, no entanto, em determinado momento, pede para o colega não usar o celular, porque “não é profissional”. Logo em seguida aparece Inácio nos fundos do restaurante. Os funcionários imediatamente ajustam as suas posturas quase como se estivessem em um quartel, sem que houvesse nenhum tipo de reprimenda de Inácio pelas posturas descontraídas. Essa cena exemplifica a colocação de Foucault, para quem “a disciplina é uma anatomia política do detalhe” (Foucault, 1999, p. 120). Com o restaurante La Barca prestes a fechar, Inácio alerta para a chegada de clientes. Sara prontamente fala “eu posso ficar”, antes de Lúcio, mesmo tendo comentado sobre o seu grande cansaço.

Figura 25 – Sara conversa com colega de trabalho.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Tal cena prosaica se relaciona ao modo como Sara internaliza a subjetivação neoliberal, os mecanismos de dominação dessa doutrina são explorados por Vladimir Safatle no artigo *O trabalho do impróprio e os afetos da flexibilização*:

> a pressão da internalização das disposições disciplinares que me permitem trabalhar e evitar a dispersão da vontade sustenta-se, em larga medida, na crença de que tais disposições são elementos fundamentais para a formação subjetiva de uma identidade psicológica desejada (Safatle, 2015, p. 19-20).

Em consonância com o capitalismo flexível, Sara adota um caráter flexível. Quando está a sós com Inácio, comenta “o pessoal da cozinha é fogo”, como se estivesse mais próxima hierarquicamente do chefe do que dos funcionários. No entanto, sua personalidade logo se mostrará maleável após o assalto, evento que é o grande ponto de virada de *O Animal Cordial*. A partir do momento em que Inácio atira em um dos assaltantes (Nuno), toda a polidez das relações se corrompe. Sara e Inácio trancam as portas do restaurante (~29min50s) num movimento que parece ensaiado, sinalizando o circo de horrores que se sucederá no local.

Após a invasão, Sara amarra o cozinheiro Djair (Irandhir Santos) a mando de Inácio. Ao contrário de Sara, ele não aceita fazer a performance de funcionário exemplar. Inácio, num surto semelhante ao de Helena em *Trabalhar Cansa* contra seus funcionários, acusa Djair de ter armado o assalto. Inácio não tem nenhuma evidência disso, e essa paranoia também é um traço de distúrbio narcísico.

O cozinheiro se defende dizendo que trabalha “feito uma jumenta”. Além disso, sugere que a desconfiança de Inácio é uma reação ao fato de que ele não é “puxa-saco” e nem “baba-ovo” como Sara. Inácio aponta a arma para Bruno, mandando o cliente amarrar Verônica. Amadeu, o outro cliente que estava no restaurante, fala para Sara chamar a polícia. Ela, em mais um gesto de fidelidade submissa, conta para o chefe, que pede para que Amadeu também seja amarrado. Na cozinha, Djair é amarrado ao lado de Magno, o outro assaltante. Num tom entre o formal e o jocoso, Inácio diz: “Vocês me desculpem pelo incômodo”.

Após ajudar Inácio, Sara aparece com uma expressão séria. A maquiagem borrada e o ar transtornado remetem a Alex DeLarge, protagonista de *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, dir. Stanley Kubrick, 1971) (Figura 26). Como Sara está silenciosa, inicialmente não sabemos o que a personagem está fazendo ou pensando. Esse momento em suspensão acaba reforçando a percepção de que ela de fato sofreu uma transformação e não é mais a funcionária polida de antes. Escuta-se a voz de Verônica em *off* dizendo “será que você pode olhar pra lá que assim eu não consigo” – a mulher está tentando urinar. Sara se vira e acaba encarando a própria imagem no espelho. Por alguns segundos, ela observa a própria aparência

modificada. Conforme coloca Mark Fisher de forma contundente em *Realismo capitalista* (2020): “o capital é um parasita, um vampiro insaciável, uma epidemia zumbi; mas a carne viva que ele transforma em trabalho morto é a nossa, os zumbis que ele produz somos nós” (Fisher, 2020, p. 29). Não por acaso, portanto, a aparência de Sara remete a um zumbi – relembrando que ela faz um esforço grande para se adaptar e se manter no seu posto de trabalho, aguentando jornadas exaustivas e clientes esnobes.

Figura 26 – À esquerda, Sara; à direita, o protagonista de *Laranja Mecânica*.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017) e *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971).

Depois da morte de Nuno, a chacina no La Barca continua: Verônica acaba sendo morta por Inácio após reagir e ferir Inácio e Sara com um estilete. Djair e o assaltante Magno são levados para o salão principal do restaurante. Inácio incita Djair para que ele grave um vídeo assumindo a autoria do assalto. O cozinheiro grita “covarde!” e Inácio responde “não fala assim comigo, eu sou o seu chefe”. É bastante relevante como, na percepção de Inácio, o vínculo hierárquico de trabalho se mantém acima de tudo, mesmo em uma situação de colapso.

Assim que o dono do restaurante liga o celular, Djair corajosamente faz um discurso em sua defesa: “Eu já saquei qual é o teu problema comigo e não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é o meu cabelo grande, é a minha sobrancelha muito bem-feita, *é* meus perfumes de rosa”. Inácio se dirige para Magno buscando uma confissão de que ele seria cúmplice de Djair. O assaltante, no entanto, fala que planejou tudo com Sara. A mulher nega,

dizendo que nunca o viu em sua vida. Ele diz: “Fala que você é minha mulher, Sara!”, mas ela continua negando conhecê-lo. Magno afirma ainda que Sara odeia trabalhar no La Barca e só pensa em dinheiro, o que coloca em dúvida toda a pose de boa funcionária.

Desesperada, Sara diz para Inácio “eu nunca te traí”, como se eles de fato tivessem um relacionamento. Num ato de frieza extrema, Inácio corta a garganta de Magno olhando para ela. A mulher observa tentando se manter impassível. Inácio ainda passa as mãos sujas de sangue nos braços da garçonete. O indicativo de que Magno talvez estivesse falando a verdade é o fato de que Sara se afasta para vomitar depois da morte dele. Além disso, num ato autopunitivo, ela se dá tapas no rosto.

O filme *O Animal Cordial* dialoga diretamente com a questão narcísica contemporânea. Sara, garçonete do restaurante e coprotagonista do filme, apresenta uma personalidade análoga à da ninfa Eco no mito de Narciso: “frequentemente o indivíduo, com uma dinâmica de eco, é receptivo à onipotência narcísica do seu parceiro” (Cavalcanti, 1992, p. 134). Inácio mostra características associadas a esse distúrbio, como as mencionadas no capítulo sobre a construção da subjetividade neoliberal: crises de impulsividade e descontrole, baixa resistência à frustração, fúria narcísica e necessidade de reflexo positivo (Cavalcanti, 1992). Durante a maior parte do filme Sara fica à sombra de Inácio, assim como Eco na mitologia: “Eco escolhe Narciso, que forma com ela a complementariedade dos opostos: sujeito e objeto, amante a amado, perseguidor e perseguido” (Cavalcanti, 1992, p. 132).

Após a morte de Magno, ela então parte para a conquista de Inácio: maquia-se com o batom da falecida Verônica, de quem também havia roubado os brincos. A cena de sexo entre eles é bastante grotesca – não há romantismo ou erotismo, são dois corpos lambuzados de sangue emitindo sons guturais.

A ambivalência de Sara aparece mais uma vez depois de Inácio matar outra pessoa – o ex-policial Amadeu que havia tentado escapar da cozinha. Sara treme e Inácio pergunta se é por causa do frio, ela sorri forçadamente fazendo um sinal afirmativo com a cabeça. O tremor e a expressão do rosto de Sara demonstram medo de ser a próxima vítima.

Ao longo da noite, Inácio continua tratando Sara como uma funcionária do restaurante. Ele a informa de que ambos vão guardar “os restos” (corpos) no freezer do La Barca e “botar eles no cardápio”. Inácio segue falando: “Não comem carne de cavalo no Japão?”, ao que Sara retruca com a voz trêmula: “Mas, eles são pessoas,

né?”. Para Inácio, é tudo carne. O caráter cindido de Sara é tensionado principalmente no final do filme. Ela chega esbaforida na cozinha e fala “ele sumiu” para Djair e Bruno, referindo-se a Inácio. Ela tenta soltar Djair, mas não consegue. No banheiro, Sara encara o próprio reflexo no espelho quebrado por Inácio (Fig. 27). A corrosão do caráter, consequência do capitalismo, está explícita na autoimagem corrompida. A cisão do espelho, no entanto, parece indicar que ela ainda não está certa sobre qual caminho vai escolher – ficar ao lado de Inácio ou não.

Figura 27 – Sara se observa no espelho quebrado do La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Como um teste final, Inácio coloca a arma na mão de Sara e a ordena que mate Bruno dizendo “agora é a sua vez”. Ela surpreendentemente aponta a arma para Inácio, tenta atirar, mas não há munição. O homem tira uma outra arma do bolso dizendo “surpresa”. Sara pega uma faca do balcão do restaurante, e permanece apontando-a para Inácio enquanto ele repete “Larga essa faca”. Escutam-se choros de Bruno, e Inácio, olhando fixo para Sara, desfere um tiro para matar o ex-cliente amarrado em uma cadeira.

Inácio e Sara entram em luta corporal, e ela acaba levando um golpe de estilete do chefe. Pensando ter matado Sara, Inácio olha para a cozinha onde Djair está amarrado. Ele afia uma faca, e o som do fio da faca se mantém enquanto vemos os corredores ensanguentados do La Barca num clima de filme de terror no qual o assassino busca a próxima vítima. Na cozinha, Djair, amarrado, parecendo indefeso,

contorce-se com força. No entanto, há uma elipse no filme (omissão de cenas que revelariam o desdobramento da narrativa) sinalizada por uma tela preta.

Nos quinze minutos finais do filme, vemos Sara estirada no chão. Ferida, ela é acordada por Djair (o ex-chefe não conseguiu matá-lo). A claridade externa mostra que já é dia. Antes de ir embora, Djair recolhe os seus cabelos cortados por Inácio do chão. Djair possui características associadas à feminilidade – cabelo comprido, sobrancelha feita e a preferência por perfumes de rosas, como ele mesmo afirma. Os efeitos do neoliberalismo nas produções das subjetividades não poderiam deixar de abarcar questões de gênero, e não é à toa que Inácio demonstra seu poder cortando o cabelo de Djair. O neoliberalismo não é uma doutrina neutra como a sua relação direta com a economia poderia fazer supor: “masculinidade é uma configuração de prática, ou seja, não se refere a categorias abstratas, mas àquilo que de fato se faz – é moldada na esfera da produção. E abrange, além das inter-relações entre homens e mulheres, economia e Estado” (Eccel; Grisci, 2011, p. 62).

Inácio não é morto por Djair, mas é deixado amarrado. Sara se aproxima de Inácio, ela o abraça e pergunta “por que você não me matou?” e ele responde que precisa dela. Não foi por compaixão que Inácio a deixou viva, foi pensando em um sentido de utilidade, o que também se relaciona com a doutrina neoliberal. Sara o esfaqueia com a mesma frieza com a qual ele matou quase todas as pessoas que estavam no La Barca.

Nua na cozinha do restaurante, Sara mira com uma espécie de serra o braço de Inácio. Numa mencionada cena anterior, ele ordenou que ela colocasse os corpos no freezer para posteriormente servi-los aos clientes. Embora não seja mostrado, supõe-se que Sara possa estar preparando o corpo do homem para colocá-lo no freezer, numa vingança final contra toda a crueldade que ele instaurou no restaurante, que é muito anterior ao assalto e que se relaciona com o modo com o qual ele tratava os funcionários, abusando da sua posição de chefe.

4.2 Inácio

Logo no início de *O Animal Cordial* vemos como a personalidade de Inácio se aproxima de formas patológicas de **narcisismo**. No cinema, o espelho é usado de forma recorrente para indicar certos conflitos de personalidade que os personagens

apresentam. Em *O Animal Cordial*, o uso do espelho pode ser correlacionado ao reflexo na mitologia de Narciso anteriormente analisado na seção sobre o narcisismo na contemporaneidade.

Inácio se olha no espelho em três momentos distintos do filme. A primeira vez que Inácio observa o seu reflexo é antecedida por um momento em que ele entra na cozinha do restaurante La Barca. O chefe diz para os três funcionários que ainda estão no local: “Eu acho que eles não vão demorar”, referindo-se aos clientes Verônica e Bruno que chegaram quase no horário do fechamento do local. O cozinheiro Djair protesta, dizendo: “A gente já desligou o forno, Inácio, já guardou quase tudo”. O dono do restaurante retruca falando que ainda faltam quinze minutos para o horário final do expediente, e segue contando que uma jornalista fará uma matéria no La Barca. Além disso, ele fala para os funcionários que um crítico de gastronomia visitará o restaurante, “desses que dão estrelinha”, e pede um cardápio especial. Djair pergunta “especial como?”, e Inácio responde com a indagação: “Você não é o cozinheiro?” – esse diálogo é revelador para a cena que se seguirá.

Ainda na mesma cena, um dos funcionários pergunta o nome da revista para a qual ele concederá entrevista. Inácio sorri, constrangido, e diz “agora você me pegou”, indicando que não sabe. Autocentrado em suas ambições narcísicas, como poder e status, ele também não percebe a expressão de Djair, exteriorização da sua insatisfação evidenciada pelo seu rosto em Primeiro Plano (Fig. 28). Assim que Inácio sai da cozinha, Djair fala para os colegas de trabalho: “Deixa ele comigo que de hoje ele não passa”, indicando que o abuso do chefe acontece com frequência. É Djair quem de fato enfrentará Inácio – pois os outros funcionários da cozinha acabam indo embora apesar dos seus protestos.

Figura 28 – Djair encara Inácio na cozinha do La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Após a conversa com os funcionários, Inácio se dirige ao banheiro do La Barca para atender à ligação da sua esposa. O diálogo não é muito claro, mas o que se pode concluir é que Inácio ficou muito irritado porque ela não conseguiu lugar para estacionar – um motivo absolutamente banal. Depois de esbravejar com palavrões, ele diz “não, meu amor, eu não tô brabo com você não”, tentando apaziguar a situação. Após desligar o celular, ele arranca a saboneteira localizada embaixo do espelho com um tapa violento (fúria narcísica). O **narcisismo**, segundo já pontuamos, torna o indivíduo autocentrado a ponto de fazê-lo ver o outro como um empecilho no seu caminho em qualquer situação.

Inácio se recompõe após o seu rompante. Olhando-se no espelho, ele simula estar sendo entrevistado. No trecho ~ 8min35s, seu discurso é carregado de um senso de engrandecimento: “É, eu sou um artista. As receitas são *minhas*, sim... Essa é uma pergunta difícil. A inspiração vem de tantos lugares, as *minhas* viagens, memórias de família (grifos nossos)”. Inicialmente, o dono do restaurante está irritado. Depois ele começa o seu discurso e sorri de um jeito meio forçado. Ao seguir falando, “a minha equipe é entrosada”, a sua expressão muda para o último *frame* em que ele parece inseguro em relação à própria imagem. Segundo descrito na obra *O mito de Narciso – o herói da consciência* (1992), “nos distúrbios narcísicos, há uma carência e dependência grande do reflexo positivo do outro” (Cavalcanti, 1992, p. 209). Na cena em questão, Inácio fantasia com um reflexo positivo da pessoa que o entrevistaria por causa da sua ocupação como dono do restaurante.

Observa-se também como ele não deixa transparecer a própria irritação para si mesmo, pois seu semblante irritado não mira o espelho assim que ele entra no banheiro do La Barca. Quando ele se olha, sorri de um modo esquisito – e por fim seu sorriso, com a boca torta, se transforma em uma expressão de quem tem dúvidas sobre a sua própria fala. A sequência de expressões indica uma profunda insegurança de Inácio (Fig. 29). Conforme visto, o indivíduo com distúrbio narcísico na verdade é uma pessoa que não construiu bem a sua individualidade, e que é, portanto, muito insegura.

Figura 29 – Inácio performa um monólogo no espelho do seu restaurante.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

No trecho que se inicia aos 40min10s, é visível a transformação da personalidade de Inácio – ele não é mais o sujeito que deseja criar uma imagem de chefe com equipe entrosada. O massacre no restaurante está instaurado após a morte de Verônica, por meio de um tiro de Inácio. Ele fica alguns segundos se observando no espelho antes de experimentar o próprio sangue (Fig. 30). Ainda que traços narcísicos apareçam desde a sua primeira mirada no espelho, é na segunda vez que Inácio define o seu caminho: a trajetória de Narciso no sentido negativo elaborado anteriormente.

Figura 30 – Inácio prova seu próprio sangue.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Na última vez que Inácio se olha no espelho (1h3min35s) vemos como de fato Inácio moldou uma personalidade impulsiva e destrutiva. Antes disso, ele conversa pelo celular novamente com a sua esposa. “Cala a boca... sua inútil”, Inácio esbraveja,

e segue dizendo: “Eu não tô nervoso não, eu tô até sorrindo, sempre sorrindo pra você e pros clientes”. Em seguida ele atira o celular no espelho, com a chamada ainda em curso. Nesse momento do filme, portanto, ele revela o seu verdadeiro modo de ser: incapaz de estabelecer relações saudáveis com as outras pessoas, e por isso sendo obrigado a fingir simpatia para manter o seu negócio.

O seu reflexo cindido no espelho (Fig. 31) se relaciona com a descrição de Machado de Assis no conto *O Espelho*: a “sombra” é o conteúdo que vem à tona nas personalidades narcísicas, uma vez que elas não desenvolveram a construção de suas individualidades de forma ideal. Cavalcanti, ao resgatar Jung, explica que, para o psiquiatra, “a sombra são aquelas partes que sofrem o repúdio da personalidade, que o indivíduo não admite ter ou não deseja ser; os aspectos arcaicos e subdesenvolvidos da personalidade” (Cavalcanti, 2017, p. 78). Observa-se que Sara, ao contrário de Inácio, ao se olhar no espelho quebrado, apresenta o seu reflexo “por inteiro”, ou seja, um indício de que ela não está totalmente corrompida por uma moral gananciosa.

Figura 31 – Inácio se observa no espelho quebrado.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

A última cena que analisaremos não tem relação com espelhos, no entanto mostra como o desfecho do arco narrativo de Inácio casa com uma visão negativa da trajetória de Narciso. Conforme exposto na análise sobre Sara, nas cenas finais do filme, ela entra na cozinha e abraça Inácio, que está no chão (Fig. 32). Antes de matá-

lo, ela começa a divagar sobre uma cena na qual se imagina na beira da praia com Inácio: “Quando eu fecho o olho eu vejo o mar...”, “aí a gente se beija, você volta pro mar, fica longe, longe, longe, até desaparecer”. Inácio diz apenas “eu não sei nadar”. Essa resposta, em analogia com o mito, revela como o personagem Inácio de fato pode ser analisado como uma versão negativa da mitologia de Narciso. Em *Agonia do Eros* (2017b), Byung-Chul Han descreve o sujeito narcísico:

> O mundo se lhe afigura como sombreamentos projetados de si mesmo. Ele não consegue perceber o outro em sua alteridade e reconhecer essa alteridade. Ele só encontra essa significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. Vagueia aleatoriamente nas sombras de si mesmo até que se afoga em si mesmo (Han, 2017b, p. 10).

Inácio estabelece justamente essa relação com Sara, com esse final metafórico de afogamento. A caracterização do personagem Inácio está, portanto, centrada em uma articulação de três elementos: empreendedorismo, neoliberalismo e o **narcisismo**. A relação entre os dois primeiros já foi amplamente explorada nesta pesquisa. O discurso neoliberal aponta para o Estado como um problema, e incentiva o sujeito a ser uma empresa de si mesmo.

Figura 32 – Sara abraça Inácio no chão do La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

A articulação desses dois elementos com o narcisismo é menos evidente e, no caso desta pesquisa, será explorada com elementos que se relacionam com a cultura brasileira. Vejamos o que Dunker chama de capitalismo à brasileira: “os anos de ditadura, com governos militares, fizeram-se acompanhar de uma expressiva expansão dos discursos e das práticas psicológicas no Brasil, eventualmente como política direta de Estado” (Dunker, 2015, p. 43). Dentro dessa lógica, “o menor infrator surgiria como figura genética da violência urbana” (Dunker, 2015, p. 43). Nesse sentido, a expansão da criação de condomínios como opção de moradia, inclusive legitimada pela Lei 4.591/64, de 16 de dezembro de 1964, incluiu a possibilidade de “defesa da posse contra outros” (Dunker, 2015, p. 50). Cria-se então uma fantasia que se relaciona com uma esquize **narcísica**: “é em nome da insegurança, da indeterminação, do estranhamento e de seus consequentes juízos de diferença que se formam muros, arenas e jardins, espaços protegidos no interior dos quais o conflito pode ser administrado” (Dunker, 2015, p. 54).

O restaurante La Barca, pequeno empreendimento de Inácio, está inserido em uma soma de lógicas: trata-se do território (“condomínio”) de Inácio ameaçado tanto pela presença dos funcionários que exigem seus direitos quanto pela presença dos criminosos de São Paulo. Quando o restaurante é invadido, o ódio de Inácio é logicamente dirigido para os assaltantes, mas ele logo se perde na sua fúria e passa a matar os clientes, anteriormente tratados com muita respeitabilidade. Além da questão narcísica, é preciso lembrar que a competição empresarial do neoliberalismo está diretamente relacionada com a ausência extrema de solidariedade: “esta violência pede uma justificação política, ela precisa se consolidar em uma vida social na qual toda figura da solidariedade genérica seja destruída, na qual o medo do outro como invasor potencial seja elevado a afeto central (...)” (Safatle, 2020, p. 32).

Essa total ausência de solidariedade está explicitada na cena em que Inácio mata Amadeu. No trecho em que se inicia em 1h08min51s, o ex-policial é deixado amarrado no salão principal do restaurante depois de tentar fugir. Pressentindo a sua morte, tendo em vista que ele sabia que outros clientes tinham sido assassinados, o homem pede a dose do whiskey mais caro do restaurante, e pede também para que Inácio o acompanhe bebendo (Fig. 33). A atitude remete a uma questão mencionada anteriormente: os fortes vínculos de solidariedade da classe média (Souza, 2018). Antes de ambos iniciarem uma conversa, o plano da cena também se relaciona com esses vínculos evocados por Amadeu, com ambos os personagens sendo mostrados

ocupando espaços parecidos, “de igual para igual”: trata-se do chamado Plano Médio (Gerbase, 2012), no qual a figura humana é enquadrada por inteiro.

Figura 33 – Inácio conversa com Amadeus antes de matá-lo.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

“Sabia que já matei muita gente?” – fala o ex-policial. “Bandido tem que morrer”, diz Inácio. “Acredita em mim, você não nasceu pra essa vida”, apela Amadeu. As suas estratégias, no entanto, não funcionam. “Ninguém vai sentir a sua falta”, diz cruelmente o dono do restaurante, acrescentando que a vida de Amadeu não significa nada para ninguém. A morte de Amadeu não é mostrada diretamente, vemos Djair e Sara na cozinha enquanto eles escutam, aterrorizados, os gritos do ex-policial sendo espancado. Para violentá-lo, Inácio usa um objeto que é mostrado um pouco antes do plano cortar para o ambiente da cozinha, onde estão Sara, Djair e Bruno. O objeto em questão é uma escultura decorativa do restaurante, que repousa ao lado da garrafa de whiskey caro. “Eu liguei para a polícia”, diz Amadeu, enquanto a escultura é mostrada ao lado da garrafa e dos dois copos. É a sua última tentativa de se salvar. Inácio diz que não acredita nele, e decide matá-lo.

O Plano Detalhe (Gerbase, 2012) dos objetos da classe média (escultura e bebida cara, Fig. 34) se relaciona, portanto, com uma ruptura final de qualquer laço de solidariedade. Em *A classe média no espelho*, Jessé Souza afirma que membros da classe média em geral não se importam com o massacre de pobres, porém ficam comovidos com “o drama humano de um único indivíduo de sua classe” (Souza, 2018,

p. 65). O massacre no La Barca, que começa com a morte de um assaltante, logo se transforma em uma espécie de microcosmo de governo fascista, em que qualquer opositor é aniquilado.

Figura 34 – Escultura e whiskey do restaurante La Barca.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

No Brasil, vimos como os tentáculos do neoliberalismo se relacionam diretamente com o neoconservadorismo – a narrativa autoritária seduz por apresentar soluções fáceis para problemas complexos (Pinheiro-Machado, 2019). Segundo exposto anteriormente, os protestos de 2013 fizeram o país se encaminhar para um governo que flertava com o autoritarismo (o mandato da presidência de 2019 a 2022). Resgatar um mito tão antigo como a história de Narciso para analisar o filme se mostrou uma ferramenta interessante: a imagem de Inácio no espelho evolui de homem aparentemente afável para a de um sujeito bélico, até aparecer como totalmente corrompida. O personagem Inácio mostra que encarar o mergulho transformador de Narciso é uma metáfora que serve para cada indivíduo, mas também para toda a sociedade. No Brasil, a expectativa de que viveremos em um país mais igualitário dependerá de profundas mudanças políticas e sociais. A sobrevivência de Djair, um homem que rompe com a masculinidade hegemônica, indica um possível fortalecimento da alteridade. Embora *O Animal Cordial* e *Trabalhar Cansa* explorem de forma bastante diferente os elementos do gênero horror, é notável como ambos repetem elementos que se relacionam com o fato de que o capitalismo é uma estrutura viciada em um nível profundo (Fisher, 2020).

Em *O Animal Cordial*, na cena inicial, logo após o primeiro *frame* em que aparece a fachada do restaurante La Barca, observa-se todo um clima formal no restaurante. Há apenas um cliente no restaurante, o ex-policial Amadeu, que janta sozinho. A garçonete Sara lustra uma taça com um pano branco, e conversa em tom baixo com o chefe Inácio. “Você acha que ele come rápido?”, ela questiona. Durante a conversa aparentemente desinteressada, Sara olha de forma discreta para o dinheiro na mão de Inácio: ele conta notas que somam mais de 500 reais, conforme ele mesmo diz em voz alta (Fig. 35). É um valor alto para alguém que recebe um salário de garçonete como Sara. Nesse momento do filme, o detalhe do olhar de Sara contrasta com a sua fala. Há uma distância que se relaciona com o que Mark Fisher chama de estrutura de denegação, utilizando a teoria de Zizek:

> acreditamos que o dinheiro é apenas uma convenção sem sentido, desprovido de valor intrínseco, no entanto, agimos como se possuísse um valor sagrado. Pior, esse comportamento depende da negação inicial – só somos capazes de fetichizar o dinheiro em nossas ações porque já tomamos uma distância irônica (Fisher, 2020, p. 27).

Figura 35 – Inácio conta o dinheiro do caixa na frente de Sara.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Relembrando que, após a invasão ao restaurante, o assaltante Magno acusa Sara de só pensar em dinheiro, ao passo que ela nega e grita para Inácio “eu nunca te traí”, como se as suas motivações para trabalhar no restaurante estivessem além da questão financeira e envolvessem algum tipo de laço emocional. Aqui vemos como a sentença de Fisher faz sentido: Sara finge trabalhar por um suposto laço com Inácio, que nem sequer existe.

O caos instaurado no restaurante La Barca é caracterizado por muita violência. A aparência de ordem dura muito pouco em *O Animal Cordial*, pois logo é desestabilizada pelo conflito principal do filme: o assalto à mão armada. No momento da primeira morte (~20min), a câmera muda de posição e o plano em ângulo *Plongée*, ou seja, com a câmera alta, mostra o assaltante baleado e agonizante (Figura 36), indicando a grande desestabilização que se sucederá. A violência é visível por meio das cenas em que o vermelho de sangue das vítimas e dos algozes se destaca, seja nos corpos ou nos rostos manchados. O sangue também é evidenciado no ambiente do restaurante, como no trecho que se inicia aos ~57min do filme, onde o vermelho toma conta de praticamente todo o plano (Fig. 37).

Figura 36 – O assaltante Nuno é baleado por Inácio.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

Figura 37 – O chão do restaurante La Barca após a chacina.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

No caso de *Trabalhar Cansa*, o problema infiltrado (o monstro na parede) vai se revelando aos poucos – não há nenhum ataque violento. Ele literalmente vaza no chão, ou se mostra em infiltrações na parede. No entanto, observa-se como uma das cenas finais do filme remete à cena inicial de *O Animal Cordial*, com a presença de uma caixa registradora do estabelecimento indicando o retorno à ordem. Um pouco antes do aparecimento da caixa, a protagonista Helena confere o estado da parede restaurada com cimento – relembrando que atrás dela estava escondida a carcaça do monstro. Depois de conferir a parede arrumada por ela, Helena atravessa o supermercado até onde está sua filha Vanessa brincando com a caixa registradora. Helena passa pelos seus funcionários trabalhando, e não deixa de observá-los discretamente, na sua vigília permanente da conduta dos empregados (Fig. 38).

