

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – HISTÓRIA: CULTURA E  
POLÍTICA  
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA POLÍTICA**

**PEDRO MARCELO TAROZO DE ARAUJO**

**NEOLIBERALISMO EM CENA: TEMPO, TRABALHO E  
VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO (2011-2020)**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**MARINGÁ  
2025**

**Neoliberalismo em cena: Tempo, trabalho e violência no cinema brasileiro**  
(2011-2020)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (PPH-UEM) como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Roger Domenech Colacios

Maringá  
2025

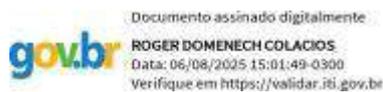
**PEDRO MARCELO TAROZO DE ARAUJO**

**NEOLIBERALISMO EM CENA: TEMPO, TRABALHO E VIOLÊNCIA NO CINEMA  
BRASILEIRO (2011-2020)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (PPH/UEM) como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

-



Prof. Dr. Roger Domenech Colacios – Orientador Universidade Estadual de Maringá (UEM)



Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – Examinador Externo Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



-  
Prof. Dr. David Antonio de Castro Netto – Examinador Interno Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Maringá  
2025

## AGRADECIMENTOS

*Venho por meio destas mal traçadas linhas  
Comunicar-lhe que fiz um samba pra você  
No qual quero expressar toda a minha gratidão  
E agradecer de coração tudo o que você me fez*

(Vide verso meu endereço; Adoniran Barbosa; 1975).

Mensurar o tamanho dos fatos é sempre um trabalho difícil, seja para o historiador ou seja para o indivíduo em seu cotidiano – me encontro nas duas posições no momento. Seria equivocado dizer que esta dissertação foi produzida pelo amor por filmes e pelo cinema nacional, pois este trabalho nasce muito antes de mim. Tudo aquilo que é construído por uma geração humana deve, em algum nível, algo à anterior, e assim sucessivamente, eu devo em grande parte agradecimentos a muitos familiares meus.

Em primeiro lugar, meus pais, Mario Marcelo Silva de Araujo e Rosilene Tarozo de Araujo, por todo carinho, afeto, amor, paciência e tempo que dedicaram à minha pessoa. Ao longo da minha infância e adolescência, escutei muitas histórias sobre como os dois haviam ajudado membros da família, amigos e até desconhecidos em momentos de dificuldade, tive o privilégio de ver a fibra dos dois nos bastidores, e a sorte de poder aprender com eles como ser “ponta firme”.

Ao longo da minha vida, meus pais sempre me deram base material e incentivo para me aproximar dos estudos. Ler livros não é um talento nato, mas uma habilidade que eu pude desenvolver graças ao apoio que tive em casa. Ver as coisas para além do imediato e pensar no outro e ter um olhar empático foram atributos que eu pude aprender com eles (e sigo aprendendo). Aos dois eu devo muitos agradecimentos e espero deixá-los orgulhosos com meu trabalho orgulhosos.

Aos meus avós maternos, José Beato Tarozo e Júlia Rosa Tarozo agradeço pelo exemplo de trabalho e carinho, os conselhos severos, e a eterna disposição a estender a mão, ajudar e passar um tempo. Sou um neto bem mimado.

À minha avó paterna, Francisca Silva de Araujo, agradeço pelo aconchego, pelo carinho, por me fazer do seu lar um refúgio para mim, por embarcar nas minhas

aventuras e pelas constantes palavras de incentivo. Agradeço, também, ao meu avô paterno, Mário Rosa de Araujo, embora não o tenha conhecido, pois as histórias que meu pai contava dele sempre me cativaram, e de certa forma, inspiraram as aventuras que eu pude viver com meu pai. Por isso, lhe sou muito grato.

Agradeço meus pais e avós pelos momentos de refúgio em que eu podia ser apenas um garoto com suas fantasias e amor pelo futebol.

Aos meus tios, tias, primos, primas e demais membros familiares, eu agradeço por sempre me perguntarem do meu trabalho, pelo incentivo constante, por sempre dizerem que estou alto e que tenho um “estilo excêntrico”. Agradeço pelos almoços em família em que eu tentava fazer todos rirem com alguma piada ou palhaçada. Agradeço pelos passeios, presentes e memórias que guardo com carinho.

Aos meus amigos, devo agradecer muito pela companhia, conselhos, carinho e histórias que dividimos, sejam aqueles que me conheceram ainda criança até aqueles que me conheceram ao longo da minha trajetória acadêmica. Gostaria de nomear alguns em memória de tudo que fizeram por mim, e até sem saber, me ajudaram muito em todos os âmbitos de minha vida.

Ao Gabriel Vendrame por ser meu amigo desde do primário. Não sei contar a história de minha vida sem lembrar dos momentos de alegria que passamos juntos, e dos momentos em que seguramos as pontas juntos. Obrigado por ser meu irmão e por me proporcionar uma segunda família.

A Caio Henrique e Cristhian Yohan, embora vocês sejam pessoas muito diferentes, é impossível separar a memória que eu tenho de cada um de vocês. Muito obrigado pela parceria e o constante apoio.

Ao Victor Bento pela amizade que formamos desde o primeiro dia de aula da graduação. Os debates que tivemos ao longo dessa trajetória foram fundamentais para mim, assim como as cervejas que tomamos.

A Natiely Oliveira e Kevin Jordanni pelas risadas que tivemos juntos, os perrengues que enfrentamos e todo o carinho que partilhamos entre nós.

Ao Matt Silva pela amizade que formamos ao longo da pandemia, pelas alegrias que compartilhamos desde então. Obrigado pelo constante apoio, os diálogos de sempre, as vezes que vimos filmes juntos, os nossos cafés, pela paciência e pelo carinho de me permitir ser eu mesmo.

A Eloísa de Páris e Vitor Petergato, cuja amizade me pegou desprevenido, mas me encheu de alegria e me acompanha nos desabafos do dia a dia.

A William Escoralique, Paulo Silvestre, Matheus Miller, Vitor Damasceno, Mariana Letícia, Thaís Andrade e Joana Máximo pelas trocas durante a graduação. O carinho e o incentivo que me fizeram acreditar que a profissão de historiador está em boas mãos.

A Mariana Pita e Pão por todo o carinho, conselhos, afetos e momentos compartilhados. Por acolherem meus comentários sobre o Corinthians ou cinema, e por constantemente se fazerem presentes na minha vida.

Ao Guilherme Selber pelas trocas sobre história, cinema e licenciatura que sempre me incentivaram ao conhecimento, à curiosidade e à esperança.

À Amanda Martins pelas caronas ao trabalho, as conversas sobre a escola, os desabafos do dia a dia e pela parceria que formamos.

À Carol de Cuffa com quem pude compartilhar momentos de muita alegria e companheirismo, agradeço por todo o carinho e os trabalhos que realizamos juntos.

A Gabriela Sermanovicz e Patrícia Leoncio pelo carinho, pelos almoços e jantares que dividimos no Restaurante Universitário. Por acreditarem em mim e por me lembrarem de um mundo mais simples.

Estendo meus agradecimentos aos meus amigos que pela efemeridade do cotidiano ou memória fraca eu não mencionei, mas que sabem que são importantes na minha vida e para este trabalho também.

Em última parte, gostaria de agradecer aos professores que me ajudaram a traçar este caminho, e que seguem me ajudando a construir uma trajetória profissional.

Ao Professor Roger Domenech Colacios, pois sem as suas orientações este trabalho jamais teria tomado forma. Agradeço pelos conselhos, pelas oportunidades que me disponibilizou, pelos cafês e por acreditar no trabalho que eu posso realizar. Nestes últimos dois anos pude trabalhar ao seu lado e conhecer seu profissionalismo e responsabilidade de perto. Seu pessimismo crítico ao invés de desmotivar, me influenciou a estudar mais, me organizar e utilizar a minha posição para transformar este mundo em um lugar melhor. Agradeço imensamente pela parceria.

Ao Professor José Henrique Rollo Gonçalves, que no dia a dia, nas reuniões de orientação na graduação, nos momentos de trabalho no Museu da Bacia do Paraná e nos cafês me fez aprender muito sobre história, sobre o mundo e sobre a vida.

Ao Professor Rodrigo Gontijo pelos trabalhos realizados junto ao Cine UEM, em que nos quais pude despertar meu olhar para novas possibilidades de cinema e conhecer pessoas.

Aos professores que compõem a banca desta dissertação, agradeço pelas colaborações durante a qualificação e na defesa deste trabalho. Sei que a História, assim como as outras ciências, se faz por meio de um trabalho coletivo, por isso agradeço pelos comentários.

Agradeço à Universidade Estadual de Maringá, um espaço que sonhava desde criança, que pude ter presente em meu cotidiano e com o qual ainda pretendo colaborar bastante. Sou grato por ter sido membro do Centro Acadêmico de História Nadir Aparecida Cancian (CAHNAC), do Museu da Bacia do Paraná, do projeto Cine UEM e da Associação dos Pós-graduandos e Pós-graduandas da UEM (APG/UEM). Graças a estes projetos pude conhecer diversos trabalhos, pessoas e movimentos que me encantaram como pessoa e historiador.

**FIGURA 1- CENTRO ACADÊMICO DE HISTÓRIA NADIR CANSIAN (CAHNAC)**



**FIGURA 2 - MUSEU DA BACIA DO PARANÁ**



**Figura 3 – Sala Cine UEM**



FIGURA 4 - SALA DA APG/UEM



À Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa, que foi fundamental para minha permanência na universidade como pesquisador e como um defensor do ensino público, gratuito, de qualidade e acessível para todas as pessoas.

Encerro estes agradecimentos ressaltando que embora seja meu nome que assine esta dissertação, eu jamais conseguiria sem o apoio das pessoas mencionadas aqui, os trabalhos que entrei em contato nesta caminhada e os meus colegas de universidade. Destaco que os fatos continuam difíceis para mim. Apesar deste trabalho ser mais uma dissertação em meio a várias, é para mim, um sonho realizado.

O que que você quer ser  
Quando você crescer?  
Alguma coisa importante  
Um cara muito brilhante  
Quando você crescer  
[..]Alguns amigos da mesma repartição  
Durante o fim-de-semana  
Se vai mais tarde pra cama  
Quando você crescer  
[...] Um cafézinho mostrar o filho pra vó  
Sentindo o apoio dos pais  
Achando que não está, só  
Quando você crescer  
[...] Quando você crescer  
Tudo igual...  
Vai ser exatamente o mesmo...  
(*Quando você crescer*, Raul Seixas)

## RESUMO:

Esta dissertação utiliza do cinema nacional como representação de uma realidade particular para investigar a presença do neoliberalismo no Brasil, a partir de uma perspectiva materialista e dialética da História. Compreendendo a ideologia neoliberal como uma agenda política e econômica inserida no capitalismo que impera em grande parte do mundo, buscou-se entender as particularidades que os filmes *Trabalhar cansa* (2011) e *Mate me por favor* (2015) apresentam a respeito da realidade brasileira. Para uma análise destas produções como fenômenos culturais utiliza-se de Kellner (2001), Xavier (2005) e Bernardet (1996), com a compreensão do cinema como indústria que possui um formato próprio que se referencia, com frequência, com uma linguagem própria a qual movimenta seu funcionamento cultural, econômico, político e social. A inserção destes filmes na História parte das contribuições de Lagny (2009) e Ferro (2010), o cinema faz parte da história e também de sua construção. A fundamentação para este estudo sobre o neoliberalismo ocorreu a partir de Harvey (2008), Brown (2019), Dardot e Laval (2016), Streeck (2019) e Chamayou (2020), com a compreensão da ação neoliberal como algo globalmente estruturado em uma retomada da hegemonia de classe frente ao Estado de Bem Estar Social. O estudo a partir do materialismo histórico dialético parte das contribuições de Marx (2010), Lukács (2003), Mészáros (2009) e Heller (1972) para situar o capitalismo como sistema particular que atua mistificando sua origem e seus desdobramentos. Apresentamos um estudo que permite observar os desenvolvimentos particulares da conjuntura brasileira, com suas imbricações culturais e sociais.

## **ABSTRACT**

This dissertation uses Brazilian cinema as a representation of a particular reality to investigate the presence of neoliberalism in Brazil, from a materialist and dialectical perspective of history. With the understanding neoliberal ideology as a political and economic agenda embedded in the capitalism that prevails in much of the world, we sought to understand the particularities that the films “Trabalhar cansa” (2011) and “Mate me por favor” (2015) present regarding Brazilian reality. To analyze these productions as cultural phenomena, we rely on Kellner (2001), Xavier (2005), and Bernardet (1996), understanding cinema as an industry with its own format that often references its own language that drives its cultural, economic, political, and social functioning. The insertion of these films into history stems from the contributions of Lagny (2009) and Ferro (2010), as cinema is part of history and also of its construction. The foundation for this study of neoliberalism was drawn from Harvey (2008), Brown (2019), Dardot and Laval (2016), Streeck (2019), and Chamayou (2020), understanding neoliberal action as something globally structured in a resumption of class hegemony over the welfare state. The study, based on dialectical historical materialism, draws on the contributions of Marx (2010), Lukács (2003), Mészáros (2009), and Heller (1972) to situate capitalism as a particular system that mystifies its origins and developments. We present a study that allows us to observe the particular developments of the Brazilian context, with its cultural and social intertwinings.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Centro Acadêmico De História Nadir Cancian (Cahnac)	10
Figura 2 - Museu da Bacia do Paraná	11
Figura 3 - Sala Cine UEM	11
Figura 4 - Sala da APG/UEM	12
Figura 5 - Tabela 1 - Decupagem de <i>Trabalhar cansa</i>	56
Figura 6 - Parede do prédio do mercado	58
Figura 7 - Foto do mercado com um dos seus antigos donos	59
Figura 8 - Corredor do mercado na visita de Helena	59
Figura 9 - Otávio na sala do apartamento após sua demissão	61
Figura 10 - Otávio e Helena discutem no quarto	69
Figura 11 - Ceia de Natal da Família	70
Figura 12 - Inês em destaque com Paula ao fundo	72
Figura 13 - Vanessa participando de uma peça teatral	73
Figura 14 - Líquido escuro que vaza a partir do piso	76
Figura 15 - Podridão alcança até a decoração	77
Figura 16 - Helena confronta Ricardo no depósito	79
Figura 17 - Helena observa a conversa dos funcionários	80
Figura 18 - Personagens tentam evitar que a chuva invada o estabelecimento	82
Figura 19 - Helena e Paula no mercado	87
Figura 20 - Helena e a marreta	88
Figura 21 - Otávio e Helena observando a queima do esqueleto	92
Figura 22 - O casal retorna para casa	92
Figura 23 - Tabela 2 - Decupagem -Mate me por favor	103
Figura 24 -Moça vaga a noite pelas ruas da cidade	105
Figura 25 - Renata, Mari, Bia e Michele se assustam ao encontrar um corpo ensanguentado	118
Figura 26 - Elas decidem ajudar a vítima	119
Figura 27 - Still do filme <i>Mate-me por favor</i> focando na personagem Bia e seu rosto pálido	122
Figura 28 - Anna, uma das vítimas no filme	126
Figura 29 - Bia encara a tela e o sangue escorre por sua boca	128
Figura 30 - A imagem de uma das vítimas aparece logo em sequência de Bia	129
Figura 31 - Bia e o corte em sua testa	133
Figura 32 - Bia e outras pessoas caminham pelo terreno baldio	134

## **SUMÁRIO**

<b>RESUMO:</b>	<b>9</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CAPITALISMO, CINEMA E BRASIL</b>	<b>18</b>
O CAPITALISMO – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	18
O NEOLIBERALISMO	20
NEOLIBERALISMO NO CONTEXTO DA DEPENDÊNCIA	30
O QUE ENTENDE SE POR CINEMA – CAPITALISMO E SUBDESENVOLVIMENTO	39
CINEMA DO BRASIL	45
<b>CAPÍTULO 2 - <i>TRABALHAR CANSA, O SANGUE PERMEIA O MERCADO</i></b>	<b>51</b>
<b>CAPÍTULO 3 – <i>MATE-ME POR FAVOR E O VAZIO NEOLIBERAL</i></b>	<b>100</b>
<b>CONSIDERAÇÕES</b>	<b>135</b>
<b>FONTES</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS:</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação possui um misto de questionamentos pessoais e de cunho histórico que juntos levaram ao projeto base para este trabalho de investigação histórica. O cinema, entendido como uma forma de produção cultural que se tornou muito popular, é de grande familiaridade em nível pessoal e profissional.

Na contemporaneidade, as imagens estão presentes em todos os espaços. O meio virtual misturou-se ao real, e assim as representações fictícias e documentais acompanham o cotidiano de historiadores, professores e indivíduos no geral. Nossa proximidade com estas construções imagéticas em movimento levaram à possibilidade de investigá-las propriamente nesta dissertação.

Ao longo da nossa trajetória na graduação, a preocupação com a realidade nacional foi uma constante. Pensar o Brasil para além de sua exploração colonial e sua posição subalterna na geopolítica se fez necessário em vista da situação em que o país se encontra. A inquietação com uma emancipação política, econômica e social do Brasil possui uma grande relevância. Por isso, fundamentou-se esta pesquisa com a intenção de pensar e problematizar de que forma a cultura e o cinema nacional podem ser áreas fundamentais para este processo emancipatório do país, com o conhecimento das dinâmicas representadas nas telas e os bastidores deste processo.

Entendemos a dimensão que uma dissertação tem dentro do contexto nacional. Trata-se de um trabalho particular, mas que nem por isso deixa de ser histórico, ou relevante para as pessoas conectadas a ele. Por isso, na tentativa de apreender esta questão específica da contemporaneidade brasileira, buscamos ir além da aparência e alcançar a essência que os desenvolvimentos das grandes e das pequenas políticas ocorrem em conjunto, constituindo uma à outra.

O Cinema representa mais uma área em que o subdesenvolvimento e a exploração do Brasil se apresentam, e, por isso, junto ao desejo de compreender este mundo repleto de imagens, foi a área escolhida como fonte para o início da investigação. Paulo Emílio Sales Gomes (2001), historiador e crítico do cinema brasileiro, ao pensar as produções brasileiras no audiovisual entende esta relação do cinema com o subdesenvolvimento como parte importante para estudar os avanços e

recuos que esta prática social possui ao longo da História do Brasil. A escolha das fontes ocorreu por dois motivos principais: a estética e a narrativa das produções.

Quanto à estética, é possível observar uma identidade nacional representada nos filmes utilizando do terror como formato narrativo ao apresentar as contradições presentes na sociedade brasileira. As representações de um contexto próximo da realidade local e que ao mesmo aparentava estar distante pelo aspecto mítico provocou um olhar de estranhamento e fascinação perante as produções nacionais com este ímpeto criativo. Pela possibilidade de pensar a materialidade do real nestas representações particulares, e as diferentes percepções que elas poderiam provocar, foram escolhidas como fontes para esta pesquisa no intuito de despertar uma atenção às possibilidades que este momento do cinema brasileiro oferece para a História e para o público.

Michèle Lagny (2009), historiadora do cinema, afirma que as formas de audiovisual possibilitaram a percepção de que, além dos filmes fazerem parte da História, eles também a constroem. A produção e recepção comumente atingem um grande público, o que pode provocar sensações, pensamentos e reflexões que influenciam os agentes históricos em seu cotidiano. Por isso, o cinema é um documento histórico.

O objetivo desta dissertação é compreender o contexto histórico de produção dos filmes escolhidos, além de entender as interações que estes provocaram neste contexto. As imagens tem o potencial de movimentar o comportamento das pessoas, o cinema é uma parte marcante disto, as tendências de um período, as dúvidas e os sentimentos aparecem na tela, trazendo um registro que é tanto histórico quanto de memória. Por isso, analisar algumas obras da indústria do cinema nacional permite a compreensão da dinâmica do funcionamento deste mercado e da apreensão do tempo histórico.

Com esta breve introdução acerca das relações entre cinema e realidade, estruturamos parte do caminho para a análise das produções deste trabalho. Apresentamos as seguintes considerações do historiador Marc Ferro (2010) ao apontar que o cinema e as imagens compõem a história, especialmente por integrar o imaginário social e aproximar-se do cotidiano popular.

Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas: o folclore, as artes e as tradições

populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (p. 32)

Considerando o potencial mencionado das imagens e do cinema, esta dissertação tem como foco analisar os filmes *Trabalhar Cansa* (2011)<sup>1</sup> de Juliana Rojas e Marco Dutra e *Mate me por favor* (2015)<sup>2</sup> de Anita Rocha da Silveira. A partir da perspectiva do materialismo histórico dialético, damos ênfase às críticas que estes filmes trazem sobre o avanço neoliberal no Brasil do século XXI, tanto nos discursos presentes nestas produções, quanto em seu contexto de confecção. Estes filmes compõem o cinema contemporâneo brasileiro. Para a realização destes longa-metragens, o fomento a partir de editais estatais, patrocínio de empresas do Estado ou privadas ajudam nos processos dos filmes. Muitos deles alcançam prestígio internacional ao conseguir participar de festivais fora do Brasil, como foi o caso destes dois.

*Trabalhar Cansa* é um longa-metragem do ano de 2011, dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra. O filme chegou a participar de diversos festivais no Brasil e no exterior, entre eles o Festival de Cannes, que movimenta as produções cinematográficas e as críticas de cinema. A trama ocorre na grande São Paulo, Helena (Helena Albergaria), seu marido Otávio (Marat Descartes) e sua filha Vanessa (Marina Flores) mudam-se para um bairro suburbano. O motivo não é claro. Ao mesmo tempo que marido trabalha em um escritório, Helena deseja alugar um barracão para abrir um mercado na região. A demissão do marido impulsiona o desejo da esposa e dá início ao empreendimento. A partir destes acontecimentos, o enredo do filme prossegue com três núcleos narrativos que se misturam: Helena e o dia a dia do mercado, Otávio e a busca por encontrar um novo emprego e a contratação da empregada doméstica Paula (Naolana Lima) que fica responsável pela filha do casal.