Figura 38 – Helena observa a parede restaurada por ela e vigia os funcionários do supermercado.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Ao chegar perto de Vanessa, Helena reprime a filha por estar brincando com o dinheiro sujo, conforme descrito na seção sobre *O monstro* do filme. Analisaremos essa cena em relação à dinâmica do capitalismo. Observa-se como a ordem no filme está relacionada com a sociedade de consumo, que por sua vez está diretamente relacionada ao sistema capitalista. No final de *Trabalhar Cansa*, após os restos do monstro terem sido destruídos por Otávio e Helena, tudo volta ao normal no supermercado: os consumidores podem comprar em paz como se vê à esquerda do *frame* em que Helena e Vanessa mexem no dinheiro (Figura 39). Na famosa obra *Sociedade do consumo*, Baudrillard discorreu sobre como esse sistema está

relacionado com a “manutenção de uma ordem de privilégio e de domínio” (Baudrillard, 1995, p. 52). Nesse livro, que foi publicado pela primeira vez em 1970, Baudrillard conclui que a era do consumo é a era da alienação radical: “generalizou-se a lógica da mercadoria, que regula hoje não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura inteira...” (Baudrillard, 1995, p. 205).

Figura 39 – Helena fala para a filha não mexer no dinheiro “sujo”.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na primeira cena do filme de Rojas e Dutra, com o supermercado ainda em ruínas, Helena pega uma lata de molho de tomate (Fig. 40) que remete à obra *Campbell’s soup cans* de *Andy Warhol*, uma imagem icônica da sociedade de consumo. Ao contrário do que acontece em *O Animal Cordial*, a violência do sistema capitalista está implícita em *Trabalhar Cansa*, escondida na banalidade do cotidiano em que se compram enlatados de tomate.

Figura 40 – Helena pega uma lata de tomate no local que pretende alugar.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Em relação à construção da subjetividade, é notável como o filme mostra o estímulo ao consumo desde a infância, com a personagem Vanessa brincando com um videogame no início do filme. Na visão de alguns autores, há uma crise conceitual da infância a partir dos anos 1990: as crianças passaram a se dividir entre as *hiper-realizadas* e as *des-realizadas*[19]. O primeiro grupo é composto por "crianças que vivem em uma realidade virtual, pela qual têm acesso a bens culturais como Internet, videogame e computador. Quanto aos des-realizados, são as crianças que vivem na rua e trabalham desde muito pequenas" (Santos, 2009, p. 83). Como parte do primeiro grupo, Vanessa está exposta às consequências do uso massivo de recursos eletrônicos na infância, que têm sido recentemente estudadas. Em relação ao videogame de Vanessa, observa-se que a questão vai além do estímulo à compra de objetos. Por um viés do já mencionado conceito de dispositivo em Agamben (2005), a personagem Vanessa internaliza a necessidade de ser competitiva.

A sociedade do consumo contemporânea foi analisada por autores como Byung-Chul Han. Segundo Han, vivemos numa era pós-marxista: "hoje em dia, as coisas só começam a ter valor quando são vistas e expostas, quando chamam a atenção. Hoje nos expomos no Facebook, e com isso nos transformamos em mercadoria" (Han, 2017b, p. 125). A proposição de Han não apenas permanece válida, como se intensificou na última década, marcada pelo crescimento significativo

[19] Esses conceitos foram desenvolvidos por Mariano Narodowski e mencionados por Santos em *Sociedade do Consumo – criança e propaganda, uma relação que dá peso* (2009).

do tempo dedicado às telas com o uso de diferentes redes sociais como *Instagram*, *YouTube* e *TikTok*. Neste contexto, cada vez mais o processo de individuação é mediado por dinâmicas de visibilidade e autoexposição. Em *Eu, Empresa*, filme mais recente do *corpus* de pesquisa, retomaremos a correlação entre essas plataformas e a subjetivação neoliberal.

5. A AUTOSSUFICIÊNCIA EM *EU, EMPRESA*

A autossuficiência é uma característica-chave do sujeito neoliberal, também chamado de sujeito empresarial, ou ainda *neossujeito*. Trata-se de um "sujeito ativo que deve participar inteiramente, engajar-se plenamente, entregar-se por completo a sua atividade profissional" (Dardot; Laval, 2016, p. 327). As formas antigas de reciprocidade simbólica foram substituídas pela *contratualização*. Como o neoliberalismo hoje em dia é um paradigma dominante (Godbout, 1998), acaba sendo difícil pensar em outros métodos de troca para além dos engendrados pelo capitalismo. Outro método é baseado na noção de dádiva. Na sua obra mais famosa, *Ensaio sobre a dádiva* (1925), o antropólogo Marcel Mauss pesquisou sobre esse modelo. Em *Introdução à dádiva*, Godbout conceitua:

> de modo negativo, entende-se por dádiva tudo o que circula na sociedade que não está ligado nem ao mercado, nem ao Estado (redistribuição), nem à violência física. De modo mais positivo, é o que circula em prol do ou em nome do laço social. (...) Na sociedade moderna, a dádiva circula também entre desconhecidos: doações de sangue, de órgãos, filantropia, doações humanitárias, benevolência etc. (Godbout, 1998, p. 6).

A dádiva se distancia da noção contábil do capitalismo a que estamos habituados, pois não funciona da forma "quem recebeu tem que doar" na mesma proporção. Diferenciando-se de obrigações contratuais, esse sistema abarca outros valores: "uma dádiva feita por obrigação, por obediência a uma norma, é considerada de qualidade inferior. A moral do dever não se aplica à dádiva" (Godbout, 1998, p. 7). Tal sistema, observado por Mauss em povos de lugares como a Melanésia, opõe-se radicalmente ao do *homo economicus* que vemos hoje exacerbado na figura do sujeito empresarial.

Embora a problemática do autoempreendedorismo seja algo relativamente recente, o termo empreendedor data de 1725, tendo sido utilizado pela primeira vez pelo economista Richard Cantillon (Castro, 2013). Entre os teóricos dos primórdios do empreendedorismo, destacou-se Schumpeter, que vê o empreendedor como um inovador: "a valorização teórica do empreendedor terá um novo impulso com Joseph Schumpeter e sua *Teoria do desenvolvimento econômico* (1911)" (Dardot; Laval, 2016, p. 152).

A corrente austro-húngara de pensamento econômico (composta pelos já mencionados Hayek e von Mises) fortaleceu a ideia do Estado liberal. A ética do *self-help* (autoajuda) seria o primeiro mandamento do sujeito empresarial, por isso escolhemos o termo **autossuficiência** para categorizar esse aspecto da subjetividade neoliberal. Ainda que esse valor não seja novo[20], a potencialização está no fato de que agora o sujeito é um capital humano (Brown, 2015). Observa-se que se trata de uma ética distinta do protestantismo em seus primórdios, pois é preciso ultrapassar o estatuto passivo de trabalhador assalariado para se tornar uma empresa de si mesmo: "essa ética do trabalho não é uma ética de abnegação, não transforma em virtude à obediência às ordens de um superior" (Dardot; Laval, 2016, p. 334).

Como resume Wendy Brown, a liberdade é transferida da vida política para a econômica, e a autora vai além: "a garantia da igualdade através do Estado de direito e a participação na soberania popular são substituídas por um mercado formado de vencedores e perdedores" (Brown, 2015, p. 41, *tradução nossa*). Conforme pontua Safatle, o neoliberalismo não se caracteriza pela ausência de intervenção estatal, mas por um tipo diferente de atuação do Estado:

> de fato, não se tratava mais da intervenção na esfera da coordenação da atividade econômica (...). Na verdade, o que o neoliberalismo pregava eram intervenções diretas na configuração dos conflitos sociais e na estrutura psíquica dos indivíduos. Mais do que um modelo econômico, o neoliberalismo era uma engenharia social (Safatle, 2020, p. 24-25).

O modo como essa intervenção se estabelece é através da despolitização da sociedade. Para Brown, a despolitização do *homo œconomicus*[21] também está relacionada com o fato de que, com a supremacia dos valores econômicos, perdem-se outros aspectos da vida humana, como, por exemplo, "o cultivo e a expressão de capacidades distintamente humanas para a liberdade ética e política, a criatividade, a reflexão ilimitada, ou invenção" (Brown, 2015, p. 44, *tradução nossa*). Quando analisamos a genealogia da teoria neoliberal, podemos confirmar que esses valores não estão no seu cerne.

---

[20] A respeito do termo *self-help*, Dardot e Laval (2016, p. 332) afirmam: "sua formulação já se encontrava em Benjamin Franklin e, melhor ainda, um século depois, em Samuel Smiles, autor de um best-seller mundial publicado em 1859 e intitulado *Self-help*".

[21] A obra de referência (*Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*) adota a grafia *homo œconomicus*, porém, também é frequente o uso da forma mais contemporânea "*homo economicus*".

Entre os antecedentes da teoria neoliberal, citamos a teoria utilitarista, que foi desenvolvida na passagem do século XVIII para o século XIX a partir das ideias de Jeremy Bentham e Stuart Mill. A teoria utilitarista, como o próprio nome indica, prioriza a noção de utilidade. Os utilitaristas influenciaram a reformulação da Lei dos Pobres, promulgada em 1834 na Inglaterra. Na visão dos seguidores dessa teoria, "suspensa a assistência externa aos pobres e endurecidas as condições de vida nas *workhouses*[22], os trabalhadores seriam impulsionados a aceitar qualquer posto de trabalho fora dali, independentemente da remuneração oferecida" (Safatle, 2020, p. 53). Por meio dessa lógica, “a pobreza, o desemprego e a indigência seriam, portanto, desvios morais a serem corrigidos pelo princípio de utilidade” (Safatle, 2020, p. 54).

Com essas raízes nefastas, o sujeito neoliberal acabou sendo moldado pelo interesse, pela utilidade e, principalmente, como alguém que associa a razão ao cálculo mercantil. A diferença está no fato de que ao trabalhador não é necessariamente infligida a violência clássica do capitalismo, mas são produzidas “formas mais eficazes de sujeição” (Dardot; Laval, 2016, p. 329). No caso dos assalariados, aumenta-se a sensação de risco, ou seja, é reforçado um discurso de que há flutuações de mercado, fazendo com que as pessoas trabalhem com mais disponibilidade e comprometimento, afinal, há o risco de ser despejado. Há, portanto, um discurso gerencial que impele a adotar uma conduta mais individualizada:

> diferentes técnicas, como coaching, programação neurolinguística (PNL), análise transacional (AT) e múltiplos procedimentos ligados a uma “escola” ou um “guru” visam a um melhor “domínio de si mesmo”, das emoções, do estresse, das relações com clientes ou colaboradores, chefes ou subordinados (Dardot; Laval, 2016, p. 339).

A figura de um *manager* (gerente) que exige que cada trabalhador dê o melhor de si é uma das faces do capitalismo neoliberal. É importante reforçar também que a questão da gestão de si vai além do trabalho, e domina todas as esferas da vida do sujeito (Gaulejac, 2007). Na nova ética individualista, o risco social assumido pelo Estado se torna cada vez mais um risco ligado à existência (Dardot; Laval, 2016).

[22] Na tradução literal, casas de trabalho. As *workhouses* ofereciam condições de vida degradantes e exploratórias para os pobres.

Observa-se, portanto, que podemos pensar hoje em um sujeito empreendedor de si mesmo que busca por conta própria estabelecer relações com empresas que funcionam por meio de aplicativos (*apps*), porém o ideal empresarial de si foi sendo construído dentro de empresas por meio de uma engenharia motivacional na qual termos como “cooperação”, “comunicação” e “reconhecimento” foram utilizados para aumentar a produtividade. O desenvolvimento do capital humano está relacionado com a otimização de performance, o que, por um lado mais obscuro, significa **competição** e **ausência de solidariedade** (Safatle, 2020).

As consequências da individualização da responsabilidade na realização dos objetivos têm sido cada vez mais o foco de interesse de análises sociológicas e psicológicas. No campo do trabalho, observa-se que “uma vez que a equipe e o indivíduo aceitam entrar na lógica da avaliação e da responsabilidade, não pode haver contestação legítima, pelo próprio fato de que é por autocoerção que o sujeito realiza o que se espera dele” (Dardot; Laval, 2016, p. 363). Nesse cenário, um eventual fracasso pode ter “efeitos extremamente violentos” (Dardot; Laval, 2016, p. 363). Os mecanismos insidiosos do neoliberalismo abrangem, portanto, desde a retirada de políticas públicas assistencialistas a discursos motivacionais dentro de empresas.

O “discurso motivacional” de um *coach* é justamente parte da cena final de *Trabalhar Cansa*, segundo já vimos. No filme *Eu, Empresa* (82 min.), temos a forma final do sujeito neoliberal, que se consolidou a partir da década de 1990. Não por acaso no final dos anos 1990 surgiu a revista brasileira *Você S/A*[23]. Este título é, na visão de Nelson Silva Junior, “uma das melhores ilustrações do novo individualismo” (Silva Junior, 2020, p. 270). O “Você” presente no título da revista remete ao novo individualismo exacerbado do neoliberalismo, e o mesmo pode ser dito sobre o site *YouTube* , que carrega o termo você (*you*) na sua marca.

O *YouTube*, lançado em 2005, está diretamente ligado às novas formas de trabalho do neoliberalismo. A plataforma, que permite o upload e a monetização de vídeos, tornou-se um espaço para novas celebridades no campo do audiovisual: os *youtubers*. No estado da arte[24], observamos a existência de pesquisas acadêmicas que correlacionam o *YouTube* com o neoliberalismo.

No filme de Sampaio e Curvelo, a primeira cena corresponde a um jovem esculpindo uma placa em que é possível ler “Eu Joder” (Fig. 41). Essa pequena placa

[23] S/A é uma sigla para sociedade anônima, ou seja, uma natureza jurídica.
[24] Ver Apêndice I.

é entregue para Joder por um ciclista que utiliza uma mochila típica dos entregadores de aplicativos (*app*). O protagonista de *Eu, Empresa* é uma manifestação evidente desse novo indivíduo-empresa, desde o começo do filme, em que ele aparece segurando um objeto de madeira em que a palavra “empreender” está entalhada, enquanto seu chefe segura a plaquinha esculpida com o emblema Eu Joder. Aqui temos um prenúncio do que irá acontecer no filme: Joder ficará desempregado e terá que seguir seu caminho sozinho, batalhando para ser um empreendedor de si mesmo.

Logo nessas primeiras cenas também podemos observar a atmosfera do filme, que é diferente daquela apresentada nos longas-metragens analisados anteriormente. Enquanto *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial* se aproximam do cinema de terror, *Eu, Empresa* é permeado por um clima cômico, ainda que haja uma certa melancolia nos “fracassos” de Joder. No início do filme de Sampaio e Curvelo, o entregador de *app* que está pedalando parece estar apenas dando uma volta de bicicleta pela orla, o que não significa ausência de dimensão crítica do filme como um todo. O começo é marcado por um certo otimismo com o autoempreendedorismo, mas ele não dura muito tempo.

Figura 41 – Entregador de *app* (à esq.) e Joder com o seu chefe.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Com um ritmo fragmentado que remete às redes sociais, muitas partes da narrativa não são aprofundadas em *Eu, Empresa* e alguns personagens surgem e desaparecem rapidamente, como o ex-chefe de Joder, que está presente apenas no início do longa-metragem. Ao longo do filme, fica mais evidente que Joder foi demitido por não ter “espírito empreendedor”, como podemos inferir inicialmente pelo discurso do ex-chefe: “O empreendedorismo é um elemento importante para quem quer

crescer, seja em que área for, a não ser que você queira ficar eternamente na sombra de alguém, sendo gerido pelos outros, mas se você quer ter o seu negócio, o seu projeto, tem que ter ousadia. Ousadia". Sem dar maiores detalhes sobre a situação que culmina na demissão de Joder, o ex-chefe continua: "Você poderia ter desenvolvido um projeto mais rico e aprendido com a gente ali... você tinha todos os recursos, aí eu fiquei frustrado". Desse modo, o ex-chefe, ao enfatizar a necessidade de ousadia e iniciativa individual, imputa a Joder a responsabilidade exclusiva pelo seu insucesso, reforçando a lógica neoliberal do *cada um por si*, em que o fracasso é visto como consequência pessoal e não estrutural.

A imagem em plano de fundo é bastante curiosa, pois mistura um gráfico com o rosto sorridente de Joder ao fundo – usando uma camiseta amarela com gola verde –, sendo complementada por uma enorme moeda com um cifrão (Fig. 42). Em Primeiro Plano, está o ex-chefe de Joder. Sem os personagens, a imagem remete às capas da revista *Você S/A*, com cores chamativas e atraentes. O mundo de Joder, no entanto, não é tão colorido assim. Ainda no início do filme, no trecho ~3min50s, Joder grava a si mesmo deitado em uma cama, e narra em um tom bastante monótono: "Fala galera do *YouTube*. No vídeo de hoje eu queria falar sobre como é a minha vida, a minha rotina...".

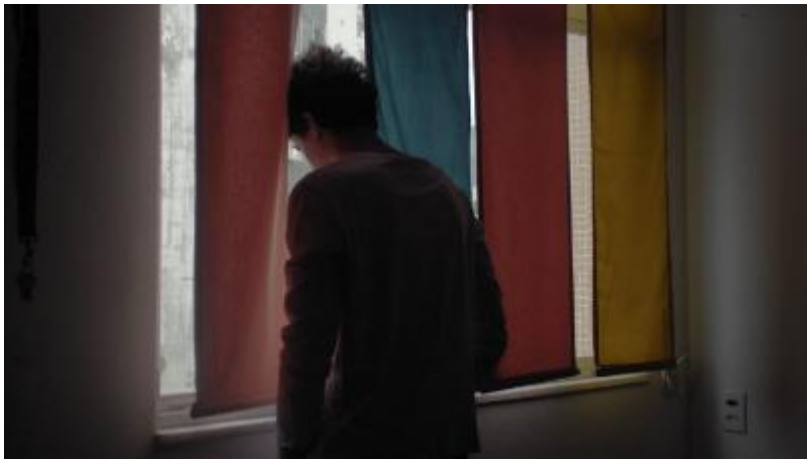
Figura 42 – O ex-chefe com um fundo que mescla Joder e gráficos.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Enquanto ouvimos essa fala, um dos *frames*, que mostra Joder na janela (Fig. 43) não corresponde ao que será postado no seu canal. A expressão corporal de Joder remete ao personagem Otávio em *Trabalhar Cansa*: os ombros estão caídos e ele está cabisbaixo. A suas palavras denotam um esforço em mostrar entusiasmo ao apresentar as pessoas com quem ele mora: “Eu moro com duas pessoas incríveis...”. Ao apresentar Baumga, diz que ele é uma pessoa “maravilhosa”. A outra colega de apartamento, Lu, ele adjetiva como “incrível”. O caráter de positividade está relacionado com a sociedade de desempenho (Han, 2017b), e isso explica a escolha de palavras “positivas”. A “realidade” de Joder, no entanto, não tem nada de incrível, como denuncia também a sua voz em um tom sonolento e arrastado.

Figura 43 – Joder cabisbaixo em seu quarto.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

A postura corporal de Joder e a sua voz contrastam, portanto, com o que ele gostaria de transmitir e remetem ao que é descrito no artigo *Weariness, Waiting: Enduration and Art Cinema's Tired* (2012), de Elena Gorfinkel. A autora discorre sobre o termo *enduration*, uma conjugação das palavras *endurance* e *duration*, ou seja, resistência e duração. A *enduration* se refere a uma certa fadiga corpórea que se manifesta em uma postura de resistência física. É um corpo que pende, mas não cai. Vivemos em uma era do “trabalho atencional, afetivo e cognitivo” (Gorfinkel, 2012, p. 319, *tradução nossa*): o trabalho não é mais fisicamente repetitivo como o da era fordista, mas nem por isso deixa de provocar esgotamento, pelo contrário. Além disso, as formas de trabalho na sociedade contemporânea tornam esse cansaço um modo

de vida: “a fadiga, portanto, não é mais uma consequência do trabalho, mas sim uma condição prévia para a sobrevivência, um produto dessa indistinção entre trabalho e lazer, da flexibilização do trabalho” (Gorfinkel, 2012, p. 320, *tradução nossa*).

Há outro aspecto notável em relação à subjetividade do protagonista que merece ser explanado. Em uma das cenas iniciais (~7min20s), Joder procura uma espécie de *coach* para falar sobre a sua vontade de mudar o seu *mindset* (modo de pensar), e revela também o seu desejo de criar uma conta no *YouTube* utilizando o pseudônimo Joder. *Coach* e *mindset* são termos de uma nova gramática neoliberal, palavras que sustentam a lógica de que cada um é responsável por seu sucesso ou fracasso, conforme a capacidade de aprimoramento de si por meio de treinamentos e de pensamentos positivos. Mencionamos anteriormente, ao falarmos de *self-help*, que se tratam de elementos atualizados do capitalismo, e não necessariamente novos.

A atualização desse fenômeno está diretamente relacionada com as redes sociais. Para a *coach*, o protagonista revela: “Eu tenho um personagem chamado Joder, que ele é a representação..., ele é a cristalização desses meus fracassos. Eu vou colocar os fracassos do antigo Marcus, essas inseguranças, no Joder”. Nessa conversa ele define, portanto, o “tema” do seu canal de *YouTube*. É interessante observar que no começo do filme o protagonista é apresentado como Joder pelo ex-chefe, e a placa é esculpida com o nome do personagem. Ao longo do longa-metragem, vemos que não é possível fazer uma distinção clara entre quem é Marcus e quem é Joder, o que acaba se alinhando com o fenômeno dos *influencers* das redes sociais, no qual cada indivíduo assume uma personalidade para vender algum ideal de vida – em geral uma vida comprando muitos produtos novos. Como separá-los? Isso seria possível? – são questionamentos da sociedade contemporânea.

Em *Eu, Empresa*, há dois *youtubers* por quem Joder nutre uma admiração em especial. Um deles se chama João Maldito (Aristides de Sousa), que encarna uma personalidade bastante escrachada. Ainda no início da narrativa, Joder assiste a um de seus vídeos (trecho ~5min), chamado “Rolezinho no shopping com João Maldito”: o *youtuber* entra na praça de alimentação de um shopping, filma as pessoas, filma a si mesmo comendo e depois se dirige ao cinema. Ele critica o filme que está passando, um dos longas-metragens da franquia *Velozes e furiosos*, e chama o shopping de “lugar maldito”. O canal de Maldito parece, portanto, especializado em criticar a sociedade capitalista, conforme ele mesmo explica quase no final do filme (trecho

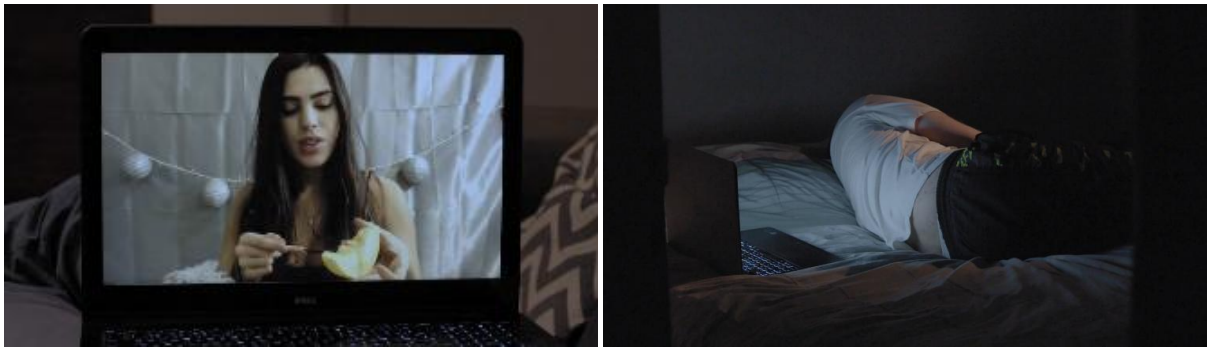
52min40s). “O meu canal fala de críticas sobre restaurantes chiques, lojas de roupas, todo o tipo de exploração do trabalho”.

A outra *youtuber* que Joder admira é Mariana Rios, que faz ASMR em seu canal. ASMR é uma sigla para *Autonomous Sensory Meridian Response*, ou seja, Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano. Esse termo se refere a uma sensação que algumas pessoas têm (também chamada de *trigger*) que acontece como resposta a determinados sons. Há uma grande variedade de práticas de ASMR no *YouTube*, desde vídeos de pessoas que falam sussurrando a ações que produzem barulhos como amassar papéis e manusear alimentos. Existe também uma recente produção acadêmica que correlaciona essa prática com a sociedade neoliberal, majoritariamente em língua inglesa[25]. No mundo contemporâneo, exaustivo e competitivo, vídeos de ASMR são uma forma de fuga e relaxamento. Nessas práticas, há inclusive o que se chama de *roleplay*, ou seja, os atores de ASMR simulam diferentes ações em cada vídeo, como por exemplo, fazer o espectador sentir que está em um SPA ou cortando o cabelo.

Como muitos espectadores de ASMR, Joder recorre aos vídeos de Mariana Rios também para dormir. Observa-se que há uma certa constância nas aparições da *youtuber*, com um intervalo mais ou menos regular (ela surge nos trechos de minutagem 4’23”, 25’02” e 38’15”). É como se Joder precisasse da “companhia” dela. Na Fig. 44, vemos em diferentes cenas a importância desses vídeos na rotina de Joder: à esquerda, na imagem de minutagem 4min23s, Mariana manuseia um pedaço de melão. À direita, na segunda aparição de Rios (25min02s), o protagonista dorme ao som da voz da *youtuber* comendo uma goiaba.

[25] No artigo *A Careful Whisper: Neoliberalism, Roleplay ASMR Videos, and “Innocent Intimacy”* (2021), Violet Tsirblou problematiza o fato de que muitas vezes os vídeos de ASMR são feitos por mulheres jovens, principalmente os que têm ações que remetem ao cuidado, o que reforça um estereótipo de gênero de que a mulher tem que ser maternal. As questões de gênero não são o foco desta pesquisa, no entanto, conforme mencionado anteriormente na análise de *O Animal Cordial*, sem dúvidas o neoliberalismo não é neutro nos seus atravessamentos de gênero.

Figura 44 – Joder assiste a vídeos de Mariana Rios, *youtuber* que tem um canal de ASMR.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Conforme temos elaborado nesta tese, o individualismo exacerbado é uma marca do neoliberalismo. Essa autossuficiência que resulta em solidão não reduz a necessidade de buscar conexões. Em *Eu, Empresa*, é notável como o personagem Joder estabelece relações rarefeitas. Lu (Carol Alves), com quem ele divide apartamento, é uma atriz que viaja bastante e aluga seu quarto no sistema *Airbnb* – mais uma plataforma que se relaciona com o sistema neoliberal. Há cenas em que Joder conversa com os inquilinos temporários, ou seja, cria laços efêmeros. Essa efemeridade não é problematizada pelo próprio personagem, que está focado em fazer o seu canal do *YouTube* emplacar. Além disso, como forma de sustento, ele busca trabalhos esporádicos, como os serviços que realiza para uma empresa estrangeira chamada *EagleCorp*. Joder está, portanto, inserido na *uberização*, um termo que vem sendo utilizado para se referir ao trabalho mediado por plataformas digitais (Abílio, 2020).

A tendência global da uberização aparece em diferentes profissões em *Eu, Empresa*. Além dos *youtubers*, há a participação de entregadores de *app* no filme. Nessas cenas, o filme se aproxima do gênero documental, pois os trabalhadores são "personagens reais", conforme termo que Marcus Curvelo (2021) utiliza em entrevista para o site cinefestivais.com.br.

No filme, Marcus/Joder entrevista o seu próprio primo para o seu canal do *YouTube* (30min05s), que ele apresenta como Rodrigo, "empreendedor em formação,

professor de skate, entregador de *Rappi*[26]". Rodrigo acrescenta a palavra "explorado", e Joder a repete. Em tom jocoso, Joder diz que também almeja realizar essas diversas atividades que o primo faz, mas que provavelmente fará tudo errado, ou seja, fracassará.

Na cena posterior (32min31s), Joder entrevista os outros entregadores de *app*, juntamente com Rodrigo. Eles falam sobre as diversas dificuldades dos seus trabalhos, como o fato de que precisam arcar com custos do próprio bolso para a manutenção de bicicletas. Joder quase não fala nessa cena com os trabalhadores reunidos. Em um momento mais descontraído, um dos entregadores relata o seu estranhamento com pessoas que pedem cigarros pelo aplicativo, e Joder comenta que já solicitou esse produto por essas plataformas – o que acaba ressaltando a diferença entre ele e os outros trabalhadores uberizados.

O comentário mais notável dessa entrevista acontece no final, quando um dos entregadores fala: "Isso *tá* acontecendo pelo fato do desemprego, muita gente desempregada...", frisando que eles não estariam realizando esses serviços se tivessem a oportunidade de trabalhar com carteira assinada. Após essa fala, Joder faz uma foto de todos no final e diz: "Valeu, galera". O importante reconhecimento da exploração neoliberal por parte do entregador não é aprofundado, pois o próprio Joder não possui essa consciência crítica – ele intenciona "vencer" no capitalismo de plataforma.

Em relação às imagens dessa cena, o *youtuber* se esforça para capturar diferentes ângulos dos entrevistados para colocar em seu canal, correndo ao lado do seu primo com a câmera na mão e filmando o rosto de cada um que fala (Fig. 45). Todo esse material, ou "conteúdo", como se diz em relação às imagens vendáveis para a internet, simplesmente é esquecido ao longo do filme – a crítica a esse modelo de trabalho "desaparece".

Joder segue o seu percurso realizando um trabalho para a *EagleCorp* e trabalhando como motorista de aplicativo com seu carro. Infere-se que possivelmente esse "conteúdo" dos trabalhadores simplesmente não tenha gerado muitas visualizações (*views*) e, consequentemente, monetização para o canal do *YouTube* de Joder – por isso a perda de interesse.

[26] Aplicativo de entregas em domicílio.

Figura 45 – Joder entrevista trabalhadores de aplicativos (*apps*).



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Anteriormente a essa cena com os trabalhadores de *app*, Joder grava um vídeo para o seu canal em meio a natureza com a ajuda de Baumga (~19min50s). Essa “natureza” que ele escolhe de plano de fundo é uma plantação de bambu. Há uma interessante relação entre essa monocultura e o neoliberalismo, tanto em um sentido metafórico quanto literal: trata-se de uma cultura homogeneizante, assim como o neoliberalismo, na esteira do que temos argumentado nesta pesquisa: “a natureza, a cultura e a sociedade são interiorizadas pelo capital como condições imanentes a seu próprio desenvolvimento” (Dardot; Laval, 2017, p. 144).

As plantações de bambu atendem a interesses comerciais e podem causar uma série de problemas para as outras espécies, degradando áreas florestais ao alterar a composição das plantas e os processos naturais do ecossistema (Calheiros; Souza; Costa; Araújo, 2023). Podemos associar o bambu ao conceito de *cheap nature* desenvolvido por Jason Moore. A "natureza barata" se refere à forma como o capitalismo usa os recursos naturais de forma exploratória, sem levar em conta as consequências, ou seja, os custos ecológicos ou sociais (Moore, 2016). Na definição de Nancy Fraser: “tratada como gratuita nas contas do capital, a natureza é apropriada

livremente, ou a baixo custo, sem que haja reparação nem reposição, com base na suposição tácita de que é apta a infinita autorrestauração" (Fraser, 2024, p. 32).

Nesse vídeo, o protagonista comenta sobre o seu último chefe, que o criticava pela sua falta de espírito empreendedor. Joder argumenta que com "pensamento positivo, estratégia e um novo *mindset*" acredita que alcançará a mudança que almeja. Na verdade, esse discurso de autoajuda não tem poderes de construir nada. Aumentando a comicidade da cena, Joder cai ao tentar se sentar em um pedaço de bambu horizontalizado.

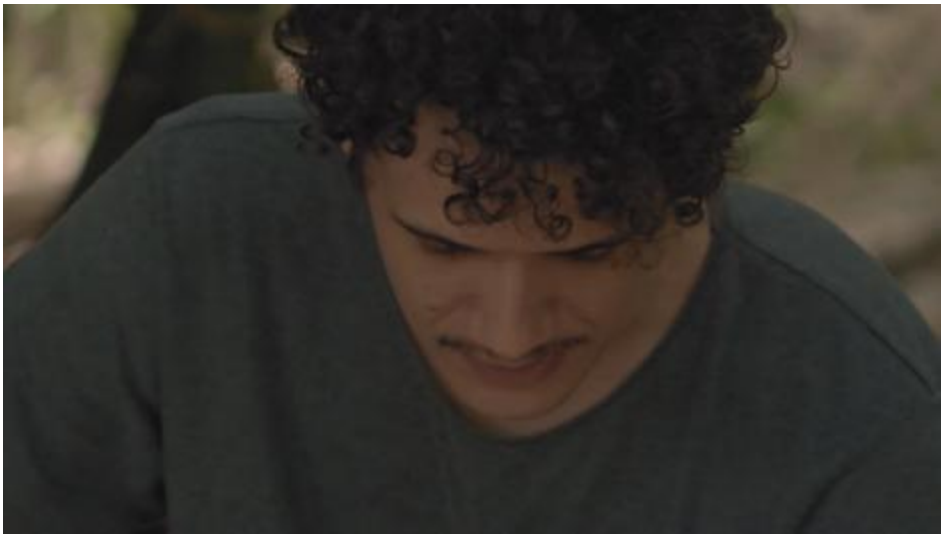
Figura 46 – Joder grava vídeo com seu amigo Baumga.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Fora da gravação, quando Joder está se reposicionando para filmar, ele conversa com Baumga. O protagonista fala que deseja fazer um vídeo sobre motivação, e acrescenta "a gente tem que testar os nichos, né?" – é como se ele estivesse disposto a falar sobre qualquer tema, desde que gere monetização. Ainda nessa cena, o plano aproximado do rosto de Joder acaba revelando mais sobre o seu estado de espírito do que o seu discurso otimista: ele está cabisbaixo e com o cenho franzido (Fig. 47), assim como a personagem Helena em *Trabalhar Cansa* (Figura 7).

Figura 47 – Joder pensativo em pausa da gravação do vídeo para o *YouTube*.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Os obstáculos que Joder encontra em seu caminho contradizem o discurso que ele tenta apreender. Ainda na primeira metade do filme, Lu, a colega de apartamento, chega de viagem e pergunta como ele está. Ele responde que está um pouco "deprimido" porque está flopando (fracassando), e cita como exemplo um vídeo que resultou em apenas 103 *views*. A depressão que ele aponta em si mesmo é na verdade a psicologização do fracasso laboral, um fenômeno do neoliberalismo, que despolitiza por meio da criação de patologias, fenômeno que já havíamos apontado na análise de *Trabalhar Cansa*. O psicanalista Christian Dunker apresenta uma interessante descrição sobre a situação em que se encontra o sujeito deprimido: "o reinado da depressão é também um reinado crítico contra a era do 'capital humano', do prazer dócil e flexível no trabalho e da narrativa do talento, do propósito e da autorrealização que sobrecarrega a produção com métricas e resultados" (Dunker, 2020, p. 209).

Os "fracassos despolitizados" de Joder vão se somando no filme. Um dos seus trabalhos eventuais é uma filmagem de operários em uma construção. Durante a captação de imagens, é sugerido que ele utilize um drone para filmar imagens aéreas. Trata-se de um equipamento caro que o protagonista não tem condições de comprar. Na mesma cena, Joder pede adiantamento do pagamento, relatando problemas financeiros.

Além dessa falta de condições de comprar equipamentos de filmagem, o carro de Joder estraga (19min10s), o que também é mais um problema para o seu sustento, pois ele intencionava seguir trabalhando como motorista de aplicativo utilizando esse carro. Numa oficina mecânica, ele descobre que o conserto custará cerca de setecentos reais. No trecho que se inicia em 37min30s, Joder grava um vídeo para o seu canal do *YouTube* sugerindo uma permuta para algum espectador, para que ele possa utilizar o veículo em troca de algum tipo de divulgação no seu canal. Na cena que se inicia no trecho 44min25s, vemos Joder trabalhando como motorista de aplicativo. Não fica claro se ele conseguiu a permuta, o que parece altamente improvável, pois Joder não é famoso e dificilmente uma "divulgação" em seu canal seria interessante para qualquer marca. Vemos, portanto, que há algumas indicações no filme que sugerem que Joder não está tão desamparado quanto os entregadores de *app* que ele entrevista. Ainda que ele esteja dividindo o apartamento com dois amigos, Joder mora nas proximidades do Rio Vermelho, um conhecido bairro de classe média de Salvador, e possui um carro, o que também indica que a sua situação financeira não é tão precária. Essa questão é problematizada no filme por meio da voz de um amigo de Joder. Um pouco antes de seu carro estragar (18min40s), Joder está dirigindo enquanto escuta uma mensagem de voz desse amigo. Ele comenta que não entende o propósito do canal do *YouTube* de Joder, e sobre ele ter sido demitido, diz que "isso é o Brasil". Quase no final do filme (1h08min), Joder novamente escuta uma mensagem desse amigo enquanto está dirigindo. O sujeito esbraveja: "Que papo é esse de fracassado?" – e comenta ainda que ele "tem papai, tem mamãe, tem tudo" e que está com w*hite people problem*, ou seja, problema de pessoas brancas. O amigo sugere ainda que Joder procure o SineBahia[27] para tentar conseguir um emprego.

A sequência de planos desta cena (Fig. 48) é caracterizada pela melancolia da noite chuvosa, e ela acaba logo depois que um ônibus passa com o letreiro em que está escrito "Liberdade" – o nome de um bairro baiano, mas também o "ideal" relacionado com a forma final do sujeito neoliberal – o sujeito empreendedor de si mesmo. Esse trecho do filme nos remete às considerações de Jacques Rancière em *As distâncias do cinema* (2012) sobre os efeitos do cinema: "(...) um deles é intensificar o lado visível da palavra, dos corpos que a enunciam e das coisas de que

[27] Vinculado ao Governo da Bahia, o SineBahia oferece um serviço de intermediação entre trabalhadores e empregados: https://www.ba.gov.br/trabalho/sinebahia.

eles falam; o outro é intensificar o lado visível como aquilo que nega a palavra ou revela a ausência daquilo de que ela fala" (Rancière, 2012, p. 127).

Figura 48 – Joder dirige e escuta mensagens de reprimenda de um amigo por se apresentar como um "fracassado". Do lado de fora do carro, vemos um entregador de aplicativo enfrentando a noite chuvosa.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Ainda que os comentários do amigo sejam compreensíveis, também podemos nos questionar até que ponto eles são válidos, pois nada indica que Joder possua algum tipo de herança vitalícia, ou ele não estaria sofrendo tanto. Ademais, a frase *white people problem* – que se popularizou na internet – pode ser compreendida como um comentário identitário, na medida em que evidencia o privilégio racial e de classe. O problema do identitarismo foi abordado por Mark Fisher em seu *texto Deixando o castelo de vampiros*[28], no qual ele critica a visão de que estaríamos "isolados por uma lógica de solipsismo", pois, segundo essa perspectiva, só determinados grupos

[28] *Exiting the Vampire Castle*. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/. Acesso em 10 abr. 25.

poderiam falar sobre alguns assuntos. Conforme explana o filósofo húngaro István Mészarós:

> as normas “competitivas” da economia do “mercado livre” foram criadas para restringir e manter permanentemente em sua posição de subordinação estrutural os que se encontram no lado fraco da “ordem econômica ampliada” – ou seja: a avassaladora maioria da humanidade (Mészarós, 2011, p. 194).

Se é fato que o motorista de aplicativo em sua moto sofre mais na chuva do que Joder, o problema sistêmico afeta a todos e, nesse contexto, a “liberdade” do letreiro do ônibus adquire um tom irônico. Com todas as dificuldades que Joder enfrenta para conseguir dinheiro, o protagonista de *Eu, Empresa* parece se encaminhar para a situação de desamparo total semelhante à do personagem Otávio, de *Trabalhar Cansa*, que também é um homem branco de classe média. Nesse trecho da análise, reforçamos que o sentimento de fracasso se tornou um fato comum para as pessoas de classe média por causa da flexibilização pós-fordista, segundo observa Richard Sennett em *A corrosão do caráter* (2000). O desejo por *status* e por uma carreira é comum a todos os indivíduos inseridos nas sociedades capitalistas modernas, e isso Joder não alcança. Na reflexão de Sennett: “um eu maleável, uma colagem de fragmentos em incessante vir a ser, sempre aberto a novas experiências – essas são as condições adequadas à experiência de trabalho de curto prazo” (Sennett, 2000, p. 159). Tendo em vista que a primeira edição desse livro é de 1998, Sennett ainda não abrange as consequências do aprofundamento do capitalismo neoliberal, o que Wendy Brown faz em sua obra *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente*, que teve sua primeira edição lançada em 2019:

> corporações multinacionais e linhas de montagens globais do pós-fordismo já desafiaram a visibilidade e a tangibilidade do controle da propriedade e do capital. No entanto, em relação aos poderes que criam e governam o mundo, os poderes vaporosos das finanças, que governam tudo, mas não vivem em lugar nenhum, são semelhantes a uma revolução copernicana para a subjetividade (Brown, 2019, p. 224).

Estamos, portanto, diante de sujeitos profundamente deslocados. Os altos e baixos de Joder são um processo contínuo no filme. Na cena que se inicia aos 47min33s, ele recebe uma mensagem de áudio da pessoa para quem ele realizou o serviço de filmar operários em uma construção (Figura 49). O sujeito reforça a importância de imagens aéreas feitas por um drone, e informa sobre o cancelamento da *parceria,* termo que ressalta a fragilidade contratual das relações de trabalho no capitalismo de plataforma. Na mensagem, ele sugere que Joder invista nesse equipamento, e diz ainda que pesquisou alguns que custam cerca de dois mil e trezentos reais. O protagonista esboça um sorriso frustrado ao ouvir esse valor, o que indica que está muito acima das suas condições. Com seu smartphone frequentemente em mãos, ele não se afasta das preocupações relacionadas às suas tentativas de ganhar dinheiro.

Figura 49 – Joder é informado da interrupção da “parceria”.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Joder não descansa em casa, e nem mesmo em momentos de lazer. Tudo o que ele faz gira em torno de tentar conseguir dinheiro, assim como a maioria das conversas que ele estabelece com outras pessoas. Rachel (Rachel Saudek), uma das hóspedes que aluga o quarto disponível no *Airbnb* no apartamento de Joder, sai com ele para beber cerveja na orla (na cena que se inicia aos 15min do filme). Ele a questiona sobre o que ela “faz”, e Rachel descreve atividades diversas como estudar dança, dar aulas de inglês e trabalhar com *Reiki*. Ser “multitarefa” é uma característica da sociedade neoliberal, também observável nos vários projetos de Joder. Utilizando

o termo em latim *vita activa*, usado por Arendt, mas com uma visão bastante diferente, Byung-Chul Han afirma: "todas as formas de *vita activa*, tanto o produzir quanto o agir, decaem ao patamar do trabalho" (Han, 2017b, p. 41).

Apesar de tentar remunerações com diferentes *jobs*, ser *youtuber* é o maior interesse de Joder. Por meio da internet, ele descobre que haverá uma oficina sobre trabalhar no *YouTube* (17h28min), com a presença de João Maldito, e decide se inscrever. A cena desse encontro transcorre aos 47min44s do filme. Na ocasião, o *youtuber* que organizou esse evento diz: "Eu me pergunto, o que é que você vende? (...) Hoje em dia *tá* se consumindo de tudo...". Seu discurso segue o status quo neoliberal despolitizado e individualista: "*Eu* crio, *eu* envio, alguém recebe e *eu* lucro". "Eu lucro", ele repete, parecendo desprezar o fato de que o *YouTube* lucra muito mais com publicidade. Depois dessa fala inicial, nesse encontro, há depoimentos de diferentes *youtubers*. As falas acabam corroborando o fato de que o neoliberalismo está intrincado com o autocentramento do sujeito, como indicam termos como autoestima, *influencer*, "minha vida", "minha verdade":

> é a promessa de enriquecimento, a partir de exemplos desses bem-sucedidos empreendedores de si mesmos, que acaba colocando na rede uma multidão de trabalhadores culturais que, na esperança de serem "descobertos", usam a mesma retórica do desprendimento, da vocação pela arte, da procura por formas alternativas de vida e trabalho, enquanto alimentam cocriativamente grandes corporações (Fontenelle, 2015, p. 89)

Uma das youtubers se identifica como uma ativista blogueira e afirma ter um canal no qual dialoga sobre política na perspectiva *plurirracial*, segundo sua própria definição; na conta do *YouTube* dela, o conteúdo é apresentado de uma forma "mais descontraída" e "jovem" – termos esses que acabam remetendo ao entretenimento em vez de lutas políticas. O próprio Joder sobe no palco e se questiona se não é velho demais para tentar ser *youtuber.*

Sempre em busca de ascensão social, Joder tenta contatar João Maldito depois de participar desse encontro de *youtubers* (Figura 50). Numa confraternização em um bar, com o smartphone, ele faz um vídeo e pede "uma fala" para o seu canal do *YouTube*, mas o famoso *youtuber* segue dançando com um copo na mão, desinteressado na conversa, apesar de lançar um aceno para a câmera. Joder insiste por uma fala dele, no entanto, o sujeito permanece dançando com algumas jovens e o ignora. Não por acaso o próprio aspirante a *youtuber* está usando uma camiseta

em que se lê *nobody cares*, ou seja, ninguém se importa. Ele vai embora da festa cabisbaixo, caminhando sozinho pela orla de Salvador, imerso na lógica do "cada um por si".

Figura 50 – Joder na festa (às esq.) e caminhando pela orla de Salvador.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Quando chega em casa, Marcus/Joder começa a gravar um vídeo em que ele afirma estar "fora do personagem", embora tal feito pareça impossível, pelo modo como ambos estão imbricados. Na gravação em questão, ele começa dizendo que a sua vida está um "lixo", com dívidas e fracassos – palavra essa que está constantemente no vocabulário de Joder e que, segundo temos frisado, está diretamente relacionada ao *ethos* neoliberal. Joder então muda de assunto e elogia a *youtuber* Mariana Rios, que chama de "uma grande artista de ASMR", por considerá-la muito ética, uma vez que ela se recusou a fazer uma campanha para anulação de votos.

A fala do protagonista é um pouco ambivalente. Ele elogia a integridade de Mariana Rios, mas comenta que quem está "ferrado" aceita qualquer "trampo", acrescentando: "Eu não sei da situação financeira dela". Joder diz também: "Espero chegar ao ponto em que eu possa também recusar trabalhos". Retomando a questão da construção de personagens, Pallottini (1989, p. 18) afirma que o personagem "tem de ter semelhança com o ser humano, tem de ter relação com o que nós, os espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano". Contradições e

ambivalências fazem parte da natureza humana, e os pensamentos de Joder acabam se aproximando do caráter flexível e maleável que o capitalismo exige.[29]

O sujeito atual ultrapassa o "sujeito fragmentado" de Hall e a "corrosão do caráter" de Sennett (2000). No contexto do capitalismo de plataforma e do fenômeno dos influencers, emerge o modelo de indivíduo que Joder busca personificar. Trata-se de um "sujeito cindido" de uma forma mais marcante[30]. Em *Eu, Empresa*, essa cisão é materializada na tela quebrada do celular de Joder (17min27s), visível quando ele assiste ao vídeo do *youtuber* que convoca o encontro sobre trabalhar no *YouTube*. Mesmo Mariana Rios, *youtuber* admirada por Joder por sua integridade, aparece quase no final do filme (1h09min55s) na mesma imagem fragmentada (Figura 51).

Figura 51 – *Youtubers* vistos através da tela quebrada do celular de Joder.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

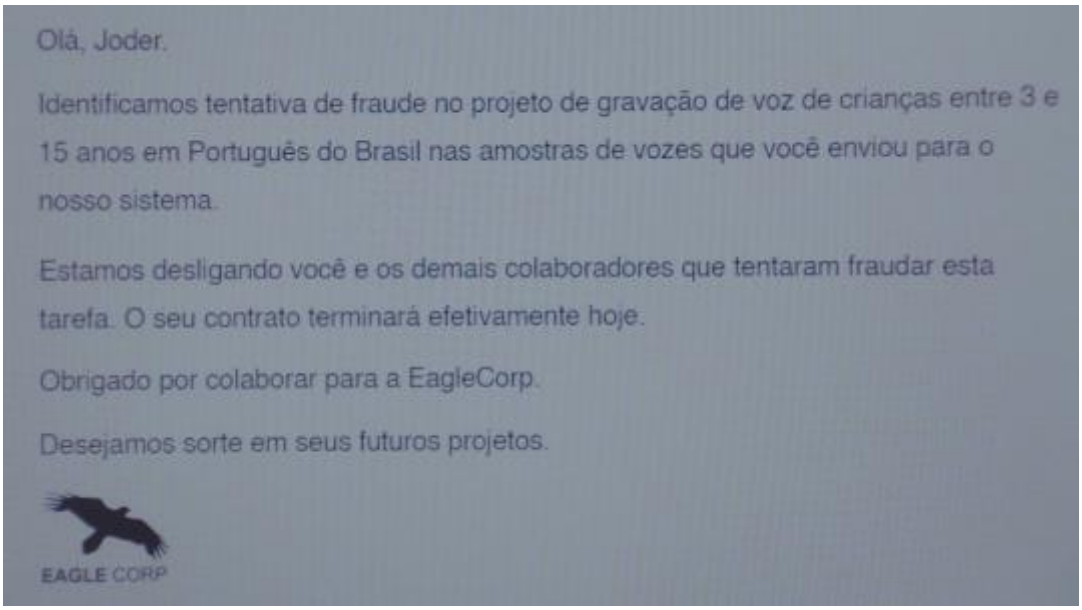
Logo após a gravação de Joder sobre Mariana Rios, ele recebe por e-mail a notificação de desligamento da empresa *EagleCorp* devido a uma tentativa de fraude em um *job*, no qual ele pede para Lu, a sua colega de apartamento, usar a própria voz para simular a fala de uma criança. Vejamos, portanto, como Joder elogia a "ética" de Mariana Rios, mas comete pequenas infrações. É preciso dizer, no entanto, que a fictícia *EagleCorp* não parece muito correta ao exigir a captação de vozes de menores de idade dos seus "colaboradores" para um trabalho comercial.

[29] Na análise de *O Animal Cordial* (*4.1 Sara*), vimos como a personagem Sara ora parece estar ao lado do patrão Inácio, ora parece apoiar os outros funcionários explorados do restaurante La Barca.

[30] "Oscilando entre depressão e perversão, o neossujeito é condenado a ser duplo: mestre em desempenhos admiráveis e objeto de gozo descartável" (Dardot; Laval, 2016, p. 374).

A mencionada maleabilidade mental que o capitalismo contemporâneo exige aproxima-se da lógica de um jogo. A imagem que mostra a mensagem de demissão de Joder remete a uma notificação de algum jogo on-line, que revela que o jogador não passou de fase. É notável também como a mensagem profissional contém o nome do personagem Joder em vez de Marcus, mais uma vez demonstrando a total simbiose entre os dois. Joder tenta entrar em contato com os donos da empresa após ter sido subitamente desligado, e não consegue acessar nada além de mensagens gravadas de celular – aqui novamente temos a questão problematizada por Dardot, Laval (2016), Han (2017b) e Brown (2019): as empresas estrangeiras inacessíveis para seus "colaboradores".

Figura 52 – Joder é demitido por meio de *E-mail* da *EagleCorp*.



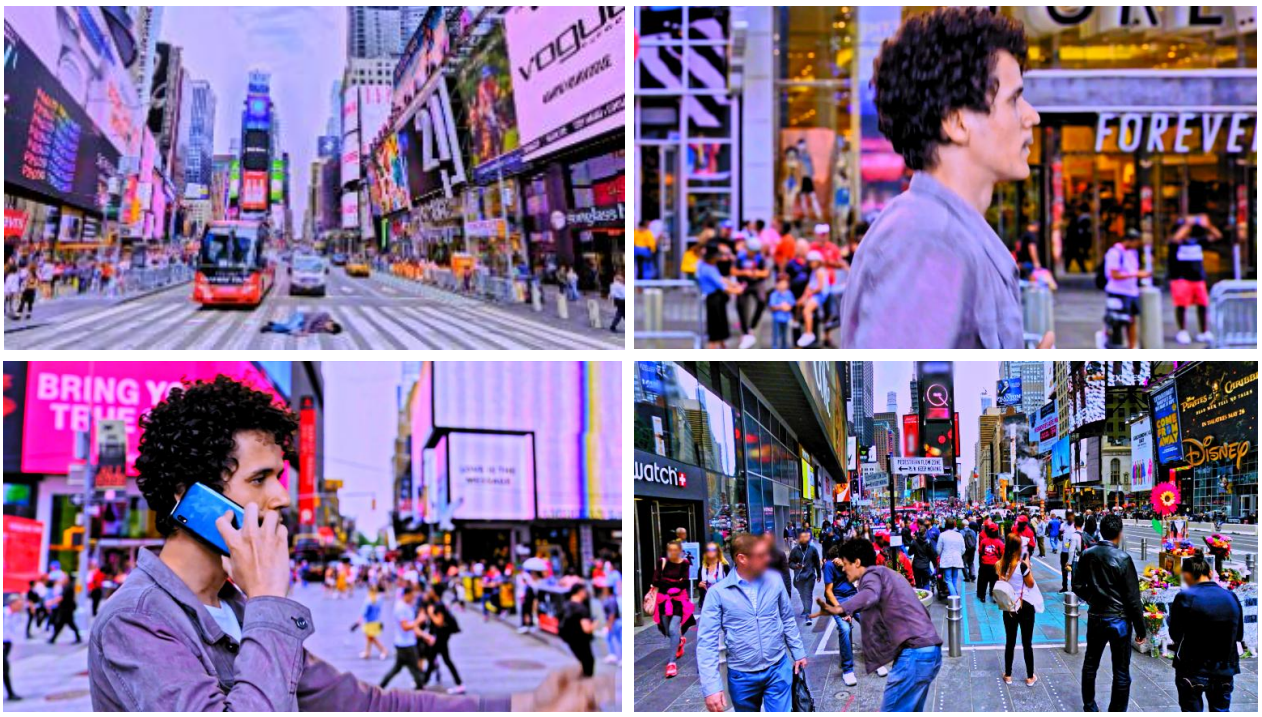
Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Numa tentativa de reverter a situação, Joder revela que trabalhou para a empresa durante dois anos e pede *sensibilidade com a sua condição*. Nesse trecho do filme, Joder fala ao celular, com a cidade de Nova York — seus prédios enormes e outdoors publicitários — como imagem de fundo. A imagem foi inserida por meio do *Chroma Key*, um recurso que utiliza tela azul ou verde para sobrepor cenários. Quando usado de forma profissional no cinema, às vezes torna-se difícil distinguir se o cenário é "real" ou não. Na cena em questão, com a imagem estática da cidade de

Nova York, o recurso foi colocado com a intenção de expor a sua artificialidade. Na era digital, o trabalho remoto se sustenta em mecanismos que dificultam que funcionários reivindiquem seus direitos, ao passo que plataformas online projetam a ilusão de facilidade de acesso a oportunidades laborais.

Inicialmente, Joder aparece deitado em uma via novaiorquina, por meio da sobreposição de imagens (Figura 53). Em seguida, ele caminha em um "trote" que lembra um personagem de videogame. Sempre utilizando o seu smartphone, ele revela que conseguiu o número da *EagleCorp* em um fórum obscuro da internet: "Não tem nenhum endereço, não tem um e-mail, não tem um telefone". A exaustão de Joder, embora novamente apresente semelhanças com o esgotamento de Helena em *Trabalhar Cansa*, é dramatizada como um corpo estático no chão, circundado pela imagem da "terra de oportunidades", como muitas vezes a cultura estadunidense projetou por meio do cinema e de outras formas de arte: um país que vendia (e vende) o sonho americano para imigrantes[31]. Nesse primeiro *frame*, vemos o colapso do sujeito na sociedade de desempenho (Han, 2017b).

Figura 53 – Joder tenta entrar em contato com os donos da empresa *EagleCorp*.



Fonte: *Eu, empresa* (2011).

[31] Exploramos amplamente a projeção global do "sonho americano" na dissertação *Estética e política: o cinema outsider de Jim Jarmusch* (2021).

A construção estético-narrativa também abrange a banda sonora, e neste caso ela evidencia a *gamificação* do trabalho: “um processo de trabalho que assume características de um jogo, cujas regras, porém, não estão claras e são extremamente flexíveis” (Abílio, 2020, p.119) desta cena. Segundo Han (2018), o capitalismo se apropria do jogo para gerar mais produtividade. O fenômeno da *gamificação da vida* foi aprofundado na obra *Gamificação em debate* (Santaella; Nesteriuk; Fava, 2018). No livro, é explicado que esse termo passou a ser utilizado na medida em que elementos de jogos passaram a ser utilizados em sistemas e artefatos que não possuem fins lúdicos. Entre esses elementos, podemos citar a progressão e organização em níveis. Na cultura pop, o videoclipe *Californication* da banda estadunidense *Red Hot Chili Peppers* antecipa uma forma de representação da sociedade gamificada, tendo em vista que o vídeo foi lançado nos anos 2000 e que a cultura digital ainda iria se expandir muito, influenciando cada vez mais as subjetividades. Na esfera pessoal, os aplicativos de relacionamentos (*apps*) também operam como games.

Vejamos como essa questão da gamificação se desenvolve em *Eu, Empresa*: ainda no *frame* com a mensagem da *EagleCorp*, escutamos barulhos de pássaros que remetem ao nome da empresa (Corporação Águia, na tradução literal). Escutam-se sons de buzinas do tráfego intenso quando Joder caminha desorientado no meio da imagem congelada, ou seja, o plano de fundo. Em seguida, Joder entra em um vórtex, e termina correndo na praia baiana, pedindo por um *job*. É bastante relevante o modo como os conflitos se intercalam: após esse momento de desorientação, vemos Joder trabalhando como motorista de aplicativo.