Esta tríade narrativa permite que o espectador observe aspectos diferentes dos personagens. Ao mesmo tempo em que Helena, no ambiente doméstico, era uma mãe afetuosa, no mercado ela se torna uma chefe que comanda a empresa com mão firme. O sério e comprometido marido, mostra-se um indivíduo perdido frente a busca por um

---

<sup>1</sup> *Trabalhar cansa*. País: Brasil (2011). Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Colorido. Dur.: 99min.

<sup>2</sup> *Mate me por favor*. País: Brasil (2015). Direção: Anita Rocha da Silveira. Colorido. Dur.: 101min.

novo emprego. E, por fim Paula, tem de cuidar de uma criança que sente falta dos pais, perdidos para o mundo do trabalho, e, por isso, afeiçoa-se à empregada que mora na casa. As relações na casa desta família estranham-se de forma acentuada do início até o fim, com uma motivação clara, o capital adentrando no meio familiar de uma nova maneira faz com que as relações tornem-se mercantilizadas e girando em torno do lucro financeiro, em contrapartida as relações afetivas ficam em segundo plano.

O filme possui aproximações com o cinema de gênero, enquadrando-se no terror, o que permitiu trabalhos que o analisassem a partir desta perspectiva como é o caso de *Uma trajetória de horror na classe média: Conflito de classes em Trabalhar cansa* (2011) e *O animal cordial* (2017), de Pedro da Cunha Germano, 2022; *O terror no cinema brasileiro contemporâneo: uma abordagem monadológica de Trabalhar Cansa e Manguê Negro*, de Rafael Garcez Lima, 2019; *Tendências do insólito ficcional do cinema brasileiro: o sobrenatural em Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto*, de Fabrício Basílio Pacheco da Silva, 2015; *Trabalhar cansa: vazio “glocal”*, de Sérgio Rizzo, 2012. O estudo de um cinema brasileiro de terror apresenta “Trabalhar cansa” como um horror da classe média que permite uma observação da realidade local e global.

*Mate-me por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira, é um filme brasileiro que aborda um grupo de jovens adolescentes na Barra da Tijuca no Rio de Janeiro. A trama do filme se desenvolve em torno de uma série de assassinatos que ocorrem à noite na região, especialmente na madrugada, nas quais as vítimas em sua maioria são mulheres, as quais são mortas e abusadas sexualmente. Bia (Valentina Herszage) é uma estudante do Ensino Médio que faz questionamentos a respeito do perfil das vítimas e o que teria levado aos seus assassinatos.

A ambientação do filme permeia momentos de grande movimentação nas ruas e de pessoas, em contrapartida, também há momentos de quietude e suspense. O filme cria uma tensão acerca de quem será a próxima vítima e quando acontecerá novamente. Além disso, o único personagem adulto que o filme apresenta é João (Bernardo Marinho), irmão mais velho de Bia. Ele é o responsável pela irmã, pois a mãe dos dois, embora seja mencionada, nunca aparece, e uma figura paterna não é citada.

*Mate-me por favor* também possui trabalhos ligados ao cinema de gênero, colocando o filme sob uma perspectiva de terror *slasher*<sup>3</sup>, e também sob uma análise das

---

<sup>3</sup> Subgênero do terror caracterizado pela violência explícita com a presença de muito sangue.

corporeidades no filme e na realidade brasileira. Os trabalhos de Ghetti (*Mate-me de sensações: Excesso e corporeidade, na obra de Anita Rocha da Silveira*, 2021), Xavier (*Tinha sangue por todo lado: cor e espaço como artifício em Mate-me por favor*, 2019) e Barrenha (*Mate-me por favor: Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo*, 2021) perpassam uma análise da juventude e suas representações a partir do espaço físico, cores e sangue. Um trabalho que parte para a perspectiva social do filme é de Freitas (*Mate-me por favor?: Adolescência: vivendo o risco de morrer*, 2017), que analisa as representações do filme e a morte de adolescentes, sejam as representadas no filme quanto aquelas presentes na realidade brasileira.

Nosso trabalho é composto por três capítulos. No primeiro capítulo há uma discussão acerca do capitalismo entendido como fenômeno histórico particular, para isso destaca-se a dialética da dependência (MARINI, 2000) como parte constituinte de seu desenvolvimento e o neoliberalismo como sua nova face na contemporaneidade, que atuam no Brasil ao longo da História. Este capítulo também apresenta um panorama sobre a História do Cinema e as produções brasileiras que ocorrem dentro do estado de subdesenvolvimento até os tempos atuais. (GOMES, 2001)

O segundo capítulo apresenta uma análise do filme *Trabalhar cansa* (2011), cuja narrativa expõe o avanço do capitalismo financeiro dentro das relações familiares, com o lucro tomando a centralidade da sociabilidade. A análise se constitui a partir do entendimento do momento histórico vivido pelo Brasil, com ênfase nos aspectos particulares que o filme demonstra sobre seu tempo de produção e o neoliberalismo em território nacional.

O terceiro capítulo apresenta a análise do filme *Mate-me por favor* (2015), discutindo as perspectivas de gênero dentro das políticas neoliberais no Brasil e o esvaziamento do espaço social. Esta produção ocorre num momento em que o país já enfrentava um avanço do conservadorismo, uma efervescência cultural e política que apresentava um novo panorama para a juventude brasileira desde das jornadas de junho de 2013. O filme explora o processo de amadurecimento frente a esta perspectiva.

## CAPÍTULO 1 – CAPITALISMO, CINEMA E BRASIL

Neste capítulo, buscamos caracterizar o modo de produção capitalista, como um sistema particular ao longo da história, o qual no momento atual possui uma agenda neoliberal em parte do mundo. Para isto, também recuamos brevemente no tempo para compreender o que é neoliberalismo e suas implicações para o Brasil. Dentro da dinâmica capitalista, o cinema surgiu a partir do progresso técnico deste modo de produção, e, por isso, tem seu uso também para a cultura e a atenção das massas. Estes são os pontos focais deste capítulo.

### O CAPITALISMO – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O modo de produção capitalista, como afirma o economista marxista Maurice Dobb (1983) é um fenômeno historicamente datado e particular, ou seja, não é uma forma de pensar a economia que sempre existiu ou um tipo de relação de mercado que sempre esteve presente. O que o autor permite entender é que o capitalismo não pode ser compreendido apenas como as trocas de mercadoria visando lucro, já que estas são bem anteriores à industrialização e não especificam a mudança que ocorre na economia. Segundo Dobb, a virada de chave foi a transformação da força de trabalho em mercadoria, contrariando aquilo que havia ocorrido até então na história da humanidade, em especial na Europa.

Desta forma, podemos compreender que o capitalismo e sua ideologia não são fenômenos presentes desde sempre, mas fruto de mudanças que ocorreram na Europa ao longo de muitos anos. Isto corrobora com as contribuições do filósofo marxista Gyorgy Lukács (2018) ao abordar a ideologia burguesa<sup>4</sup>, a qual almeja transformar o capitalismo – um fenômeno histórico particular – em uma razão universal, ou seja, naturalizar processos que foram construídos ao longo da História, por vezes com ações e processos violentos.

A perspectiva apresentada pelos dois autores explica que o capitalismo é um modo de produção que se sustenta sob particularidades. Uma delas, como explica Dobb

---

<sup>4</sup> Ideologia neste trabalho é compreendida a partir de autores como Karl Marx, Friedrich Engels, Gyorgy Lukács, István Mészáros e Agnes Heller.

(1983), é a necessidade da concentração da propriedade privada nas mãos de uma classe social, a burguesia, expropriando o proletariado de suas formas de subsistência. Desta maneira, vemos a submissão dos trabalhadores perante a burguesia, o que caracteriza a sociedade de classes. Como o autor caracteriza:

[...] a História até hoje tem sido a de sociedade de classes, ou seja, de sociedade divididas em classes, nas quais uma delas, ou então uma coalização de classes com algum interesse comum constitui a classe dominante e se mostra em antagonismo parcial ou completo com a outra ou com as demais classes. (Dobb, 1983, p. 11).

Os conflitos de classe se mostram presentes nas constantes questões políticas debatidas pela social democracia no contexto atual e nas disputas ideológicas que ocorrem frequentemente nesta sociedade. A ideologia capitalista é utilizada com o objetivo de mascarar os processos da realidade, acalmar os conflitos de classe para que a ordem seja mantida. Isto é possível a partir de diversas formas, em destaque, os meios de comunicação, dos partidos políticos e do cinema.

O cinema é entendido como uma área de produções culturais e uma prática social, ou seja, uma atividade prática que movimenta a economia mundial, os sentimentos e a forma de pensar dos indivíduos e sociedades. Com isso, os filmes possuem um potencial de influência grande, assim como a capacidade de fundamentar visões de mundo e constituir a história (Lagny, 2009).

A ideologia burguesa tem a característica de estar presente no cotidiano e procura manter-se como a única forma de pensar possível, estabelecendo como as relações sociais, econômicas e políticas devem acontecer, minando espaço para outras possibilidades de pensar ou se relacionar, consolidando a mercadoria como ponto central da sociedade. O Cinema pode ser pensado como um conjunto de produções culturais e práticas sociais dentro do mundo contemporâneo. Contudo, é cercado pelos interesses do mercado, em que o lucro ou a influência ideológica são partes essenciais do seu funcionamento.

As dinâmicas de classe presentes no ambiente social apresentam os duelos entre a ideologia do capital presente no cotidiano dos trabalhadores. Interferindo na ciência, no mercado e na cultura, as dinâmicas políticas e sociais do capitalismo passam por constantes transformações para manter sua hegemonia. Com isto, é possível compreender o sistema capitalista como a ordem dominante na contemporaneidade

(Dobb, 1982). A agenda particular expressa pelo neoliberalismo, que por sua vez, apresenta uma dinâmica peculiar para o tempo presente<sup>5</sup>.

A particularidade desta agenda no capitalismo se expressa não apenas pelo avanço do capitalismo financeiro e a globalização, mas fundamentalmente por uma retomada do poder de classe. O controle sobre os funcionários, sindicatos e direitos dos trabalhadores se tornou pauta central de muitos Estados e empresas que, na tentativa de minar as conquistas da classe trabalhadora, implantaram uma nova agenda política e econômica. Neste sentido, o neoliberalismo é uma reação a algumas conquistas, como férias remuneradas, acesso à educação, saúde e consumo da classe trabalhadora, especialmente nos países da Europa, cuja economia era melhor desenvolvida, que ameaçavam a lucratividade e o controle dos grandes empresários.

Na subseção seguinte buscamos compreender o neoliberalismo como uma expressão desta fase financeira e imperialista do capitalismo.

## O NEOLIBERALISMO

O neoliberalismo é considerado para além de uma racionalidade política que impera nos tempos atuais, como também uma parte constituinte da sociedade que manifesta-se na economia, na cultura, na esfera social e em muitas outras áreas. Sua concepção ocorreu ainda no século XX. Como mostram os pesquisadores franceses Pierre Dardot e Christian Laval (2016), cujo os principais trabalhos giram em torno do neoliberalismo, tal movimento se desenvolve no continente europeu com a formação da sociedade de Mont Pèlerin em 1947, que sedimentou este movimento. Os autores apontam que o surgimento desta agenda política e ideológica ocorre num momento de desvirtuamento dos princípios liberais com a ascensão de ideias e práticas coletivistas, as quais teriam como resultado retirar o protagonismo do indivíduo na sociedade. Principalmente a partir da crise de 1929 que possibilitou práticas intervencionistas do Estado capitalista, proporcionando a oferta de mais empregos aos trabalhadores dos EUA e também de parte da Europa. Os principais membros dessa sociedade foram Friedrich Hayek, Milton Friedman, Ludwig Von Mises, Karl Popper, entre outros, que teorizam este novo formato para o capitalismo e para o Estado.

---

<sup>5</sup> Tempo presente é entendido como período da História em que os acontecimentos do passado tem influência direta nos acontecimentos do presente.

Dardot e Laval (2016) pontuam que o desenvolvimento de uma teoria neoliberal e consolidação de suas experiências práticas. Houve longo período (1947-1973) em que esta corrente intelectual esteve sujeita à marginalidade. Isto afirma que foram necessários extensos esforços para que a ideologia neoliberal fosse imposta em vários países.

Dardot e Laval (2016) destacam que os promotores do neoliberalismo enxergavam uma crise no controle do meio social e econômico, desta forma, a burguesia dos países centrais orquestrou uma reestruturação do sistema econômico e político para garantir sua primazia do lucro. Com isso, este grupo formulou uma nova forma de gerir os avanços capitalistas e melhorar suas execuções:

As novas necessidades da produção e de vendas exigiam uma “gestão científica”, que mobilizasse exércitos industriais enquadrados num modelo hierárquico de tipo militar por pessoal qualificado e dedicado. A empresa moderna, integrando múltiplas divisões, gerida por especialistas em organização, tornou-se uma realidade que a ciência econômica dominante ainda não conseguia compreender, mas que muitos espíritos menos preocupados com os dogmas, em particular entre os economistas “institucionalistas”, começaram a examinar. (Dardot e Laval, 2016, p. 38).

Segundo os autores, refundar o liberalismo e traçar os caminhos para uma nova forma de gerir o mundo era fundamental para esta corrente marginal que traçava seus primeiros passos no período Entreguerras (1918-1939). Dardot e Laval (2016) ressaltam que naquele momento o avanço dos movimentos operários e sindicalistas por melhores condições de trabalho e remuneração, desafiava as ideias liberais de prosperidade perante a atividade laboral. Para responder a tal questão, os autores mostram que os intelectuais neoliberais recorreram a uma influência do evolucionismo biológico de Herbert Spencer, defendendo a sobrevivência dos indivíduos mais fortes. Neste sentido, para eles era preciso estabelecer o livre mercado, a ação individual e a concorrência como processos naturais da vida em sociedade. Sobre as origens desta argumentação, os autores apontam:

A concorrência não é considerada, então, como na economia ortodoxa, clássica ou neoclássica, uma condição para o bom funcionamento das trocas no mercado; ela é a lei implacável da vida e o mecanismo do progresso por eliminação dos mais fracos. Profundamente marcado pela “lei da população” de Malthus, o evolucionismo spenceriano conclui bruscamente que o progresso da sociedade e, mais amplamente, da humanidade supõe a destruição de alguns de seus componentes. (Dardot; Laval, 2016, p. 50).

Com isso, os autores apresentam que a agenda neoliberal almeja naturalizar o mercado como espaço em que os indivíduos podem desenvolver suas habilidades e alcançar a posição merecida na sociedade. Isto desconsidera a construção histórica e social das diferenças entre as classes e suas frações, acentuando a diferença entre estes setores.

Sobre este aspecto, o geógrafo britânico David Harvey (2008) afirma que o neoliberalismo, orquestrado nesta base intelectual, foi principalmente um movimento de classe. Como mostra este autor, o consumo e a qualidade de vida propiciada pelo Estado de Bem Estar Social ao trabalhador, tanto na Europa quanto nos EUA, eram contrários aos desejos das grandes empresas e de alguns setores políticos em sua busca por uma maior lucratividade. Sobre a disputa do Estado entre a corrente neoliberal contra os trabalhadores:

O neoliberalismo é em primeiro lugar uma teoria das práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos à propriedade privada, livres mercados e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a essas práticas; o Estado tem de garantir, por exemplo, a qualidade e a integridade do dinheiro. (Harvey, 2008, p. 12).

Nesta perspectiva, o Estado assume a função de garantir que os direitos individuais estão sendo respeitados e que o mercado mantenha se funcionando – isto garantido, a ordem estaria mantida. Assim, o Estado não deve ser o protagonista das ações econômicas, mas garantir que as condições estejam adequadas e que as leis estão sendo respeitadas, ele mesmo estando sujeito a regras muito bem ordenadas:

Mas o Estado não deve aventurar-se para além dessas tarefas. As intervenções do Estado nos mercados (uma vez criados) devem ser mantidas num nível mínimo, porque, de acordo com a teoria, o Estado possivelmente não possui informações suficientes para entender devidamente os sinais do mercado (preços) e porque poderosos grupos de interesse vão inevitavelmente distorcer e viciar as intervenções do Estado (particularmente nas democracias) em seu próprio benefício (Harvey, 2008, p. 12).

Apesar desta preocupação com o desvirtuamento do Estado, Harvey (2008) aponta que para a construção de um consenso neoliberal para efetuar tais mudanças de paradigma foi preciso um movimento bem articulado de pessoas influentes e em cargos poderosos. Para além disso, o neoliberalismo atuou para desmobilizar sindicatos e

movimentos sociais na base da força também, utilizando da repressão como forma de construir esse consenso. Com isso, este processo ocorre com o objetivo de adentrar cada vez mais o ambiente pessoal com os incentivos à lucratividade e o distanciamento do Estado com as preocupações sociais. Harvey afirma:

O processo de neoliberalização, no entanto, envolveu muita "destruição criativa", não somente dos antigos poderes e estruturas institucionais (chegando mesmo a abalar as formas tradicionais de soberania do Estado), mas também das divisões do trabalho, das relações sociais, da promoção do bem-estar social, das combinações de tecnologias, dos modos de vida e de pensamento, das atividades reprodutivas, das formas de ligação à terra e dos hábitos do coração. (Harvey, 2008, p. 13).

Em Harvey, é possível perceber que a construção do neoliberalismo dentro dos Estados não ocorre espontaneamente, mas a partir de estratégias de classe que adentram em diversos setores para garantir que os objetivos desta classe sejam priorizados e alcançados.

Harvey (2008) explica que a ascensão neoliberal necessitou da construção de um consenso político e social. Tal processo ocorreu nos EUA e na Inglaterra, sob os governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Segundo o autor, apesar da experiência chilena com o golpe de Pinochet em 1973, era preciso que o neoliberalismo acessasse o Estado por vias democráticas. Isto garantiu o poder para enfrentar os sindicatos e demais movimentos trabalhistas. Com isso, o autor mostra que a iniciativa neoliberal procura retomar uma hegemonia de classe.

A ação do Estado em desmobilizar sindicatos e causar conflitos entre os trabalhadores foi consolidada na década de 1980 nos EUA e na Inglaterra, mas era uma prática que já existia anteriormente. No filme *Vivendo na Corda Bamba* (*Blue Collar*, 1978)<sup>6</sup> de Paul Schrader, os conflitos raciais entre operários são acentuados pelas direções dos sindicatos ligadas ao Estado, como forma de impedir que os trabalhadores se organizem como classe. A produção apresenta que o sindicato pode atuar de forma contrária a sua própria classe, impedindo que exista um enfrentamento com as empresas, o Estado e até mesmo o capitalismo.

O filósofo e pesquisador Grégoire Chamayou (2020) aponta para o papel fundamental do Estado na solidificação da concorrência dentro das sociedades. O autor ressalta o papel exercido por Margaret Thatcher, primeira-ministra do Reino Unido, no

---

<sup>6</sup> *Blue collar* (*Vivendo na corda bamba*, 1978). País: EUA. Colorido. Direção: Paul Schrader. Dur.: 114min.

combate aos sindicatos britânicos nos anos 80. A Dama de Ferro, como ficou conhecida, defendeu o apagamento da sociedade: para ela haviam apenas os indivíduos e suas famílias, que agiam por interesses próprios, ou seja, competiam entre si por seu bem estar individual/familiar.

Desta forma, as disputas econômicas, a produção e a concorrência tornam-se o centro da vida, como mostram Dardot e Laval (2016). O problema da governabilidade é substituído por um indivíduo que se vê em constantes disputas perante aqueles que estão ao seu lado. Os autores destacam que essa reinterpretação da concorrência no meio social, que coloca o livre mercado (*laissez-faire*<sup>7</sup>) como ponto principal da sociedade; não apenas como uma questão estratégica, mas como lei em si, combatendo os movimentos trabalhistas e outros supostos atrasos da sociedade.

Dardot e Laval (2016) consideram que as discussões e as produções intelectuais da sociedade Mont Pèlerin buscam combater o avanço comunista, assim como as práticas keynesianistas que construíram o Estado de Bem Estar Social ao longo dos anos. Os autores mostram que, para a intelectualidade neoliberal, o social não deve ser foco do governo, mas o restabelecimento da circulação de capitais e mercadorias. Sobre a esta nova vertente do capitalismo:

Sem dúvida, foi isso que as levou a criar um discurso ao mesmo tempo teórico e político que dá razão, forma e sentido à intervenção governamental, um discurso novo, que produz uma nova racionalidade governamental. O que supunha revisar, de um lado e de outro, o naturalismo liberal tal como fora transmitido ao longo do século XIX (Dardot; Laval, 2016, p. 61).<sup>8</sup>

A agenda neoliberal busca fundamentar uma nova forma de comandar os trabalhadores e de pautar a ordem social, como mostram os autores, com isso é necessário naturalizar algumas formas de comportamento e algumas práticas.

O sociólogo e economista alemão Wolfgang Streeck (2019) afirma que o capitalismo, para funcionar, precisa de um consenso entre os donos do capital e os assalariados, que estejam de acordo com as expectativas de ganho e perda.

Este consenso não é construído para beneficiar ambas as partes – pelo contrário, sempre cede para os anseios dos detentores do capital, que utilizam do Estado e do

---

<sup>7</sup> Livre Mercado em francês.

<sup>8</sup>Em 1844 nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Karl Marx, ele já apontava para o processo homogeneizante que o liberalismo operava após o avanço industrial nos séculos XVIII e XIX. Segundo Marx, Adam Smith considerava as trocas mercantis como um evento natural na socialização dos seres humanos, mas não por sua benevolência, e sim pelo apelo ao egoísmo de cada um, por isso o capitalismo avançou de forma tão hegemônica.

monopólio comercial para manter os trabalhadores em uma posição de submissão (Marx, 2010).

Sobre este consenso construído pelo neoliberalismo, Streeck afirma:

Em outras palavras, o capitalismo pressupõe um contrato social no qual as expectativas recíprocas do capital e do trabalho, de dependentes do lucro e dependentes do salário estão estabelecidas de modo mais ou menos explícito, sob a forma de uma constituição econômica formal ou informal. O capitalismo – ao contrário daquilo que as teorias econômicas e as ideologias querem fazer acreditar – não é um estado natural, mas, sim, uma ordem social que, associada a determinado tempo, necessita ser formada e legitimada: é concretizada sob formas que variam conforme o lugar e ao longo da história, podendo, a princípio, ser sempre negociada de novo e estando permanentemente ameaçada de ruptura (Streeck, 2019, p. 85).

Streeck (2019) apresenta com isto que as mudanças na sociedade precisam estar pautadas numa submissão de todas as partes. A partir disso, o autor compreende que o combate ao Estado de Bem Estar Social ocorreu como forma de garantir a manutenção (e ampliação) dos lucros dos patrões. De acordo com este autor, o pleno emprego e a remuneração dos trabalhadores desafiavam os ganhos do grande empresariado. Estes, com o objetivo de reafirmar sua hegemonia de classe, utilizaram do Estado como instrumento a fim de estruturar uma nova forma de capitalismo. A respeito de algumas mudanças na legislação e na atuação do Estado na Europa dos anos 80, Streeck afirma que:

Essas reformas conduziram – sob o manto de uma “flexibilização”, alegadamente havia muito necessária, das instituições e da “ativação” do potencial da mão de obra – a uma profunda revisão do Estado de bem-estar social das décadas pós-guerra, justificada, cada vez mais, também, com a expansão dos mercados para além das fronteiras nacionais, com a chamada “globalização”. Essas reformas incluíam a diminuição dos direitos à proteção contra o despedimento, a divisão dos mercados de trabalho em áreas nucleares e marginais, com direitos de proteção diferentes, a permissão e a promoção de emprego mal remunerado, a aceitação de uma elevada taxa de desemprego estrutural, a privatização de serviços públicos, a redução da função pública, assim como a descentralização e, se possível, a exclusão dos sindicatos do processo de formação dos salários (Streeck, 2019, p. 90).

Streeck (2019) aponta que a seguridade social do período pós Segunda Guerra Mundial propiciada pelo Estado de bem estar social, foi substituída pela garantia de lucro das grandes empresas, num processo conjunto da iniciativa privada com os governos para reprimir as reivindicações dos trabalhadores.

Nesta questão, Chamayou (2020) aponta que os líderes das grandes empresas sentiam-se ameaçados pelos protestos da classe trabalhadora, especialmente nos anos 60, e também pelos discursos de anti-consumismo que ecoavam nas universidades. Por isso, os grandes empresários financiaram intelectuais, centros de pesquisa (Think Tanks e Universidades) e políticos para que atuassem em seu favor, em defesa do lucro e da individualidade.

Neste sentido, de disputa por uma hegemonia dentro da sociedade, István Mészáros (2012) adverte para a influência da ideologia burguesa nos diversos espaços sociais com intuito de afirmar sua particularidade como universal. Mészáros é um dos grandes expoentes do marxismo no último século, e de acordo com este, a burguesia representa seus interesses singulares como comuns a toda sociedade. Entretanto, a realidade material indica outro resultado.

Para dialogar com estas temáticas junto à fonte de pesquisa, é preciso situar o cinema dentro das produções culturais, e estas dentro do contexto social. Como afirma Douglas Kellner (2001), pesquisador estadunidense ligado a teoria crítica, o cinema, o rádio, a televisão, o teatro e outras formas culturais são grandes indústrias que dialogam com o cotidiano das massas, reforçam seus comportamentos ou os repreendem, mostrando que o campo cultural é um campo de embates ideológicos, assim como a política, a ciência e a economia também o são. Kellner (2001) situa que as produções culturais são fundamentais para construir a realidade social ou desafiá-la, e por isso é preciso compreender as formas como a ideologia burguesa tem atuado na sociedade para reforçar sua posição dominante e a alienação social.

Neste sentido, *Trabalhar cansa* (2011) e *Mate-me por favor* (2015) são filmes brasileiros que desafiam a ordem dominante. Apesar de se situar em um contexto neoliberal dentro do Brasil, estas produções questionam o tempo de trabalho excessivo, as heranças coloniais dentro do ambiente de trabalho, a violência de gênero, o apelo ao empreendedorismo como forma de superar a pobreza econômica e o mercado de trabalho entendido como espaço de reprodução da ordem dominante e reafirmação da alienação dos trabalhadores.

Sobre a situação do Brasil representado nos filmes, Marco Dutra, co-diretor de *Trabalhar cansa* afirma em entrevista para Luís Mendonça do site *À pala de Walsh*:

É isso. É uma coisa sistêmica. Falamos de tudo isso sem tentarmos fazer nenhum tipo de tese ou de tratado sobre a economia e o capitalismo, porque não somos especialistas, nunca faríamos isso bem.

O que tentamos fazer é observar o que conseguimos observar na rua, na vida, na casa das pessoas e nas famílias, que é muito evidente. (Mendonça, 2015).

Esta apreensão do cotidiano dialoga com as perspectivas de Agnes Heller (1972), filósofa expoente da escola húngara, assim como Mészáros. A autora coloca a vida rotineira dos seres humanos como um centro fundamental das transformações sociais. Com esta contribuição, o filme pode ser compreendido a partir de um olhar para o cotidiano, pois é justamente em suas transformações que o capitalismo modifica as pessoas em máquinas de trabalho projetadas para a eficiência. A observação do cotidiano representado no filme permite o contato com as contradições recorrentes do Brasil.

Dutra ainda acrescenta “O *Trabalhar Cansa* tem o universo do supermercado, mas também tem do apartamento da família de classe média. Tenho quase a sensação de que é sempre a mesma família. Que é a nossa família.” (Mendonça, 2015, grifo no original). A perspectiva desse cotidiano que parece recorrente e universal. Dialoga com as intenções do capitalismo em universalizar comportamentos, recusar qualquer formato de vida para além do capital. O diretor mostra isto em outro momento, também:

No Brasil, nós alternamos momentos de euforia com momentos de depressão. Momentos de euforia com momentos de depressão. Euforia e depressão. Isso é profundamente angustiante, porque é como os governos têm conseguido lidar com a coisa: estica e solta, estica e solta. É uma dinâmica com a qual nos temos habituado e que nos deixa anestesiados. (Mendonça, 2015).

Neste sentido, observamos a tentativa de representar as particularidades e recorrências que o capitalismo, com sua agenda neoliberal apresenta no Brasil, e no mundo, a acentuação das contradições de classe e a alienação desta situação.

Sobre as peculiaridades da alienação dentro do capital, Gyorgy Lukács (2003), filósofo húngaro, define que o estranhamento (alienação) é necessário para a manutenção da ordem na sociedade burguesa, em vista que tal coisificação das relações humanas mantém burgueses e proletários em seus respectivos lugares. De acordo com este autor, a consciência e os fatores econômicos da sociedade encontram-se entrelaçados no capitalismo, escondidos no cotidiano e na ação imediata dos indivíduos inseridos neste modo de produção.

Lukács (2003) aponta que o proletariado é uma fração do capitalismo e existe nas condições estabelecidas pelo capital como sua mercadoria base, submisso à

ideologia burguesa que almeja definir os horizontes sociais e as expectativas. Aos proletários então, resta apenas a inumanidade e a reificação, que naturaliza os processos sociais e a condição de vida do proletário.

Lukács (2003) atentou-se para o imediatismo burguês e para a reificação que afligiu a classe trabalhadora. Este aspecto também é encontrado dentro da vertente neoliberal de rapidez e estranhamento perante o próprio trabalho, e é intensificado como ponto fundamental para a aquisição de riquezas para o indivíduo.

Como visto até aqui, a ofensiva neoliberal é uma reafirmação da classe burguesa com o intuito de reconstruir sua lucratividade às custas dos trabalhadores. Por isso, o reforço da alienação é fundamental para minar a organização do proletariado e impedir sua resistência perante as medidas que os prejudicam.

A corrente neoliberal impõe o consumo e o trabalho incessante como forma de afastar o trabalhador de sua realidade imediata. O pensamento liberal, esquematizado por Adam Smith afirmava que a divisão do trabalho traria riquezas às nações; já Karl Marx (2010), demonstra que tal enriquecimento ocorre às custas da miséria do trabalhador e sua força de trabalho vendida como mercadoria. Marx é base fundamental para este trabalho, por traçar as diretrizes de estudo do capitalismo e da sociedade burguesa, e com isso podemos perceber a nova agenda que se apresenta no cotidiano.

O neoliberalismo não expõe a possibilidade de uma prosperidade social, ao contrário, subjuga os indivíduos para a ação individual, os afastando de um reconhecimento de classe social e da competição como uma realidade imposta.

Neste contexto, a concorrência dentro da divisão do trabalho seria a força motriz por trás do enriquecimento e do sucesso dos indivíduos. A ordem pensada não é projetada para a coletividade, mas para a ação individual. Streeck (2019) mostra que o empresariado presente no Estado utiliza-se da corrente neoliberal para minar qualquer perspectiva de justiça social, por meio de políticas públicas, pois estas seriam inimigas da lucratividade e impedem a livre iniciativa dos indivíduos.

O neoliberalismo projeta-se a partir de um indivíduo e para este sujeito solo, como forma de criar um ambiente em que suas iniciativas possam prosperar. Desta forma, a seguir iremos recuperar seu contexto social por completo, e substituir a visão imediata e coisificada do neoliberalismo que qualifica a concorrência e as trocas mercantis como inerentes ao ser humano.

Uma análise histórica permite observar que tais características foram construídas por meio de ações do Estado e grandes empresas ao longo do tempo. Assim, a realidade posta como natural é resultado de expropriações, leis e ações que são difundidas pela ideologia do capital como naturais e fruto do interesse de todos.

Dardot e Laval (2016) reforçam que esse é um projeto de classe, dos grandes empresários detentores do capital. E acrescentam que, para construir um ambiente favorável à livre iniciativa e a concorrência, a intelectualidade neoliberal propõe um Estado forte que não favoreça quaisquer grupos. Para tanto, o Estado deveria se ver livre do interesse de qualquer outra classe e buscar políticas para enfraquecer qualquer oportunidade de algum outro grupo tomar controle do aparelho estatal em nome de seus próprios benefícios. Tal característica estabelece uma diferença marcante com o liberalismo do século XVIII. Os autores o demonstram no seguinte trecho:

Um dos principais argumentos da doutrina, que encontramos em outras correntes liberais, diz que um dos principais vieses do capitalismo, a concentração excessiva e a cartelização da indústria, não é de natureza endógena, mas se origina em políticas de privilégio e proteção praticadas pelo Estado quando se encontra sob o controle de alguns grandes interesses privados. Por isso é necessário um “Estado forte”, capaz de resistir a todos os grupos de pressão, livre dos dogmas “manchesterianos” do Estado mínimo. (Dardot; Laval, 2016, p. 114).

A partir disto, o sucesso e a riqueza devem ser obtidos a partir do trabalho, jamais sob um auxílio ou uma perspectiva de apoio do Estado. Os indivíduos estão soltos no ambiente para acumular riquezas por seus próprios méritos; a liberdade para agir e responsabilizar por seus atos é do sujeito, e inteiramente dele.

Neste ponto, Chamayou (2020) mostra que este é um dos motivos pelos quais os neoliberais defendem a desmobilização do Estado de bem estar social. Com seus auxílios, o pleno emprego, a aposentadoria e seguro-desemprego, as autoridades desmoralizaram a sociedade, por não respeitar as regras naturais da concorrência. Sendo assim, acostumaram os cidadãos à preguiça e à falta de iniciativa. Isto demonstra a tentativa de impor a concorrência e a competição como princípios básicos da vida, ou seja, naturalizar um comportamento voltado ao desenvolvimento do capital e favorável à burguesia.

Nesta lógica, cabe ao Estado estabelecer regras jurídicas que permitam que tal concorrência e livre iniciativa tenha legalidade para ocorrer. O governo, que na

concepção keynesiana era interventor, nos princípios neoliberais é um grande legislador do meio social. Sobre esta questão, Chamayou afirma:

O seguro-desemprego, combinado a outros amortecedores instituídos por uma sociedade bem-intencionada, encoraja as greves, permitindo aos grevistas usufruir de relativo conforto enquanto esperam que o empregador capitule”. Daí o programa: dismantlar esses “amortecedores” a fim de reavivar os “velhos temores” que eles acabaram sufocando (2018, p. 56).

A livre iniciativa esbarra, portanto, nos limites jurídicos estabelecidos por cada Estado, e também na tradição das instituições sociais, na vida familiar. Entretanto, para o funcionamento da doutrina neoliberal, a própria noção de família e de seu ambiente é questionada. Além de uma fundamentação moral, o lar é agora responsável em preparar o indivíduo para o ambiente da concorrência, ou seja, é no seio familiar que o sujeito conhece a concorrência pela primeira vez.

Esse “programa sociológico” compreende diversas vias – descentralização, desproletarização, desurbanização –, todas tendendo a um objetivo comum: uma sociedade de pequenas unidades familiares de habitação e produção, independentes e concorrendo umas com as outras. Cada indivíduo deve ser inserido profissionalmente num quadro de trabalho que lhe garanta independência e dignidade. Em uma palavra, cada indivíduo deve gozar das garantias oferecidas pela pequena empresa ou, melhor, *cada indivíduo deve funcionar como uma pequena empresa*. (Dardot; Laval, 2016, p. 123, [grifo dos autores]).

Os indivíduos devem ser disciplinados para o mercado de trabalho, especialmente com o fim da oferta de pleno emprego. Sendo assim, o risco do trabalhador não ter para onde ir se for demitido o obriga a aceitar condições péssimas de trabalho, baixa remuneração e longas jornadas. Chamayou (2020) afirma que, com as mudanças no regime, as perspectivas dos trabalhadores se alteraram profundamente:

As gerações que nasceram depois de 1973, aquelas que cresceram na era da “crise” perpétua, uma após outra, interiorizaram a ideia de que cada qual viveria globalmente “menos bem” que a anterior. Elas reaprenderam a ter medo. Foi um retorno histórico que também poderia ser lido como uma espécie de psicoterapia em grupo, uma reeducação de massa para a “tolerância à frustração” (2018, p. 61).

A agenda neoliberal corrói as expectativas sociais adquiridas pelos trabalhadores após anos do Estado de bem estar social, e com isso, traça um ambiente de perspectivas

pessimistas aos trabalhadores que são responsabilizados por completo pelo seu sucesso ou fracasso.

Wendy Brown (2019), cientista política estadunidense, afirma que, ao transformar o meio social em um mal, um problema, o neoliberalismo torna o mercado e a moral como as únicas formas de realização pessoal para os indivíduos. A autora caracteriza que o neoliberalismo teria causado uma revolução social:

Essa revolução visava habilitar o mercado e a moral para governar e disciplinar indivíduos, ao mesmo tempo maximizando a liberdade, e assim o fez por meio da demonização do social e da versão democrática da vida política. A razão neoliberal, especialmente como Friedrich Hayek a formulou, coloca o mercado e a moral como formas singulares de provisão de recursos para as necessidades humanas, compartilhando princípios e dinâmicas ontológicos. (Brown, 2019, p. 21)

Esta perspectiva social focada no mercado e na moral faz com que os indivíduos precisem adaptar-se às condições atuais da sociedade, sem questionar a ordem vigente. Para além da alienação política provocada por este processo, existem os comportamentos no campo da vida privada que são profundamente alterados.

As políticas públicas de acesso à educação e ao trabalho implantadas pelos Estados keynesianos eram destinadas às populações marginalizadas. Os Estados sob a doutrina neoliberal inviabilizam estas políticas e colocam os grupos marginalizados em condições ainda piores, sujeitos ao desemprego, à precariedade e a violência urbana. Como mostra a narrativa de *Mate-me por favor*, em que parte desses grupos são representados na tela, a juventude, em especial as mulheres, tornam-se presas fáceis para os conservadores, e por isso, são obrigadas a disciplinar seu comportamento diário em função da moral e das tradições.

Neste sentido, o neoliberalismo em seu processo de recuperar a hegemonia de classe disciplina os indivíduos dentro da lógica do capital que abrange todo o meio social e o fragmenta em pequenas realidades artificiais. Esta realidade dividida impede o indivíduo de entender-se como trabalhador ou como força de trabalho; pelo contrário, ele entende-se como empreendedor, um grupo diferente dentro da totalidade social, sendo responsabilizado por qualquer resultado de sua vivência pessoal. Desta forma, os fracassos são individualizados.

O trabalhador, ao não se entender como força de trabalho, ao ser afastado de seus espaços de reivindicação (sindicato, partidos, movimentos sociais), empurrado para

péssimas condições de trabalho e sendo alvo de discursos moralizadores e meritocráticos, é provocado a compreender sua condição de vida subalterna como responsabilidade sua, e apenas isto. Tais características expressam uma face importante da realidade imposta pelo neoliberalismo, por meio das grandes empresas e do Estado em defesa do capital privado, os indivíduos são alienados da realidade social e das origens de sua condição, tudo que fica ao trabalhador é sua situação imediata.

## NEOLIBERALISMO NO CONTEXTO DA DEPENDÊNCIA

O capitalismo como fenômeno histórico necessitou, para seu desenvolvimento, de uma dinâmica que cria uma relação de subordinação de alguns territórios a outros. Isto fica claro a partir da explicação de Marx (2010), a qual argumenta-se que a acumulação primitiva não foi orquestrada apenas dentro da Europa, mas necessitou de recursos e mão de obra nas colônias. Neste sentido, para existir um grande centro de produção capitalista, é necessário que exista uma região periférica ao centro que forneça os recursos básicos e mão-de-obra para esta produção.

Esta dinâmica é a dialética da dependência que compreende a necessidade de algumas regiões e países serem subalternas a outras dentro do desenvolvimento do capitalismo. Ruy Mauro Marini (2000), um dos principais teóricos brasileiros desta linha, compreende que esta situação é vital para que o modo de produção capitalista continue se reproduzindo, e que este estado de dependência não se altere sem antes sair do capitalismo. Neste ponto, entende-se que o Brasil se insere na dialética da dependência no papel de subalterno e, por isso, tem uma economia voltada aos interesses dos países de centro. No neoliberalismo, esta situação é intensificada.

Segundo Marx (2010), às críticas ao capitalismo são fruto de suas próprias contradições, e colocam o sistema em questionamento para definir políticas que mantenham sua lógica, ou seja, o lucro crescente.

Partindo disto, Marcelo Carcanholo (2008), economista brasileiro e pesquisador sobre o neoliberalismo, propõe reflexões acerca do neoliberalismo na dialética da dependência. O autor afirma que o papel dos países subdesenvolvidos nesta dinâmica era transferir os capitais aplicados em seu território para os países centrais. O autor mostra que isto fica evidente no tratado de comércio entre nações destes eixos, como o Acordo de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA). Nas palavras do próprio autor:

Restrição ao crescimento, fragilidade financeira, vulnerabilidade externa e perfil concentrado de renda e riqueza seriam, dessa forma, anomalias das economias periféricas, passíveis de correção por arranjos internacionais e/ou políticas econômicas adequadas, ortodoxas ou não, dependendo da filiação teórica dos proponentes. (Carcanholo, 2008, p. 253).

E acrescenta:

A lógica de acumulação de capital em escala mundial possui características que, ao mesmo tempo, produzem o desenvolvimento de determinadas economias e o subdesenvolvimento de outras. É para essa dependência dos países periféricos, em face da acumulação de capital, *centrada* em determinadas regiões, que a teoria da dependência chamou a atenção. (Carcanholo, 2008, p. 253).

A partir disto, Carcanholo (2008) apresenta que a categoria de subdesenvolvimento não é imutável, mas uma estrutura permanente e, portanto, esta lógica da dependência acentua as diferenças entre países desenvolvidos e os subdesenvolvidos. O autor mostra que isto fica mais visível ao perceber que ainda há uma dependência expressa na tecnologia dos países de centro e os de periferia, os quais ficam restritos à produção de bens ligados ao setor primário. Por sua vez, os de centro produzem mercadorias com maior valor agregado por causa do seu processo de industrialização, muito ligado ao uso de tecnologias de ponta.

O que os anos 1990 mostraram é que, em primeiro lugar, as reformas neoliberais não garantem a retomada do crescimento, ao contrário, amplificam a trajetória de estagnação, instabilidade e crise. Em segundo lugar, as reformas neoliberais aprofundaram o grau de dependência das economias periféricas, por reduzirem a competitividade dos produtos exportados pelos países periféricos, em relação aos produtos importados, o que amplia a deterioração dos termos de troca, por elevarem a dependência das economias em relação ao fluxo internacional de capitais (elevação da fragilidade financeira das contas externas) e por diminuírem a capacidade de resistência dessas economias a choques externos, dentro de um sistema financeiro internacional instável (aumento do grau de vulnerabilidade externa). (Carcanholo, 2008, p. 263)

A partir destas perspectivas, o autor permite observar que as políticas neoliberais implantadas a partir da década de 1970 acentuaram o processo de dependência dos países subdesenvolvidos. O caso de cada país é muito particular, portanto, os parágrafos seguintes buscam compreender a chegada do neoliberalismo no Brasil e seus impactos.

Segundo Victor Araujo (2024), economista brasileiro a chegada do neoliberalismo no Brasil é comumente atribuída ao governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992), o que pode ser verificado por suas políticas logo no início do

mandato<sup>9</sup>. Embora ocorra o impeachment de Fernando Collor, seu vice, Itamar Franco, manteve as medidas neoliberais em curso. É em sua gestão (1992-1994) que o Plano Real, de Fernando Henrique Cardoso (FHC), é posto em prática, solucionando a questão monetária na época e que atribuiu tamanha credibilidade a seu criador, que este foi eleito presidente.