Figura 54 – Joder se desespera ao não conseguir contato com a *EagleCorp*.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

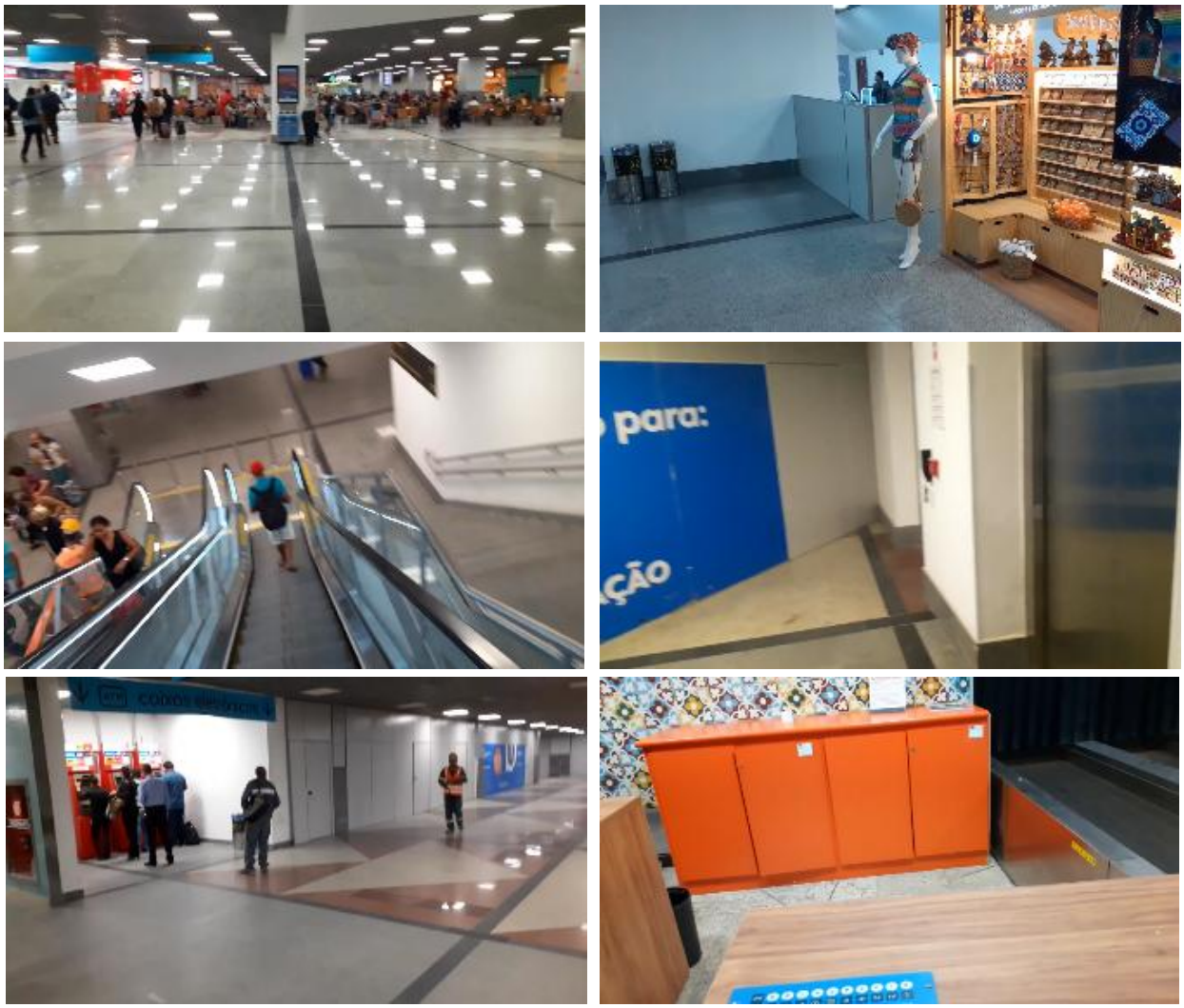
Assim como em um jogo de videogame, há momentos de calmaria e de tensão. Joder estaciona o carro no aeroporto e informa o preço da corrida para a passageira Joana: trinta e nove reais e quarenta centavos. Ela pergunta se o seu modo de pagamento é por meio do cartão e ele diz que foi em dinheiro. Joana pede para ele esperar pois vai entrar no aeroporto para pegar o dinheiro no caixa eletrônico. A mulher, no entanto, não retorna. Ao entrar no aeroporto, Joder grava mais um vídeo para as suas redes sociais, explicando a situação.

"Então, galera, eu *tô* procurando aqui a Joana que entrou para sacar dinheiro...", ele narra ao entrar no aeroporto. Ao assumir a postura de um *influencer*, ele simula uma conexão com um grande número de pessoas, mesmo que não haja de fato um diálogo com espectadores. No mundo transformado em um *game*, a "interação" se estabelece principalmente por meio de *likes* e do aumento do número de seguidores nas redes sociais.

Nesse momento do filme, Joder está de novo na posição de um jogador – isso é construído por meio da movimentação de câmera que remete a um videogame. No jogo *Doom* (1993), por exemplo, temos o ponto de vista do personagem/ jogador que percorre caminhos labirínticos. Trata-se de um *first person shooter* (ou FPS), ou seja, um jogo em que o jogador assume o ponto de vista de um combatente que procura e extermina seus inimigos. Essa dimensão de violência está presente em um caráter simbólico em sociedades que incentivam a competição agressiva do empreendedorismo. Além disso, os espaços também remetem a um jogo.

Na Fig. 55, selecionamos *frames* em ordem cronológica: Joder adentra num ambiente cheio de luzes artificiais, repleto de lojas e com um design quase labiríntico. Após Joder descer de escada rolante, ele acessa um lugar sem saída – o que também é característico de jogos. Na esperança de encontrar Joana, dirige-se à área de caixas eletrônicos, mas ela não está lá. Nesse momento, em desespero, ele aciona o zoom da câmera filmando outra mulher, o que aumenta a comicidade da cena. Um dos últimos *frames* mostra um balcão laranja, é nesse momento em que Joder é informado que o voo de Joana decolou. Não vemos o rosto da atendente, novamente Joder se depara com a frieza da burocracia representada por um balcão laranja.

Figura 55 – Joder procura a passageira Joana no aeroporto.



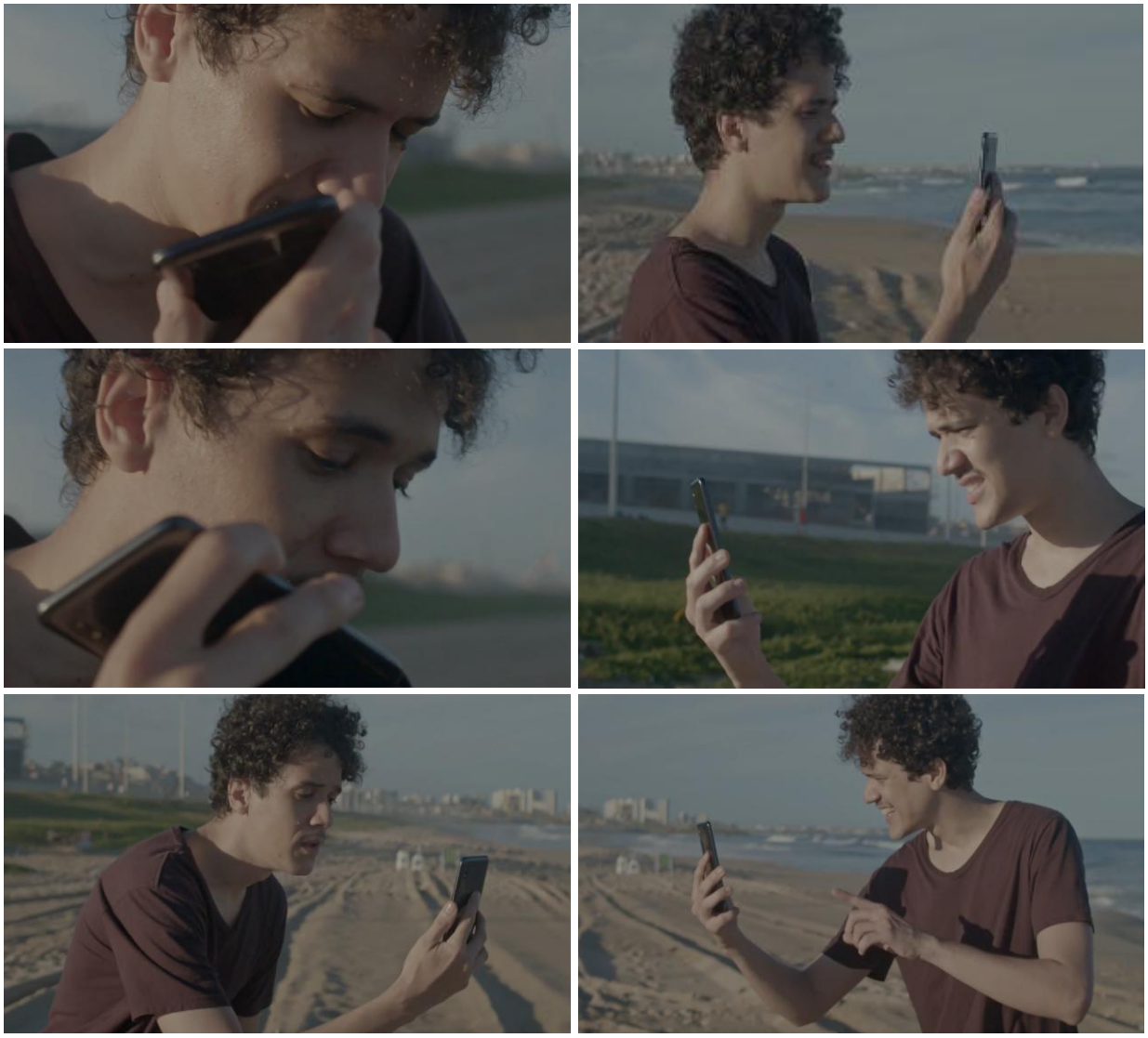
Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Após essa cena, novamente o vemos na praia (Figura 56). Joder manda uma mensagem de áudio no celular para uma pessoa chamada Camila, dizendo que está com tempo livre depois de ter acabado um trabalho "bem grande", e que aceita qualquer "coisa que rolar" na área audiovisual. Joder também se grava mandando mensagem para a passageira Joana, dizendo que não está cobrando o dinheiro, mas que eles podem se reconectar.

Ele segue mandando mensagens de áudio. Para um amigo, ele diz: "*Bicho*, eu *tô* um pouco desesperado... Eu perdi um *freela* que eu tinha fixo, o meu carro quebrou... enfim, cara, o que você tiver de trabalho, *tô* fazendo qualquer parada". O discurso de Joder vai se tornando cada vez mais dissociado, ele passa a contar que

trabalha como montador (editor de vídeos), exemplificando: “Eu já montei um casamento evangélico”. Logo em seguida, Joder fala “Olá, Ricardo e Mariana”, indicando que está gravando uma *live*. Ele canta uma música em inglês (*Please have mercy on me*/ *Take it easy on my heart*), que associa com uma história sobre a montagem do casamento evangélico. A cena se estende entre os trechos 1h04min15s e 1h07min38s, ou seja, Joder fica mais de três minutos tentando interagir com diferentes pessoas em seu celular.

Figura 56 – Com seu celular, Joder busca um trabalho desesperadamente ao falar com amigos e seguidores do seu canal.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

Ainda a respeito dessa cena, é notável como vemos o mar ao fundo sendo ignorado por Joder. De fato, em todo o filme, em nenhum momento ele se banha na praia de Salvador, embora se aproxime da orla mais de uma vez. Mencionamos a cena em que o personagem grava com um bambuzal ao fundo, um vegetal bem mais "próximo" da cultura neoliberal do que o mar diante de Joder. Entrar no mar, no contexto de *Eu, Empresa*, poderia representar um respiro, um momento de relaxamento, o que simplesmente não é possível na vida corrida de Joder.

Quando tudo parece perdido, o sucesso é alcançado de uma forma bastante inusitada: Mariana Rios posta um vídeo de agradecimento para Joder, dizendo que ficou muito feliz por ter conseguido passar os seus princípios para ele. A partir disso, o número de visualizações do *youtuber* dispara rapidamente. Joder comemora o aumento do número de seguidores (pessoas que se inscreveram no seu canal de *YouTube*) em diferentes cenas: na primeira está correndo na rua e agradecendo os mil novos inscritos; na segunda está na praia onde escreve na areia *Somos 3K* (três mil); na terceira, ele está subindo em uma escada rolante e comemorando os 5K. Na cena subsequente, Joder aparece numa piscina abrindo um espumante, pois seu canal conta com dez mil inscritos (Figura 57). Essa progressão é interrompida pela imagem em que vemos Joder sentado no chão com as pernas cruzadas. Depois de respirar fundo, com o semblante entre o sério e o sereno, ele pede desculpas a todos que o assistem pelo seu erro, numa performance do que se tornou habitual no mundo das celebridades da internet, conhecidas como *influencers*.

Figura 57 – Os altos e baixos de Joder: à esquerda, comemorando o aumento do número de inscritos no canal; à direita, ele se desculpa com seus seguidores.



Fonte: *Eu, Empresa* (2011).

O filme *Eu, Empresa*, permeado por um tom cômico, mostra as consequências da consolidação do ideal do empreendedorismo de si mesmo, com um enfoque centralizado em um personagem de classe média. Na última cena, nada é esclarecido a respeito do suposto erro cometido por Joder, pois a mensagem final se refere justamente aos processos escusos de inclusão e exclusão do trabalho na sociedade atual.

Ao longo da tese, temos explorado a figura do sujeito cindido pelo capitalismo neoliberal nos filmes do *corpus* desta pesquisa. No primeiro filme analisado (*Trabalhar Cansa*), o rosto da personagem Helena, aproximado em *close-up* (Fig. 7), mostra as rugas que se formam, consequência de suas preocupações com o trabalho. Para além disso, nessa cena, ela simplesmente esquece que estava mexendo em uma panela, o que reforça que se trata de um colapso.

Figura 58 – Na primeira imagem (em cima, à esquerda), Joder está se filmando com seu celular quebrado. Ao seu lado, a personagem Helena de *Trabalhar Cansa* com o cenho franzido. As imagens embaixo mostram Sara e Inácio, de *O Animal Cordial*, no mesmo espelho cindido do restaurante La Barca.



Fonte: *Frames* de *Eu, Empresa* (2011), *Trabalhar cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017).

Em O *Animal Cordial*, Sara e Inácio, profundamente transtornados, observam-se no espelho quebrado do restaurante em que trabalham. É notável como as suas personalidades se aproximam nesse momento, ainda que Sara consiga se libertar de Inácio no final. Observa-se como os celulares e os espelhos funcionam de modo semelhante na contemporaneidade, fazendo os indivíduos assumirem o lugar de Narciso (Wendt, 2014)[32]. Interligado com o capitalismo neoliberal, esse tipo de individualismo narcisista que caracteriza a nossa sociedade compromete as lutas coletivas: "o capitalismo vai eliminando por toda a parte a alteridade a fim de submeter tudo ao consumo" (Han, 2017a, p. 35).

A metáfora do capitalismo zumbi, de Mark Fisher (2020), também é evidenciada por esse mosaico (Figura 58). O personagem principal de *Eu, Empresa*, por sua vez, não por acaso aparece com a imagem corrompida ao virar seu celular para si mesmo – ele precisa ser um duplo para tentar se encaixar no mundo do capitalismo de plataforma. Além disso, a sua expressão na filmagem em *selfie* (com a câmera apontada para si mesmo) se assemelha à da personagem Helena: ambos se mostram exaustos, com a boca entreaberta e o cenho franzido.

Na trajetória final de Joder em *Eu, Empresa*, o personagem é vítima de um fenômeno recente conhecido como "cultura do cancelamento", conforme explica o psicanalista Christian Dunker:

> essa prática destrói reputações e cria mecanismos de extorsão social que provocam cada vez mais medo e hesitação, reduzindo a participação ativa em diálogos e debates. Opiniões de gosto e declarações de preferência podem levar alguém a ser cancelado "por associação", indicando que estamos em progressão para uma situação de condominização social da vida digital, com progressiva exclusão do que nos contraria e das diferenças que não conseguimos tramitar ou mediar psiquicamente (Dunker, 2020).

Anteriormente exploramos "a lógica do condomínio" teorizada por Dunker. Com a popularização massiva das redes sociais, portanto, ela também se aplica nesses ambientes, indicando o acirramento do narcisismo digital. Trata-se de mais um fenômeno que favorece a despolitização neoliberal, na medida em que as pessoas se sentem satisfeitas em efetuar linchamentos, como se isso contribuísse para melhorar a sociedade. No entanto, tal satisfação imediata substitui a reflexão crítica e revela

[32] Essa dinâmica também é explorada em *Black Mirror* (Espelho Negro, na tradução literal). Lançada em 2011, a série problematiza as novas tecnologias em narrativas distópicas – os *gadgets* funcionam como "espelhos negros".

uma crescente dificuldade em lidar com as diferenças. O final de *Eu, Empresa* se assemelha ao de *Trabalhar Cansa*, relembrando que o personagem Otávio entra em uma dinâmica com um *coach* no qual simula estar numa selva, ou seja, o mercado de trabalho. A selva digital de Joder, por sua vez, possui as suas próprias engrenagens.

5.1 A trajetória pregressa de Joder em curtas-metragens

O personagem Joder, interpretado sempre por Marcus Curvelo, possui uma relevante trajetória antes de *Eu, Empresa*. Joder apareceu pela primeira vez no curta-metragem *Feio, velho e ruim* (2015), dirigido também por Curvelo. Posteriormente, Joder esteve presente nos curtas-metragens *Mamata* (2017) e *Joderismo* (2019), ambos com direção de Curvelo, até ressurgir no longa-metragem *Eu, Empresa*.

No curta-metragem *Feio, velho e ruim* (2015), a sinopse é simplesmente “Joder tenta cancelar um seguro de vida”[33] – um ato comum e corriqueiro, porém pertencente a um sistema burocrático que não raramente funciona de forma lenta e arbitrária. No início do filme, quando ainda aparecem os créditos iniciais, escuta-se a voz de Joder tecendo autoelogios: “Eu sei cozinhar muito bem, eu já viajei bastante, eu falo duas línguas etc.”. As frases seguem nessa linha enquanto surge o rosto de Joder: o seu olhar parece meio perdido, a sua boca entreaberta demonstra insegurança, ou seja, o oposto do seu discurso. Ele às vezes olha diretamente para a câmera, mas seu olhar logo desvia para o lado (Figura 59), é como se ele estivesse em dúvida sobre o modo como está aparecendo no vídeo, no sentido de não saber se está gravando corretamente. Segue-se a imagem de enormes prédios, uma visão de uma metrópole comum. O rosto de Joder e a metrópole são mostrados em planos diferentes, no entanto, não se trata do tradicional recurso de montagem campo/ contracampo (Jullier; Marie, 2012), no qual temos num plano o personagem olhando e no outro o seu ponto de vista. Joder está dentro de casa, mirando a câmera. A montagem intensifica a percepção de que ele está, portanto, desconectado da cidade, na solidão do sujeito de desempenho isolado em si mesmo (Han, 2017b).

[33] Fonte: https://embaubaplay.com/catalogo/feio-velho-e-ruim/. Acesso em: 14 jun. 24

Figura 59 – Joder se filma. À direita, a vista da cidade.



Fonte: *Feio, velho e ruim* (2015).

Após esse *frame*, vemos fotos de Joder na infância. Escuta-se a sua voz dizendo *boa noite*, seu nome (Joder, que ele repete mais de uma vez como se não fosse entendido), e um número de 11 dígitos, ou seja, o CPF. Na fala que se segue compreendemos que o personagem está relatando numa ligação telefônica a sua surpresa ao abrir um extrato bancário: a cobrança de um seguro de vida não solicitado. Ele tenta então estabelecer uma conexão maior com a pessoa do outro lado, perguntando a idade de Sabrina, a atendente, e comentando que ela deve se sentir sozinha à noite trabalhando. Joder solicita ainda o contato do *Facebook* de Sabrina. Assim como em *Eu, Empresa*, o filme é marcado por uma certa comicidade, que se intensifica pelo fato de que não ouvimos a voz da atendente, ou seja, não sabemos como ela está reagindo à interação com Joder.

Depois da ligação, vemos Joder novamente olhando para a câmera, como se estivesse testando o seu melhor ângulo. Na última aparição do rosto de Joder, há uma aproximação maior, num uso do recurso *close-up* que busca adentrar ainda mais na intimidade do personagem (Jullier; Marie, 2012). Nessa imagem, a aproximação é tão grande que "recorta" um pouco da testa e do queixo do personagem, sinalizando a sua fragmentação. Desta vez, escuta-se a sua voz numa narração de uma série de defeitos: "Eu sou uma pessoa ruim, eu minto bastante. Eu não gosto de trabalhar, eu sou muito preguiçoso".

Embora não haja uma conexão evidente entre a ligação para resolver o problema do seguro e a súbita autodepreciação do personagem, essa correlação se aproxima da racionalidade neoliberal, com a sua lógica individualizante de sucesso versus fracasso. Joder também afirma que tem "um trabalho extremamente

burocrático que qualquer pessoa poderia fazer". A descartabilidade do sujeito é uma característica do capitalismo flexível que gera muito sofrimento (Sennett, 2000).

No final do filme, que tem apenas 8min41s de duração, vemos novamente a imagem da metrópole, com um barulho de algum aparelho eletrônico (uma espécie de *bip*) que segue até os créditos finais. Em *Feio, velho e ruim* (2015), ainda há um aspecto humanizado na relação do indivíduo com a burocracia, pois Joder conversa com uma pessoa, conforme dito anteriormente. O mesmo não acontece em *Eu, Empresa* (2021), que mostra o personagem impossibilitado de se conectar com o atendimento da empresa que busca, conforme já visto.

Em sua segunda aparição, no curta-metragem *Mamata* (2017), vemos uma conjugação entre ascensão do bolsonarismo e capitalismo neoliberal. Vencedor do prêmio de melhor curta-metragem pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), o filme foi lançado no ano posterior ao processo que culminou na saída da ex-presidenta Dilma Rousseff do cargo de presidente. A sinopse é bastante direta: "Brasil, 2017. Eu desisto"[34].

Em sua campanha presidencial, o ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022) prometia "acabar com a *mamata*", ou seja, supostos privilégios recebidos por determinados grupos – provenientes de políticas públicas. Logo no início do filme, Joder aparece falando com fones de ouvido. Com a ausência física de um interlocutor, o fluxo da conversa remete a um monólogo. A solidão de Joder também é acentuada pelo tom monocromático – o seu mundo é cinza.

Assim como em *Eu, Empresa*, ele está sempre sofrendo por causa da sua dificuldade para conseguir dinheiro. Ele começa contando que um amigo havia proposto que eles revendessem bezerros por preços bem mais altos do que o de compra, para depois investir o lucro na bolsa. Joder segue dizendo que pensa em "ir embora", que se sente afetado por "todas essas notícias". O personagem comenta sobre amigos que estão em depressão e com ansiedade. Ele ainda expressa total descrença com a política brasileira, diz que não deseja votar em ninguém porque não adianta nada (Figura 60).

[34] Disponível em: https://embaubaplay.com/catalogo/mamata/.

Figura 60 – Joder discorre sobre diferentes assuntos.



Fonte: *Mamata* (2017).

O estado emocional de Joder é frequentemente um reflexo da lógica da subjetivação neoliberal: a expectativa de sucesso individual quase como em um "golpe de sorte" revendendo bezerros e o apontamento dos problemas psicológicos dos amigos sem correlacionar com o contexto econômico e político corroboram isso. É notável também que a demonstração de uma insatisfação difusa e generalizada com a política se relaciona com a despolitização neoliberal. Essa revolta contra "tudo o que está aí" teve como consequência a vitória de Jair Bolsonaro: "Bolsonaro personificava um processo de clara rejeição ao *establishment* político, bem como dava corpo a uma revolta desordenada contra todo o sistema vigente" (Pinheiro-Machado, 2019, p. 121). Na descrição de Marcos Nobre, o sistema "engloba todas as instituições: a mídia, a ciência e a tecnologia, a política e assim por diante" (Nobre, 2022, p. 179).

Em *Mamata*, vemos Joder utilizar a mesma camiseta que usa no longa-metragem *Eu, Empresa* (na qual está escrito *Nobody cares*) e conversar com Baumga, o mesmo personagem que aparece no longa-metragem. O amigo o incentiva a ir embora do país – Joder pensa em ir para os Estados Unidos – o país em que ele "acessa" trabalhando para uma empresa estrangeira em *Eu, Empresa*. Sendo um

trabalhador do capitalismo de plataforma, é compreensível que Joder almeje adentrar no território estadunidense.

Nessa conversa com Baumga, Joder revela que a última vez que sentiu algo parecido com “pertencimento” ou nacionalismo foi com a morte trágica do Piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna em 1994. Esse contexto histórico corresponde à época da implementação do Plano Real no Brasil – quando houve uma certa euforia com essa mudança. No entanto, como já mencionado, a partir dos anos 1990 o neoliberalismo passou a se consolidar no país. O ex-presidente FHC implementou um projeto político fortemente alinhado ao neoliberalismo, caracterizado por abertura econômica, privatizações e desmonte de políticas públicas.

Com uma certa comicidade que também é característica de *Eu, Empresa*, a trilha sonora é composta pelo Hino Nacional interpretado pela cantora Vanusa numa performance realizada em 2009 em cerimônia pública, tal evento “viralizou” pelos erros na letra da música. Dessa forma, evidencia-se um sentimento de que o Brasil era um país promissor, mas fracassou.

Mencionamos anteriormente o artigo *Weariness, Waiting: Enduration and Art Cinema's Tired* (2012), de Elena Gorfinkel. Nesse texto, a autora analisa, entre outros, os filmes Rosetta (dir. Luc Dardenne, Jean-Pierre Dardenne, 1999) e Wendy and Lucy (dir. Kelly Reichardt, 2008). O filme dos irmãos Dardenne possui a seguinte sinopse no site IMDb[35]: “A jovem e impulsiva Rosetta mora com a mãe alcoólatra. Movida pelo desespero, ela fará de tudo para manter um emprego”. O longa-metragem de Reichardt possui a seguinte descrição no site da MUBI[36]: “Wendy Carroll está indo para Ketchikan, Alasca, para um verão de trabalho lucrativo numa fábrica de conservas de peixe: o início de uma nova vida com sua cachorra, Lucy. Quando seu carro quebra em Oregon, sua delicada situação financeira se desfaz, e ela precisa tomar difíceis decisões financeiras”. Segundo a autora, “a fantasia da utilidade social e a ideologia capitalista da produtividade são ambas expostas como estruturas de despossessão nesses filmes pelos esforços obstinados, pela fadiga incessante e pelas aspirações amplas de Rosetta e Wendy” (Gorfinkel, 2012, p. 324, tradução nossa). Especialmente em *Rosetta*, acompanhamos a protagonista se deslocando até a exaustão: é como se a imobilidade significasse “não trabalho” e consequentemente a morte.

---

[35] Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0200071/
[36] Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/wendy-and-lucy

É interessante comparar com o esforço muitas vezes estático de Joder, ainda que ele também esteja buscando ser produtivo e útil em um sentido capitalista. No curta-metragem *Joderismo* (2019), há a seguinte sinopse: “Brasil, 2019. Joder é diagnosticado”. Logo no início do filme, ele liga para um centro médico. Seria o excesso de si mesmo a “doença” de Joder como sugere o título? Em mais de um plano, novamente vemos Joder sozinho e frequentemente com um fundo branco, o que intensifica a impressão de desolamento. Vejamos a seguinte descrição de Gorfinkel:

> A fadiga de Wendy, como a de Rosetta, emerge de um campo socioeconômico neoliberal mais amplo e de suas exigências: é preciso dar conta das coisas sem a ajuda de ninguém, é preciso se virar sem pedir esmolas, é preciso ser determinada e ter objetivos, é preciso ser obediente diante da indiferença desse mundo às suas tentativas de agir (Gorfinkel, 2012, p. 334, tradução nossa).