Araujo (2024) demonstra que é possível observar a construção de um consenso neoliberal dentro do Brasil na década de 1980, momento anterior ao governo de Collor. Araujo aponta que na gestão de José Sarney (1985-1989), eleito de forma indireta, observou-se um planejamento de acordo com os preceitos neoliberais, como reformas fiscais e principalmente privatizações, as quais eram analisadas e propostas pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).

Araujo (2024) afirma que é nesta década também que o neoliberalismo atinge pontos fundamentais para sua consolidação na Inglaterra e nos EUA, e um de seus princípios é garantir que o caminho neoliberal é a única alternativa aparente. De acordo com o autor, o Consenso de Washington realizado em 1989 traça as bases para a aplicação de medidas neoliberais nos países subdesenvolvidos. Foi determinado pelas principais instituições financeiras sediadas em Washington D.C., com destaque para o Departamento de Tesouro dos EUA e para o Fundo Monetário Internacional (FMI), que atuaram financiando economias periféricas com o requisito de que as práticas neoliberais fossem adotadas por estes países.

Todo este contexto permite que Collor assumira o governo (1990-1992) com uma perspectiva neoliberal consolidada internacionalmente e que agradava o empresariado brasileiro e estrangeiro, e com isso, promoveu esta cartilha de forma mais intensa. Com uma política de privatizações, abertura da economia para o capital internacional e uma reforma do aparelho estatal, o Brasil intensifica seu modelo neoliberal.

Durante o governo Collor (1990-1992), é decretado o fim da Embrafilme (1969-1990), empresa de capital misto que tinha financiamento do governo para produzir filmes nacionais. Com seu fim, o Brasil passou por um período de pouquíssimas produções. Em 1991 é elaborada e promulgada a Lei Rouanet <sup>10</sup>(Lei nº 8.313/1991), em resposta às críticas pelo fim da Embrafilmes. Isto possibilitou incentivos para que empresas estatais e privadas financiassem a produção de filmes

---

<sup>9</sup> Controle do câmbio, ataque aos direitos sociais e trabalhistas, privatizações.

<sup>10</sup> Lei que estabeleceu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e o uso de incentivos fiscais como forma de financiar o desenvolvimento de projetos culturais.

brasileiro. Esta iniciativa junto à criação de prêmios nacionais e a Lei do Audiovisual<sup>11</sup> (nº 8.685/1993) produziram uma retomada do cinema nacional.

Neste governo, o neoliberalismo conectou-se intrinsecamente no desenvolvimento do cinema nacional. Com o fim da Embrafilmes, as produções nacionais tiveram de negociar com produtoras estrangeiras para produzir e distribuir seus filmes. Nesse sentido, subordina o cinema nacional ao interesse do capital estrangeiro.

O mandato de Collor ficou conhecido por seus escândalos de corrupção e também o congelamento das poupanças dos brasileiros, eventos que permanecem na memória da população até hoje. No filme *Terra Estrangeira* (1995)<sup>12</sup> de Walter Salles e Daniela Thomas, o congelamento das poupanças é o fio condutor da história que leva a mãe do protagonista a ter um ataque cardíaco e a falecer. Este filme serve de exemplo entre outros<sup>13</sup> que surgem neste período representando as questões políticas e sociais do Brasil, seja de forma direta ou utilizando alegorias.

Sob o governo de Cardoso (1995-2002), Araujo (2024) pontua que é o momento de consolidação e também de crise. Observa-se uma reestruturação produtiva do país, um aumento da participação dos bancos estrangeiros na economia brasileira, tirando a ação estatal do foco do desenvolvimento econômico brasileiro. Neste governo, o Brasil teve um grande número de privatizações que marcaram este momento e geraram consequências para o futuro do país.

Quanto às privatizações das empresas estatais não-financeiras, nos governos Cardoso foram emblemáticos os casos da Companhia Vale do Rio Doce, da Rede Ferroviária Federal, e dos setores de distribuição de energia elétrica, telecomunicações, transportes rodoviário e aquaviário. A privatização dos setores nos quais vigora monopólio natural e/ou estatal foi realizada mediante ampla reforma do Estado, que requereu mudanças constitucionais e criação de agências reguladoras – um redesenho da ação estatal. (Araujo, 2024, p. 106)

Ao final de seu mandato, FHC estabeleceu um acordo com o FMI e com isso, pautou políticas neoliberais que se estenderam para além de seu mandato.

---

<sup>11</sup> Oferece incentivos fiscais para empresas que apoiam os projetos aprovados pela ANCINE.

<sup>12</sup> *Terra Estrangeira* (1995). País: Brasil. Preto e Branco, Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Dur.: 100min.

<sup>13</sup> *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995). País: Brasil. Colorido. Direção: Carla Camurati. Dur.: 100min.

*O que é isso companheiro?* (1997). País: Brasil. Colorido. Direção: Bruno Barreto. Dur.: 110min.

*O auto da compadecida* (2000). País: Brasil. Colorido. Direção: Guel Arraes. Dur.: 104min.

O presidente FHC se reelegeu, mas ao fim de seu governo celebrou um acordo com o Fundo Monetário Internacional, já que o nível de reservas internacionais havia se reduzido bruscamente após as crises internacionais de 1997 e 1998. Neste acordo foi possível identificar o primeiro traço da implantação do assim chamado “tripé” macroeconômico: as metas de resultado fiscal primário para estabilizar a relação dívida pública/PIB. Os outros dois elementos do tripé seriam introduzidos no segundo governo de FHC: a adoção do câmbio flutuante em janeiro de 1999, e a adoção do regime de metas inflacionárias em junho do mesmo ano. (Araujo, 2024, p.107).

Isto permitiu que o planejamento econômico brasileiro fosse feito a partir dos preceitos e acordos neoliberais estabelecidos por FHC. Dentro deste contexto, Streeck (2019) mostra que o neoliberalismo, para exercer seu comando sobre a economia, política e o campo social estabelece as leis dentro dos Estados para que a alternância de gestões não modifique as ações em andamento e nem o planejamento. Desta maneira, as mudanças de partidos no poder têm sua capacidade de ação e influência engessados.

Ainda assim, as eleições mantêm seu valor para os países, mesmo que o Estado esteja repleto de regras e parâmetros neoliberais. Sobre a sucessão do governo de FHC, Araujo (2024) afirma

O desempenho da economia brasileira nesses anos em tela foi fraco. Baixas taxas de crescimento do PIB, aumento das taxas de desemprego e de informalidade, estagnação do salário real médio e desindustrialização foram as marcas da década de 1990. Foi neste contexto que o candidato do Partido dos Trabalhadores, Luiz Inácio Lula da Silva, conquistou sua primeira eleição para Presidente da República, em uma aliança ampla com partidos de centro-esquerda e direita, tendo seu vice-Presidente indicado pelo Partido Liberal (PL), o empresário do ramo têxtil e senador José Alencar. (2024, p. 107)

Esta caracterização do governo de FHC permite compreender a situação em que Lula é eleito para a presidência como uma tentativa de alinhar os planos neoliberais em prática naquele momento a um desenvolvimento social. Isto é importante para entender o governo do PT até o impeachment de Dilma Rousseff em 2016. Com um discurso ligado à classe trabalhadora, aos sindicatos e à população mais pobre em geral, o PT estabeleceu-se como partido. Com sua chegada ao poder, o governo Lula teve de traçar rumos para a economia brasileira em meio à influência neoliberal, capital internacional e as pressões políticas internas.

Araujo (2024) afirma que não é possível perceber no governo Lula e Dilma como neodesenvolvimentistas, em vista da manutenção dos princípios neoliberais postos em prática pelos seus antecessores. O autor destaca que, embora o PT tenha

atenuado a situação neoliberal no Brasil, investindo em políticas de infraestrutura, transporte e saúde, a maneira como isto foi feito reforçava o modelo neoliberal, seja de forma mais branda, ou mais aguda, e por isso deve ser entendido como mantenedor deste sistema político.

De acordo com Leda Paulani (2017), economista brasileira, os governos no PT não se encaixam no termo desenvolvimentista. Segundo a autora, o desenvolvimentismo é um fenômeno histórico que ocorreu no terceiro mundo, especialmente na América Latina nas décadas de 1940-1980, com o Brasil incluso. Portanto, com isto é preciso pensar este período de uma nova forma, pois embora encontre-se um projeto de Brasil neste momento, não é possível desvencilhar do modelo neoliberal de economia.

A principal argumentação de Paulani gira em torno do desenvolvimento industrial promovido por estes governos, seja por meio de um investimento direto do Estado, ou a partir da atração de capitais estrangeiros. Algo que fora característico dos Estados desenvolvimentistas, especialmente sob a intervenção estatal, ponto fundamental desta política. Por fim, o estabelecimento de um projeto nacional é um ponto chave deste modelo. A partir destes três pontos, não é possível definir os governos do PT como neodesenvolvimentistas em vista da manutenção dos princípios neoliberais para a economia nacional. A autora afirma:

Todo o arcabouço institucional que emoldura hoje o funcionamento do capitalismo brasileiro foi construído então com base no princípio maior de atender com presteza e precisão aos interesses da riqueza financeira, em particular dos credores e investidores externos. A ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal, com a eleição de Lula em 2002, despertou a esperança de que houvesse alguma reversão na agenda liberal em curso, mas, como vimos, isso não aconteceu. Esse traço permanece, portanto, praticamente intocado ao longo dos governos de Fernando Henrique Cardoso e de Lula/Dilma, a despeito das diferenças que os separam. (Paulani, 2017, p. 145).

É possível compreender diferenças notáveis entre as formas de governo de FHC, Lula e Dilma. Estes dois últimos optaram por articular um desenvolvimento de infraestrutura, educação e moradia ao longo de seus mandatos. Contudo, isto não basta para caracterizá-los como formas de governo distantes do neoliberalismo. Pelo contrário, agiram dentro do aspecto macroeconômico neoliberal. “A manutenção e mesmo o reforço da institucionalidade voltada prioritariamente à acumulação financeira veio acompanhada das políticas sociais de alto impacto [...]” (Paulani, 2017, p. 149).

Neste sentido, é possível compreender como o neoliberalismo atua como uma força que engloba pessoas, estados e países, dificultando as possibilidades de se navegar fora dele. O movimento de transformação do Estado que ocorreu graças a influência neoliberal junto a atuação de empresas, partidos políticos e grupos civis trouxe uma rigidez legislativa e econômica que dificulta a construção de políticas sociais por parte dos governos. A autora ainda acrescenta:

Os três governos petistas, sem projeto e sem planejamento, caminharam ao sabor da conjuntura, sem ameaçar o status quo vigente. A inspiração Desenvolvimentista e os experimentos heterodoxos aqui e acolá estavam fadados ao fracasso, em meio a uma institucionalidade construída para o benefício da acumulação financeira, que não foi enfrentada, de modo decisivo, em nenhum momento desses 12 anos. (Paulani, 2017, p. 153).

Neste sentido, a autora demonstra que as ações que chefiaram o desenvolvimento econômico brasileiro privilegiaram o capital financeiro ao invés da industrialização nacional e a autossuficiência do país.

Sobre este contexto do Brasil no século XXI, Lívio Wanderley (2018), economista brasileiro, afirma que é durante o governo de Lula que o país consolida suas políticas neoliberais ao se sujeitar ao tripé macroeconômico iniciado no governo de FHC. Com isto, a construção de uma governabilidade neoliberal é formada nos governos do PT.

David Maciel (2013), historiador brasileiro, aponta que a grande inovação desses governos foi o aumento do assistencialismo estatal em favor de um maior consumo da população mais pobre, e de um retorno aos investimentos estatais em setores estratégicos, seja em empresas públicas, como também privadas. Maciel (2013) destaca a política externa exercida pelo país durante os governos do PT, um papel de liderança frente aos outros países emergentes, contudo, sem romper com a lógica da economia global, mantendo-se à mercê das decisões das principais economias. Este papel do Estado mais forte perante as decisões econômicas externas e internas é o que o autor chama de um período de reciclagem do neoliberalismo, em que se reavalia as tarefas que podem ser exercidas pelo Estado. Sobre isto:

Diante da forte redução do papel econômico do Estado operada pela aplicação da ortodoxia neoliberal, com fortes doses de insulamento burocrático, propõe-se agora a recuperação do ativismo estatal, porém numa perspectiva restrita, que não contempla a possibilidade do Estado atuar como uma espécie de “gerente geral” que opera em função da dinâmica da economia como um todo e com base num

plano econômico geral, à moda keynesiana. Ao contrário, o que se propõe é uma maior permeabilidade do aparato estatal aos interesses específicos das frações burguesas, privatizando ainda mais o aparelho público e fortalecendo a esfera de representação burocrática das classes burguesas (Maciel, 2013, p. 5).

Neste formato do Estado neoliberal brasileiro, os interesses privados infiltram-se no interior do aparelho estatal, e cabe ao governo exercer sua função estrategicamente em favor do capital.

Para os países periféricos isto significa acomodar-se à condição de importadores de bens de capital e tecnologia, incapazes de internalizar completamente os avanços tecnológicos da terceira revolução industrial e os circuitos de reprodução e acumulação de capital no qual estão inseridos, e explorar seus diferenciais em termos de abundância de recursos naturais e de mão de obra barata (Maciel, 2013, p. 6).

Esta dinâmica expõe a dialética da dependência desenvolvida por Marini na década de 1970, em que os países periféricos, como é o caso do Brasil, estão sujeitos à superexploração do trabalho, exportação de matéria prima e são dependentes dos produtos das economias mais desenvolvidas. Nestes países, quando há crescimento econômico, este fica limitado pelo modelo econômico e afeta diretamente as possibilidades de desenvolvimento da classe trabalhadora, seu acesso a saúde, educação, empregos melhores e bens de consumo. Sobre as políticas assistencialistas dentro dos governos do PT, Maciel diz o seguinte:

Finalmente, as políticas de transferência de renda e de combate à pobreza possibilitaram o crescimento dos rendimentos do trabalho, o aumento expressivo do mercado consumidor e a melhoria das condições de vida de milhões de trabalhadores inseridos ou não no mercado de trabalho formal. No entanto, tais mudanças foram muito mais o resultado de uma conjuntura de crescimento econômico e da ampliação das políticas sociais compensatórias do que de um processo efetivo de distribuição de renda, particularmente agindo sobre os rendimentos do capital. Por isto, apesar da redução dos índices de pobreza, os índices de concentração de renda pouco se alteraram, havendo, inclusive, aumento da renda dos extratos mais ricos da população. Portanto, tais políticas funcionaram muito mais para produzir “alívio social” do que para promover um processo de efetiva distribuição de renda. (Maciel, 2013, p. 13).

As melhorias nas condições de vida da classe trabalhadora só ocorrem na medida que a lógica neoliberal permite, sendo limitada a apenas algumas políticas sociais como coloca Maciel (2013).

Apesar de não significar uma mudança qualitativa de sistema, os governos do PT tiveram um saldo positivo para grande parte da população brasileira que conseguiu

obter acesso ao ensino superior, seja das universidades públicas ou privadas, o consumo cresceu possibilitando uma maior movimentação da economia. Isto também gerou certo revanchismo das elites econômicas do Brasil, que não desejavam este maior acesso da população brasileira ao consumo.

Sobre este avanço do consumo no Brasil, o crítico e pesquisador de cinema Raul Arthuso afirma:

Ativou-se o mercado interno para o irrestrito prazer efêmero do consumo de produtos nacionais e importados, agora tornados “universais”, ou seja, mercadológicos, consumíveis a qualquer um. A questão nacional sai de cena por sua perversão: a cultura nacional é produto universal, a fim de esconder seu desaparecimento dentro da universalidade do produto de ponta. (Arthuso, 2016, p. 15).

Neste sentido, a inclusão da população brasileira na cidadania ocorreu com sua inserção no consumo na economia, e na transformação do cotidiano em negócio. Assim, expressões culturais como a música, a dança e o cinema tornam novos produtos de exportação no contexto neoliberal no Brasil.

O consumo no Brasil neste momento incomoda as classes dirigentes por mistificar o acesso aos direitos, que ocorrem apenas para aquelas pessoas que adquirem certa condição financeira. Ao mesmo tempo em que as políticas de crédito no governo do PT possibilitaram um maior poder de compra por parte da população, causaram respostas das elites econômicas do país. Uma evidência disto é a frase do então ministro da economia do governo de Jair Bolsonaro, Paulo Guedes: “O câmbio não está nervoso, (o câmbio) mudou. Não tem negócio de câmbio a R\$1,80. Todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para Disneylândia, uma festa danada.” (O Globo, 2020).

Com as contribuições de Harvey (2008) apresentadas anteriormente, percebe-se que a retomada de uma hegemonia de classe ocorre no Brasil mais fortemente com o golpe de 2016, retirando Dilma Rousseff e o PT do poder. Isto abriu caminho para o programa Ponte para o Futuro de Michel Temer e o PMDB com intuito de acentuar as medidas neoliberais no Brasil.

As discussões sobre capitalismo e neoliberalismo até aqui servem de contexto histórico para compreender a construção e reconstrução do cinema entendido como uma produção cultural. A seção seguinte aborda os aspectos particulares da indústria cinematográfica e suas produções.

## O QUE ENTENDE SE POR CINEMA – CAPITALISMO E SUBDESENVOLVIMENTO

O capitalismo entendido como um modo de produção específico dentro da história abordado anteriormente, condiciona as formas como a economia, a política, a sociedade e as demais áreas estão organizadas. A partir deste contexto, as produções culturais também se desenvolvem, e este é o caso do cinema, uma área dentro da cultura que surge dentro do capitalismo, e tem seus desdobramentos permeados por interesses econômicos e políticos.

Antes de entrar especificamente na análise do cinema como indústria, busca-se compreender o setor o qual esta atividade está ligada que é a indústria cultural. Esta por sua vez teve um desenvolvimento muito forte dentro do capitalismo, especialmente no último século com o advento de meios de comunicação de massa, o qual o cinema integra. Sobre o impacto desta indústria, Douglas Kellner afirma:

A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (Kellner, 2001, p. 9)

A partir disto, as produções culturais são entendidas como fundamentais para o convívio em sociedade, em vista que os comportamentos, crenças e ideias presentes no meio social perpassam por este campo. Kellner (2001) destaca que a área das produções culturais é um terreno de disputas, as ideias dominantes encontram seus alçozes, e este debate segue vivo nos indivíduos que o presenciam e são influenciados por estes. O autor demonstra que esta relação não é passiva: o público tem a capacidade de recusar o que lhe está sendo mostrado. Como o próprio autor caracteriza:

[...] o público pode resistir aos significados e as mensagens dominantes, criar sua própria leitura e criar seu próprio modo de se apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e formas de vidas

próprios. Além disso, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pelas mídias induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade (Kellner, 2001, p. 11)

Com isso, o cinema, assim como as demais produções culturais, é um terreno de disputas, um espaço em que a ideologia dominante e suas oposições se confrontam implicando em uma reação da sociedade. Kellner (2001) apresenta que o contexto da sociedade produz a cultura, e esta por sua vez retorna ao campo social. Isto é importante na medida que compreende as dinâmicas que envolvem sociedade como partes constituintes das produções culturais, que não ocorrem no vácuo; pelo contrário, são construídas em um espaço coletivo e o impactam na reafirmação desta produção, ou em sua crítica.

Kellner (2001) aponta também para a necessidade de estudos culturais que estejam atentos ao antagonismo de classe e demais opressões sociais. Desta forma as dinâmicas sociais podem ser apreendidas dentro das produções culturais ressaltando suas influências e impactos.

A partir desta perspectiva é possível construir uma análise do cinema-indústria, a qual as produções atingem um público vasto e diverso, cujo lucro e divulgação de determinados valores é fundamental.

Walter Benjamin (2013), importante filósofo marxista e expoente da teoria crítica, compreende o cinema como uma parte de uma indústria cultural pautada na reprodutibilidade, ou seja, na capacidade de ser facilmente difundida e alcançar um vasto público. Sua análise ocorre a partir da industrialização deste setor na Europa, mas especialmente nos EUA com as produções de Hollywood. Neste sentido, há um cinema que precisa ser produzido e reproduzido a fim de obter grandes lucros e influenciar comportamentos.

A análise dos filmes apresentados na introdução dialoga com a realidade brasileira inserida no capitalismo neoliberal, e, de certa forma, que situam-se numa sociedade de classes com opressões de gênero, raça, sexualidade e religiosidade.

Partindo então para o entendimento do cinema com indústria cultural, é necessário situar algumas questões. Como caracterizado nos últimos parágrafos, não é possível abordar este setor sem falar das contradições do capitalismo e como estas impactam seu desenvolvimento junto ao todo social. Portanto, nos parágrafos seguintes

procura-se a compreensão da história do cinema no campo da indústria cultural, a atuação do capital sobre ele e também seu desenvolvimento no Brasil de capitalismo dependente.

Jean-Claude Bernardet (1996), teórico e crítico de cinema brasileiro, destaca que a história do filme não aborda apenas uma produção em questão, mas todo o processo anterior que leva a produção do filme até a sua chegada ao espectador, a qual no início do século XX era por meio do deslocamento até uma sessão de cinema ou das exibições itinerantes.

A construção desta indústria ao longo do século XX permitiu que o cinema tivesse (e ainda tenha) uma grande influência cultural no mundo inteiro. Segundo Bernardet (1996), nos primeiros filmes, o cinema oferecia como uma de suas possibilidades uma visão única e objetiva da realidade. A construção desta cientificidade dos filmes não foi aleatória. O autor aponta que há muitos interesses por trás disto, o que fica visível no seguinte trecho:

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala (Bernardet, 1996, p. 23).

O cinema, portanto, não está isolado das tendências sociais, interesses de grupos diversos, não se pode recusar uma análise que paute os contextos sociais da produção dos filmes, as intencionalidades dos autores e os significados atribuídos à obra.

O diretor e escritor de cinema Jean Patrick Lebel (1989) traz algumas contribuições acerca da relação entre ideologia e cinema:

Como todo instrumento, o cinema pode ser utilizado com fins ideológicos, e é-o praticamente em todas as circunstâncias pela ideologia (nomeadamente pelo filme espetáculo).

É incontestável que, se a câmara não é um instrumento ideológico em si, o cinema (ou mais exatamente, cada filme) é um veículo da ideologia. No cinema há efetivamente reprodução da ideologia, mas unicamente na medida em que se trata, para cada filme, de uma reprodução de uma reconstrução ideológica através das diferentes fases da sua concepção-fabricação e da sua difusão (1989, p. 37).

Com isso, Lebel (1989) permite compreender que o cinema, em seus primórdios e também em seu momento atual, não é alheio a ideologia, tampouco é seu servo. A indústria dos filmes carrega suas influências e contradições no campo de sua produção, e no momento de sua recepção. Por isso, para uma história do cinema e uma análise, é preciso considerar este fator com cuidado.

Bernardet (1996) afirma que é a partir do trabalho de diretores sob o comando da câmera e do processo de montagem que o cinema começou a ter sua linguagem reconhecida. Numa dinâmica em que o sucesso de público das produções foram fundamentais para a continuidade dos projetos, e também a criação de produtoras voltadas aos filmes.

Sobre a montagem, Ismail Xavier (2005), importante pesquisador brasileiro sobre cinema, apresenta esta técnica do cinema como uma das mais importantes de sua história. Além de ter sido uma de suas primeiras técnicas, a montagem segue sendo utilizada nas produções contemporâneas pela sua capacidade de moldar os recortes filmados em uma totalidade, sendo considerada por alguns teóricos de cinema como a principal junto dos aspectos da linguagem cinematográfica. Este autor aponta que o corte entre dois planos é que define a montagem, sua sobreposição permite ao espectador compreender uma passagem de tempo, um deslocamento de espaço, a emoção de um personagem, etc. Portanto, aquilo que se vê na tela é a expressão de uma escolha estratégica de planos, sequências e intenções as quais os autores almejam alcançar em seus públicos por meio da montagem em seus filmes. Sobre esta técnica, Xavier afirma:

Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo de imagem. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que é justamente permitido na montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e mais decisivamente ainda, é o momento do colapso “da objetividade” contida na indexalidade da imagem (2005, p. 24).

O autor aponta para a quebra da objetividade da imagem a partir da montagem, com isto é possível perceber que as técnicas empregadas na produção de um filme são de escolha humana, e podem expressar a vontade do diretor de manipular a realidade

filmada de acordo com seu interesse. Além disso, é possível atentar para as reações que tais escolhas provocam, em vista que ocorrem em grande parte pensando em agradar um público, seja amplo ou restrito. Como Xavier (2005) caracteriza, a montagem é um ato de manipulação.

Este domínio da imagem, os planos e sequências é uma característica muito desenvolvida no cinema de ficção em que os posicionamentos dos criadores podem estar bem aparentes, ou mais implícitos. O cinema contemporâneo brasileiro tem explorado ambas as possibilidades, um exemplo notável é *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)<sup>14</sup> de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. A película foi filmada inteiramente em primeira pessoa, com um narrador presente, relatando sua viagem e seu contato com os lugares por onde passa. Por outro lado, já o filme *Como nossos pais* (2017)<sup>15</sup> de Laís Bodanzsky apela para uma decupagem tradicional em que a câmera se aproxima da realidade da protagonista, mas nunca invade seu espaço privado, a separação da ficção com o real é bem definida.

As possibilidades de conduzir a filmagem e a decupagem são amplas neste período contemporâneo, possibilitando abordagens diversas que interagem com o público em múltiplas formas. Sendo assim, observar estas possibilidades é um ponto chave para compreender as diversas interações que um filme pode provocar. A montagem, fundamental para a consolidação da linguagem cinematográfica, segue sendo parte intrínseca de seu processo produtivo.

Sobre a relação do cinema com o público, entender a função mercadológica da indústria filmica é parte do que fez este setor tão grande. Bernardet (1996) caracteriza que o ingresso de cinema assemelha se a uma passagem de ônibus, se um assento fica vago perde se para sempre a chance de vendê-lo, pois cada sessão de filme, assim como cada viagem de ônibus é única, propiciando apenas uma oportunidade por vez de lucrar com aquele lugar.

Uma sala de cinema precisava estar cheia para gerar lucro aos seus financiadores no contexto de seu surgimento. No momento contemporâneo, o número de salas expandiu se ao redor do mundo, mas não só elas, houve a expansão das fitas cassetes, DVDs, Blu-rays e por último, os streamings que distribuem os filmes a um público

---

<sup>14</sup> *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). País: Brasil. Colorido. Direção: Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Dur.: 75min.

<sup>15</sup> *Como nossos pais* (2017). País: Brasil. Colorido. Direção: Laís Bodanzsky. Dur.: 106min.

diverso, o qual precisa ser constantemente convencido a manter suas assinaturas e assistir aos filmes.

O lucro do cinema junto a sua possibilidade de influência cultural foi visto pela indústria americana, Hollywood, como um meio para propagar comportamentos, vender produtos e possibilitar um maior controle ideológico das elites financeiras e culturais. Para isso, houve o desenvolvimento de estúdios, produtoras e distribuidoras de filmes, para viabilizar as produções e garantir um retorno. Bernardet (1996) afirma que o trabalho de composição do filme passa a ser dividido entre estas empresas, e, desta forma, os processos de confecção correm o risco de sofrer intervenções das empresas no seu formato final.

Bernardet (1996) nos atenta para o contexto social da produção dos filmes, sem este ponto, as produções não são entendidas em seu todo, e desta forma há uma percepção atomizada na indústria cinematográfica e seus produtos. O autor apresenta a importância de ampliar a análise para além do próprio filme. A percepção do trabalho de forma atomizada, alienado, reificado é tanto característica do cinema quanto do trabalho no capitalismo em geral.

Sobre esta questão, Kellner (2001) oferece uma forma de compreender os filmes para além de seu imediatismo, o autor defende um agrupamento temático que permita demonstrar as similaridades dos filmes em seus contextos sociais. Ele afirma:

Um modo de delinear as ideologias da cultura da mídia é ver sua produção em relação, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico. Ver os filmes em contexto significa ver como eles se relacionam com outros filmes do conjunto e como os gêneros transcodificam posições ideológicas (2001, p. 135).

Com isto, percebe-se a importância de ir para além do filme por si só, e pensar nas possibilidades de agrupamento para além dele. Neste trabalho, os filmes agrupam-se em torno do neoliberalismo no Brasil, ressaltando uma investigação histórica, social e política em torno destes filmes. Uma outra abordagem para estas produções poderiam ocorrer a partir de seu agrupamento dentro dos gêneros cinematográficos em que ambos pertencem ao horror nacional. Tal escolha por esta seleção reflete os interesses investigativos do trabalho e as preocupações expressas nele.

Neste sentido, Kellner (2001) apresenta uma consideração importante ao explicar que os filmes são frutos de seus contextos, e, portanto, possuem uma série de determinações específicas de seu momento de produção. A partir disto, o filme deve ser

compreendido não apenas como fruto da criação e personalidade de um diretor, mas inserido num contexto em que os estúdios, produtoras, distribuidoras, público e as condições materiais exercem forte influência sobre o produto final.

O cinema desenvolve-se inserido no capitalismo, sendo impactado por suas contradições, como tem mostrado Kellner (2001). A análise sob uma perspectiva cultural destas produções, permite compreender processos de reafirmação ideológica ou uma contestação da ordem vigente. O autor traz um exemplo notável, as produções estadunidenses sobre a Guerra do Vietnã, em que no caso de *Rambo* (1982)<sup>16</sup> apresenta conotações conservadoras e uma reafirmação do militarismo dos EUA, contraposto por *Platoon* (1987)<sup>17</sup> em que a violência da guerra e a crueldade dos soldados são criticadas na tela.

Desta forma, os artistas envolvidos na produção de um filme têm a possibilidade de inserir aspectos contrários à ideologia dominante, contanto, que sua obra movimente a economia do cinema. Ao mesmo tempo em que existem trabalhos que almejam reforçar a ordem sociopolítica vigente.

## CINEMA DO BRASIL

O cinema brasileiro, assim como o país, está em uma condição subalterna dentro do capitalismo mundial. Esta situação não diz respeito ao domínio da linguagem cinematográfica ou à qualidade das produções, mas é atribuída à dependência tecnológica do país e à falta de investimento nas produções nacionais. Paulo Emílio Sales Gomes (2001) destaca que o cinema brasileiro teve momentos de grande investimento privado, como fora com a Companhia Vera Cruz nos anos 1950, alguns momentos de incentivo estatal, mas que não garantiram uma continuidade nas produções brasileiras.

Sobre a relação entre cinema e dependência:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um Estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar a condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (Gomes, 2001, p.85).

---

<sup>16</sup> *Rambo: Programado para matar* (1982). País: EUA. Colorido. Direção: Ted Kotcheff. Dur.: 93min.

<sup>17</sup> *Platoon* (1987). País: EUA. Colorido. Direção: Oliver Stone. Dur.: 120min.

Com isso, percebe-se as relações entre o cinema e o subdesenvolvimento em que este estabelece as condições para a existência do primeiro. Esse entendimento é parte importante para compreender que o cinema não surge apenas de um desejo do cineasta em filmar uma ficção ou documentar um determinado contexto, mas está ligado a uma série de estruturas que direcionam suas produções. O neoliberalismo, compreendido como o momento atual do capitalismo, mapeia as produções culturais, seja no Brasil ou em outros lugares. A intensidade pode variar, com produções reafirmando valores neoliberais, ou os recusando, mas, ainda assim, dentro deste contexto.

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), professora e pesquisadora de produções culturais, segue a linha apresentada até aqui. A autora destaca que um filme não conta apenas uma história ou narrativa, a partir de seu processo de produção; o filme, e também o cinema, expressam aspectos específicos do meio social em que foram produzidos. De acordo com Oliveira, o cinema não é apenas o audiovisual na tela, mas também a esquematização de sua produção, de sua forma de produzir. A autora ressalta que assim como os livros e os discos, os filmes possuem sua característica produtiva na fácil capacidade de distribuição para um público consumidor, e, portanto, o potencial de alcançar grandes públicos. Dentro deste contexto, as contribuições da autora serão utilizadas para contextualizar o cinema brasileiro recente e seus formatos de produção ao longo da história.

Como citado no início desta seção, o cinema configura como uma indústria no interior do capitalismo, tanto em seu momento atual quanto em seu período de surgimento, desta forma, analisar as formas como esta indústria influenciou a produção cinematográfica é parte do trabalho de quem pretende pensar os filmes para além da sala escura. Oliveira (2014) aponta que a história do cinema no Brasil passa pelas tentativas de industrializar sua produção, ou seja, transformar este meio do audiovisual em um negócio rentável e que se sustente. A autora ressalta que isto não impede que iniciativas não hegemônicas aconteçam.

Neste aspecto, é necessário abordar o processo produtivo do cinema contemporâneo brasileiro, entender seu financiamento, inspirações, distribuição e recepção dos trabalhos. As produções brasileiras tiveram um momento de grande efervescência com o chamado Cinema da Retomada, que contou com um novo formato de financiamento vindo do Estado e das empresas privadas na década de 1990.

Oliveira (2014) ressalta que uma série de leis são desenvolvidas para financiar a produção de filmes brasileiros, entretanto, os recursos financeiros destinam-se mais ao processo produtivo, distribuição e consumo ficam em segundo plano, ou ausentes. Dessa forma, os cineastas, produtores e membros da equipe tiram seu salário do processo produtivo, visto que não há garantia que a produção será exibida em algum festival ou nas salas de cinema, segundo a autora, isto contribui para um encarecimento dos filmes brasileiros.

Oliveira (2014) afirma que as produções deste período são denominadas Cinema da Retomada, inaugurado com “Carlota Joaquina, a princesa do Brasil” (1995)<sup>18</sup>, teve outros destaques como: “Central do Brasil” (1998)<sup>19</sup>, “Auto da Compadecida” (2000)<sup>20</sup>, “Bicho de sete cabeças” (2001)<sup>21</sup>, “Cidade de Deus” (2002)<sup>22</sup>, entre outros. A Retomada refere-se em grande parte à forma como os filmes foram produzidos, e não em sua modalidade estética, embora seja possível traçar algumas semelhanças. Neste contexto, no ano de 2001, é criada a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) para gerenciar o financiamento dos filmes, sua distribuição e os projetos. Seu objetivo é claro, criar uma indústria do cinema que consiga alcançar uma autonomia em seu funcionamento, para isto, as produções deveriam adequar se às necessidades do mercado. A autora considera que o cinema deste período segue um modelo de produção que assemelha as indústrias estrangeiras, tendo Hollywood como seu exemplo mais notável.

Oliveira (2014) ressalta que embora o cinema da retomada tenha se espelhado no modelo estadunidense de produzir filmes, para montar uma indústria nacional, ele produziu um momento de estabilidade nas produções, o que permitiu que surgissem novos talentos no meio nacional, e posteriormente, uma nova geração de cineastas como Karim Ainouz, Marcelo Gomes, entre outros.

É interessante pensar que o movimento que se inicia na Retomada é, para essa nova geração, ao mesmo tempo um estímulo positivo e negativo. De um lado, é positivo porque o retorno da parceria entre Estado e produtores que se inicia na Retomada garante a estabilidade que faz com que esses jovens voltem a considerar o cinema entre suas possibilidades de atuação – o cinema volta a ser uma opção de profissão. [...] De outro lado, a nova geração independente vai

---

<sup>18</sup> *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995). País: Brasil. Colorido. Direção: Carla Camurati, dur.: 100min.

<sup>19</sup> *Central do Brasil* (1998). País: Brasil. Colorido. Direção: Walter Salles, dur.: 115min.

<sup>20</sup> *O auto da compadecida* (2000). País: Brasil. Colorido. Direção: Guel Arraes, dur.: 104min.

<sup>21</sup> *Bicho de sete cabeças* (2001). País: Brasil. Colorido. Direção: Laís Bodanzsky, dur.: 90min

<sup>22</sup> *Cidade de Deus* (2002). País: Brasil. Colorido. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund, dur.: 130min..

justamente contestar o pensamento de cinema que está por trás desse novo momento de mediação do Estado (o pensamento industrial) (Oliveira, 2014, p. 45-46).

Desta forma é que Oliveira (2014) caracteriza o surgimento de uma nova geração em meio a consolidação da indústria de cinema nacional.

É do cinema pensado como produto, realizado com altos orçamentos e a partir de uma organização industrial da produção, que a nova (ou novíssima) geração independente quer se diferenciar. Essa geração tem suas especificidades. A principal delas é ter surgido num contexto em que as tecnologias de comunicação, produção e edição possibilitam captar imagens, editar filmes, fazer circular a produção, fazer-se reconhecido, comunicar-se com pares e estabelecer um exercício de cinefilia com uma facilidade nunca antes vivenciada (Oliveira, 2014, p. 46).

O surgimento destas novas tecnologias de produção, distribuição e consumo do audiovisual, possibilitou um contato mais rápido e frequente entre os fãs de cinema e pessoas envolvidas em sua produção. Compartilhar experiências, relatos, indicações, técnicas e mais, fez com que muitos trabalhos acontecessem graças à parceria entre cineastas e produtores. Nos casos estudados ao longo deste trabalho, as produções fogem dos grandes orçamentos, locações e elenco vasto, a organização do filme é pautada numa construção alternativa em seu quesito produtivo e também de exibição.

Isto permite uma avaliação social dos filmes deste período, e conseqüentemente das produções escolhidas para este trabalho, que se inserem neste momento histórico e também neste contexto produtivo. Oliveira (2014) aponta que o contexto atual das produções brasileiras têm uma relação contraditória com o cinema da retomada, pois embora este movimento tenha revivido as produções brasileiras, lançado novos nomes e apadrinhado alguns novos cineastas, ela também produziu um cinema industrial visando salas cheias, altos orçamentos e lucro comercial, muito próximo da televisão e da publicidade.

A autora afirma que no contexto atual, alguns filmes encontram parte do seu financiamento em editais do Estado, ou em doações de algumas empresas privadas, o filme não é bancado inteiramente por um diretor ou produtor. A construção do filme precisa ser entendida como um processo social e coletivo, pois envolve um grande número de trabalhadores, várias empresas e apresenta-se a um público amplo.

Sobre o contexto sociopolítico vivido pelo Brasil, Raul Arthuso (2022), aponta que o país, que era sucesso no cenário internacional por volta de 2009, dez anos depois encontrava-se em um governo com tendências fascistas e ocupado por militares. As

transformações que ocorreram no cenário brasileiro não ficaram alheias ao cinema nacional. A respeito desta indústria, nos dois primeiros mandatos de Lula, Arthuso (2016) pontua que os filmes representavam o cotidiano de uma classe trabalhadora que enfrentava o consumismo vigente na sociedade, tanto em um aspecto de enredo, como na perspectiva de produção em que se construiu, muitas vezes, de forma coletiva. Uma escolha um tanto estratégica no cenário nacional, quanto uma iniciativa estética. (Arthuso, 2016).

A produção dos filmes nesse momento do cinema contemporâneo brasileiro foi construída a partir da colaboração frequente entre diretores e a mesma equipe de produção, isto possibilita a profissionalização do circuito de cinema regional e nacional, ao mesmo tempo que proporciona um maior leque de opções para os cineastas. Isto é aparente nas produções que representam cada vez mais histórias regionalizadas, seja nas grandes cidades ou nos interiores, o cotidiano dos brasileiros tornou-se o palco principal dos filmes nacionais. Cineastas como Karim Ainouz, Kleber Mendonça Filho, Juliana Rojas, Marcelo Gomes, Anita Rocha da Silveira e André Novais Oliveira são exemplos de diretores que apresentam em suas obras tais narrativas regionalizadas.

Arthuso (2016) destaca que representar o cotidiano, a classe trabalhadora, seus costumes e ações, não é uma perspectiva nova na história do cinema brasileiro, a forma como isto é realizado introduz uma perspectiva nova no contexto atual. O novo momento, induzido pelo neoliberalismo, também entra na paleta de trabalhos dos diretores.

Os filmes narram a história de empreendedorismo das personagens com seus próprios sujeitos, a gestão do lar e da família, a relação monetarizada com todos os aspectos da vida prática. “Existir” se torna sinônimo de “gerir” e a vida é um grande negócio de sujeitos mais ou menos aptos a serem bem-sucedidos nela. O equilíbrio, a administração dos desejos e afetos, dos vícios e virtudes, é a tônica dessas narrativas ambientadas num país de alto fluxo de capital e possibilidades de ascensão social e felicidade financeira para quem estiver alerta às oportunidades (Arthuso, 2022, p. 14).

O novo contexto deste cinema brasileiro apresenta os desafios da criação artística em um mundo com forte presença do capital financeiro dia após dia. Isto fica evidenciado pelos ataques às democracias e o estabelecimento de um Estado cada vez mais ligado à economia especulativa.

Em meio a estas iniciativas do Estado em criar um bom ambiente para atrair investidores, turistas e outros países para o potencial brasileiro, o cinema nacional,

especificamente em sua face atual, representa a realidade brasileira, de tempos recentes a tempos distantes, dando destaque a classe trabalhadora. No olhar para o cotidiano, para os costumes, tradições e contradições, os personagens representam as vivências de seu contexto histórico, a recusa do capital financeiro, a exploração do trabalho, a manutenção da dependência em sua face neoliberal está presente nas telas.

*Trabalhar cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra e *Mate me por favor* (2015) de Anita Rocha da Silveira estão inseridos neste contexto, no qual temos a produção de cinema que circula por festivais nacionais e internacionais. Nesta dissertação, optou-se por pela perspectiva de analisar as similaridades entre estes filmes, mas também suas particularidades, seja no campo estético, quanto em seu campo produtivo. Os dois filmes aqui citados são longas-metragens de estreia de seus respectivos diretores, no caso do filme de Juliana Rojas e Marco Dutra a produção estreou dentro do Festival de Cannes na França, em contrapartida, o filme de Anita Rocha da Silveira teve a participação da Rei Cine, produtora argentina de filmes, e também esteve no Festival do Rio competindo como melhor longa de ficção.

A história do cinema brasileiro, portanto, se estende dentro do Estado de subdesenvolvimento que vive o país. Isto não diz respeito ao domínio da linguagem cinematográfica pelos cineastas, mas sobre o seu contexto de produção. No Brasil as salas de cinema seguem exibindo os grandes blockbusters estrangeiros, fazendo com que os filmes nacionais tenham apenas um papel de coadjuvante na distribuição de filmes e no mercado audiovisual.

## CAPÍTULO 2 - *TRABALHAR CANSA*, O SANGUE PERMEIA O MERCADO

Neste capítulo, a discussão proposta aborda os elementos expostos ao longo da introdução e do primeiro capítulo. Partindo para uma análise da fonte junto a compreensão de como o neoliberalismo é representado no Brasil, sendo comentadas em conjunto ao longo deste capítulo. O filme que orientou esta parte da dissertação é *Trabalhar cansa* (2011) de Marco Dutra e Juliana Rojas.

A dupla de diretores realizou uma série de trabalhos conjuntos até o momento de lançamento deste filme, e manteve a parceria em alguns trabalhos seguintes. O filme segue a cartilha de produções de seu momento, um elenco com atores de cinema, mas sem grandes nomes. A estreia de *Trabalhar Cansa* ocorreu no Festival de Cannes na França em 2011, na mostra *Un Certain Regard* (Um certo olhar), seção dedicada a filmes que não estão nos principais circuitos de distribuição e que possuem um enredo ou formato diferenciados.