A busca solitária por sustento aproxima esses três personagens, e as diferentes nacionalidades das produções (estadunidense, franco-belga e brasileira) reforçam o alastramento global do neoliberalismo. Não é o caso de “dar conta das coisas sem a ajuda de ninguém” – essa é uma ilusão neoliberal. Os três personagens enfrentam barreiras diferentes nesse sentido, em parte porque, conforme temos argumentado, Joder é a forma mais contemporânea do sujeito neoliberal: Wendy e Rosetta não se defrontam com a burocracia tecnológica digital vista em *Eu, Empresa*. O que diferencia Joder também é o fato de que ele representa uma geração influenciada por uma ideologia desenvolvida na Califórnia. A respeito da ascensão desse novo conjunto de valores, em 1995, Richard Barbrook e Andy Cameron publicaram um ensaio chamado *A Ideologia Californiana*[37]. Essa ideologia, divulgada por diferentes meios como revistas, livros e a própria internet, mistura o espírito rebelde dos hippies com o entusiasmo empreendedor dos yuppies: “a ideologia californiana surgiu de um inesperado choque entre o neoliberalismo de direita, o radicalismo da contracultura e o determinismo tecnológico – uma ideologia híbrida, com todas as suas ambiguidades e contradições intactas” (Barbrook; Cameron, 1995, tradução nossa). Com a

[37] *The Californian Ideology*. Disponível em: https://www.metamute.org/editorial/articles/californian-ideology.html. Acesso em 14 abr. 25

popularização da internet, essas contradições se intensificaram. Nesse sentido, Dardot e Laval destacam que:

> A expansão fulgurante da internet nas últimas duas ou três décadas trouxe à tona não só novas possibilidades de cooperação intelectual e reciprocidade de intercâmbios em rede, mas também os riscos que ameaçam as liberdades em consequência da concentração do capitalismo digital e do controle policial dos Estados (Dardot; Laval, 2017, p. 17).

Figura 61 – Joder em dois momentos distintos de *Joderismo*.



Fonte: *Joderismo* (2019).

Aparentemente alheio a essas tensões que atravessam o mundo digital e as dinâmicas de controle contemporâneas, o personagem Joder segue o seu percurso como um usuário que vê a internet como uma ferramenta de trabalho e autopromoção. No trecho final de *Joderismo* (Fig. 61, *frame* à direita, 21min35s), ele enumera seus esforços de aprimoramento pessoal: “Comecei a comer melhor, comecei a fazer exercícios físicos, procurei um emprego...”. A imagem remete a uma foto 3x4 utilizada em documentos, embora o ângulo de perfil e a face cabisbaixa desestabilizem a percepção de profissionalismo. Joder segue dizendo que tem sido muito feliz e que as coisas estão dando certo. Esgotado, comprime o cenho como se estivesse tentando segurar lágrimas. Ele ainda dá tapas em seu próprio rosto, e assim o filme termina.

A trajetória de Joder não é exatamente linear considerando os curtas-metragens até *Eu, Empresa*. Se em *Feio, velho e ruim* e *Joderismo* o personagem de fato se depara com problemas burocráticos, ao menos consegue acessar os atendimentos que precisa conversando com pessoas e não ouvindo somente

mensagens gravadas. Conforme vimos, não é o caso do longa-metragem, no qual ele fica sem acesso aos donos da empresa *EagleCorp*.

Outro aspecto diferencial se refere a uma maior contextualização política, pois o saudosismo com um certo contexto político brasileiro pode ser compreendido como algo que impulsionou a situação representada em *Mamata*, mesmo que o protagonista não tenha muita consciência crítica. Em sua forma final, em *Eu, Empresa*, o sujeito empreendedor de si mesmo assume "um caráter des-historicizado e dessocializado: é um ser só, sem passado nem duração. Ele é, a um só tempo, pura intencionalidade e pura instantaneidade" (Laval, 2020, p. 219). Vivemos em uma cultura que privilegia o presente e imediato, o que resulta em produções artísticas que refletem esse contexto, conforme Fisher (2020, p. 98):

> em condições nas quais se atualizam realidades e identidades como softwares, não é surpreendente que os distúrbios de memória ocupem atualmente o foco da indústria cultural – pensemos em exemplos do cinema, como *Amnésia*, *Brilho Eterno de uma mente sem lembranças* ou a série *Bourne*.[38]

Há ainda mais um aspecto que indica a aproximação definitiva de Joder em relação a essa lógica: no curta-metragem *Mamata*, ainda que desesperançoso e colapsado, ele entra no mar no final do filme, num gesto quase catártico. Em *Eu, Empresa*, o empreendedor de si não tem tempo para descanso e está totalmente alheio à natureza. Esse é um ponto, inclusive, que diferencia os hippies dos entusiastas da tecnologia libertária da Califórnia. Temos, portanto, um arco narrativo do personagem que indica um aprofundamento da racionalidade neoliberal.

[38] As obras mencionadas por Fisher foram lançadas a partir dos anos 2000.

6. A SUBJETIVAÇÃO NEOLIBERAL EM #EAGORAOQUE

Analisaremos o filme *#eagoraoque* em correlação com as três características elencadas que compõem a subjetividade neoliberal: austeridade, narcisismo e autossuficiência. Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, os diretores do filme, possuem ampla experiência com cinema. Nascido na Bélgica em 1936, Bernardet realizou trabalhos como diretor, ator, roteirista e escritor. Rubens Rewald, além da atuação como professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é roteirista e diretor.

A respeito da concepção do filme, Jean-Claude Bernardet explicou, em debate[39] veiculado no *YouTube*, que se interessava em mostrar um intelectual (no caso, Vladimir Safatle) sendo levado à periferia. Na mesma conversa, Rubens Rewald comentou que primeiramente pensou em desenvolver um conflito entre pai e filho (representados por Bernardet e Safatle), mas que os fatos políticos acabaram se sobrepondo, ressaltando a importância do contexto em que o filme começou a de fato ser feito, ou seja, janeiro de 2019, o primeiro ano do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro.

O filme foi, portanto, realizado devido a uma sensação de urgência, conforme fala de Rewald (2021)[40]. Segundo explica o diretor, na produção cinematográfica brasileira, às vezes se passam dez anos entre a ideia inicial e a finalização de um filme, e eles não queriam correr o risco de deixar a obra ficar obsoleta. Feito com 13 mil reais[41], trata-se de um valor muito aquém dos outros longas-metragens analisados nesta pesquisa: *Trabalhar Cansa* custou 2 milhões de reais[42], *O Animal Cordial* teve orçamento de cerca de 1,5 milhão de reais[43] e *Eu, Empresa*[44] foi produzido com cerca

---

[39] Na Roda | EAGORAQUE, com Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Vladimir Safatle. Publicado no canal Casa de Cultura do Parque. *YouTube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2x0DtaYZmjQ&t=164s. Acesso em: 20 mai. 25.

[40] Discurso Encurralado | Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald *YouTube*, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=06ER-DzuzR0&t=604s. Acesso em: 20 mai. 25.

[41] *#eagoraoque – uma experiência transformadora*. Fonte: https://piaui.folha.uol.com.br/eagoraoque-uma-experiencia-transformadora/. Acesso em 8 jul. 25.

[42] *Filme brasileiro "Trabalhar Cansa" concorre em mostra paralela em Cannes*. Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/filme-brasileiro-trabalhar-cansa-concorre-em-mostra-paralela-em-cannes-1.134144. Acesso em 8 jul. 25

[43] *Elogiado "O Animal Cordial" chega aos cinemas com direção da estreante Gabriela Amaral Almeida: "Gostaria de não ser exceção"*. Disponível em: https://glamurama.com.br/notas/elogiado-o-animal-cordial-chega-aos-cinemas-com-direcao-da-estreante-gabriela-amaral-almeida-gostaria-de-nao-ser-excecao/. Acesso em 8 jul. 25

[44] *Eu, Empresa*. Fonte: https://www.imdb.com/pt/title/tt13792534/. Acesso em 8 jul. 25

de 440.000 reais. Como consequência disso, o filme *#eagoraoque* circulou bem menos comercialmente, ainda que tenha sido selecionado para festivais.

O *frame* inicial do filme é uma tela preta, escutam-se barulhos de vários disparos até surgir a primeira imagem, um celular no qual se vê um jogo em que é necessário matar oponentes – há inclusive a representação gráfica do sangue. Após a tela do celular, a imagem mostra uma jovem segurando o objeto, jogando o jogo de videogame. “Esse jogo é de matar?”, de repente pergunta Jean-Claude Bernardet, aproximando-se, e ela responde que sim (Figura 62). Ele emenda “e você gosta de matar gente?” – a resposta novamente é afirmativa. Já havíamos correlacionado a “gamificação” (Abílio, 2020, Santaella; Nesteriuk; Fava, 2018) da vida com a competição neoliberal, que neste caso adquire ainda um outro contorno pelo fato de o jogo ser “de matar” – remetendo ao bolsonarismo e à popularização do slogan “bandido bom é bandido morto” (Pinheiro-Machado, 2019).

Figura 62 – A gamificação da vida em *#eagoraoque*.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*,

Em relação ao contexto do filme, a “derrota avassaladora da esquerda”, nos termos de Rewald, está evidenciada no título *#eagoraoque*. Destacamos aqui o uso da hashtag (#)[45] – foi por meio da internet que o bolsonarismo se consolidou, adotando determinadas estratégias:

[45] O símbolo **#**, conhecido como *hashtag* na internet, é utilizado para organizar conteúdos por tema. Na rede social X, anteriormente denominada *Twitter*, ele atua como um marcador que cria links entre publicações relacionadas, permitindo o acesso a debates específicos. Esse recurso foi amplamente explorado durante a campanha presidencial brasileira de 2018.

> a candidatura de Bolsonaro se valeu de técnicas bem estabelecidas na extrema direita global, principalmente na extrema direita estadunidense, táticas dirigidas para contornar os *gatekeepers* clássicos da esfera pública formal e das instituições, em especial as instituições político-partidárias. O sucesso dessa candidatura está sem dúvida ligado à sua capacidade de influenciar o próprio comportamento eleitoral ao induzir novas maneiras de utilizar a comunicação digital (Nobre, 2022, p. 157).

A ascensão de Bolsonaro se deu na esteira de um ciclo de crises intensificado pelas medidas de austeridade adotadas no governo de Michel Temer. De acordo com Clara Mattei, há uma relação universal entre essa prática econômica e a repressão política. O próprio título da sua obra sobre esse tema contém essa associação: *A ordem do capital – como economistas inventaram a austeridade e abriram caminho para o fascismo* (2023). Ainda que Mattei esteja se referindo ao contexto autoritário italiano, "economistas do Sul global buscaram validação nas vertentes econômicas que disseminaram a austeridade e assumiram os contornos neoliberais que testemunhamos hoje" (Mattei; Pittari, 2023, p. 9). Tais economistas, a partir da virada neoliberal dos anos 1980, "promoveram uma noção de que as democracias eleitorais (sobretudo aquelas com representação proporcional) demonstram uma tendência intrínseca para acumular dívidas e, portanto, são economicamente ineficientes" (Mattei, 2023, p. 412).

Não por acaso a austeridade se manifesta conjugada com governos que flertam com o autoritarismo, "uma tendência recorrente na história moderna" (Mattei, 2023, p. 415). Um ponto frequente da argumentação de Mattei é a ineficácia das medidas de austeridade no propósito de melhorar a situação econômica de um país. Vejamos como isso se desenvolveu no contexto brasileiro:

> desde o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff – sob a falsa acusação de violação das leis orçamentárias, as chamadas "pedaladas fiscais", indispensáveis para conciliar o gasto com o não atingimento das receitas diante da crise econômica que assolou o país, providências que nada mais eram instrumentos para a execução de despesas públicas inadiáveis –, o cenário de desfazimento do Estado social ganhou fôlego com o rompimento do pacto social por meio da forjada Emenda constitucional n. 95/2016, resultado da aprovação da "PEC da morte" (Mattei; Pittari, 2023, p. 13).

A “PEC da morte”, oficialmente denominada Proposta de Emenda à Constituição (PEC 55/2016),[46] foi aprovada apesar das contestações: o seu caráter polêmico envolveu a redução de gastos em áreas como saúde e educação durante 20 anos. Como acontece com a maioria dos cortes de verbas públicas, essas medidas impactam principalmente os segmentos mais pobres da população. Observa-se que a austeridade, assim como o próprio neoliberalismo, ultrapassa estratégias econômicas – não há neutralidade nessas doutrinas e em suas consequências. Como pontua Mattei (2003, p. 375): “a austeridade é particularmente eficaz não na estabilização das economias, mas na estabilização das relações de classe”. Para o capitalismo neoliberal, é mais interessante que as pessoas disputem posições no mercado de trabalho do que estejam estabilizadas em cargos públicos:

> (Na Itália) uma economia socialista era retratada como a concessão às classes trabalhadoras de uma “licença” para trabalhar menos e consumir mais. Para os economistas italianos, estava subentendido que, uma vez contratados pelo Estado, os empregados degeneravam em comportamento, tornando-se a antítese do virtuoso *homo economicus*. Funcionários públicos revelavam-se “preguiçosos” (*fannulloni*) imorais porque perdiam o sólido incentivo econômico do mercado irrestrito (Mattei, 2023, p. 319).

No caso brasileiro, os inimigos do progresso econômico são mais variados, ainda que funcionários públicos no Brasil por vezes sejam vistos como aproveitadores da *mamata*. Curiosamente, Jair Bolsonaro, para seu público eleitor, não é visto dessa forma embora seja político profissional desde 1989. Segundo Pinheiro-Machado (2019, p. 142), “o sentimento fascista que cresce no Brasil não mobiliza o medo de um inimigo externo, como é comum no Hemisfério norte”. Aqui, os problemáticos podem ser ambulantes, desempregados, pobres, nordestinos, ativistas ou criminosos – há sempre relações de poder estruturadas no eixo raça, classe e ideologia (Pinheiro-Machado, 2019).

Ainda nas primeiras cenas do filme (1min14s), vemos a atriz Palomaris Mathias de perfil. Ela questiona: “Ser tratado como marginal é democrático? Ser o primeiro a ser suspeito como bandido é democrático? É democracia? Ocupar apenas os trabalhos mais subalternos da sociedade é democrático? Então pra mim essa

[46] *PEC que restringe gastos públicos é aprovada e vai a promulgação*. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/13/pec-que-restringe-gastos-publicos-e-aprovada-e-vai-a-promulgacao. Acesso em: 15 mai. 25

pergunta, se favela é democracia, é uma ofensa”. Antes da fala de Palomaris, há um frame de Jean-Claude Bernardet segurando uma arma – gesto que tensiona a reflexão de Palomaris sobre quem merece viver ou morrer no Brasil (Fig. 63).

Logo nesse começo temos uma exposição que se relaciona com a formação do Brasil: “nossa história sempre foi dividida entre uma parte branca e ‘desenvolvida’ e outra parte que se quer varrer para debaixo do tapete: pobre e/ou negra, considerada atrasada e fora do desenvolvimento econômico” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 142). A disparidade de renda, característica histórica do Brasil, foi agravada pelo receituário neoliberal:

> para o ano 2021, por exemplo, o rendimento médio dos brasileiros 50% mais pobres foi 29 vezes inferior ao rendimento médio dos 10% mais ricos de toda a população, enquanto, na França, a mesma relação era de apenas 7 vezes. Isso que no Brasil o rendimento da população registrado pelas pesquisas oficiais captura fundamentalmente a renda do trabalho e dos benefícios sociais, com rara obtenção de informações referentes à renda dos proprietários (lucros, juros, renda da terra, aluguéis e outros) (Pochmann; Silva, 2023, p. 115).

Figura 63 – À esquerda, Bernardet faz aulas de tiro. À direita, Palomaris discursa sobre democracia.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Enquanto alguns lutam para sobreviver, outros se fecham em condomínios, de preferência armados. Jean-Claude Bernardet, como ator, emula certas contradições que caracterizam a própria sociedade brasileira. No início de *#eagoraoque*, segura a arma com direcionamento certeiro, quase como um atirador profissional. No entanto, ambivalências transparecem no trecho que se inicia na minutagem 35min06s, no qual vemos Bernardet no exato mesmo contexto do *frame* como atirador, só que desta vez ele aparece iniciando em aulas de tiro (Figura 64). Desajeitado, o cineasta vira a arma para o instrutor ao falar sobre a cena que está sendo filmada. O sujeito prontamente o reprime dizendo “nunca aponta a arma pra alguém”, e indica que Jean-Claude mire o alvo na sua frente.

Figura 64 – Jean-Claude Bernardet com o instrutor de tiro.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Quando o diretor finalmente atira, o seu corpo se desestabiliza bastante, quase como se ele fosse cair: há um interessante contraste entre o corpo octogenário de Bernardet e a potência destruidora de uma arma. Ao perceber a reação, o instrutor comenta que “o tiro assusta”. Ele pergunta se Bernardet gostaria de prosseguir, e o cineasta se recusa. Após um pouco de conversa, eles retomam a prática.

Na aula prática, a abertura da folha com as indicações dos alvos também causa um certo estranhamento – como se aniquilar um ser humano pudesse ser comparado com atirar em um pedaço de papel. O instrutor comenta sobre o que uma arma pode trazer de “bom e ruim”, podendo “ceifar” vidas. “Ceifar vidas é menos forte do que matar?” – questiona o cineasta. Na visão do instrutor, o policial não atira para matar, mas para se proteger em legítima defesa, “ceifando a vida de um marginal”. Ele acrescenta: “E a gente tem que analisar dessa maneira”. Bernardet balança a cabeça afirmativamente, com um sorriso contido indicando um certo constrangimento. A cena

condensa a simplificação que tomou conta das discussões políticas com a ascensão do bolsonarismo, separando os bons (gente de bem) e os maus. Um “marginal” não é, portanto, “alguém”, retomando a fala inicial do instrutor sobre não apontar a arma para uma pessoa.

Segundo temos argumentado, desnaturalizar a subjetivação neoliberal exige um esforço de desvelar seus mecanismos. A austeridade é uma verdadeira *arma* do capitalismo (Mattei, 2023), resultando na precarização do trabalho e especulação financeira. Com essas medidas econômicas, aumenta o número de pessoas em situação de rua, problema que é retratado no filme.

No mosaico de cenas de *#eagoraoque*, há falas de ativistas como Guilherme Boulos (atualmente Deputado Federal), Carmen Silva (militante em prol do movimento por moradia) e Mano Brown (cantor e compositor de rap). Na cena em que Boulos discursa em uma ocupação (Fig. 65), a câmera centraliza a imagem de uma mulher cabisbaixa, iluminada por dois focos de luz que acentuam a sua presença no *frame* e, ao mesmo tempo, sugerem sua solidão e vulnerabilidade. Esse sofrimento, porém, não se resume à precariedade material das condições de vida. No neoliberalismo, ele se aprofunda em uma dimensão subjetiva. Na percepção de Silva Junior (2020, p. 263), trata-se de um “sofrimento ligado simultaneamente à perda objetiva das instituições sociais e à perda do lugar subjetivo do sujeito na estrutura social”.

Figura 65 – Guilherme Boulos discursa em ocupação.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Observa-se como o filme intercala cenas em que é mostrada a relação do sujeito com o capitalismo em suas diversas facetas: por vezes é uma disputa mais urgente e acirrada como a questão da moradia digna; noutras a violência está imbricada nas conversas prosaicas do cotidiano – o que também aparece principalmente em *Trabalhar Cansa*[47].

Numa das cenas finais do filme (59min19s), Jean-Claude Bernardet toma café com a faxineira que trabalha em sua casa (Figura 66). Ela comenta, como quem compartilha uma banalidade cotidiana, que “as coisas estão caras” e que o preço da passagem de ônibus aumentou. “Aumentou de novo?”, ele pergunta, e ela confirma. Ela também afirma ter havido uma redução na frota de ônibus em circulação. Esse breve diálogo evidencia como os efeitos da austeridade — elevação do custo de vida, precarização dos serviços públicos e restrição do acesso à mobilidade urbana — são absorvidos de maneira naturalizada pelas camadas populares. A normalização dessa violência econômica e simbólica aparece tensionada na mesma cena, quando a mulher fotografa Bernardet, e ele, numa reação inesperada, ergue a camiseta e exibe marcas de cortes feitos anteriormente por ele mesmo com uma faca. Esse gesto funciona como uma ruptura, e pode ser compreendido à luz da biopolítica como uma tentativa de reinscrição subjetiva no espaço social a partir do corpo. Trata-se de um ato que reivindica o direito de enunciar a vida fora dos protocolos disciplinadores. Na colocação do próprio Bernardet:

> A longevidade é uma necessidade industrial. Laboratórios, farmacêuticos, fabricantes de máquinas de ponta para diagnósticos por imagem e outras finalidades, hospitais precisam da nossa “bio” – o que não quer dizer a nossa vida – para lucrar, sendo que a manutenção da bio independe da qualidade de vida (Bernardet, 2021, p. 9)

[47] Em *O Animal Cordial*, a cena que dialoga com essa questão é o momento em que Inácio conta o dinheiro do caixa na frente da garçonete Sara, que espia a sua movimentação, mas finge desinteresse na sua fala.

Figura 66 – Jean-Claude Bernardet expõe seu corpo com ferimentos autoinfligidos.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Há uma cena em específico no filme *Trabalhar Cansa* que se assemelha a essa, o momento no qual Paula, a empregada doméstica, abre um ovo numa vasilha e nota uma mancha de sangue na gema. Nesse caso, é esse elemento que causa uma ruptura na normalidade. Ela diz: “Era o último ovo”. Paula, na sua posição subalterna, não se manifesta sobre os problemas financeiros da família, embora sem dúvidas existam “pistas” de que algo não vai bem, como na cena em que ela entra na cozinha e vê Helena cabisbaixa acompanhada de sua mãe. Assim que Paula entra para pegar água, as duas param de conversar, indicando também o desejo de não compartilhar os problemas.

A respeito do ovo, o comentário de Paula pode se relacionar com a ideia de que a empregada doméstica reconhece o valor daquele último produto. Demonstrando vontade de retomar o controle da situação, a patroa, irritada, pega uma colher na gaveta para retirar a parte vermelha, dizendo com rispidez para Paula: “Cuida do doce”. Helena impõe silêncio e funcionalidade a Paula, enquanto Bernardet, ao mostrar seus cortes, rompe momentaneamente a norma social e performa uma subjetividade diferente da norma capitalista.

Tal retomada de controle também acontece associada ao crescente narcisismo na sociedade: é preciso novamente mencionar as particularidades do caso brasileiro, que se revelam na “lógica do condomínio” (Dunker, 2015) e na manutenção de um capital cultural da classe média brasileira: “a expressão da individualidade cria laços de solidariedade entre aqueles que se consideram detentores de um ‘bom gosto’ no estilo de vida e vai produzir preconceito contra os que são vistos como toscos e animalizados” (Souza, 2018, p. 50).

Vejamos como isso se manifesta no filme: no trecho que se inicia aos 32min53s de *#eagoraoque*, Valentina Ghiorzi Safatle (filha de Vladimir Safatle) está cantando a música *Frederik* de Patti Smith, acompanhada de seu pai tocando piano. Como um filme que busca tensionar contradições, a escolha pela performance da música de uma artista ligada à contracultura estadunidense não parece ao acaso (Figura 67).

Trata-se de um evento em que as pessoas estão todas bem arrumadas conforme os padrões da classe média: há homens de gravata e mulheres usando vestidos de tecidos finos. Nesse ambiente sofisticado, os convidados seguram taças longas e a bebida servida é algum tipo de espumante. Após a apresentação, uma das participantes do evento diz: “Bonito vocês dois juntos” – iniciando um diálogo com Vladimir Safatle. Ele, então, rompe com a formalidade do ambiente: “Não foi o presidente do seu banco que falou na semana passada que três milhões de desempregados no país não era problema porque quebrava a pressão inflacionária?”[48] – a reação da interlocutora é uma risada social, como se ele estivesse fazendo uma piada. A segunda intervenção de Safatle não é tão bem recebida: “Você não foi o sujeito que falou que trabalhador no Brasil tem direito demais?” – a resposta do homem é dizer “como é que é?” – uma frase que fica ecoando no ar enquanto Safatle segue provocando os convidados.

[48] Há uma teoria chamada *Curva de Phillips* que sugere uma correlação inversa entre emprego e inflação. Fonte: INFLAÇÃO, DESEMPREGO E CHOQUES CAMBIAIS: UMA REVISÃO DA LITERATURA SOBRE A CURVA DE PHILLIPS NO BRASIL. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2656/1/TD_1924.pdf. Acesso em 28 mai. 25.

Figura 67 – Vladimir Safatle discute com o público após apresentação de piano.



Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Curiosamente, um terceiro participante se adianta e pergunta por que Safatle não mudou para a "relativa de Mi menor". Ele evoca, portanto, a teoria musical, um tipo de conhecimento que muitas vezes fica restrito a quem tem acesso à educação mais refinada. Além disso, Safatle estava tocando em um imponente piano de cauda, um instrumento bastante caro, ou seja, mais um objeto que congrega a classe média, além das taças, bebidas e roupas caras. A pergunta, no entanto, não consegue restabelecer a "normalidade", e Safatle questiona: "Você não foi aquele sujeito que escreveu que a polícia agiu muito bem quando matou dezessete pessoas no morro do Fallet?" – "Fui", o homem responde, de forma seca, e a cena acaba, transicionando para a cena em que Jean-Claude Bernardet está fazendo aulas de tiro, outro mecanismo de proteção da classe média. Na explicação resumida de Jessé Souza: "os indivíduos das diversas classes lutam tanto por monopolizar o acesso a coisas materiais – carros, viagens, apartamentos -, como pelo acesso a coisas imateriais e simbólicas – respeito, reconhecimento social e prestígio" (Souza, 2018, p. 20). Essas dimensões estão imbricadas, acrescenta o autor. Na literatura, é notável o relato do

francês Édouard Louis ao reconhecer pela primeira vez como foi privado do que é normalizado na classe média:

> Eu ia ao cinema de arte da cidade com Elena e assistia às mostras de Todd Haynes, Gus Van Sant, Orson Welles. Saindo das sessões eu pensava em você: meu pai nunca fez isso, ele nunca viu isso. Nunca vai saber o nome de Gus Van Sant. À noite na casa de Nadya, durante o jantar, eu pensava: ele nunca vai viver ou sentir a textura desses jantares, o piano, as velas, as conversas sobre pintura, porque mesmo que ele tivesse essas velas ou ouvisse essas notas, nada em seu ser o preparava para apreciar a beleza. Eu ainda não enxergava nessa distância entre a minha vida e a sua um sinal de injustiça, de violência de classe, mas apenas o sinal de que eu estava destinado a uma vida mais bonita e grandiosa (Louis, 2024, p. 58-59).

Na análise de *O Animal Cordial*, já havíamos pontuado que elementos como roupas caras, vinhos e viagens internacionais foram usados como forma de demonstrar prestígio acessível para um determinado grupo e não para outro, ou seja, a mesma violência simbólica. Essas diferenças são inclusive reforçadas por meio de medidas econômicas com cunho político, como as tomadas por Nigel Lawson, ministro das Finanças de Margaret Thatcher[49] no período de 1983 a 1989. Em um discurso sobre o orçamento de 1988, quando exaltou a diminuição de impostos de empresas, Lawson também anunciou "um aumento substancial nos impostos sobre o consumo, inclusive para cereais, cigarros e tabaco solto, cerveja, cidra, vinho e destilados – políticas, disse ele, que tributariam os 'maus hábitos' da classe trabalhadora" (Mattei, 2003, p. 402).

Na cena final do filme, que será analisado posteriormente, o que está em jogo é a "ausência de uma gramática comum de argumentação" (Safatle, 2016, p. 106) quando a figura do "intelectual" é tensionada com militantes da periferia. A classe média, no entanto, tem sido eficiente em passar os seus valores; a própria reação dos interlocutores de Safatle vai ao encontro de manter o ambiente "civilizado": nenhum dos participantes do evento se engaja em uma discussão mais acirrada e ninguém começa a falar mais alto. Essa cena, inclusive, contrasta com as imagens de disputas políticas que acontecem na rua, nas quais há gritos e imagens precárias e trêmulas.

A autossuficiência, elemento central do neoliberalismo, é explorada no filme. Destacamos na nossa análise o momento em que a atriz Palomaris Mathias encarna

[49] Uma das principais personalidades políticas da virada neoliberal, conforme já mencionado.

a personagem Matilde “do banco Sampaio” (43min45s) e busca ajudar “dona Lu” com o seu empreendimento de tapiocas. O banco Sampaio é uma “experiência real, concreta”, segundo relato do diretor Rubens Rewald (2023)[50], embora tenha sido ficcionalizada em *#eagoraoque*. Esse dado é especialmente significativo no contexto de um documentário, reforçando o caráter social das práticas apresentadas no filme.

Primeiramente ela encontra com “dona Ana”, vizinha de “dona Lu”, para saber mais sobre a mulher que deseja empréstimo para o seu negócio de tapiocas. A vizinha confirma que ela é confiável. Matilde então se dirige para o açougue de “seu Silvestre”, que afirma que dona Lu é freguesa e que sempre paga as suas compras. Após essa pesquisa na comunidade, Matilde avisa para dona Lu que um empréstimo de 1500 “sampaios” foi aprovado, metade do valor exigido pela empreendedora, que o aceita a contragosto. Nessa encenação, evidencia-se como as relações comunitárias são capturadas e reconfiguradas dentro de uma lógica financeira, transformando vínculos sociais em garantias de capital.

Essa interação entre Matilde e dona Lu é problematizada numa cena posterior (45min28s), na qual a atriz Palomaris conversa com Vladimir Safatle em um encontro on-line (Figura 68). Ela argumenta: “A pessoa precisa sobreviver. Precisa pôr o pão na mesa...”. “Será que é tudo que a gente tem pra oferecer a essas pessoas?” – retruca Safatle.

De forma semelhante aos diversos outros autores que amparam esta pesquisa, o filósofo critica o ideal do empreendedorismo como uma forma de emancipação, questão que está no cerne do pensamento neoliberal: “O banco é o ator da formação de uma nova comunidade?” – ele questiona. Ela responde: “O banco somos nós, na verdade. Somos pessoas da comunidade.” Safatle segue dizendo que existe uma contradição entre empreendedorismo e comunidade (trecho 47min11s). Na cena em questão, é significativo que ambos estejam em telas separadas, além de mostrar a divisão de pontos de vista, essa imagem acaba sendo uma representação da lógica do “cada um por si” do neoliberalismo e do capitalismo de plataforma (Abílio, 2020).

[50] Na Roda | EAGORAQUE, com Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Vladimir Safatle. Publicado no canal Casa de Cultura do Parque. *YouTube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2x0DtaYZmjQ&t=164s. Acesso em: 20 mai. 25.

Figura 68 – Safatle conversa com Palomaris sobre empreendedorismo.



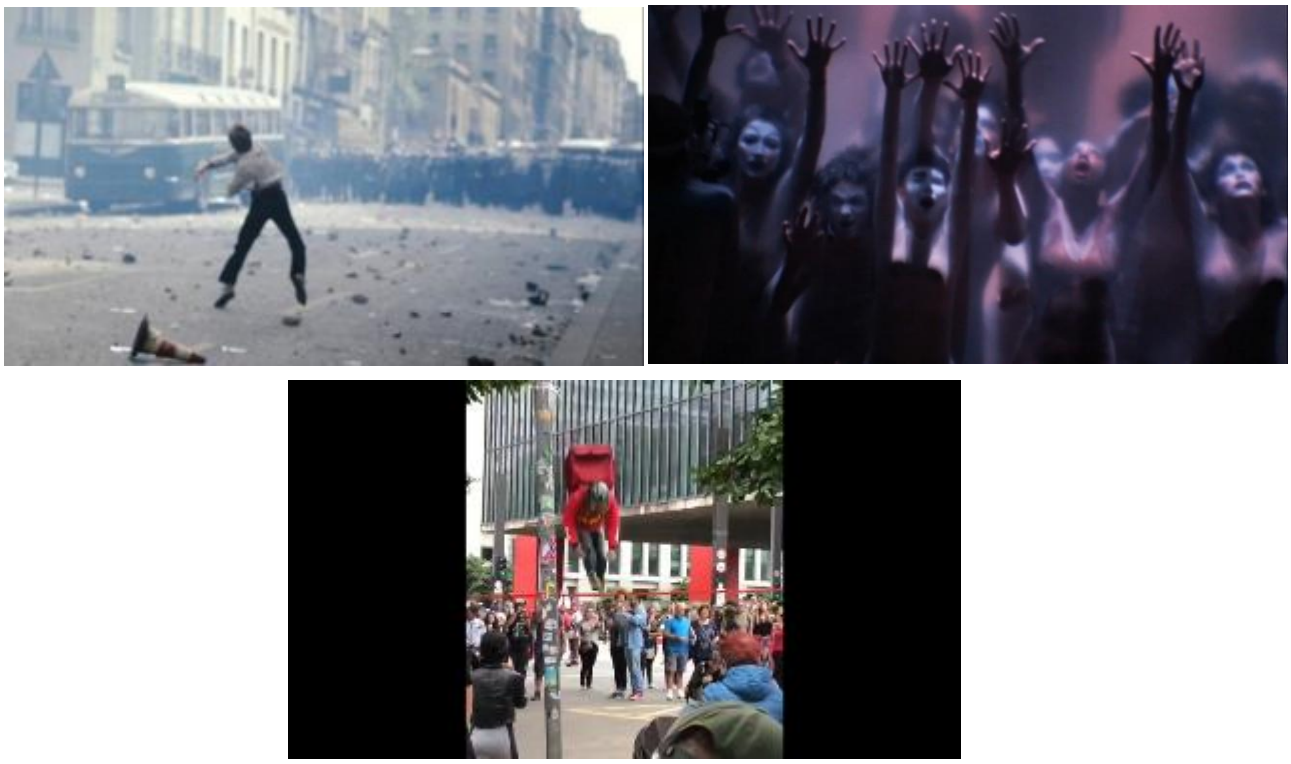
Fonte: *#eagoraoque (2020)*.

Ambos não chegam a uma solução prática para o impasse, com Safatle sustentando a importância da ruptura com o sistema em que vivemos por meio da emancipação coletiva sem o envolvimento de bancos. Além dessa cena, o empreendedorismo de si mesmo como "solução" para o sustento no capitalismo contemporâneo aparece em outros momentos no filme, ainda que não de forma explicativa. Na Figura 69, compomos um mosaico dessas cenas: sem recursos como voz over ou legenda, surge uma emblemática fotografia de Maio de 1968 (7min52s) em *#eagoraoque*. O manifestante de Maio de 68 está solitário na imagem – e parece usar toda a sua energia contra as forças repressoras. Ao correlacionarmos neoliberalismo e sujeito, mencionamos no início desta tese a influência das manifestações contraculturais de 1968 no novo *ethos* do capitalismo, questão apontada inclusive por Vladimir Safatle: "sabemos como uma das vertentes da crítica social que se desenvolve a partir de Maio de 1968 visava o trabalho e sua incapacidade de dar conta de exigências de autenticidade" (Safatle, 2015, p. 38).

A fotografia de Maio de 1968 aparece antecedendo a cena que mostra a reencenação da peça Roda Viva – a versão original estreou em 1968 no Brasil. Na reencenação da peça teatral, a atmosfera muda: vemos corpos com expressões dramáticas e braços erguidos em uníssono – há a força do coletivo no gesto feito em conjunto. Essa imagem da coletividade contrasta com a cena que se inicia no trecho

47min48s, na qual vemos uma pessoa pulando em uma corda com uma mochila utilizada por entregadores de *app*.

Figura 69 – *Frames* de *#eagoraoque*. Acima, à esquerda, fotografia de 1968. À direita, reencenação da peça Roda Viva. Na imagem abaixo, um trabalhador do capitalismo de plataforma faz performance perto do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).



Fonte: *#eagoraoque* (2020).

O entregador por aplicativo, segundo temos argumentado, surge como consequência da "liberdade" promulgada pelo capitalismo neoliberal. É verdade que para muitos não se trata exatamente de uma escolha – é só lembrarmos do entregador de *app* entrevistado em *Eu, Empresa*, que afirma que não estaria "rodando" se pudesse trabalhar com carteira assinada. Ainda assim, no dia a dia, não é incomum ouvirmos motoristas de Uber exaltando a "liberdade" da carga horária de trabalho.

Na cena do filme, o entregador se equilibrando em uma corda acaba sendo uma representação da insegurança e da flexibilidade das novas formas de trabalho. O fato de que ele está sendo filmado por celulares – para inevitavelmente figurar nas redes sociais – adiciona mais uma camada de relação com o capitalismo de

plataforma, feito para engajar e monetizar. Podemos dizer, portanto, que os espectadores também participam dessa lógica do pequeno empreendedor quando nutrem a expectativa de "viralizar" com cenas insólitas.

Além de criticar o empreendedorismo, as falas de Vladimir Safatle ao longo do filme contemplam principalmente a ameaça autoritária que se consolidou em 2018. Sistematizaremos melhor abaixo com os posicionamentos de Safatle que consideramos mais relevantes para esta pesquisa:

- Entrevista. *Sempre um papo*[51]. *YouTube* (trecho 14min26s) — "É claro que a sociedade brasileira é hoje uma sociedade ingovernável".
- Entrevista. *Tutameia entrevista Vladimir Safatle*[52]. *YouTube* (trecho 14min29s) — "Você tem um país que se voltou contra si mesmo".
- Fala em debate na USP[53], disponibilizada no *YouTube* (trecho 14min47s) — "É sempre bom a gente se perguntar quando você tem uma extrema direita em ascensão, onde a esquerda traiu?".
- Entrevista. *Tutameia entrevista Vladimir Safatle*. *YouTube* (trecho 15min) — "A esquerda é o setor que tem mais medo da palavra revolução".
- Discurso de Vladimir Safatle na Universidade de São Paulo em 2018[54] (trecho 38min34s) — "Se nós perguntarmos agora o que nós podemos fazer, e muitos de vocês talvez estejam marcados por uma melancolia muito forte vinda desse sentimento de desamparo (...). Que os partidos não funcionaram, que as instituições não funcionaram, que os sindicatos não tiveram força (...).

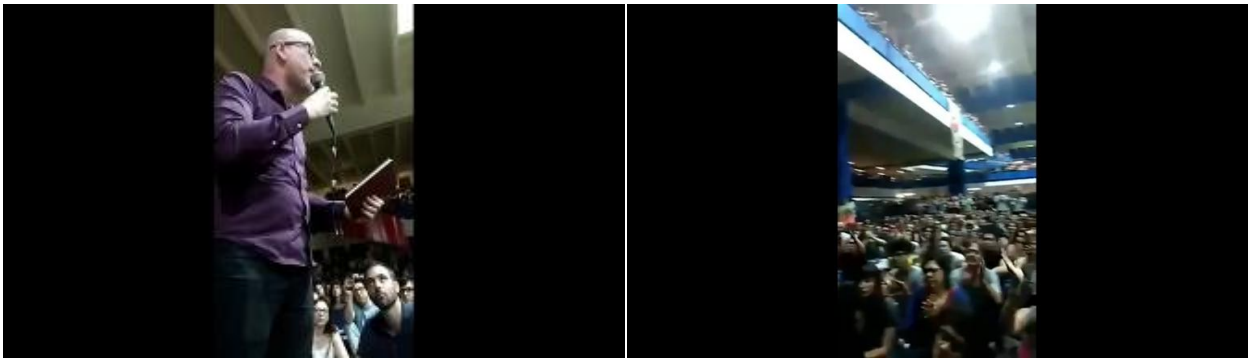
  O país esperou por esta luta durante décadas, ele acreditou que ele não precisava se confrontar com seus setores completamente arcaicos, autoritários e violentos (...). A história brasileira espera que nós

[51] *Vladimir Safatle no #SempreUmPapo* – 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5jpjiTkLZBo&t=3019s. Acesso em 1 jun. 25.
[52] *Tutameia entrevista Vladimir Safatle*. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sRhxmCrf2ug&t=4005s. Acesso em 5 jun. 25.
[53] *Fim da era dos pactos e ascensão da extrema-direita | Solano, Safatle, Musse e Braga*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TXWwJpc1fXc. Acesso em 5 jun. 25.
[54] *Pós-eleições: construindo a resistência | Vladimir Safatle, Marilena Chaui, André Singer e Ruy Braga*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ux4rh0cHL7g. Acesso em 7 jun. 25.

> mostremos àqueles que querem impor uma sociedade autoritária que eles perderão sempre, hoje e sempre. Era isso”.

Após a fala de Safatle, os aplausos são efusivos. Nesse momento, a pessoa que está gravando com o celular enquadra o público, e é possível perceber que o local está lotado (Figura 70). No filme, a cena é cortada quando a filósofa Marilena Chaui inicia a sua fala dizendo “boa noite, USP”, logo depois do término dos aplausos. Não é mostrado o discurso da filósofa, pois na cena que segue há uma fala de Mano Brown. Percebe-se, portanto, a intenção dos diretores de identificar o lugar em que Safatle estava discursando. A fala de Brown (“deixou de entender o povão, já era”) adianta questões que serão discutidas no debate final do filme, quando Safatle conversa com militantes em Capão Redondo.

Figura 70 – Vladimir Safatle discursa na Universidade de São Paulo (USP).



Fonte: *#eagoraoque* (2020).

O debate em Capão Redondo é uma das principais cenas do documentário. “Houve várias discussões a respeito do filme e, na maior parte delas, essa cena virou a cena central” (Safatle, 2023), comenta Vladimir Safatle em debate com Bernardet e Rewald. Bernardet esclarece que a cena foi dirigida por Lincoln Péricles[55], um cineasta proveniente dessa região onde aconteceu o debate, e que esse momento do filme não

[55] Na descrição do site *Embaúba Play*: “Lincoln Péricles, vulgo LKT, nasceu e mora no bairro do Capão Redondo, quebrada de São Paulo. Filho de migrantes dos interiores de Minas Gerais e do Paraná, que foram buscar seus sonhos na selva de pedra, e acabaram na periferia e pobreza de São Paulo (...)”. Disponível em: https://embaubaplay.com/diretor_s/lincoln-pericles/. Acesso em 25 jun. 25

contou com a participação dos diretores. A única recomendação do diretor foi “não se deixem intimidar” (Bernardet, 2023)[56], o que pode ter contribuído para a hostilidade dos jovens em relação a Vladimir Safatle, que se manifesta logo no início do debate.

Para fins de análise, elencaremos os principais pontos discutidos no debate. A cena se inicia aos 48min51s, mas é entrecortada por outras, como o momento em que Bernardet conversa com a faxineira que trabalha em sua casa, mantendo o estilo fragmentado do longa-metragem.

Tratando-se de uma obra pouco explicativa, os debates são mostrados entrecortados, mantendo a naturalidade das conversas. Portanto, temos no início o militante Adriano falando sobre facções, segurança pública e violência. “[Em] toda cadeia é o preso que manda”, ele afirma. Safatle pergunta sobre a relação entre as facções e a polícia. Adriano responde que a polícia é um instrumento do Estado.

– O que é o Estado? – questiona Safatle. – O aparato do Congresso, do Planalto...?

– O que é o Estado ou não é o Estado, e aí? – retruca Lincoln Péricles, afirmando que ele sabe o que está acontecendo e que para ele não importa o que é o Estado. “Talvez a gente entenda mais a ausência”, conclui ele. Ele acrescenta ainda que não está em um ambiente de “faculdade” e que por isso sente que esses conceitos são distantes.

Esse é um ponto bastante interessante do filme, pois a discussão sobre *subjetivação neoliberal* tem o objetivo justamente de unir questões que podem parecer distantes numa análise superficial, as medidas econômicas e a constituição das subjetividades, porém, “todo ato econômico conserva sempre uma dimensão simbólica” (Laval, 2020, p. 90). Retomando Mark Fisher, neoliberalismo e neoconservadorismo se alinham na visão da função do Estado: “o Estado forte do neoconservadorismo estava restrito a funções militares e policiais, e se definia contra um Estado de bem-estar social tido como responsável por minar a *responsabilidade moral individual*” (Fisher, 2020, p. 103, grifo nosso). O modo como esse novo individualismo é absorvido pelos indivíduos é justamente o que temos explorado nesta pesquisa.

---

[56] Na Roda | EAGORAQUE, com Jean-Claude Bernardet, Rubens Rewald e Vladimir Safatle. Publicado no canal Casa de Cultura do Parque. *YouTube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2x0DtaYZmjQ&t=164s. Acesso em: 20 mai. 25.

Após a fala de Lincoln Péricles, Lucas, outro jovem militante, se manifesta: “Quem é que comunica?” – ele afirma que não concorda com o pensamento “branco e acadêmico” e rejeita o que ele chama de “viés ideológico” porque o “*bagulho* é sobre vida”. Afirma também que estava quieto “nesta fita” porque não se sente *pertencente*, e que é preciso refletir sobre linguagem. “Não comunica” – concorda Lincoln Péricles, ao que Safatle questiona se a solução seria simplesmente aceitar que “não comunica”: “A gente não poderia tentar criar uma linguagem que se comunica?” – questiona o filósofo.

Temos, portanto, de um lado, Safatle mantendo seu posicionamento contra as armadilhas do neoliberalismo; de outro, temos um grupo que vê no professor quase uma personificação de instituições que não funcionam, ou seja, todo um *establishment* opressor. Com as diversas cenas anteriores de Safatle sendo ovacionado em seus discursos públicos, a dinâmica em Capão Redondo acaba sendo reveladora de uma desunião entre a fala que apela para a importância da democracia e a percepção da possibilidade de mudanças efetivas pelas classes mais oprimidas.

No ínterim desse debate, há a cena em que Jean-Claude Bernardet se corta com uma faca, e que é retomada depois quando a faxineira fotografa o corpo lesionado do diretor. Após a cena do corte, uma das militantes diz que existem estatísticas que apontam que o Brasil é um dos países que mais matam jovens pretos “porque são pretos”. Safatle afirma que as estatísticas são feitas em universidades, e a jovem faz um som com a boca indicando que discorda. A biopolítica aparece, portanto, mais uma vez em discussão no filme nessas duas cenas, no gesto e na fala. Observa-se que a crítica dos jovens ao que entendem por “Estado” se articula em um espaço marcado por referências institucionais, como o calendário do Sindicato dos Servidores Municipais de São Paulo (www.sindsesp-sp.org.br) presente na sala, organização que se insere no campo da sociedade civil e da representação de interesses coletivos (Figura 71).

Figura 71 – Debate em Capão Redondo.



Fonte: *#eagoraoque* (2020).

Safatle insiste em apontar as dificuldades de se estabelecer uma aliança entre classes diferentes: “Cada um fala por si. Cada um fala pelo seu jeito. Cada um fala pela sua identidade (...). Isso é o capitalismo, isso é o liberal” (minutagem 1h01min03s). Adriano discorda porque percebe um senso de comunidade entre as classes oprimidas: “A gente é *nóis* por *nóis*. As pessoas que estão na academia ainda são as pessoas brancas (...). Nós temos condições de nos autogerir. Nós somos autossuficientes”, diz Adriano. Ressalta-se aqui o termo autogerir, que mostra o predomínio de uma cultura empresarial (Dardot; Laval, 2017) que difunde a ideia de autogestão. Ainda no mesmo debate, uma jovem menciona as colônias anarquistas como um bom exemplo de que é possível haver “autogestão”, ao que Safatle retruca que elas estão sendo destruídas.

Com algumas ressalvas, podemos estabelecer relações entre os condomínios de classe média que operam segundo uma lógica de autossegregação e o desejo de organização em comunidades autogeridas expresso na fala dos militantes. Os termos dos participantes do debate em Capão Redondo apontam para um possível gerenciamento mais justo de recursos, diferentemente do isolamento protecionista dos moradores de áreas nobres, no entanto, o ponto é que um país menos desigual como um todo simplesmente não parece um projeto possível – o que pode ser considerado um triunfo do neoliberalismo com sua lógica de exaltação de pequenas comunidades concorrenciais.

Diante dessa desunião, poderíamos considerar as universidades como espaços nos quais o pensamento crítico contribui para a busca de soluções que promovam um Brasil menos desigual? No já citado debate veiculado no *YouTube*, Safatle fala também que críticos mencionaram o "esgotamento da classe universitária" como uma das questões que o debate traz à luz. O professor da USP contra-argumenta dizendo que o filme foi realizado por três "universitários". Por que os jovens em Capão Redondo rejeitam o que chamam de "pensamento acadêmico" e não se sentem pertencentes nesse espaço? A criação da Lei nº 12.711/2012, conhecida como Lei de Cotas, já estava em vigor há sete anos em 2019, ano de início das filmagens de *#eagoraoque*:

> Art. 1º As instituições federais de educação superior vinculadas ao Ministério da Educação reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas ou em escolas comunitárias que atuam no âmbito da educação do campo conveniadas com o poder público, referidas na alínea b do inciso I do § 3º do art. 7º da Lei nº 14.113, de 25 de dezembro de 2020. (Redação dada pela Lei nº 14.945, de 2024) (BRASIL, 2012)

Apesar da criação da Lei, a fala de jovens provenientes da periferia é um indicativo de que determinados grupos nem consideram a possibilidade de acessar cursos superiores em universidades públicas. Ao contrário do que pontuam os militantes, no entanto, nem sempre o pensamento acadêmico é proveniente de "homens brancos", haja vista o crescimento de estudos decoloniais dentro das universidades.

Um dos grandes propagadores de uma rejeição desordenada contra todo o sistema, englobando todas as instituições (Pinheiro-Machado, 2019; Nobre, 2022), foi Jair Bolsonaro, e seu eleitorado acabou abrangendo jovens legitimamente revoltados. Marcos Nobre resume o mandato de Bolsonaro como um governo de negacionismos: "negacionismo dos horrores da ditadura militar, da objetividade científica e jornalística, da confiabilidade das urnas eletrônicas de votação, da eficácia das vacinas e do distanciamento social contra a Covid-19, entre tantos outros" (Nobre, 2022, p. 179). O filme *#eagoraoque* não menciona diretamente Jair Bolsonaro, embora ele fosse presidente em 2019. A questão da pandemia de Covid-19 também foi ignorada no filme, embora o documentário ainda estivesse em processo de produção, conforme a

informação de que a conversa entre Safatle e Palomaris foi feita on-line devido à necessidade de isolamento.

Uma pandemia poderia provocar um efeito de união nacional, mas Bolsonaro escolheu manter o projeto autoritário (Nobre, 2022). Talvez a estratégia de não adentrar nessa questão tenha sido adotada para não ter que abrir mais tópicos em um filme tão fragmentado. Além disso, a situação da sociedade brasileira *culminou* no bolsonarismo, mas é muito anterior a essa figura política. Rewald e Bernardet evitaram "dar nomes aos bois", referindo-se aos líderes políticos brasileiros, ao contrário da antropóloga Rosana Pinheiro-Machado em sua análise sobre a ascensão de Bolsonaro em *Amanhã vai ser maior*: "o lulismo não conseguiu superar uma contradição fundamental. (...) Cada vez mais emaranhado nos grandes acordos para garantir a governabilidade, o PT abandonou a política local e microscópica" (Pinheiro-Machado, 2019, p. 128).

A impossibilidade de comunicação aparece de diferentes formas no filme, algumas já analisadas. Conforme Ramos (2008, p. 34), "a ética do documentário tem em seu coração o embate com o mundo", e os diretores não se eximiram de mostrar os seus próprios artifícios. Depois do debate mal-sucedido em Capão Redondo, escutam-se falas emboladas de todos os participantes (1h03min53s). Simultaneamente, Safatle coloca a mão na cabeça, cabisbaixo e pensativo. Em seguida, Safatle volta a ser mostrado com o ator com o qual ele debateu em dois momentos anteriores do filme, mas não há falas. Mais precisamente, trata-se de uma mesma cena fragmentada em três partes ao longo do filme.

Na primeira parte, ele é interpelado: "(...) Tu não tem nada o que dizer. Eu tenho. O que vai acontecer daqui uns dias, meu amigo, é uma guerra. Porque esse Brasil que a gente *tá*, *tá* acabado. E o que é que tu vai fazer?" (17min47s). Safatle responde: "O que eu vou fazer? Ajudar a acabar". No trecho que se inicia aos 23min04s, a discussão é mais acirrada. O ator o indaga sobre política, e o filósofo devolve a pergunta "qual que é a sua?" O homem responde de forma energética: "É defender a classe dos trabalhadores, defender a classe pobre". Ele faz uma pausa e prossegue: "Aí tu vai dizer: a tua política é a minha política. É não, meu camarada. Vocês são fascistas". O semblante do sujeito é bastante sério ao encarar Safatle, transmitindo brabeza. Seguem-se segundos de tensão até o filósofo responder, olhando para os diretores do filme, Jean-Claude e Rubens, que estão fora de quadro.

“Eu não sei o que falar, não tem nem condição.” A partir de então, a mise-en-scène se transforma ao mostrar os “bastidores” da gravação.

Escuta-se a voz de Bernardet dizendo “calma aí, cortou”. Rubens fala para Safatle: “Coloca isso, isso é uma questão mesmo.” Safatle olha para o ator e diz “eu acho que você tem razão, vou falar o que?”. O ator, antes bastante sério na expressão e tom de voz, começa a rir e põe a mão no ombro do filósofo. “Essas questões que você está levantando agora para a gente são as falas”, complementa Rubens. O diretor revela ainda uma frase anteriormente dita por Safatle (“eu não me reconheço nesta classe”), que poderia estar incluída no filme.

Na última aparição do embate do ator com Safatle (Figura 72), a trilha sonora substitui as falas – repete-se um som que lembra uma espécie de chocalho, remetendo à circularidade do próprio filme. Em um filme de tantos embates acirrados, chama a atenção quando duas participantes do longa-metragem, em dois contextos diferentes, falam sobre a importância do amor por meio da música. Primeiramente Palomaris canta: “Desarma. Desata. Deságua o amor em mim”. Ela repete: “O amor. O amor. O amor”. Na cena final do filme, a jovem militante de Capão Redondo canta: “Desumanizada, sem direito de sentir, mas vibro amor da cabeça aos pés, *cês* nunca vão intervir (...)”. Essas cenas remetem à reflexão de bell hooks (2020) sobre o amor, para quem o uso dessa palavra é um chamado à ação. A busca do bem comum, no entanto, ainda está fragmentada entre grupos que não conseguem se articular. Autores que fundamentam o pensamento da subjetivação neoliberal nesta pesquisa também desenvolveram teorias sobre como sair da sensação de futuro bloqueado, discussão que será retomada na próxima seção.

Figura 72 – Vladimir Safatle discute com ator em encenação de *#eagoraoque*.



Fonte: *#eagoraoque* (2020).

6.1 Capitalismo zumbi e a ação política – há alternativa?

Ao pensarmos na questão central desta pesquisa, a relação entre capitalismo e sujeito e como ela se expressa no cinema, é necessário refletir sobre os sentidos do trabalho e o que se faz com o tempo de vida que temos além dele. Viver nesse sistema não é exatamente uma escolha: “sob o capitalismo, a maioria de nós não tem opção senão vender a própria força de trabalho no mercado em troca de um salário para obter dinheiro para comprar o necessário para o sustento” (Mattei, 2023, p. 163). Há registros de casos de pessoas que optaram por tentar construir uma vida alternativa, abrigando-se no “meio do mato”, no entanto sem dúvidas seria um desafio para a maioria das pessoas romper com a nossa cultura – temos hábitos enraizados pelas práticas cotidianas, somos habituados a viver com água encanada e eletricidade, além disso, criamos vínculos afetivos e sociais que não são facilmente abandonáveis.

Há uma miríade de percepções sobre o papel do trabalho e sobre o capitalismo na contemporaneidade. Para além do impacto nas subjetividades, o colapso ambiental é iminente:

> os danos climáticos parecem irreversíveis, pois ocasionados pelo modelo de produção e consumo de recursos naturais. Parecem indicar assim a

> ultrapassagem do *ponto de não retorno*, com a elevação média da temperatura e suas consequências desfavoráveis para a humanidade (Pochmann, Silva, 2023, p. 108, grifo nosso).

O termo *ponto de não retorno* (*point of no return*) também é utilizado em roteiros cinematográficos para indicar uma alteração no rumo da narrativa em que não há como retroceder (Kaire, 2015). Na percepção de Nancy Fraser, hoje, o *emaranhado de ameaças* inclui o "dilaceramento das infraestruturas e o endurecimento das fronteiras; a violência racializada, pandemias mortais e eventos climáticos extremos – tudo envolto em disfunções políticas que bloqueiam nossa capacidade de vislumbrar e implementar soluções" (Fraser, 2024, p. 13).

A respeito da violência que esse sistema impõe contra a natureza, recentemente surgiram correntes de pensamento que abrangem os termos antropoceno (que se refere à ação do homem no meio ambiente) e capitaloceno (que coloca mais ênfase no capitalismo) – o primeiro difundido a partir dos anos 2000 por Paul Crutzen e Eugene Stoermer; o segundo publicizado em 2011 por David Ruccio. Conforme Mark Fisher, "é cada vez mais desconfortavelmente evidente que o mercado e a autorregulação dos consumidores não serão o bastante para evitar a catástrofe ambiental" (Fisher, 2020, p. 132).

No nosso cotidiano, a "presença totalizadora do trabalho abstrato" (Alves, 2011, p. 93) parece não abrir espaço para mais nada. Muito antes do capitalismo de plataforma, o capitalismo estruturou-se em diferentes etapas, do surgimento das dinâmicas de trocas monetárias à "consolidação da família nuclear[57] – sintonizada com a necessidade de relações flexíveis de propriedade adequadas às condições de alienabilidade e reificação universais (...)" (Mészarós, 2011, p. 207). As dificuldades para se pensar para além desse sistema, portanto, relacionam-se com sua configuração, "uma forma incontrolável de controle sociometabólico" (Mészarós, 2011, p. 96) que acaba abrangendo todas as dimensões da experiência humana.

Com a força do pensamento de que *não há alternativa* (Fisher, 2020; Mészarós, 2011), por vezes pode ser profícuo pensar em como aproveitar o tempo que sobra para além das atividades remuneradas, na esteira do pensamento do filósofo francês

---

[57] Abordamos esse aspecto brevemente no subcapítulo *A subjetividade neoliberal no Brasil*. De forma mais extensa, e em correlação com o cinema estadunidense, adentramos nessa questão na dissertação *Estética e política: o cinema outsider de Jim Jarmusch* (2021) , no capítulo AMERICAN WAY OF LIFE – IMAGENS DE UM MODELO DE VIDA.