Os aspectos a respeito de seu enredo, serão analisados em sequência, mas é possível perceber que a divulgação ocorreu de forma discreta, a estreia fora do país e um elenco modesto, mostram que a grande preocupação dos diretores é produzir um filme que seja reconhecido e discutido por seus pares. A circulação no mercado brasileiro é difícil, em vista das políticas de financiamento para um cinema comercial, minando a autenticidade dos artistas em razão do lucro, com um circuito de distribuição restrito, em que os filmes estrangeiros e blockbusters tem mais espaço nas salas de cinema.

*Trabalhar cansa* é um filme que mescla gêneros do cinema. O terror e o drama são usados para narrar uma história de sofrimento psíquico e material. Raul Arthuso (2011) na revista *Cinética* escreve que este é um filme político, no sentido original do termo, pois coloca as relações humanas no centro do enredo, é o ponto principal do filme<sup>23</sup>. O terror vai para além do místico, e ajuda a demonstrar que o verdadeiro horror, é a realidade vivida por seus personagens.

---

<sup>23</sup> <http://www.revistacinetica.com.br/trabalharcansa.htm> Acesso em 29/10/2024.

A relação de *Trabalhar cansa* dentro do gênero do terror aparece em diversas discussões, sejam acadêmicas ou críticas de cinema, mas a grande qualidade do filme, segundo Eduardo Valente, cineasta e crítico de cinema, são as relações de classe que aparecem na tela:

A verdadeira força do filme está na capacidade precisa de colocar na tela, como poucos filmes brasileiros conseguiram até hoje, um estado incrivelmente tenso e duro das relações entre classes, e das distintas pressões modernas exercidas pelo capitalismo em diferentes classes, e em indivíduos que sentem a necessidade de desempenhar papéis específicos. Afinal, existe ainda a lenda de que o Brasil é terra sem conflitos, e o que Marco Dutra e Juliana Rojas expõem aqui de maneira tão dolorosamente dura (e doce, ao mesmo tempo) é o tamanho dessa mentira – os conflitos existem e abundam, apenas estão todos sublimados e naturalizados em gestos os menores (seja no mercado de trabalho, seja nas relações domésticas, seja na dinâmica entre as gerações)<sup>24</sup> (Valente, 2011).

*Trabalhar cansa* possui o mérito de trabalhar com um microcosmo que conecta-se com um contexto mais amplo. O mercado, um dos cenários principais do filme, é uma alegoria para o mercado de trabalho, para a concorrência que invade a vida privada das pessoas e torna todas as interações em relações mercantilizadas. O jornalista e professor Sérgio Rizzo aponta:

A rigor, no entanto, poderíamos estar em inúmeros outras cidades do planeta. O microcosmo social de *Trabalhar Cansa* tem uma universalidade urbana que tende a soar familiar para todo espectador inserido, em maior ou menor grau, na lógica de exploração econômica, de apelo ao consumo e de vazio existencial que parece querer organizar o século XXI, a despeito dos profundos abalos na engenharia que a sustenta.

É “global”, portanto, o longa de estreia de Marco Dutra e Juliana Rojas, mas é também “local” em seu olhar cuidadoso sobre artefatos e hábitos de nossa cultura urbana – como as relações ambíguas de Helena com a empregada mulata, Paula (Naloana Lima), para a qual diz não ter condições de oferecer “carteira assinada”, e a quem confina em um quarto sem televisão, o que simbolicamente a exclui de maneira agressiva, ou a menção da corretora Soraia a “essa gente” (os inquilinos que abandonaram o imóvel e desapareceram) (Rizzo, 2012, p. 104).

Em sua narrativa, o filme lentamente desabrocha os acontecimentos, sem pressa, sem olhares definitivos. O suspense dos mistérios do mercado aparece nos rostos cansados dos personagens, ao longo da lenta narrativa que o coloca como um filme com

---

<sup>24</sup> <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm> Acesso em 27/03/2025.

sua estética própria, sem se adequar ao modelo comercial nacional ou internacional. Sobre isto, a jornalista Amanda Kaster afirma:

Trabalhar cansa, e em certos momentos, o filme também. Sua narrativa lenta pode afastar a maioria dos espectadores acostumados com os parâmetros definidos dos dramas e filmes de terror do cinema americano. Mas ele vale pelas reflexões que traz dos pequenos terrores do dia-a-dia: das micro-agressões sofridas pela população periférica em seus empregos, a frustração das incertezas dos mercados e, finalmente, da vida que se dedica de corpo e alma ao trabalho que vai além do sobrenatural. Neste momento pode se questionar: o que é real? O que realmente se tira do trabalho? De que forma se pode solucionar os desafios apresentados na labuta diária daqueles que precisam do trabalho para viver? O filme traz um término, um recomeço e uma dúvida. Sem soluções fáceis, sem respostas definitivas. (Kaster, 2015).

A produção de Juliana Rojas e Marco Dutra apresenta alguns desafios para o cinema nacional, criar algo com autenticidade que tenha relação com o cotidiano brasileiro. Sobre isso, Leonardo Campos, crítico da Revista Plano Crítico destaca:

Lançado em 2011 e representante internacional do Brasil em festivais, a produção é um filme de horror que trabalha na base da interpretação alegórica das coisas, estruturado por camadas de crítica social que podem não atender aos anseios das demandas do entretenimento, mas estabelecem uma reflexão adensada sobre questões ainda caras aos brasileiros, em especial, as relações entre membros que exercem tarefas distintas nas diversas esferas sociais que tecem a extensa malha de desigualdade econômica em nosso país. Da empregada doméstica que se encontra conflituosa diante da patroa que não pode assinar a sua carteira e lhe fornecer os direitos trabalhistas mais básicos, ao bizarro momento de encenação da escravidão numa peça escolar, realizada pelos filhos de um personagem (Campos, 2020).

Algo que demonstra o sucesso deste trabalho são as críticas do filme presente em veículos de comunicação e sites dedicados a crítica de cinema, que mesmo após anos de lançamento do filme continuam a comentar sobre ele<sup>25</sup>. Neste sentido, a representação do ambiente de trabalho que desgasta e desumaniza as pessoas permanece relevante em vista das constantes mudanças no Brasil que precarizam a vida dos trabalhadores, os conflitos de classe se acirram, o fator aterrorizante do filme está presente naquilo que ele tem de muito próximo da realidade. Sobre isto, Campos afirma:

Assim, *Trabalhar Cansa* não é exatamente um filme de terror no sentido mais exato, mas também não deixa de traçar paralelos com mecanismos que integram o gênero. Isso não diminui ou confunde as fronteiras de classificação da produção. Na verdade, amplia as

---

<sup>25</sup> Como os trabalhos de Campos (2020), Kaster (2015) e Rizzo (2012) citados ao longo do capítulo.

possibilidades, pois há tempos a linha tênue entre gêneros cinematográficos permitiu a coexistência de estilos formados pela hibridez, algo que ainda confunde nossa “sociedade de compartimentos”. Essa sensação de terror vem do desconforto das manifestações naturais e sobrenaturais que refletem o espaço urbano paulista da narrativa, local que tal como sabemos, microcosmo do trabalho árduo e da correria que não permite que as pessoas sequer reflitam sobre o que é e o que fazem. Apenas trabalhe! O irônico é que essa mesma sociedade é responsável por não ofertar espaço para todos, paradoxo amargo que torna tudo ainda mais “macabro” do ponto de vista sociológico (Campos, 2020).

Este panorama inicial permite reconhecer parte da repercussão e impressões que o filme causou. A partir disso, discute-se a descrição das partes que agrupam as cenas desta produção. Para a análise deste filme, a descrição e decupagem das cenas devem ser feitas respeitando a totalidade de sua produção, pois estes pedaços da obra são pensados e construídos para fazer sentido em conjunto.

*Trabalhar cansa* tem como enredo uma dinâmica familiar em um bairro da grande São Paulo. A narrativa do filme se insere no cotidiano, parte importante para compreensão da obra. Aqui, o dia a dia é avaliado a partir das contribuições de Agnes Heller para pensar as potencialidades do mundo cotidiano na história, e também na arte.

Agnes Heller (1972) defende que o ser humano é inserido no mundo cotidiano, e nele, assimila a significação de suas atividades, seja na esfera particular ou na coletiva, o sujeito obtém o conteúdo e a compreensão de suas ações no meio.

O homem nasce já inserido em sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade (Heller, 1972. p. 18).

Com isso, é no cotidiano que as interações humanas obtêm sua relevância, e é nesta mesma esfera que o processo histórico ocorre. Heller (1972) afirma que este meio é tomado pela espontaneidade, pois ela entrelaça os anseios pessoais e gerais dos seres humanos, e, aflora neste meio coletivo. Tais contribuições da autora podem ser utilizadas para compreender o cotidiano em *Trabalhar cansa*, uma vez que na rotina diária de uma família de classe média que a trama do filme se desenvolve, e a partir dela, podemos observar nuances reflexivas da sociedade brasileira em torno do ano de 2011.

Para uma compreensão do filme, este foi separado em 14 partes analisadas neste trabalho, elas foram destacadas, separadas e listadas para facilitar a leitura. Segue a tabela abaixo:

**FIGURA 5 - TABELA DE DECUPAGEM TRABALHAR CANSA**

<b>MINUTAGEM</b>	<b>PARTES</b>	<b>AÇÕES PRINCIPAIS</b>
0min0s – 57s	Patrocinadores e Financiamento	Empresas, Órgãos Estatais e Editais aparecem na tela para indicar o financiamento do filme.
0min58s – 3min19s	Prólogo	Helena visita um barracão junto a corretora
3min20s – 9min45s	Novo Ciclo	Otávio é demitido de seu emprego. O casal decide abrir um mercado.
9min46s – 14min19s	Mulher no trabalho, mulher na casa	Helena contrata uma empregada (Paula) para cuidar da filha.
14min20s – 22min39s	Nova Rotina	Otávio participa de uma entrevista, Helena contrata funcionários, Paula administra o lar familiar.
22min40s – 34min05s	Servimos bem para Servir Sempre	Helena comanda o Mercado Curumim, Otávio busca emprego. O mercado começa a dar sinais de podridão.
34min06s – 46min09s	A Megera	A mãe de Helena (Inês) visita a família. Ela manda e desmanda dentro da casa. Helena sente os impactos psicológicos do mercado.
46min10s – 51min19s	Entre as paredes do mercado	Helena conversa com o dono do imóvel sobre as obras no prédio, e descobre ações suspeitas de um funcionário.
51min20s – 57min25s	Entre as paredes do lar	Os problemas financeiros afetam a relação do casal. A família passa o Natal a luz de velas.

57min26s – 1h06min12s	Mudanças no Mercado	Paula procura um novo emprego. Otávio trabalha em Home Office. Helena passa a ser mais rígida no mercado.
1h06min13s – 1h19min05s	Carnaval	Durante o carnaval, Otávio e a filha viajam, ENQUANTO Helena fica trabalhando mercado com ajuda de Paula. Uma surpresa é encontrada na parede do mercado.
1h19min06s – 1h25min23s	Animal Humano, Humano Animal	Helena e Otávio investigam os vestígios encontrados no mercado. O casal queima o que foi encontrado no meio do mato longe da cidade.
1h25min-24s – 1h32min22s	Epílogo	Helena retoma o trabalho no mercado normalmente. Paula assume um novo emprego. Otávio frequenta uma palestra sobre negócios.

1h32min23s – 1h36min16s	Créditos	Créditos referentes a produção do filme.
-------------------------	----------	--

O filme se inicia com a tela preta, com a exibição da logo dos patrocinadores, vale destacar a aparição da Ancine, Prefeitura e Estado de São Paulo, Sabesp, Santander e Oi como principais nomes. A parte inicial do filme começa aos 59s, e se encerra aos 3min19s, Helena (Helena Albergaria), a protagonista da história, visitando o barracão de uma antiga mercearia junto a corretora de imóveis Soraia (Eliana Teruel), ambas personagens questionam o motivo da antiga mercearia, que ali funcionava, veio a fechar e o que houve com os antigos donos do empreendimento.

**FIGURA 6 - PAREDE DO PRÉDIO DO MERCADO**



A câmera corta para uma parede rebocada, Helena e a corretora se aproximam e a protagonista toca a parede e diz que parece que o prédio precisa de muitas reformas, a corretora se aproxima e diz que não precisa, oferece mil sugestões. Soraya, a corretora, ressalta que o que falta é acabamento. Os antigos locatários saíram repentinamente, Alfredo, o dono do imóvel, só aceita que alugue o imóvel para pessoas sérias.

Durante a conversa das duas, Soraia oferece para Helena os móveis presentes no barracão, eles pertenciam aos antigos donos. A corretora afirma que eram pessoas um tanto estranhas e que não deram mais notícias, mas ressalta que um mercado naquela região faria bem ao bairro. Ao longo da visita, Helena encontra uma foto do antigo dono no estabelecimento, a cena é mostrada por meio de um Plano Detalhe (PD), no momento em que a foto sai de foco, temos um plano médio do corredor do mercado vazio, deixado por uma saída súbita.

FIGURA 7 - FOTO DO MERCADO COM UM DOS SEUS ANTIGOS DONOS



FIGURA 8 - CORREDOR DO MERCADO NA VISITA DE HELENA



A foto dos antigos locatários do estabelecimento é contraposta pela situação do prédio após a sua repentina saída, o vazio do mercado não guarda os rostos ou nomes daqueles que o ocuparam um dia, apenas é oferecido como uma grande oportunidade de negócios pela corretora Sorraia.

Durante esta parte, as personagens são filmadas em Meio Plano Próximo (MPP), a câmera é pouco móvel, mas quando se movimenta é de forma lenta e pesada, a cena

inicial traça um parâmetro para as outras partes do filme, ambientes fechados, indivíduos filmados próximos a câmara e um ritmo lento.

Na construção do filme, aparece algo implícito afetando a relação dos personagens, há algo que não é dito, mas envolve dinâmica dos presentes em cena, e também dos ausentes. Nesta cena inicial em que Helena conversa com a corretora sobre o imóvel, para esta o estabelecimento é uma grande barganha, para Helena parece um grande peso, talvez um pressentimento de que tornar se dona de um mercado fosse transformar completamente sua vida e todo o seu cotidiano com a chegada de novos problemas.

Em uma entrevista para o comunicólogo Luís Mendonça do site *À pala de walsh*, Marco Dutra destaca que esta cena inicial é um ponto fundamental ao filme, entrelaçado com seu final. O diretor afirma:

No **Trabalhar Cansa** há uma coisa que aquele espaço do supermercado diz à proprietária; ele diz-lhe que tem um passado, uma história. Ela tenta pintar, esconder, fazer daquele espaço o espaço de trabalho dela, mas o espaço diz que ele tem algo anterior a ela. Como estávamos a falar de relações do trabalho, do capitalismo, para nós, isso era uma maneira de lidarmos com essa ideia: o mercado físico ou o mercado também simbólico é uma coisa que nos é muito anterior. Ela não vai poder abafar essa história, com a qual a nova proprietária vai ter de enfrentar. A certa altura ela vai explodir. E explode, de facto, em cima dela. A parede cai em cima dela. Nós queríamos-la soterrada no final do **Trabalhar Cansa**. (Mendonça, grifo do autor, 2015)

O mercado é o espaço que carrega o passado da narrativa, tanto na diegese do filme, quanto fora dela. Os antigos donos e seu sumiço repentino fazem parte da história deste espaço, assim como a história do mercado e do capitalismo faz parte da vida dos personagens, e do contexto exterior da produção que insere neste momento neoliberal. O soterramento exposto pelo diretor, pode ser entendido como a sobrecarga que avança e atinge os trabalhadores.

A parte seguinte (Novo Ciclo) aparece num corte súbito, um Plano Aberto (PA) da sala de um apartamento.

FIGURA 9 - OTÁVIO NA SALA DO APARTAMENTO APÓS SUA DEMISSÃO



O personagem de camisa e gravata sentado no sofá, é Otávio (Marat Descartes), marido de Helena. Ela chega em casa junto a filha, Vanessa (Marina Flores), esta dinâmica familiar já aparece em crise para o espectador, ao movimentar-se pela casa e arrumar a bagunça, Helena encontra uma caixa com pertences do marido, e entende que ele foi demitido. Há um corte, Otávio e Helena aparecem em MPP na mesa de jantar, Helena está indignada com a demissão do marido, chora, resolve ligar para a corretora e avisar que não irá alugar o imóvel, Otávio diz que já é tarde. O diálogo entre os dois tem a câmera alternando entre o MPP e um Primeiro Plano (PP) no rosto de Helena. Ela ao ser consolada pelo marido, insiste que ele acredite em seu empreendimento, “Vou fazer isso dar certo, deixa eu tentar”.

Otávio, o provedor da casa, desempregado, o sustento da família agora é responsabilidade de Helena e seu novo empreendimento, o mercado. Esta relação introduz uma mudança na dinâmica destes personagens, o marido fica sujeito a busca por um novo emprego, algo que o próprio está desacostumado, e que não conhece bem o caminho. Helena precisa administrar uma nova empresa começando do zero, tanto pelo aluguel do barracão, limpeza e reforma do lugar, compra dos produtos, contratação de funcionários e o tratamento com a clientela.

A dinâmica do novo empreendimento se apresenta com ares de esperança para a família, e dialoga com a perspectiva neoliberal de empreendedorismo, dos indivíduos em comando do seu próprio futuro. Tal perspectiva é contraposta pela cena seguinte, um

PA apresenta o lado exterior do mercado, a pintura cinza escancara o desgaste que o prédio sofreu pelo tempo passado, o novo empreendimento de Helena e sua família é o conto de um mercado velho. Um Plano Médio (PM) mostra o casal saindo do carro com sacolas, e depois adentrando o mercado. Helena mostra uma paleta de cores para Otávio, e pergunta sua opinião acerca da cor para a parede. Otávio se aproxima dela, diz que não se importa e o casal começa um beijo apaixonado, até que são interrompidos por um barulho no portão. A câmera acompanha o casal até que eles se deparam com Dirceu (Antônio Januzelli), um senhor idoso que estava procurando por Alfredo, o dono do estabelecimento, o idoso carrega um pedaço de madeira nas mãos e diz que o prédio estava fechado a muito tempo. A conversa com o casal ocorre com uma dinâmica de plano e contraplano, ao saber que o casal planeja abrir novamente uma mercearia no bairro, Dirceu deseja boa sorte. Otávio acompanha o senhor até a saída, e retorna para varrer as baratas do chão junto a esposa, há muita sujeira para limpar. A parte se encerra com o título do filme na tela.

A parte seguinte (9min52s – 14min19s, Mulher na casa, Mulher no trabalho) apresenta um PA, uma esquina com poucas pessoas circulando até que a câmera se movimenta levemente para acompanhar uma delas, temos um corte súbito, o plano seguinte apresenta uma mulher, Paula (Naloana Lima) filmada em MPP em uma cozinha de frente para o espectador. O som de um telefone começa a soar, Paula hesita em atendê-lo, mas cede. Pega o telefone, atende e anota o recado para Dona Helena. Paula está numa entrevista de emprego. Para cuidar de seu empreendimento, Helena precisa que a filha, Vanessa, uma criança, fique sob os cuidados de uma empregada doméstica.

Durante a entrevista, Helena afirma que é preciso dormir no emprego, Paula aceita, leva-a até um quarto bagunçado e depois segue mostrando os outros cômodos da casa. Paula pede para ser registrada, mas Helena nega, pois não tem condições de bancar o salário registrado. No momento da negociação temos uma dualidade expressa tanto pelo conteúdo dos diálogos quanto pelo enquadramento da câmera. Helena afirma que Paula é jovem, sem experiência e só está sendo entrevistada porque foi indicada, tais afirmações servem como uma pressão para a moça. A cena filmada em MPP mostra Paula de costas para o espectador e de frente para Helena, vemos a reação apenas desta que consegue que a moça aceite o emprego. Sobre a função e o papel exercido por Paula dentro do filme Kaster destaca:

Mais do que falar sobre a dedicação ao trabalho, o filme mostra as necessárias e delicadas interações entre diferentes grupos para manter a estrutura nas organizações. Nenhuma, porém, é tão íntima quanto a do trabalho doméstico representada pela figura de Paula, a jovem que busca de uma vida melhor em seu primeiro emprego na casa de Helena e Otávio. A sua relação com a família não foge dos moldes tão conhecidos pela classe média alta brasileira: ganhando o salário mínimo e sem carteira assinada, ela é parte da dinâmica familiar, mas é excluída pelas paredes da minúscula dependência de empregada nos fundos, ao mesmo tempo em que se torna a companhia e referência da pequena Vanessa, a filha do casal (2020).

O enquadramento nesta cena permite exemplificar como *Trabalhar cansa* aborda a relação entre fracções de classe em si, não apenas o momento político vigente. Ao demonstrar apenas o rosto da patroa e suas reações, o filme realiza um pequeno resgate histórico em que as pessoas responsáveis pelo trabalho reprodutivo e o trabalho braçal são invisibilizadas, apenas corpos para o capital.

Helena e Otávio são engolidos pelo mundo do trabalho, a esposa porque passa a administrar e arcar com um mercado, tarefa inédita para ela, em contrapartida, o marido demitido de seu emprego após anos dedicados à empresa, não tem um rumo a seguir. Embora as perspectivas de uma pequena empreendedora e um sujeito desempregado sejam diferentes, ambos são cercados pelos anseios e objetivos do capital.