André Gorz, para quem "(...) não é mais possível continuar a fazer do trabalho remunerado a principal fonte de identidade e do sentido da vida de cada um" (Gorz, 2000, p. 58).[58]

Retomando as reflexões de Byung-Chul Han em *Sociedade do cansaço*: "o tempo de celebração é um tempo pleno, em contraposição ao tempo de trabalho, como tempo vazio, que deve ser simplesmente preenchido, que se move entre tédio e ocupação. A festa, ao contrário, realiza um instante de elevada intensidade vital" (Han, 2017b, p. 114). Vejamos como isso se estabelece nos filmes do *corpus* da pesquisa: em *Trabalhar Cansa*, a comemoração do Natal acaba sendo uma reafirmação dos valores familiares associados à manutenção da estrutura capitalista, na qual a empregada doméstica é sutilmente excluída – a protagonista manifesta seu incômodo com a participação da funcionária na montagem da árvore natalina. Na cena de confraternização, segundo já analisamos, uma narrativa de terror dá o tom da "festa". Há ainda uma na peça de teatro encenada por Vanessa, filha de Helena. Trata-se de uma atividade escolar, com as performances engessadas das crianças contribuindo para adensar a atmosfera de constrangimento do filme. Isso se soma ao controverso uso do *blackface* para retratar a Lei Áurea. Esse recurso consiste na caracterização de atores brancos (pintura da pele) para interpretar pessoas negras.

No terço final do filme, há duas cenas que corroboram com a ideia de que o tempo livre está conectado com a desvitalização do capitalismo neoliberal. Otávio e Vanessa viajam no Carnaval, enquanto Helena segue trabalhando, imersa na sua autoexploração. Pai e filha chegam na casa da família de Helena, conforme é indicado em cena anterior na fala da personagem: "Minha mãe não vai *tá* lá, já falou com o caseiro, *tá* tudo certo". Os móveis estão cobertos por panos brancos – uma marca visual comum em filmes de terror, e que criam uma expectativa de tensão. No Plano Detalhe, fotos de família com figuras infantis compõem uma cena melancólica, na medida em que o "futuro" não saiu como esperado (Figura 73). Otávio e Vanessa estão apáticos. A menina reclama que não tem nada para fazer no lugar, e propõe que ambos joguem *Stop* (que consiste em preencher categorias que começam com uma letra previamente escolhida), o que ambos fazem sem nenhum entusiasmo.

[58] Citação extraída do texto *Por que a sociedade salarial tem necessidade de novos criados*? (Originalmente publicado no *Le Monde Diplomatique*, julho de 1990).

Figura 73 – Casa vazia em *Trabalhar Cansa* remete a cenários de filmes de terror.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Compreendemos essa apatia como uma consequência do capitalismo neoliberal, um sistema que “persiste inercialmente, desmorto, como um zumbi” (Fisher, 2020, p. 130). Na visão de Han (2017b, p. 119), “nós nos transformamos em zumbis saudáveis e fitness, zumbis do desempenho e do botox. Assim hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais vivos para morrer”. A cena na casa é intercalada com o momento em que Helena está assistindo a desfiles de Carnaval pela televisão. Paula se aproxima, diz que vai para o seu quarto, mas olha para a TV com interesse e comenta: “Tá bem bonito esse carro”. A patroa a convida para assistir e ela aceita. “Eu gosto desse samba”, diz Paula, sorridente, e Helena apenas olha para a televisão brevemente (Figura 74). Não vemos imagens da festa de Carnaval em nenhum momento, há apenas o som, ou seja, ecos de uma celebração brasileira conhecida por sua intensidade. Helena está mais uma vez cabisbaixa, exausta após o trabalho no supermercado, enquanto Paula sorri ao ver o desfile.

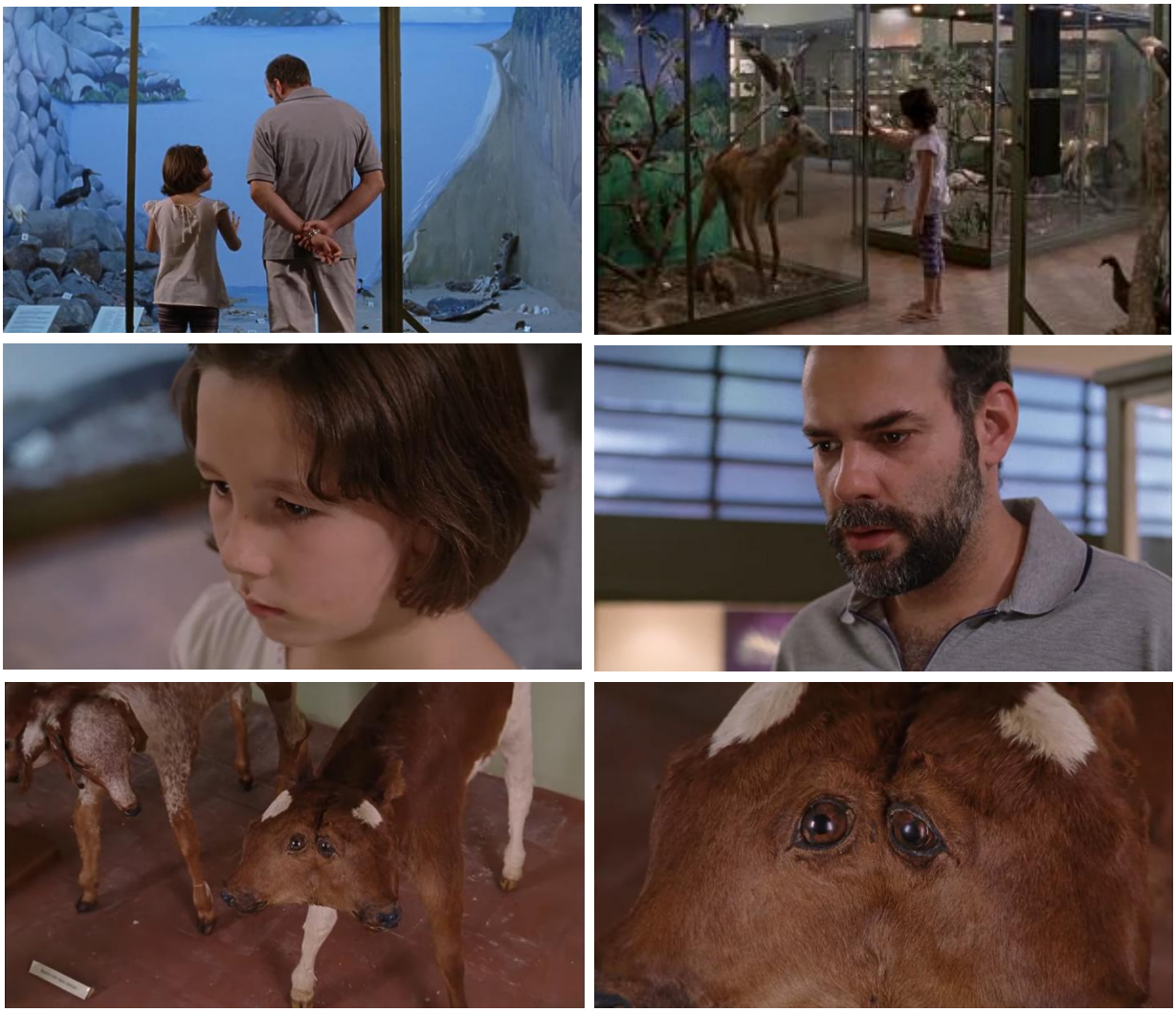
Figura 74 – Helena e Paula assistem aos desfiles de Carnaval lado a lado.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

Na viagem do feriado de Carnaval, Otávio e Vanessa visitam uma exposição em que há animais empalhados (Figura 75). Vanessa pergunta para o pai se eles são “de verdade”, e ele explica que os bichos passam por um processo que os deixa preservados (taxidermia). Os animais esvaziados de vida são o único “contato” entre os personagens com algum tipo de natureza, além do monstro morto que é encontrado no supermercado, escondido na parede[59].

Figura 75 – Otávio e Vanessa visitam exposição de animais empalhados.



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011).

[59] Ver *3.3 O monstro*.

Esse “contato” remete a distopias ecológicas – o cenário parece indicar que a paisagem artificial observada através de um aquário é o que restará da destruição capitalista. É bastante significativo o assombro com a descoberta do animal de duas cabeças, pois este plano quebra o marasmo das interações anteriores. Vemos, nessa cena, os rostos de Vanessa, Otávio em planos individuais, seguidos pela aproximação crescente na cabeça do bicho (*zoom in*) que é acompanhada do badalo de um sino de igreja. É interessante como o filme se apropria de sons do cotidiano para construir a sua atmosfera de horror, como também pode ser visto na cena do Papai Noel eletrônico que se liga sozinho no supermercado à noite – mais um dos pequenos instantes desestabilizadores em *Trabalhar Cansa*, que logo cedem lugar para a monotonia do dia a dia.

Ainda pensando na metáfora do capitalismo zumbi (Fisher, 2020), tanto em *Trabalhar Cansa* quanto em *O Animal Cordial* há a manipulação de carne crua de animais destinados ao consumo humano como alimento: corpos mortos, mas ainda operacionais, úteis numa lógica exploratória (Figura 76). Essa metáfora é intensificada em *O Animal Cordial*, pois é Sara quem manipula o corpo morto de Inácio. Nesse caso, a ação também se associa ao termo “capitalismo canibal” explorado pela filósofa Nancy Fraser: “ao não conseguir repor ou reparar seus terrenos ocultos, o capital devora de forma persistente os próprios apoios de que depende. Como uma serpente que come a própria cauda, canibaliza as suas próprias condições de possibilidade” (Fraser, 2024, p. 49). Assim, o gesto de Sara, ao manipular o cadáver, torna-se a imagem literal desse processo de autodevoração capitalista.

Conforme já vimos, a personalidade de Sara é marcada por ambivalência, na maior parte do tempo ela apoia o chefe abusivo, até se insurgir contra ele no final. A cena de sexo (Figura 77) entre os dois é mais uma demonstração de poder do que de afeto. Sara se arruma usando os brincos da falecida cliente Verônica, e também utiliza o seu batom vermelho – objetos que remetem ao que a garçonete não conseguia acessar. Um pouco antes da relação entre chefe e funcionária, Inácio está ensinando Sara a atirar, e ela vira a arma, apontando-a para o homem e dizendo “tira a roupa”. Ao se posicionar em cima de Inácio, Sara também parece estar invertendo momentaneamente o papel de quem detém o poder. O Plano Detalhe mostra o tensionamento dessa troca de papeis, pois Inácio segura o antebraço da mulher durante o ato. Sem erotismo, esta cena se relaciona com a acentuação da pornografia engendrada pelo capitalismo, conforme descrito por Han: “a nudez exibida ao olhar,

sem mistério e sem expressão, aproxima-se da nudez pornográfica. Também o rosto pornográfico nada expressa" (Han, 2017a, p. 60). Nota-se como, com a pele ensanguentada e a expressão catatônica, Inácio parece estar morto, ou seja, essa semivida remete a um zumbi. Há ainda a relação entre pornografia e o narcisismo, pois não há alteridade: "o sujeito sexual permanece sempre igual a si mesmo. Ele não se choca com nenhum *evento*, pois o objeto de consumo sexual não é o *outro*" (Han, 2017a, p. 78).

Figura 76 – Acima à esq., Helena (*Trabalhar Cansa*) conversa com funcionário no açougue do mercado. À direita, Djair (*O Animal Cordial*) prepara um prato com carne de coelho. No *frame* abaixo, Sara corta o corpo de Inácio (*O Animal Cordial*).



Fonte: *Trabalhar Cansa* (2011) e *O Animal Cordial* (2017).

Figura 77 – Cena de sexo entre Inácio e Sara.



Fonte: *O Animal Cordial* (2017).

A ausência de brechas em *Eu, Empresa*, conforme evidenciado na análise, reforça a consolidação do projeto neoliberal. Em *#eagoraoque*, há uma variedade de pautas e situações que tensionam esse *ethos*, do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto ao feminismo, e o filme culmina em um debate malsucedido justamente pela dificuldade de se pensar em um sujeito coletivo.

A discussão teórica proposta nesta pesquisa é embasada principalmente no pensamento de Dardot e Laval, autores que defendem a existência de uma subjetivação neoliberal. Esses mesmos autores, após a publicação de *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal* (2016)[60], publicaram o livro *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI* (2017)[61], no qual propõem saídas para a crise neoliberal. Ainda na introdução da segunda obra, os autores afirmam:

> A ideia de um destino comum da humanidade não conseguiu se impor ainda, as vias da indispensável cooperação permanecem bloqueadas. Na realidade, vivemos *a tragédia do não comum*. Essa tragédia não vem do fato de a humanidade ignorar o que a espera, mas de ser dominada por grupos econômicos, classes sociais e castas políticas que, sem abrir mão de nenhum dos seus privilégios, querem prolongar o exercício da dominação por meio da manutenção da guerra econômica, da chantagem do desemprego, do medo dos estrangeiros (Dardot; Laval, 2017, p. 14).

No entendimento de Byung-Chul Han, outro autor significativo para o embasamento desta pesquisa, “agir político significa fazer com que surja algo totalmente novo, ou o nascimento de uma situação social nova. O argumento muito conhecido, segundo o qual não há outra alternativa, nada mais significa que o fim da política” (Han, 2017b, p. 121). O agir político para Dardot e Laval se relaciona, portanto, diretamente com o comum, um termo “historicamente sobrecarregado das mais heterogêneas conotações filosóficas, jurídicas e religiosas” (Dardot, Laval; 2017, p. 20). As proposições de Dardot e Laval perpassam questões como emancipação do trabalho, a necessidade de se refundar a democracia social e a instituição de comuns mundiais. Os autores questionam principalmente a instituição da propriedade privada individual, “peça decisiva do edifício” (Dardot, Laval, p. 18) do capitalismo.

Com a ascensão do bolsonarismo, acima da função social, a defesa da propriedade privada se fortaleceu como valor. Vimos como a destruição da solidariedade – o grande alvo do neoliberalismo – tem sido bem-sucedida. O

[60] A edição original é de 2009: *La nouvelle raison du monde*: *essai sur la société néolibérale*.
[61] A edição original é de 2014: *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle*.

capitalismo neoliberal avança em quase todo o planeta, no entanto, discutimos aqui também as particularidades do caso brasileiro, que possui raízes muito mais profundas do que a polarização do país pós-2013:

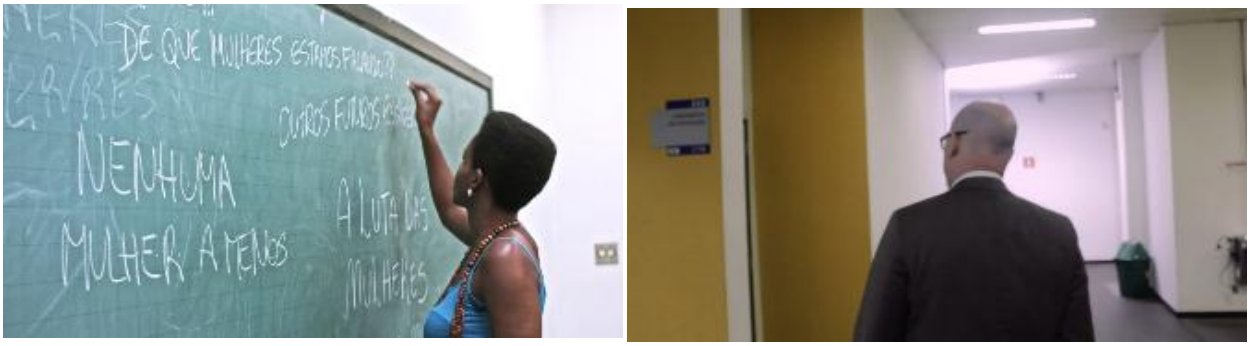
> O Brasil é um país onde a cidadania é dividida entre aqueles que são reconhecidos como gente e aqueles que lutam para ser. Nesse processo, Estado, política, políticos, governo e governantes – e até mesmo a democracia – são todos compreendidos como sinônimos: sinônimos de algo cínico, disfuncional, corrupto e violento (Pinheiro-Machado, 2025, p. 10).

Como foi anteriormente analisado, o filme *#eagoraoque* abrange também uma tentativa de elucidar esses termos, o que é infrutífero no debate final, tendo em vista que emerge um sentimento de raiva nos participantes do encontro na medida em que uma parcela da população sempre foi tratada como uma "ralé", como diz Jessé Souza de forma provocativa. Essa raiva se soma à já mencionada ausência de uma gramática comum. No documentário de Bernardet e Rewald, há uma cena que mostra uma articulação política que funciona – a luta feminista.

Logo no início do filme *#eagoraoque* (3min32s), o debate que envolve a participação de Palomaris Mathias e outras mulheres em uma sala de aula se estabelece num ritmo semelhante ao das outras cenas do filme. Palomaris escreve em um quadro-negro enquanto a voz em off revela uma elaboração que já estava em curso: "(...) As análises, né, mostrar que a gente teve uma ampliação grande da participação das mulheres na política...". Há um plano-sequência (Figura 78) de Vladimir Safatle se dirigindo para a sala de aula onde a discussão acontece – essa escolha estética também remete à sensação de movimento constante que o filme sugere.

Enquanto o professor entra na sala de aula, seguimos ouvindo: "Que as mulheres querem votar em mulheres, mas não necessariamente elas votam em mulheres que vão defender políticas que vão articular raça, gênero e classe numa perspectiva democrática e democratizante". Safatle se senta ao lado das debatedoras. A discussão segue abrangendo temas como patriarcado, e a questão de que "ser mulher" não compreende uma categoria única – colocação de Palomaris.

Figura 78 – Palomaris e Vladimir Safatle em sala de aula.



Fonte: *#eagoraoque* (2020).

Esse ponto é bastante relevante, pois vimos que o que está em jogo também no capitalismo neoliberal é justamente a (in)capacidade de articulação política *por causa das diferenças*. Na América Latina, podemos citar exemplos bem-sucedidos de pressão coletiva de lutas feministas, como a legalização do aborto na Argentina[62] em 2020, depois da derrota em 2018, quando o projeto não foi aprovado.

No debate, fala-se também em uma "aliança possível", o ponto central do filme. Em muitos aspectos, essa aliança ainda não se conjuga com a efetiva participação masculina, apontamos isso em parte com base nas recentes estatísticas de crimes como feminicídio e estupro[63]. Com toda a opressão, o movimento feminista é um exemplo de que rupturas sistêmicas são viáveis – tantas outras conquistas poderíamos mencionar, como o sufrágio feminino e o direito ao divórcio. Por meio dos seus mecanismos insidiosos, o neoliberalismo dificulta a visualização das suas dinâmicas de poder, enfraquecendo, assim, a capacidade de organização política.

"Outros futuros possíveis" – utilizando a frase escrita no quadro-negro na cena de *#eagoraoque* – ainda estão muito embaralhados sob a égide neoliberal. Em *Limites da democracia*, Marcos Nobre (2022, p. 217) afirma: "o neoliberalismo não foi uma revolução, não instaurou uma nova ordem por meio de uma ruptura institucional. Sua tática foi antes do aparelhamento, a de ocupar a ordem anterior, transformando-a desde dentro". Mobilizando subjetividades, as táticas neoliberais têm sido muito

---

[62] *Com grande mobilização dos movimentos feministas, Argentina aprova a legalização do aborto.* Disponível em: https://abrasco.org.br/com-grande-mobilizacao-dos-movimentos-feministas-argentina-aprova-a-legalizacao-do-aborto-no-pais/. Acesso 5 ago. 25.

[63] *Feminicídios e violência sexual batem recorde no Brasil em 2024, aponta 19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública*. Disponível em: https://www.mprs.mp.br/noticias/63454/. Acesso em 4 ago. 25.

eficientes. Há a falsa ideia de que qualquer um pode ser bem-sucedido como influencer, quando na verdade muitos deles já eram famosos por outros meios, pois possuíam carreiras artísticas desenvolvidas no cinema ou na televisão, por exemplo. O trabalho no meio digital, que muitas vezes resulta em descartabilidade (cancelamento), já foi abordado na análise da trajetória do personagem Joder (*Eu, Empresa*).

O que restaria então construir em cima das ruínas do neoliberalismo (Brown, 2019; Nobre, 2022)? O que pode oferecer a política institucional, um projeto de Renda Básica Universal para que as pessoas possam se dedicar a outras atividades sem a preocupação de sobreviver nesse sistema que exige que a maioria precise conseguir dinheiro se sacrificando no dia a dia? Taxações de grandes fortunas poderiam ajudar a reduzir os danos da exploração capitalista? Na atual realidade brasileira, o Movimento Vida Além do Trabalho (VAT)[64], liderado pelo vereador Rick Azevedo, é uma iniciativa que visa acabar com a escala de trabalho 6x1, na qual os trabalhadores têm direito a apenas um dia de folga por semana. Essas não são exatamente saídas, mas formas de resistir à exaustão.

Logo no início de *#eagoraoque*, Bernardet lê um artigo escrito por Vladimir Safatle: “(...) a esquerda se deixou configurar como força reativa, incapaz de propor pautas...”. Ele reclama com Safatle dizendo: “Pura retórica, está acima da realidade (...), você precisa cair no chão”. Podemos considerar esse o “disparador” do filme, como alguns manuais de roteiro chamam, ou seja, o evento, ação ou diálogo que impulsiona a história.

A necessidade de ação concreta foi posta à prova nas eleições presidenciais de 2022. Numa disputa acirrada, a chapa Lula-Alckmin freou a ameaça autoritária no Brasil. O cenário para as eleições de 2026 ainda é incerto, mas certamente será testada a capacidade de conter um projeto político antidemocrático. Podemos nos questionar sobre o papel do Estado, e mesmo sobre o que é efetivamente democracia; ainda assim, é preciso reconhecer que, mesmo com suas limitações, a democracia é o único regime político compatível com os direitos humanos[65] em nosso futuro mais imediato. Com toda a desregulamentação imposta pelo neoliberalismo, os direitos

---

[64] *Fim da escala 6x1 e redução da jornada não podem gerar trabalho intensificado*. Disponível em: https://www.gov.br/fundacentro/pt-br/comunicacao/noticias/noticias/2025/julho/fim-da-escala-6x1-e-reducao-da-jornada-nao-podem-gerar-trabalho-intensificado. Acesso em 20 nov. 25.

[65] Ver especialmente Artigo 5º e Artigo 6º. *Constituição Federal*. Fonte: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso 6 ago. 25.

humanos se mantêm como um horizonte ético em que ainda é possível inscrever a luta por justiça e dignidade coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma amplitude considerável de estudos sobre cinema brasileiro e trabalho. Decidi não seguir o caminho de retomar a história do trabalho no cinema por diferentes motivos. Existe um consenso de que estamos em um momento singular do capitalismo, e não seria profícuo simplesmente rever antigas configurações da exploração capitalista, embora elas estejam inevitavelmente presentes. As “lutas de classe” hoje estão atravessadas pela forma atual do capitalismo, o neoliberalismo, esse modelo que conjuga autorresponsabilização econômica com promulgação de um sentimento de liberdade.

É preciso manter em vista que a relação dos seres humanos com o capitalismo é antiga e tão imbricada que às vezes parece nunca ter existido outro modo de vida – o que exige um exercício de desnaturalizar os seus processos. Por sua dominação global, há inúmeras correntes críticas de pensamento sobre esse modelo. Mais do que aprofundar a ampla tradição crítica da formação desse sistema, o tempo restrito do doutorado impôs a necessidade de focar no surgimento do neoliberalismo, conceito desafiador que atravessa diferentes campos do conhecimento, como economia, psicologia, história, administração. Reforçando a relevância dos estudos recentes sobre esse tema, ao longo do percurso de pesquisa, pude acompanhar as ofertas de disciplinas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e perceber um crescente interesse em abordá-lo em diferentes programas de pós-graduação, inclusive com referências a autores e o uso de termos fundamentais para este trabalho, como *subjetivação neoliberal* (Dardot; Laval, 2016), um conceito-chave dos estudos contemporâneos sobre o capitalismo neoliberal.

Ainda na introdução desta pesquisa, mencionei que me interessei pelo tema da relação da construção das subjetividades com o neoliberalismo na realização do mestrado, mas o meu interesse em investigar as vivências dentro do sistema capitalista é anterior a essa formação. O meu primeiro ingresso na UFRGS foi em 2006 no curso de Bacharelado em Filosofia, posteriormente, optei por migrar para a Comunicação com habilitação em Jornalismo em outra universidade. Após a graduação, retornei para cursar disciplinas isoladas na UFRGS. Em 2017, participei como aluna da disciplina *Antropologia – Introdução*, que, embora de caráter introdutório, ofereceu densidade suficiente para que eu passasse a me interessar pela relação entre sujeito e sociedade com um olhar mais atento e crítico. O conceito de

outsider, inicialmente apresentado nesta disciplina, foi aprofundado em minha dissertação de mestrado. Considerando a importância do conhecimento como base para a reflexão crítica, pode-se evitar a armadilha de votar em políticos que projetam uma imagem *outsider* e antissistema, pois, na verdade, estão profundamente interessados em perpetuar determinadas estruturas.

Foi um desafio abranger as complexidades da subjetividade no capitalismo e não tornar o trabalho fractal demais, em parte pela minha própria multiplicidade de interesses, e em parte por causa das diversas camadas da formação das subjetividades capitalistas, pois esse sistema perpassa desde a intimidade das relações pessoais até os processos de grandes corporações, sendo portanto uma forma de *controle sociometabólico*, utilizando o termo de István Mészáros (2011). Em relação à metodologia, a análise fílmica em correlação com as teorias sobre neoliberalismo permitiu um aprofundamento suficiente. Foram observadas aproximações entre os quatro filmes que não estavam inicialmente previstas, como os laços de violência simbólica da classe média vistos em *O Animal Cordial* e *#eagoraoque*. Partindo do pressuposto de que os rostos dos personagens são os centros das subjetividades, evidenciaram-se traços que remetem ao conceito de capitalismo zumbi descrito por Mark Fisher. Em destaque nos planos aproximados, os rostos cinematográficos exibem sangue – alheio e próprio. Mesmo quando não há sangue, eles estão tensionados, indicando uma transformação profunda do indivíduo que explora a si mesmo. O sofrimento expresso nas faces não é proveniente do efeito Kuleshov[66], pois não se trata de uma emoção construída exclusivamente pela justaposição de planos isolados. O problema se relaciona com uma progressão – o desgaste do indivíduo se acumula ao longo da narrativa, ultrapassando o espaço do trabalho e se manifestando também fora dele. Um exemplo disso é a personagem Helena, de *Trabalhar Cansa*, cujo colapso ocorre na cozinha de sua própria casa, evidenciando que o *burnout* não está restrito a uma situação pontual, mas resulta de um processo contínuo.

Os personagens Inácio (*O Animal Cordial*) e Helena (*Trabalhar Cansa*) reiteradamente foram analisados como figuras opressoras em pesquisas acadêmicas. Sara (*O Animal Cordial*), por sua vez, apesar de inicialmente estar alinhada com o

[66] Relembrando esse famoso conceito do cinema, o denominado efeito Kuleshov ocorre quando o sentido da cena é construído por meio da montagem. Por exemplo, um rosto aparentemente neutro pode parecer assustado ou triste dependendo da imagem subsequente.

chefe, liberta-se da relação com Inácio, mostrando uma ruptura de dinâmicas opressivas. O filme de Gabriela Almeida foi visto à luz da ascensão do autoritarismo/ bolsonarismo no Brasil, e o de Rojas e de Dutra foi analisado por meio das nuances da relação patroa/empregados. São questões fundamentais, sem dúvidas, mas, para além de opressores, há um processo em curso: ambos são donos de seus negócios (a solução neoliberal para o desemprego crescente) e se exploram até seus limites. Suas personalidades desconsideram as alteridades (narcisismo), aproximando-se da austeridade na medida em que a "economia" exige esse endurecimento. Para Helena, nada pode ser desperdiçado, os funcionários são inimigos; para Inácio, a paranoia do slogan "bandido bom é bandido morto" transforma a todos em rivais.

Em *Eu, Empresa*, Joder, o sujeito empresário de si mesmo, surge de forma caricata: o seu próprio nome é cômico. Ele utiliza todo o arsenal do neoliberalismo: busca uma *coach* para se autodesenvolver, trabalha como motorista de *Uber*, tenta ser influencer no *YouTube*. Há a gamificação da vida em seu auge, embora ela também possa ser observada em *Trabalhar Cansa* e mesmo em *O Animal Cordial*, pois esse jogo por vezes "é de matar", como diz Bernardet em *#eagoraoque*. O neoliberalismo caminha ao lado do neoconservadorismo e, portanto, de formas de opressão mais violentas; no Brasil, ele encontra os seus inimigos específicos: não os estrangeiros, mas a população empobrecida economicamente.