Dardot e Laval (2016) apontam que o neoliberalismo radicaliza os princípios liberais de séculos passados, buscando ampliar o lucro da maior forma possível, desta forma, todos os meios possíveis deveriam tornar-se aptos ao mercado. Com isto, o ser humano torna-se o *Homo economicus*, um ser voltado a tomar decisões sempre pautadas pela racionalidade, e especialmente voltadas ao lucro, sendo assim, o acerto em uma decisão seria por meio de um pensamento racional e a obtenção do maior retorno financeiro possível.

Helena e Otávio encontram-se na situação de promoverem a sua própria versão de *Homo economicus*. O marido, para obter um novo emprego, deve participar de reuniões de networking para fazer contatos, fazer acompanhamento psicológico para estar apto e motivado a assumir um novo emprego, e assim se ausentar dos momentos com a família e tentar parecer mais jovem, perfil que agradaria as empresas. Isto fica expresso na parte (Servimos bem para Servir Sempre) em que Otávio, graças a proximidade com um amigo consegue uma reunião em uma empresa, ao invés de ser entrevistado por seu colega, ele precisa participar de uma seleção junto a outros dois

candidatos, ambos mais jovens. Neste breve processo, Otávio se chateia com perguntas feitas pela entrevistadora e desiste.

Helena, por outro lado, deve deixar seu ambiente familiar repetidas vezes para manter seu mercado funcionando, manter-se rígida com os funcionários, recusar-se a fazer as devidas reformas no estabelecimento para estar dentro do código sanitário, e inclusive abrir em feriados, contrariando a legislação e a vontade dos funcionários.

O filme traz uma contraposição interessante de ser analisada quando trata das entrevistas de emprego em seu enredo. Otávio é entrevistado para uma nova vaga de emprego, na outra ponta da dinâmica, Helena é quem realiza as entrevistas para o mercado, captando informações dos candidatos e selecionando os mais aptos. Além disso, é ela quem convence Paula a aceitar o emprego de doméstica, como algo vantajoso para a jovem. Ao mesmo tempo, Otávio perde a posição que costuma ocupar, Helena percebe um aumento de sua influência ao adentrar no mercado como empreendedora.

Em sua construção narrativa e estética, *Trabalhar Cansa* demonstra os avanços que as regras escritas e não escritas do capital causam sobre os sujeitos e sua subjetividade, e isto é intensificado pelo neoliberalismo.

Dardot e Laval (2016) traçam um panorama acerca da construção desta nova racionalidade neoliberal no âmbito das empresas e dos indivíduos. Os autores afirmam que o objetivo deste novo paradigma racional era impactar e transformar as práticas e comportamentos individuais, de forma a torná-las universais para qualquer um, uma espécie de sistema intercambiável para que as pessoas atuem da mesma forma independente das circunstâncias. Esta mudança promovida por intelectuais e políticos neoliberais teve o Estado como um dos meios para desenvolver a nova racionalidade política e econômica e criar condições para seu avanço.

Por isso, é perfeitamente inepto pensar essa transformação nos termos convencionais como se viesse para limitar a intervenção governamental: ela não vem para limitá-la, mas, em certo sentido, vem para estendê-la, ou melhor, vem para transformar o Estado e para expandir a lógica do mercado (Dardot; Laval, 2016, p. 2).

Consoante a esta contribuição dos autores, Streeck (2019) aponta para o impacto que a privatização dos serviços públicos em nome do capital financeiro e da expansão do mercado ocasionam na realidade dos trabalhadores:

Os cortes iminentes nas despesas do Estado vão atingir em especial aqueles que dependem dos serviços públicos por terem rendimentos baixos. Além disso, reduzirão ainda mais o emprego no setor público e aumentarão a pressão sobre os salários pagos nesse setor. Isso será acompanhado por mais ondas de privatizações e pelo aumento crescente das diferenças salariais. O acesso a serviços públicos antes universais – por exemplo, na área de saúde e de ensino – será cada vez mais diferenciado de acordo com o poder de compra dos clientes. Em termos gerais, os cortes no volume das despesas públicas e, portanto, na atividade do Estado vão reforçar ainda mais a posição do mercado enquanto mecanismo mais importante na distribuição das oportunidades de vida e, com isso, prosseguir e concluir o programa neoliberal [...] (Streeck, 2019, p. 198).

O espaço público, embora ausente na narrativa de *Trabalhar cansa* não pode ficar alheio às discussões que permeiam o filme. O lucro invade o funcionamento do Estado, que até certo momento era ponto fundamental para garantir qualidade de vida da população, e em questão de tempo, e também de estratégia, a lógica neoliberal transforma as relações familiares e a lógica de mercado passa a fazer parte deste campo, tal qual vemos o empreendimento invadir a família de Helena no filme.

Esta lógica voltada à financeirização das relações pessoais e também ao Estado, é visível na vida dos protagonistas. Helena e Otávio por vezes questionam se acerca das contas da casa e do sustento, mas não abdicam de alguns bens e serviços que almejam, pois funcionam como símbolos de sua posição social como uma família de classe média. O vinho nos jantares, a TV a cabo e a escola particular da filha são símbolos que demonstram o avanço do consumismo naquele contexto histórico, mas que já era presente dentro da vida destes personagens, a satisfação pessoal ocorre graças ao acesso a estas mercadorias. Isto fica evidente na dificuldade que o casal apresenta para cortar gastos na parte da Megera em que Otávio se recusa a pedir dinheiro aos pais de Helena, mas também não consegue cortar alguma despesa e deixa tal tarefa a cargo da esposa.

A família de Helena é composta por pessoas brancas, as únicas pessoas pardas e negras presentes no filme aparecem ligadas ao mercado como funcionários e a empregada Paula. Esta caracterização pode ser entendida como proposital dentro da construção narrativa do filme, que de forma breve e sutil aborda as questões raciais no ambiente de trabalho.

Helena e Otávio são engolidos por esta racionalidade que almeja o lucro, Paula, por sua vez, dispõe seu tempo e corpo para executar o trabalho reprodutivo para que sua patroa seja bem sucedida em seu empreendimento, a mercantilização de toda forma possível de trabalho é uma constante dentro da racionalidade neoliberal.

O filme mostra as ocorrências após a integração de Helena no ambiente de trabalho, sua relação familiar se altera por completo. Isto não é uma invenção do próprio filme, mas uma reflexão criativa sobre as condições de vida das trabalhadoras no Brasil, e até em outros lugares do mundo. Marli Marlene Moraes da Costa e Etyane Soares (2022), pesquisadoras da área do direito, afirmam que há uma série de dificuldades construídas historicamente que obstruíram a entrada das mulheres no mercado de trabalho e cargos de liderança dentro de empresas. Sobre este panorama:

Acerca disso, mesmo que a vida das mulheres tenha melhorado bastante, as mesmas ainda são discriminadas no mercado de trabalho, são rejeitadas pelo simples fato de serem mulheres e são vistas como incompetentes, por estarem historicamente associadas somente ao trabalho doméstico. Diante disso, é possível compreender que as desigualdades, discriminações e hierarquias de gênero permeiam todas as relações nas vidas das mulheres, sendo também vivenciadas e reproduzidas na esfera trabalhista, dentro de seus empregos (Costa; Soares, 2022, p. 309).

A presença das mulheres no ambiente de trabalho evoca preconceitos sociais como demonstrado pelas autoras. O espaço das empresas, fábricas e indústrias podem ser locais de reprodução das normas que limitam a atuação das mulheres, impossibilitando que elas assumam cargos de liderança e tenham poder de decisão dentro de seus empregos.

Sobre o trabalho feminino, a historiadora Tithi Bhattacharya (2019) aponta que as mulheres sempre trabalharam ao longo da história, contudo, estiveram sujeitas em grande parte ao trabalho reprodutivo dentro da sociedade. Este, segundo a autora, é a categoria de trabalho responsável por garantir que as pessoas sejam cuidadas, para que mantenha-se um número grande de trabalhadores homens aptos para o mercado, sendo assim, as mulheres cuidavam dos homens adultos (pais, irmãos, sobrinhos, filhos) e também daquelas pessoas que não poderiam mais contribuir de forma produtiva (idosos, parentes doentes, etc.).

Este trabalho reprodutivo, embora não seja remunerado na maioria dos casos, é fundamental para o funcionamento social e econômico, se intensifica no momento presente do capitalismo, em que o neoliberalismo rejeita qualquer forma de cuidado social que não seja no núcleo familiar, tal como aponta Bhattacharya (2019). Desta forma, as tarefas de educação e saúde, são materialmente e culturalmente sobrecarregadas nas mulheres, elas precisam tanto trabalhar fora de casa para se

sustentar ou prover para os outros, ao mesmo tempo que precisam cuidar de membros de suas famílias. Isto é chamado dupla jornada.

Tal jornada tem impedido as mulheres de utilizarem seu tempo para descanso, ou para desenvolverem outras atividades. O neoliberalismo, embora se pretenda como benéfico aos merecedores, não considera a jornada dupla de trabalho realizada pelas mulheres como digna de ser recompensada, desta forma, a desigualdade permanece, e se acentua.

Portanto, ao mesmo tempo em que as mulheres trabalham fora de casa, elas necessitam também lidar com o trabalho doméstico, que, na maioria das vezes, continua a ser feito exclusivamente por elas, já que foram culturalmente delegadas as mulheres (Costa; Soares, 2022, p. 314).

Helena para administrar o mercado, contrata uma empregada doméstica, embora seu marido esteja desempregado, ele não se responsabiliza pelo cuidado com a filha, a personagem precisa decidir dentro e fora de casa também. Sobre este ponto:

A esfera pública caracterizou-se pelas funções de forte valor social, sendo composta por atividades desenvolvidas predominantemente pelos homens, vistos como os provedores da família. Por outro lado, a esfera privada teve nas funções do cuidado uma atividade complementar ao sustento financeiro dos chefes de família— os pais e maridos. Por este viés, consubstanciou-se a divisão sexual do trabalho, a partir da qual os homens são os provedores e as mulheres as cuidadoras dos lares e dos filhos. Neste cenário, os homens são livres para agir no espaço público e as mulheres limitadas ao trabalho no âmbito doméstico (Costa; Soares, 2022, p. 311).

Em *Trabalhar cansa* o serviço socialmente atribuído apenas a mãe, parte agora para outra mulher, Paula, a quem a garota afeiçoa se aos poucos. Como analisado neste capítulo, esta dinâmica pode ser traçada desde os tempos coloniais em que muitas escravizadas tinham de tomar conta dos filhos dos patrões, e estes criavam uma espécie de afetividade com elas, mas ainda numa perspectiva exploratória, e em muitos casos desumanizada. Na parte, Megera, Paula é quem monta as decorações natalinas junto a Vanessa, uma tradição que a menina tinha com a mãe, mas que mudou com o novo trabalho.

Esta dupla jornada é um desafio que se acentua dentro do neoliberalismo, Bhattacharya (2019) expõe que os grupos sociais não estão em equidade de condições para atuar na sociedade, e, portanto, o discurso de responsabilização individual proposto pela doutrina neoliberal segrega alguns grupos para as piores condições de vida.

A situação descrita pode ser exemplificada pela personagem Paula, a qual a trajetória é quase completamente descrita por Costa e Soares:

As empregadas que residem no emprego são as mais pobres, jovens, negras, migrantes e solteiras. O emprego doméstico é um dos mais precários no mercado de trabalho, a qualidade baixa dessa ocupação é constatada pelas longas jornadas de trabalho, o baixo nível dos rendimentos, a falta de carteira assinada e o desrespeito presente em algumas situações (Costa; Soares, 2022, p. 315)

O filme prossegue em uma perspectiva dual, Helena é quem protagoniza boa parte da história do filme, Otávio é uma parte menor, mas também importante para o desenvolvimento da narrativa. Isto explicita o papel assumido por cada um dentro do mundo fictício aqui apresentado, Helena, a provedora, precisa se articular e comandar seu novo ambiente, especialmente as tensões dentro do mercado, ambiente que ela está a se habituar, para isso, os cuidados de Vanessa passam a ser deliberados para Paula, em nenhum momento, o personagem do marido busca assumir as responsabilidades pelo cuidado da filha, afinal isto poderia atrapalhar a retomada de sua carreira.

Nesta parte referida acima, Otávio conversa com a secretária de uma agência de emprego que oferece um plano de networking com psicólogo para ele, ela afirma que é bom, pois muitas pessoas ficam muito tempo sem emprego, até um ano, e isso as desmotiva. Um PP no rosto de Otávio mostra o abatimento do personagem perante esta notícia, um leve desespero perante sua condição fora do mercado de trabalho.

Na procura por um emprego, Otávio não se reconhece como o importante funcionário que um dia foi, ou como o pai de família provedor de sustento, sua existência perde sentido. Lukács afirma: “Como produto do capitalismo, o proletariado está necessariamente submetido às formas de existência do seu produtor. Esta forma de existência é a inumanidade, a reificação” (LUKÁCS, 2003, p. 184). Desta forma, o personagem não se enxerga como um ser humano, pois deixou de ser produtivo, tal conflito se acentua ao final do filme.

O trabalhador é para o capitalismo apenas uma força de trabalho que se transforma em mercadoria no processo de produção. Ao se situar fora dele, nem o indivíduo e nem a sociedade enxergam seu valor. Sobre isto, Marx (2010) afirma:

No trabalhador existe pois, subjetivamente, [o fato de] que o capital é o homem totalmente perdido de si, assim como existe, no capital, objetivamente, [o fato de] que o trabalho é o homem totalmente perdido de si. Mas o trabalhador tem a infelicidade de ser um capital vivo e, portanto, carente (bedurftig), que, a cada momento em que não

trabalha, perde seus juro e, com isso, sua existência (Marx, 2010, p. 91).

Marx (2010) mostra que no modo de produção capitalista, a existência do ser humano está condicionada ao capital. Em *Trabalhar cansa*, a agenda neoliberal demonstra que a vida se resume ao funcionamento do mercado. Otávio é um homem à medida que pode prover por sua família, à medida que possui uma posição social que o permita existir como indivíduo.

Na parte *Entre as paredes do lar*, Helena está visivelmente irritada na cozinha de seu apartamento, ela e Paula são filmadas em MPP a patroa se irrita por não encontrar os ingredientes para a sobremesa. Paula tem um susto ao quebrar um ovo em uma tigela, ela chama Helena para observar, há um PD que mostra o ovo com sangue, ela pede para que a empregada cuide do doce no fogão, pega uma colher retira o sangue do ovo e continua cozinhando, até que subitamente o barulho do liquidificador cessa, e Vanessa entra rapidamente na cozinha dizendo que a TV desligou sozinha.

**FIGURA 10 - OTÁVIO E HELENA DISCUTEM NO QUARTO**



Na cena (51min20s – 53min57s, *Entre as paredes do lar*) a relação financeira da família faz com que o papel de Otávio dentro do lar seja questionado. Otávio apesar de estar ajudando no mercado, não tem emprego. Um corte mostra o quarto do casal, em que Otávio e Helena são filmados em MPP, Otávio movimenta-se ao se trocar, a esposa está sentada quase sem se mover. “Que cara você quer que eu faça?! Me fala que eu faço para você.” Diz Helena para Otávio quando ele a questiona sobre o seu humor. A

câmera se mexe acompanhando a movimentação de Otávio, ao mesmo tempo ele explica o motivo de não ter pago a conta de luz, ele teve vergonha de pedir dinheiro a esposa. Helena se irrita e levanta o tom de voz, o marido pede que ela não grite, e ela responde “Tá com medo de que a sua filha pense que você é um bosta”.

Nesta cena, a raiva de Helena se contrapõe com Otávio que não se enxerga completamente como humano, o marido reduz o seu valor ao seu trabalho produtivo, e por estar desempregado, tem toda a moral jogada para baixo. A esposa, que assume o papel de prover à família, se sente sobrecarregada e exige uma maior responsabilidade financeira.

Como aponta Marx:

O trabalhador produz o capital; o capital produz o trabalhador. O trabalhador [produz], portanto, a si mesmo, e o homem enquanto trabalhador, enquanto mercadoria, é o produto do movimento total. O homem nada mais é do que trabalhador e, como trabalhador, suas propriedades humanas o são apenas na medida em que o são para o capital, que lhe é estranho. (Marx, 2010, p. 91).

O casal se estranha devido à nova situação econômica em que se encontram, pela inversão dos papéis de gênero socialmente estabelecidos, essas situações acentuam o estranhamento de si, o estranhamento dos trabalhadores.

Como Otávio não pagou a conta de luz, o Natal da família é sob a luz de velas (53min-58s – 57min23s).

**FIGURA 11 - A CEIA DE NATAL DA FAMÍLIA**



Enquanto a irmã de Otávio conta uma história de terror para a família, o sítio da Tia Romilda e um morcego que invade a casa. O PP mostra o nariz de Helena sangrando e um rosto de visível susto com a história, o destaque para seu olhar apresenta a sobrecarga emocional que a personagem sofre. No corte seguinte, Helena está lavando a louça na cozinha, Otávio se aproxima dela, ambos ficam frente a frente. Ele presenteia a esposa com uma joia, ela pergunta de onde ele arrumou dinheiro, o marido afirma que parcelou no cartão, Helena brinca que vai penhorar para pagar a conta de luz, os dois riem e Otávio conta que aceitou um trabalho em home office. O consumo e a posse, incentivados pelas políticas de créditos dos bancos e do capitalismo, é o caminho pelo qual o casal se reconcilia.

O sangramento repentino no nariz de Helena representa a constante sobrecarga que ela sofre em suas jornadas como trabalhadora, esposa e mãe. O mercado consome a energia e corpo dos trabalhadores com frequência, desde do sumiço dos antigos locatários, até o nariz sangrando de Helena, a carne viva é o principal alimento das relações mercantilizadas que estruturam o mercado.

No âmbito familiar, a personagem de Paula desempenha um papel importante dentro da narrativa, mas de forma sutil e quase incógnita, sua existência no universo do filme ocorre em função da família de Helena, não se chega a conhecer o seu passado, apenas que a entrevista que lhe garantiu o emprego fora conseguida por indicação de uma conhecida em comum com Helena. Para além disto, a personagem de Inês (Lillian Blanc), avó de Vanessa e mãe de Helena, também se vê como patroa de Paula, ordenando a empregada que trabalhe de acordo com seus comandos, e muitas vezes contrariando a sua patroa original. Tal interação ocorre na parte denominada neste trabalho de A Megera (34min06s – 46min10s) apresenta Inês, uma personagem forte, com regras firmes e sempre supervisionando o trabalho alheio.

Sua caracterização física permite observar algumas semelhanças com Margaret Thatcher, primeira ministra da Grã Bretanha, responsável por aplicar políticas neoliberais severas.

FIGURA 12 - INÊS EM DESTAQUE COM PAULA AO FUNDO



(Em destaque Inês, mãe de Helena, delegando atividades a empregada. Ao fundo Paula, lavando a louça após um jantar da família).

Nesta mesma parte Helena conversa com Otávio na mesa de jantar sobre pedir dinheiro aos pais dela, o marido recusa com firmeza. Otávio vai se deitar, Inês chega à mesa para conversar com a filha, relata que o genro parece abatido, e que os dois precisam rezar. A cena filmada de forma frontal e em MPP, embora seja curta, ressalta o apelo à moralidade que o neoliberalismo almeja reforçar dentro do ambiente social. Margaret Thatcher, a dama de ferro do Reino Unido, possuía discursos que reforçavam o núcleo familiar como parte principal para o sucesso dos indivíduos.

Para além da semelhança entre a política britânica e a personagem de Inês, o relacionamento entre ela e a empregada remonta não apenas o momento político e social do Brasil daquele momento, mas um conflito histórico de classes no Brasil. A herança colonial de um país que sustentou séculos de escravidão, no filme, a história do Brasil dentro do capitalismo aparece em cena.

Sobre este caráter histórico que o filme apresenta, Marco Dutra em entrevista afirma:

O que estávamos a tentar discutir é que se existe uma realidade que não muda há muito tempo no Brasil é a realidade de classes. Os conflitos de classe permanecem e, de alguma forma, movem o capitalismo e movem a sociedade. Isso era uma coisa que estávamos a tentar refletir no **Trabalhar Cansa**. Usar o horror, o *suspense*, o fantástico e o medo para falar disso era uma forma de dizer que a

realidade de classes era uma coisa perturbadora. Isso é uma coisa que eu e a Juliana sempre vimos dentro das nossas casas (Mendonça, 2015).

A partir disto, é possível observar que a empregada vive de forma aprisionada, como se estivesse na senzala. Paula é vista sempre dentro de ambientes fechados, como a casa dos patrões e o mercado de Helena. Os outros personagens também são vistos em ambientes fechados quase a totalidade do filme, entretanto, a personagem de Paula está quase sempre acompanhada dos membros da família, como se vivesse em função deles, por vezes sendo filmada em perfil ou de costas. Seus únicos momentos de liberdade acontecem antes de ser contratada, e quando, na ausência de seus patrões, ela conversa com outra empregada do prédio, mas que logo é espantada por dona Inês, e ao final, em que ela consegue um novo emprego e não está mais em função da família de Helena.

Em uma cena, o filme faz uma referência acerca da relação de Paula com a família. Em um teatro escolar, Vanessa e seus colegas encenam a proclamação da Lei Áurea, que oficializou o fim da escravidão no Brasil. A cena apresenta crianças fazendo *blackface*<sup>26</sup> para representar os escravizados, Vanessa é uma aluna de colégio particular, pelo que o filme mostra, ela não possui colegas negros em sua turma.

FIGURA 13 - PERSONAGEM DE VANESSA PARTICIPANDO DE UMA PEÇA TEATRAL



(Ao centro a personagem de Vanessa representa um negro liberto em uma peça de teatro em sua escola.)

---

<sup>26</sup> Prática de pintar o rosto de preto para representar pessoas negras de forma exagerada ridicularizando o grupo representado, fora comum no teatro estadunidense, especialmente no século XIX. No filme, é possível interpretar como um uso crítico dentro da narrativa do filme.