A exaustão inevitavelmente afeta todo o corpo, e dessa forma aparecem as posturas cansadas de corpos que pendem, mas não caem, porque nem isso é permitido. O recorte de classe média branca foi estratégico para evitar a armadilha de que essa seria uma classe altamente privilegiada, lembrando de que o poder no atual estágio do capitalismo está concentrado em instituições financeiras e megacorporações, especialmente as que se relacionam com o capitalismo de plataforma. A expressão *White people problem* acaba sendo inadequada, portanto, pois se refere muitas vezes a pessoas que possuem condições de vida minimamente dignas em um sistema tão desigual. O problema na verdade está no fato de que, na medida em que os integrantes da classe média se assumem como privilegiados, não reconhecem o próprio sofrimento gerado pelo contexto mais amplo. Além disso, a própria lógica de austeridade enfraquece lutas coletivas. Em tempos de crise, que sempre se repetem no capitalismo, é preciso se contentar com trabalhos flexibilizados e precários, conforme promulga a doutrina neoliberal.

Reconhecer que se trata de um sistema que afeta todas as pessoas não significa desconsiderar que alguns grupos são mais explorados do que outros: ampliar a compreensão dos mecanismos de dominação é tão importante quanto analisar os recortes de gênero, classe e raça. O capitalismo é fundamentalmente antidemocrático, o que faz com que haja pouca margem de manobra nesse sistema. É esse impasse que mostra o filme *#eagoraoque* – e a falha na construção de um senso de solidariedade coletivo. O ponto nevrálgico do neoliberalismo se desenvolve no Brasil com as suas particularidades, pois aqui há o abismo da desigualdade social, um problema impulsionado pela concentração de renda.

Em *#eagoraoque*, a *autogestão* de determinados grupos é apresentada como uma possível solução – relembrando que a dominação do neoliberalismo é feita também pela linguagem. Falar em gestão mostra justamente a força da propagação da cultura da administração gerencial diretamente relacionada a esse modelo econômico. No entanto, para além do pensamento em determinadas comunidades, é preciso lembrar que as fronteiras podem reforçar o sentimento de *cada um por si*, embora sejamos habitantes do mesmo planeta.

Nesta tese, foram priorizados aspectos econômicos, políticos e sociais interligados às subjetividades do neoliberalismo. As análises finais revelaram também a lógica de espoliação do capitalismo com os recursos naturais. Desde os primórdios do cinema, a locomotiva a vapor mostrou a relação intrínseca e exploratória entre capitalismo e natureza. Movimentos ambientais, embora alertassem para as consequências do aquecimento global, foram reiteradamente ignorados ao longo das décadas. Sem mudanças profundas, a crise ecológica é uma realidade cada vez mais frequente. No atual estágio do capitalismo, ainda que a ação política permaneça um desafio, compreender os mecanismos de dominação neoliberal precede qualquer enfrentamento.

Referências:

ABÍLIO, L. C. Uberização: a era do trabalhador just-in-time?. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 34, n. 98, p. 111–126, 2020. DOI: 10.1590/s0103-4014.2020.3498.008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/170465. Acesso em: 15 jan. 2025.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576. ***Outra travessia***, eISSN 2176-8552, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Acesso em: 8 mai. 24.

ALVES, G. **Trabalho e subjetividade**: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANTUNES, R. **O caracol e sua concha**: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2005.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.

AUMONT, J. **El rostro en el cine**. Barcelona: Paidós, 1998.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARBROOK, R.; CAMERON, A. The Californian Ideology. Disponível em: https://www.metamute.org/editorial/articles/californian-ideology.html. **Mute**, 1995. Acesso em 14 abr. 25.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUD, M. **História do capitalismo –** de 1500 até nossos dias. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, J.C. **O Corpo crítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BLYTH, M. **Austeridade:** a história de uma ideia perigosa. São Paulo: Autonomia literária, 2017.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, É. **O novo espírito do capitalismo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Artigo 5º e Artigo 6º. Dos Direitos e Garantias Fundamentais. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso 6 ago. 25

BRASIL. **Decreto nº 7.037, de 21 de dezembro de 2009**. Legislação informatizada: publicação original. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2009/decreto-7037-21-dezembro-2009-598951-publicacaooriginal-121386-pe.html. Acesso em: 15 mar. 24.

BRASIL. **LEI Nº 12.711, DE 29 DE AGOSTO DE 2012.** Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em 28 jun. 25.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. São Paulo: Filosófica Politeia, 2019.

BROWN, W. **Undoing the demos** - neoliberalism's stealth revolution. Nova York: Zone Books, 2015.

CABELLO, A; SILVA, M., 2001. CRONICAMENTE INVIÁVEL: A IRONIA EM PERSPECTIVA VERBOVISUAL. In.: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação -– Campo Grande /MS – setembro 2001
Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/94700021954506129152250724441475030460.pdf. Acesso em: 06 nov. 24.

CALHEIROS, A.; SOUZA, M. A.; COSTA, J.; ARAÚJO, K. Espécie invasora de bambu e seus impactos sobre a qualidade do solo. **Revista Ibero-Americana de Ciências Ambientais**, [S. l.], v. 13, n. 6, p. 63–73, 2023. DOI: 10.6008/CBPC2179-6858.2022.006.0006. Disponível em: https://sustenere.inf.br/index.php/rica/article/view/7447. Acesso em: 07 fev. 25.

CAMPBELL, J. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CÁNEPA, L. **Medo de que?**: uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. 83p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1607658. Acesso em: 4 jun. 2023.

CARCANHOLO, M. Neoliberalismo e o Consenso de Washington: A verdadeira concepção de desenvolvimento do governo FHC. *In*: MALAGUTI, M; CARCANHOLO, R; CARCANHOLO (orgs.). **NEOLIBERALISMO**: A tragédia do nosso tempo. São Paulo: Cortez, 2000.

CASTRO, C. A. **Crítica à razão empreendedora**: a função ideológica do empreendedorismo no capitalismo contemporâneo. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Jurídicas e Sociais). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Direito, Universidade Federal Fluminense, 2013.

CAVALCANTI, R. **O mito do Narciso**. São Paulo: editora Cultrix, 1992.

CHAUI, M. **Conformismo e resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: ed. Brasiliense, 1986.
CONCOLATTO, C. P.; RODRIGUES, T. G.; OLTRAMARI, A. P. Mudanças nas relações de trabalho e o papel simbólico do trabalho na atualidade. **Farol - Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade**, v. 4, n. 9, p. 340–389, 24 ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/ppgadm/article/view/38231> Acesso em: 19 mai. 23.

COSTA, M. DA S. O Sistema de Relações de Trabalho no Brasil: alguns traços históricos e sua precarização atual. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 20, n. 59, p. 111–131, out. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/fHFbMMCdjMhs5bhPFnysVxh/?lang=pt> acesso em: 12 abr. 23.

CURVELO, M. “Meus filmes todos já são de pandemia”: uma conversa sobre Eu, Empresa. [Entrevista cedida a] Adriano Garrett. **Cine Festivais**, 2021. Disponível em: https://cinefestivais.com.br/meus-filmes-todos-ja-sao-de-pandemia-uma-conversa-sobre-eu-empresa. Acesso em: 27 jan. 2025.

DARDOT, P; LAVAL, C. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DARDOT, P; LAVAL, C. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2017.

DUNKER, C. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2015

DUNKER, C. Narcisismo ressentido, o sintoma nacional que chegou ao poder. [Entrevista cedida a] Márcio Ferrari e Paulo Henrique Pompermaier. **Revista Cult**, 2021. https://revistacult.uol.com.br/home/narcisismo-ressentido-o-sintoma-nacional-que-chegou-aopoder/. Acesso em 02 fev. 24.

DUNKER, C. A hipótese depressiva. *In*: DUNKER, C; SAFATLE, V, SILVA JUNIOR, N. (Org). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Autêntica, 2020.

DUNKER, C; SAFATLE, V, SILVA JUNIOR, N. (Org). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Autêntica, 2020.

DUNKER, C. “Quem tem medo do cancelamento?” **Gama Revista**, 2020. Disponível em: https://gamarevista.uol.com.br/semana/ta-com-medo/o-medo-da-cultura-do-cancelamento/. Acesso em 25 de novembro de 2025.

DUMONT, L. **O individualismo –** uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECCEL, C. S.; GRISCI, C. L. I. Trabalho e gênero: a produção de masculinidades na perspectiva de homens e mulheres. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1 mar. 2011, p. 57-78.

ELOGIADO “O Animal Cordial” chega aos cinemas com direção da estreante Gabriela Amaral Almeida: “Gostaria de não ser exceção”. **Glamurama**, 2018. Disponível em: https://glamurama.com.br/notas/elogiado-o-animal-cordial-chega-aos-cinemas-com-direcao-da-estreante-gabriela-amaral-almeida-gostaria-de-nao-ser-excecao/. Acesso em 8 jul. 25.

FILME brasileiro "Trabalhar Cansa" concorre em mostra paralela em Cannes. **O Tempo**, 2011. Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/filme-brasileiro-trabalhar-cansa-concorre-em-mostra-paralela-em-cannes-1.134144. Acesso em 8 jul. 25.

FIM da escala 6x1 e redução da jornada não podem gerar trabalho intensificado. **Gov.br**. Disponível em: https://www.gov.br/fundacentro/pt-br/comunicacao/noticias/noticias/2025/julho/fim-da-escala-6x1-e-reducao-da-jornada-nao-podem-gerar-trabalho-intensificado. Acesso em 20 nov. 25

FISHER, M. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia literária, 2020.

FISHER, M. Exiting the Vampire Castle. **openDemocracy**, 2013. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/. Acesso em 20 abr. 25.

FONTENELLE, I. A. Prosumption: as novas articulações entre trabalho e consumo na reorganização do capital. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 51, n. 1, 18 maio 2015. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2015.51.1.09> Acesso em: 27 abr. 2023.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRASER, N. **Capitalismo canibal**: como o nosso sistema está devorando a democracia, o cuidado e o planeta e o que podemos fazer a respeito disso. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. 2009. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB.

GAULEJAC, V. **Gestão como doença social, poder gerencialista e fragmentação social.** São Paulo: Ideias e letras, 2007.

GERBASE, C. **Cinema:** primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: editora Unesp, 1991.

GODBOUT, J.T. Introdução à dádiva. **RBCS**, São Paulo, v.13, n.38, p.39-52, out. 1998.

GORFINKEL, E. Weariness, Waiting: Enduration and Art Cinema's Tired Bodies. **Discourse**, v. 34, n. 2-3, p. 311, 2012.

GORZ, A. Por que a sociedade salarial tem necessidade de novos criados? *In*: MALAGUTI, M; CARCANHOLO, R; CARCANHOLO (orgs.). **NEOLIBERALISMO**: A tragédia do nosso tempo. São Paulo: Cortez, 2000.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolíticas:** cartografias do desejo. Petrópolis: ed. Vozes, 1996.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade:** doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, B. C. **Agonia do Eros**. Petrópolis: editora Vozes, 2017a.

HAN, B. C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: editora Vozes, 2017b.

HAN, B. C. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, D. **O neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: editora Loyola, 2008.

HOOKS, B. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JULLIER, L; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2012.

KAIRE, S. WRITER'S EDGE: Point of No Return. **ScriptMag.com**. Disponível em: https://scriptmag.com/features/writers-edge-point-of-no-return. Acesso em 3 nov. 25.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LASCH, C. **The culture of narcissism**: american life in an age of diminishing expectations. Norton: Nova York, 1991.

LAVAL, C. **Foucault, Bourdieu e a questão neoliberal**. São Paulo: Elefante, 2020.

LYOTARD, J. **O Pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LIPOVETSKY, G. **A Era do Vazio**. Lisboa: Relógio D'água, 1989.

LOUIS, E. **Mudar**: Método. São Paulo: Todavia, 2024.

LUKIANSKI, H. **Estética e política**: o cinema *outsider* de Jim Jarmusch. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2021.

MACHADO, S.; ZANONI, A. P. (org.). **O trabalho controlado por plataformas digitais no Brasil**: dimensões, perfis e direitos. Curitiba: Clínica de Direito do Trabalho, UFPR, 2022. Disponível em: https://cdtufpr.com.br/wp-content/uploads/2022/04/Livro_O-trabalho-controlado-por-plataformas-digitais_eBook.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

MANZANO, M.; KREIN, A. Dimensões do trabalho por plataformas digitais no Brasil. In.: MACHADO, S.; ZANONI, A. P. (org.). **O trabalho controlado por plataformas digitais no Brasil**: dimensões, perfis e direitos. Curitiba: Clínica de Direito do Trabalho, UFPR, 2025. Disponível em: https://cdtufpr.com.br/wp-content/uploads/2022/04/Livro_O-trabalho-controlado-por-plataformas-digitais_eBook.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

MAIA, S. Neoliberalismo global, capitalismo racial e organização política de mulheres numa comunidade pesqueira quilombola do Recôncavo da Bahia. **Latin American Research Review**, v. 56, n. 2, p. 371–384, 2021.

MALAGUTI, M. Smith e Hayek: irmanados na defesa das regras do jogo. *In*: MALAGUTI, M; CARCANHOLO, R; CARCANHOLO (orgs.). **NEOLIBERALISMO**: A tragédia do nosso tempo. São Paulo: Cortez, 2000.

MARTIN, N. **Escute as feras**. São Paulo: Editora 34, 2021.

MATTEI, C. **A ordem do capital** – como economistas inventaram a austeridade e abriram caminho para o fascismo. São Paulo: Boitempo, 2023.

MATTEI, C.; PITTARI, M. Nota à edição brasileira. *In*: **A ordem do capital** – como economistas inventaram a austeridade e abriram caminho para o fascismo. São Paulo: Boitempo, 2023.

MELLO, G.; ROSSI, P. Do industrialismo à austeridade: a política macro dos governos Dilma. *In*: CARNEIRO, R; BALTAR, P.; SARTI, F. (org.). **Para além da política econômica**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

MÉSZARÓS, I. **Para além do capital**: rumo a uma teoria da transição. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIGUELEZ, O. **Narcisismos.** São Paulo: Escuta, 2007.

MOORE, J. **Anthropocene or Capitalocene?** Nature, History, and the Crisis of Capitalism. Michigan: PM Press, 2016.

NOBRE, M. **Limites da democracia**: de junho de 2013 ao governo Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2022.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia** – construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PEC que restringe gastos públicos é aprovada e vai a promulgação. **Senado notícias**, 2016. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/13/pec-que-restringe-gastos-publicos-e-aprovada-e-vai-a-promulgacao. Acesso em: 15 mai. 25.

PELBART, P. **Vida capital – ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PIÑERO, M. T.; FOÁ TORRES, J. G. **Neoliberalismo: aproximaciones a las razones de su éxito**. [s.l.] Centro de Estudios Avanzados - Facultad de Ciencias Sociales, 2019.

PINHEIRO-MACHADO, R. **Amanhã vai ser maior:** o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

PINHEIRO-MACHADO, R. Raiva, sonhos e insubordinação: como a extrema direita e as mídias digitais mobilizam a classe trabalhadora plataformizada. **Horizontes Antropológicos**, v. 31, n. 73, p. e730601, 2025.

POCHMANN, M.; SILVA, L. **O Brasil no capitalismo do século XXI**. Editora da Unicamp: Campinas, 2023.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos. 22(1):2-10 janeiro/abril 2020.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAMOS, B.V.; MOREIRA, L. Ingredientes de um golpe parlamentar. In: PRONER, C; CITTADINO, G; TENENBAUM, M; RAMOS FLHO, W. (orgs.) **A resistência ao golpe de 2016**. Bauru: Canal 6, 2016.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RAVIV, O. **Ethics of Cinematic Experience**: screens of alterity. Nova York: Routledge, 2020.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*.: CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D.A.; GOMES; P.E.M. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SAFATLE, V. Fim da era dos pactos e ascensão da extrema-direita | Solano, Safatle, Musse e Braga. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TXWwJpc1fXc. Acesso em 5 jun. 25.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos** – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAFATLE, V. P. O trabalho do impróprio e os afetos da flexibilização. **Veritas (Porto Alegre)**, [S. l.], v. 60, n. 1, p. 12–49, 2015. DOI: 10.15448/1984-6746.2015.1.20196. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/20196. Acesso em: 22 set. 2023.

SANTAELLA, L.; NESTERIUK, S.; FAVA, F. (org.). **Gamificação em debate**. São Paulo: Blucher, 2018.

SANTOS. A. M. **Sociedade do consumo –** criança e propaganda, uma relação que dá peso. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2009.

SCALCO, L. M.; PINHEIRO-MACHADO, R. Os sentidos do real e do falso: o consumo popular em perspectiva etnográfica . **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 53, n. 1, p. 321–359, 2010. DOI: 10.1590/S0034-77012010000100009. Disponível em: https://revistas.usp.br/ra/article/view/27352.. Acesso em: 5 jul. 2025.

SENNETT, R. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SENNETT, R. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: editora Schwarcz, 1995.

SILVA JUNIOR, N. A psiquiatria sob o neoliberalismo: da clínica dos transtornos ao aprimoramento de si. *In*: DUNKER, C; SAFATLE, V, SILVA JUNIOR, N. (Org). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. São Paulo: Autêntica, 2020.

SOUTO, M. **INFILTRADOS E INVASORES**: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese. (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Revista Contracampo**, nº25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012.

SOUZA, J. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SOUZA, J. **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe trabalhadora? Belo Horizonte: editora UFGM, 2012.

SOUZA, F.; LEMOS, A. Terceirização e resistência no Brasil: o Projeto de Lei n. 4.330/04 e a ação dos atores coletivos. Cadernos Ebape.br, v. 14, n. 4, p. 1035–1053, 1 dez. 2016. **Cadernos Ebape.br**, v. 14, n. 4, p. 1035–1053. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cebape/a/YvTrMwwQqfDcWzMzGv5fqdr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 6 fev. 24.

TSIRBLOU, V. A Careful Whisper: Neoliberalism, Roleplay ASMR Videos, and “Innocent Intimacy”. **Crossings** , n. 5, p. 71–90, 2021.

VACLAVIK, M. C.; OLTRAMARI, A. P.; OLIVEIRA, S. R. de. Empresariando a informalidade: um debate teórico à luz da gig economy. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, RJ, v. 20, n. 2, p. 247–258, 2022. DOI: 10.1590/1679-395120210065. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cadernosebape/article/view/85536. Acesso em: 29 mar. 2023.

VASSALI, M. **Imagens recorrentes do operário brasileiro: montagens em dois tempos de cinema** (2023). Tese. (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2023.

WENDT, B. **The Allure of Selfie**: Instagram and New Self-Portrait. Network Notebooks, Amsterdam, 2014.

Apêndice I – estado da arte

Na busca por trabalhos acadêmicos que correlacionam cinema brasileiro e neoliberalismo, pesquisamos nos congressos e eventos mais conhecidos da área de comunicação, como INTERCOM, Compós e Socine[67]. Na **INTERCOM**, entre 2011 e 2022, não encontramos trabalhos sobre cinema brasileiro e neoliberalismo no GP Cinema. Observa-se que frequentemente há pesquisas sobre cinema e seus atravessamentos políticos, como a Ditadura Militar brasileira e questões de gênero, no entanto, os estudos não se correlacionam com o neoliberalismo. Buscamos também em outros Grupos, como o "GP Comunicação, Imagem, Imaginários" (2018 a 2022) e "GP Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão" (2017). A democracia, questão que também nos interessa pela sua tensão com a doutrina neoliberal, é um termo que aparece em mais de uma pesquisa sobre cinema, mas não há correlação com as atuais políticas neoliberais. No "GP Comunicação, Imagem, Imaginários" foram apresentados textos sobre a imagem do ex-presidente Jair Bolsonaro e o seu discurso que se aproxima da extrema direita, porém ainda assim não há enfoque no neoliberalismo ou na subjetivação neoliberal.

Pesquisamos também os trabalhos apresentados nos Encontros da **Socine** (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), e observamos a existência de algumas propostas que se relacionam com o nosso tema de interesse. Em 2011, foi apresentado um trabalho intitulado *Empreendedores de si: autorrealização e trabalho no cinema contemporâneo*, de Bruna Werneck de Andrade Bakker, autora da dissertação de mestrado de título *Trabalhando para si: felicidade e capital humano no cinema dos anos 2000* (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012). O *corpus* de pesquisa, no entanto, considerando tanto a apresentação na Socine quanto a dissertação, é composto por filmes estrangeiros como *O diabo veste Prada* (dir. David Frankel, 2006) e *A rede social* (dir. David Fincher, 2010), entre outros. Apesar disso, Bakker explorou a relação dos filmes com conceitos como capital humano e governamentalidade neoliberal, que também são importantes nesta pesquisa.

[67] Consideramos o período entre 2011, ano de lançamento do primeiro filme, até o ano em que iniciamos esta pesquisa (2022), que corresponde a um ano depois do lançamento do longa-metragem mais recente do *corpus*: *Eu, Empresa*, 2021.

Ainda em 2011, foi apresentado o trabalho *As estéticas de si*, de Juliana Cardoso Franco, que dialoga com a nossa pesquisa na medida em que apresenta a tendência contemporânea dos registros autorreferentes, com base nas teorias sobre subjetividade de Foucault. No ano de 2012, não encontramos pesquisas que se aproximam do nosso tema. Já em 2013, com a temática "A sobrevivência das imagens", alguns trabalhos abordam a questão contemporânea da exibição de si em múltiplas imagens produzidas para a internet, porém sem fazer correlações diretas com o neoliberalismo. *Entre o espelho e a janela: algumas notas sobre o Vídeo*, de Larissa Souza Vasconcelos, é o título de um desses trabalhos. No resumo da apresentação, a autora aponta para a relação do uso do dispositivo videográfico com a cultura do narcisismo, que é um dos eixos desta pesquisa.

Em 2014, na Socine, essa nova expressão do individualismo nas redes esteve presente em *Self-videos do Instagram: entre vídeo e fotografia*, de Fabio Gomes Goveia. Encontramos também algumas propostas que estabelecem relações entre subjetividades e capitalismo no cinema brasileiro, como é o caso de *Subjetividade de classe - o individual e o coletivo no documentário*, de Mariana Souto, e *Vidas precárias, vidas em trânsito* (2017), de Alessandra Soares Brandão. Em 2018, o tema escolhido foi "50 anos de 68". É possível fazer uma ligação entre os movimentos de 1968 e a reconfiguração do capitalismo para um sistema que explora o desejo do aumento de liberdades individuais (Harvey, 2008), conforme já apontamos, algo que não foi explorado nos trabalhos.

Em relação ao evento da **Compós**, não encontramos trabalhos que dialogam diretamente com a nossa proposta retrocedendo até 2011. Buscamos também na revista *E-compós*, e o resultado foi diferente. Em 2012, há um artigo intitulado *Cultura da autoajuda: o "surto do aconselhamento" e a bioascese na mídia*, de Mayka Castellano. Em 2014, encontramos o artigo *A influência de Youtubers no processo de decisão dos espectadores: uma análise no segmento de beleza, games e ideologia*, de Bruna Seibert Motta, Maíra Bittencourt e Pablo Moreno Fernandes Viana.

Na edição de 2015, da *E-compós*, encontramos um trabalho de autoria de Vander Casaqui: *A invenção de um país de empreendedores sociais: "Imagina na Copa" e seu projeto de Brasil*. Outro artigo dessa edição que se correlaciona com a nossa pesquisa é o texto "*Seja uma mulher vencedora!": particularidades de gênero e definições do sucesso na literatura de autoajuda*, de Mayka Castellano.

Ainda na *E-compós*, na edição de 2019, outras pesquisas também fazem relação com a subjetividade neoliberal, como o artigo *Empreendedorismo para imigrantes: relações entre gastronomia, consumo cultural e economia criativa*, de Sofia Zanforlin e Renata Amaral, que analisa um projeto de capacitação para imigrantes chamado "Raízes na Cozinha". Além desse artigo, foi publicado o trabalho "'*Mãe empreendedora': entre a promessa de uma subjetividade emergente e a frustração performática*", de Julia Salgado e Marianna Jorge. O trabalho apresenta o termo *mompreneur*, um neologismo para mães empreendedoras. Na edição de 2020, foi publicado um novo artigo de Vander Casaqui: *O papel da narrativa no projeto da sociedade empreendedora e na cultura da inspiração*. Na sua investigação sobre a subjetividade neoliberal, o autor escolheu como objeto o "Blog Geração de Valor" como exemplo de meio de profusão da ideia do empreendedorismo de si.

Conforme era esperado por seu caráter interdisciplinar, encontramos pesquisas acadêmicas sobre neoliberalismo nas áreas de história, direito, administração, ciências sociais, psicologia, economia, entre outras. A pesquisa no Repositório Digital LUME[68], da UFRGS, é o local de busca que mais demonstra essa diversidade. Ao procurarmos por termos como "cinema e neoliberalismo" e "cinema e subjetivação neoliberal" acabamos encontrando uma grande gama de pesquisas que, no entanto, na maioria das vezes não se relacionam com cinema, mas com a mídia em geral. Esse é o caso de trabalhos como *A mídia como dispositivo da governamentalidade neoliberal: os discursos sobre educação nas revistas Veja, Época e Istoé* (Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, 2016), de Vera Regina Serezer Gerzson e *A governamentalidade através do dispositivo esportivo como prática de condução das condutas dos outros e de si na sociedade contemporânea,* de Micheli Verginia Ghiggi (Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, 2016). Pontua-se que nesses dois trabalhos há o interesse na investigação dessa nova forma de poder que se exerce por meio de dispositivos.

Por fim, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes[69]*,* procuramos no campo de pesquisa os termos "cinema", "brasileiro" e "neoliberalismo". Com esses três termos, aparece apenas um resultado, a tese *Cinema e política - Resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90* (Faculdade de Filosofia, Letras e

[68] Fonte: https://lume.ufrgs.br/
[69] Fonte: https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/

Ciências Humanas – USP, 2004), um trabalho anterior à Plataforma Sucupira, o que dificulta o seu acesso. De qualquer forma, trata-se de um estudo que abrange a década de 1990, ou seja, um período anterior ao nosso *corpus* de pesquisa. Quando mudamos para os termos “cinema”, “Brasil” e “neoliberalismo”, apresenta-se também a tese intitulada *Luz, Câmera, (Concentr)ação!: as políticas públicas e os mercados cinematográficos do Brasil e da Argentina nos anos 1990* (UFRJ, 2014), de Ana Julia Cury de Brito Cabral. Novamente trata-se de um trabalho sobre a década de 1990, e com um enfoque mercadológico. Quando buscamos por “cinema” e “neoliberalismo”, no entanto, observamos que há trabalhos que articulam teoria e objeto, mas que se referem a filmes argentinos, estadunidenses, ou seja, de outras nacionalidades.

O estado da arte trouxe resultados relevantes, pois observamos que há interesse em pesquisas que se relacionam com o novo sujeito do neoliberalismo e a questão do empreendedorismo de si mesmo e demais práticas que se relacionam a essa nova subjetividade. As pesquisas apontam para o autocentramento somado à popularização do uso de redes sociais como o *Instagram* que resulta em *self-videos*. Também o canal *YouTube* e seus *youtubers* surgem como tema de interesse, isto é, influenciadores que divulgam estilos de vida frequentemente centrados no consumo de novos produtos. Trata-se, portanto, de um acentuamento da reprodução das chamadas estéticas de si.

A proliferação de discursos de autoajuda, do cuidado de si, e o próprio incentivo para ser um vencedor também se relacionam diretamente com o estímulo à competição promulgada pelo neoliberalismo. Podemos concluir, portanto, que há interesse de pesquisadores na cultura empreendedora diretamente relacionada com o neoliberalismo, mas pesquisas sobre cinema brasileiro pós-2010 e subjetivação neoliberal não foram encontradas.

FICHA TÉCNICA DO *CORPUS* PRINCIPAL

Trabalhar Cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Com Helena Albergaria, Marat Descartes e Naloana Lima. Produção Dezenove Som e Imagens. Duração: 1h39min. Estreia comercial: 30 set 2011.

O Animal Cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. Com Murilo Benício, Luciana Paes, Irandhir Santos, Camila Morgado, Jiddu Pinheiro, Ernani Moraes, Humberto Carrão e Ariclenes Barroso. Produção: RT Features. Duração: 1h38min (aprox. 98 min). Estreia comercial no Brasil: 9 ago. 2018. País: Brasil

Eu, Empresa. Direção de Leon Sampaio e Marcus Curvelo. Com Marcus Curvelo, Carlos Baumgarten, Aristides de Sousa, Mariana Rios, Carol Alves, Thiago Almasy, Ritah Oliveira, Felipe Pedrosa, Rachel Sauder. Produção: Transes Filmes, Anacoluto, Filmes Amarelos. Roteiro: Amanda Devulsky, Camila Gregório, Leon Sampaio, Marcus Curvelo. Duração: 82 min. Ano: 2021. País: Brasil.

#eagoraoque. Direção de Rubens Rewald e Jean-Claude Bernardet. Com Vladimir Safatle, Palomaris Mathias, Jean-Claude Bernardet. Produção: Confeitaria de Cinema. Roteiro e direção: Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald. Assistente de direção: Emily Hozokawa. Direção de fotografia: Andre Moncaio. Duração: 70 min. Ano: 2020. País: Brasil.