Embora a relação de Paula com os patrões não seja de escravidão, é perceptível que ela trabalha em um modelo que remonta a este sistema, em que pessoas escravizadas trabalhavam na casa dos senhores. A personagem de Paula representa a contínua relação de subalternidade presente entre frações da classe trabalhadora, em que esta divisão de tarefas escancara as possibilidades de vida de cada indivíduo.

O vínculo afetivo que Vanessa possuía com a mãe aos poucos passa para Paula que assume seus cuidados rotineiros o dia inteiro, tendo em vista que ela também mora na casa. A permanência desta relação do período de colonização para o novo momento do Brasil republicano, é uma evidência da Dialética da Dependência em que no capitalismo não se altera as funções dos países ou suas relações produtivas.

Esta semelhança histórica entre o trabalho das empregadas domésticas e o regime de escravidão também foi tema do filme *Que horas ela volta?* (2015)<sup>27</sup> de Anna Muylaert. Neste filme, uma empregada doméstica (Val, interpretada por Regina Casé) recebe a visita de sua filha adolescente (Jéssica, interpretada por Camila Márdila) que mora em outra cidade, as duas não se viam há muito tempo, e precisam retomar o contato entre elas dentro da casa dos patrões. O filme mostra que Val é muito querida pelo filho dos patrões, pois ela era quem cuidava do menino enquanto os pais trabalhavam, entretanto, por isso, ela não tinha como cuidar de sua filha. Esta produção é um importante expoente do cinema brasileiro dos anos recentes.

*Que horas ela volta?* Apresenta uma abordagem histórica do Brasil contemporâneo, em que há a manutenção de um regime de trabalho semelhante a escravidão no período colonial. Em contrapartida, o filme apresenta a possibilidade de ascensão social da classe trabalhadora por meio do acesso à educação, como é o caso da personagem Jéssica, que apesar de uma origem humilde, consegue a aprovação na USP, em um curso muito disputado.

Retomando o ambiente do mercado em *Trabalhar cansa*, Helena é questionada por uma cliente sobre um parentesco com os antigos donos (22min40s – 25min), ela afirma que não e que não têm notícias deles, a cliente acrescenta que eles sumiram, e que um dos donos era meio estranho. A ambientação de um mistério acerca dos antigos donos é uma crescente no filme, eles foram embora sem dar motivos, e o barracão ficou fechado por muito tempo. Para além disso, a protagonista se vê em dificuldade para ordenar o estabelecimento e seus funcionários, ela reclama da falta de proatividade dos

---

<sup>27</sup> *Que horas ela volta* (2015). País: Brasil. Colorido. Direção: Anna Muylaert, dur.: 112min.

empregados, e também percebe que algumas mercadorias estão sumidas do estoque. Uma noite, após fechar o mercado, um cão late com agressividade para Helena e ameaça avançar sobre ela, contudo, um funcionário afasta o cachorro, tal clima de mistério sobre estes eventos cria um ritmo de suspense no filme, embora a esta altura não é possível afirmar o que é.

Sobre o espaço físico do mercado e as relações de trabalho que afetam tanto os funcionários, quanto a empregada Paula:

Nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional. Por um lado, seu trabalho fragmentado e mecânico, ou seja, a objetivação de sua força de trabalho em relação ao conjunto de sua personalidade – que já era realizada pela venda dessa força de trabalho como mercadoria –, é transformado em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso, a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho (Lukács, 2003, p. 205).

A realidade do trabalho fragmentado e racionalizado, é também a realidade dos funcionários do mercado que aparecem no filme em função do empreendimento e de sua chefe, sua subjetividade está atrelada somente ao trabalho.

Um aspecto ressaltado por Agnes Heller (1972), a compreensão da realidade cotidiana como fundamental para a acentuação da coisificação dos seres humanos, o espaço do mercado, tem servido a este ponto. Tal perspectiva também pode ser compreendida como uma metáfora para o mercado de trabalho, em que a realidade laboral comanda a subjetividade dos indivíduos para além de seu próprio emprego e adentrando em suas relações mais pessoais.

Este tempo e este espaço do cotidiano que são invadidos pelo mercado, tanto como ambiente quanto metáfora ao capital, serve para compreender o impacto que estas relações ligadas ao trabalho projetam sobre o ambiente familiar e a compreensão dos personagens perante si mesmo. Sobre isto, Marx afirma:

(O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o

trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador.) (2010, p. 82).

E acrescenta:

A economia nacional oculta o estranhamento na essência do trabalho porque não considera a relação imediata entre o trabalhador (o trabalho) e a produção. Sem dúvida. O trabalho produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. Produz palácios, mas cavernas para o trabalhador. Produz beleza, mas deformação para o trabalhador (2010, p. 82).

A realidade de Helena e Paula, mudam completamente quando estas entram no mercado de trabalho, a raiva, a tristeza e a melancolia passam a fazer parte de suas vidas cotidianas.

Em uma parte posterior (31min32s – 34min05s) no mercado, Otávio aparece arrumando um boneco de Papai Noel nos corredores do estabelecimento, um cliente pergunta para ele sobre onde está um produto, ele responde rispidamente que não trabalha no mercado, mas em seguida aponta o corredor correto ao rapaz. Um corte passa a mostrar Gilda, funcionária do mercado, e Helena contando os panetones em exposição, parece faltar alguns. A funcionária nota um cheiro ruim, ela e Helena seguem a trilha do forte odor e encontram um líquido escuro vazando pelo piso em uma seção, não se sabe bem a origem deste vazamento. Um PD mostra uma máscara de Papai Noel com os olhos completamente escuros, da mesma cor que o líquido no chão. Há uma podridão no mercado. Otávio limpa a sujeira no chão, Helena agradece e fica feliz pelo marido a ajudar no estabelecimento.

**Figura 14 – LÍQUIDO ESCURO QUE VAZA DO PISO DO MERCADO**



**FIGURA 15 - A PODRIDÃO ALCANÇA ATÉ A DECORAÇÃO**



O mercado apresenta os sinais provocados pelo seu passado, o prédio velho, o sumiço dos antigos locatários, as mercadorias que começam a faltar junto ao líquido escuro que surge do encanamento apresentam para Helena a podridão do espaço físico. Isto pode ser entendido como o problema das relações mercantilizadas da agenda neoliberal. Aquilo que é sujo toma conta do mercado, assim como aos poucos, ocupa a vida da protagonista.

Os problemas estruturais constantes no mercado, despertam uma curiosidade em Helena. Ela recorre a seu Antunes (Luiz Serra), um pedreiro, na cena (38min20s - 39min10s) para averiguar o vazamento no chão. Ele descobre um bolo de minhocas e cabelo no ralo de um dos corredores, cuja câmera foca em PD, a podridão e a animalidade do mercado dão sinais. Ainda assim, o mercado continua funcionando.

Ao chegar em casa, Helena, Otávio e Inês deparam-se com a árvore de Natal montada por Paula e Vanessa. A mãe chateia-se, pois era uma tradição dela com a filha, que agora passou a ser da empregada. Como mostrado na parte anterior, as preocupações da protagonista cercam-se sempre a respeito do trabalho.

Helena, ao voltar para o mercado à noite para buscar uma encomenda de sua mãe (41min22s – 43min36s), percebeu movimentações estranhas dentro do barracão, o cachorro latindo na frente do mercado, alguns vultos e o boneco de Papai Noel ainda funcionando. A câmera a acompanha na maior parte do tempo em MPP, tendo alguns deslocamentos laterais conforme ela caminha pelos corredores do mercado, e quando vai ao depósito checar os barulhos que escuta, Helena e os materiais do estabelecimento tem uma dinâmica de plano e contraplano, eventualmente interrompida por barulho de latidos, portões e a música do boneco de Papai Noel. Quando ela retorna para casa, um mal estar, uma tontura toma conta da personagem, o espanto do momento abala Helena, Inês a consola dizendo que é o estresse.

Dardot e Laval (2016) destacam que a grande figura presente no imaginário neoliberal é o empresário. Segundo a intelectualidade e a propaganda neoliberal, o novo sujeito é aquele que assume os riscos de fazer parte do mundo capitalista, investe, planeja, trabalha e colhe os frutos de sua coragem, sendo assim, a pessoa que almeja ser bem sucedida, deve tornar-se um empresário, um empreendedor de si mesmo, para que possa prosperar perante o mundo capitalista.

Esta perspectiva apresentada pelos autores permite um olhar para as personagens de Helena e Otávio em *Trabalhar cansa*. Ambos são responsabilizados completamente por suas situações econômicas no mundo do trabalho, Otávio sob uma perspectiva do sujeito que deve se reinventar para conseguir um novo emprego e ser bem sucedido. Para isto ele usa em alguns momentos um discurso otimista, e em outros busca ajuda de coaches sobre o mercado financeiro. Helena por sua vez está dentro do papel de empreendedora na prática, e por isso, age firme no comando de seu mercado,

fiscalizando seus funcionários, ampliando o horário de trabalho e almejando novas formas de atrair clientes.

O filme apresenta estes aspectos dotados de um peso narrativo, em que estar no mundo do trabalho não é uma escolha para nenhum dos personagens, e as consequências das alterações neste ambiente os afetam. Com um trabalho de câmera que aproxima se dos rostos dos atores, pode-se observar o cansaço expresso em suas olheiras e feições faciais, os corpos frequentemente filmados frente a frente indicando os conflitos de classe encontrados na realidade do filme e no contexto histórico brasileiro.

Helena encontra-se sobrecarregada pelo trabalho, por gerir uma empresa que supostamente deveria lhe trazer prosperidade. Para além disso, sua racionalidade entra em questionamento com os fenômenos extra naturais que ocorrem ao longo do filme. Percebe-se um exagero perante estes fenômenos com intuito de demonstrar a potência da alienação do mundo do trabalho, a promessa de prosperidade da doutrina neoliberal é tratada como um pesadelo.

Helena recebe o proprietário do imóvel, Alfredo (Ney Piacentini) e a corretora (46min9s – 48min53s) para acertar detalhes do prédio a respeito das reformas (conserto da tubulação que estava entupida pelo bolo de minhocas). Ao entrar no depósito com os dois, Helena percebe um funcionário separando mercadorias do estoque, ela o manda de volta para o trabalho para continuar sua conversa com sobre o imóvel. Helena mostra a eles que encontrou pertences dos antigos locatários, tanto a corretora quanto seu Alfredo demonstram desprezo e afirmam que ela pode queimar os itens, pois pertenciam a uma gente estranha. Vale notar que neste diálogo, Helena é filmada de costas, assim como Paula é filmada de costas na cena da entrevista. Alternam-se os papéis, a dona do mercado está sujeita a seu contrato com a corretora e Alfredo, e, portanto, subalterna a eles.

Na cena seguinte (48min54s – 51min19s), Helena e Ricardo estão no depósito, filmados em um perfil, mas frente a frente, ela repreende o funcionário, e o questiona sobre o sumiço de outras mercadorias.

FIGURA 16 - HELENA CONFRONTA RICARDO NO DEPÓSITO



Ricardo diz que estava separando as mercadorias vencidas, Helena checa a data de validade, e elas ainda estão no prazo. Ela diz que está sendo roubada por ele ao ter parte do estoque subtraído, Ricardo responde que não ficaria rico com estes produtos, Helena se exalta e grita com ele, e que o funcionário não valoriza o quão duro ela trabalha no mercado. Ela chama Gilda para que responda se já viu Ricardo ir embora com alguma mercadoria, ela responde que não, apesar disso, Helena o demite.

Nesta cena Helena volta a dar sinais de sua reatividade, sua raiva acumulada pela sobrecarga dos trabalhos, a situação financeira ruim e a crise no casamento. Tanto na discussão com Otávio descrita anteriormente, quanto na com Ricardo, a personagem se irrita com personagens masculinos que exploram seus esforços.

Heller (1972) aponta que a estrutura econômica pode acentuar a alienação dentro da vida cotidiana. A autora ressalta que ela não é a criadora da alienação, mas propicia seu desenvolvimento de forma intensa. Isto pode ser perceptível na narrativa do filme ao demonstrar as personagens principais, Helena e Otávio, tendo suas vidas cada vez mais focadas no aspecto econômico, o retorno financeiro e a as contas a pagar são pontos focais da vida do casal, e isto prejudica o casamento de ambos devido a esta instabilidade econômica que vivem. Tal prisão da vida cotidiana é percebida dentro do filme por meio das personagens que frequentemente podem ser encontradas no interior de um estabelecimento, jamais ao ar livre, demonstrando o enclausuramento que a vida

no trabalho inflige nas pessoas, a personagem de Paula, a empregada doméstica, é a que apresenta maior visibilidade dessa questão.

Heller (1972) afirma que a interioridade de um sujeito é passível de alteração em contraste com o exterior, e sendo assim, há uma mudança real na pessoa. Os personagens do filme, que ao começo parecem viver de forma mais tranquila, passam a sofrer mudanças em suas personalidades devido ao novo ambiente e a situação que se encontram.

A vivência no mercado torna-se de grande desconfiança, com câmeras instaladas em vários espaços (1h01min11s – 1h06min12s) para que Helena possa vigiar os funcionários e clientes. A protagonista conversa com Jorge (Hugo De Villavicenzio), o açougueiro, para montar uma escala para o carnaval, ele demonstra insatisfação, mas aceita. No corte posterior, a câmera acompanha Helena caminhando pelo corredor até o caixa, chegando perto, ela observa Jorge e Gilda cochichando, ela demonstra desconfiança, mas logo segue sua rotina.

**Figura 17 - Helena observa a conversa dos funcionários**



No momento de fechar o mercado, Helena revista a bolsa de Gilda, para checar se ela não está levando dinheiro ou mercadoria, a funcionária mostra profundo desgosto com isso, Otávio acompanha tudo. Ao fechar o estabelecimento, Helena conversa com seu marido, que diz para ela pegar mais leve com os funcionários, caso contrário, eles farão macumba para prejudicá-la, ela ignora. Otávio encontra uma corrente de ferro com

espinhos, o objeto é grande e aparenta ser o suficiente para conter um animal muito forte, ele diz que vai usar em Helena para acalmá-la.

No corte seguinte, Otávio conecta o computador da casa às câmeras do mercado, Helena poderia ficar de olho em seu empreendimento mesmo em seu lar. O trabalho toma conta de sua vida em todos os espaços e em todos os momentos. Isto é exemplificado quando ela diz que não irá viajar com a filha e o marido durante o carnaval, vai aproveitar para abrir o estabelecimento enquanto a maioria está fechado. Helena tenta defender seu pequeno negócio frente aos maiores mercados. A iniciativa neoliberal, embora preze para liberdade dos indivíduos em empreender, mantém regras que defendem sempre as grandes empresas.

A recusa de Helena em viajar com a família faz com que a narrativa do filme se intercale entre dois pontos, Otávio com a filha e o núcleo do mercado se contrapõe durante o carnaval, tal parte é a mais longa do filme (1h06min13s – 1h19min-05s), em que as contradições representadas ao longo da produção se expressam mais forte, ou seja, o clímax do filme.

Em um plano médio mostrando a entrada do mercado e o caixa, uma grande chuva faz com que Gilda e Jorge corram para fechar o portão e limpar o chão que está encharcado.

**FIGURA 18 - OS PERSONAGENS TENTAM EVITAR QUE A CHUVA INVADA O ESTABELECIMENTO**



Em seguida, a câmera corta para duas senhoras que observam a movimentação agitada dos funcionários e esperam para serem atendidas. Esta cena do desespero dos

personagens em manter o mercado funcionando é interrompido por um som de vidro quebrando, em seguida um PD do vitral, Helena e Jorge vão verificar o que é. Um MPP mostra os pés de Helena e sobe acompanhando a personagem, aumentando o suspense da cena, até que chega à altura do rosto e se depara com ela e uma mancha grande e escura na parede. Há um corte e um buraco está posto na parede com um PD de uma mão verificando o buraco, em seguida a câmera mostra Helena e Antunes, ele diz que o conserto vai demorar porque é carnaval, mas diz que pode colocar uma tela para cobrir a mancha.

O diálogo entre Antunes e Helena, mesmo que breve, demonstra a grande preocupação dela em manter o mercado funcionando. Aqui, o ideal neoliberal se expressa na protagonista do filme, abrindo mão de seu tempo livre com a família para pensar apenas na produtividade, para isso ela utiliza de uma negociação hostil com os funcionários e não segue as regras de saúde e segurança do trabalho, tal qual regido pela legislação. Helena quer competir no mercado e a partir dele.

Dardot e Laval (2016) apontam que há um avanço da concorrência para meios em que não estava presente anteriormente, com o intuito de alcançar um maior número de indivíduos e novas áreas para serem dominadas pela dinâmica do mercado, e com isso, maximizar lucros e rendimentos. Os autores explicam que todos os seres humanos devem ser adaptados para encarar a competição nas esferas da vida, como parte de um processo natural do desenvolvimento humano. Sobre esta nova forma de pensar o indivíduo no capitalismo e suas consequências:

Ademais, este é mesmo o ponto mais insistente do discurso neoliberal, aquele que lhe parece na prática o mais difícil de ser alcançado: é preciso fornecer ao sistema econômico indivíduos bem adequados à guerra comercial generalizada, isto é, capazes dos melhores desempenhos. A formação deste tipo de indivíduo, assim como a manutenção de sua capacidade de enfrentar a concorrência “por toda a vida”, é um modo privilegiado de fazer como que os trabalhadores estejam sempre em concorrência entre si mesmos. As virtudes da manipulação psicológica e contábil das pessoas têm demonstrado a sua eficácia – isto, entretanto, tem causado enormes estragos humanos (Dardot; Laval, 2016, p. 7).

E acrescentam:

O novo modo de governar consiste em passar de um comando jurídico e administrativo, suspeito de tornar as pessoas passivas e dependentes, para uma lógica econômica baseada na concorrência e na incitação material, que supostamente faz das pessoas sujeitos mais ativos, mais

autônomos na busca de soluções melhores, mais responsáveis pelos resultados de seu trabalho (Dardot; Laval, 2016, p. 10).

A perspectiva apresentada pelos autores permite perceber que a lógica neoliberal almeja que os indivíduos estejam cada vez mais cercados e preocupados com a concorrência, fazendo disto, uma parte fundamental da vida.

Susana Murillo (2018), doutora em Ciências Sociais e professora de Filosofia, por sua vez, afirma que o objetivo do neoliberalismo frente aos indivíduos, é criar sujeitos aptos a lidar com grandes questões de incerteza no mundo do trabalho, por isso, os ditos empreendedores de si mesmos precisam possuir uma racionalidade apurada e um equilíbrio emocional para a tomada de decisões. A autora acrescenta que a divulgação de estudos sobre saúde emocional perante o mundo dos negócios e da concorrência é uma área que empresas e institutos neoliberais têm investido para justificar suas escolhas e implantar ainda mais a subjetividade neoliberal.

Murillo (2018) ressalta que embora os intelectuais neoliberais divulguem esta racionalidade como uma forma de sucesso e conquista no meio competitivo, ainda há uma questão de sorte, como presente nos trabalhos de Friedrich Hayek. Embora as práticas neoliberais busquem padronizar processos e comportamentos, não se alteram as condições históricas e sociais que as pessoas encontram. Neste ponto, pode se perceber que as questões históricas que envolvem os indivíduos e as coletividades não são solucionadas pelo neoliberalismo, mas profundamente agravadas por sua lógica que favorece o capital e a concorrência, especialmente tratando se dá superexploração do trabalho, fator fundamental para a manutenção da dependência dos países do terceiro mundo, como o Brasil.

O filme apresenta as transformações que o capitalismo exerce na subjetividade individual e coletiva, o tempo torna-se uma medida quantificável pautada pela produtividade e rentabilidade. O lema “tempo é dinheiro” atua em toda coletividade de forma aprofundada em seu imaginário. Sobre a concepção do tempo dentro desta nova dinâmica do capital, Mészáros afirma:

A única modalidade de tempo em que o capital pode se interessar é o tempo de trabalho explorável. Isso se verifica mesmo quando a exploração cruel do tempo de trabalho se torna um anacronismo histórico, em virtude do desenvolvimento potencial da ciência e da tecnologia a serviço da necessidade humana. Contudo, uma vez que o capital não pode contemplar essa alternativa, pois sua realização exigiria transcender as limitações fetichistas estruturais de seu próprio modo de operação, o capital se torna o inimigo da história. Essa é a

única maneira pela qual o capital pode presumir desembaraçar-se de sua situação objetiva de anacronismo histórico (2008, p. 25).

O domínio do tempo<sup>28</sup>, é uma forma de dominação do capitalismo desde o surgimento deste modelo político-econômico, mas que se acentua na agenda neoliberal, em que até os momentos de lazer tornam-se voltados para as relações de trabalho. Em nome do capital e do lucro, a única forma de tempo concebida é aquela produtiva, que reduz o indivíduo a quanto ele pode produzir, sendo assim, a mais-valia é a forma de valorização do ser humano. No filme, esta perspectiva de tempo é perceptível em dois momentos, no primeiro quando Helena desiste de aproveitar o feriado para abrir o mercado, e assim contraria as vontades da família e também de seus funcionários que almejam deste tempo para descansar, ela almeja vender os produtos do mercado. Em um segundo momento, Otávio e seu emprego de home office, em que ele aceita e ao mesmo tempo busca outra forma de ganhar dinheiro, um trabalho apenas não dá conta para arcar com as contas da casa, ou pelo menos não naquele nível, uma vez que a dinâmica apresentada é de uma classe média.

Na parte do carnaval apresentada anteriormente, Helena fica na cidade para cuidar do mercado, Otávio viaja com a filha para o interior. Uma cena mostra um carro estacionando em uma casa à noite, em seguida outra cena traz Otávio e Vanessa entrando na casa, o ambiente parece velho e os móveis estão cobertos por lençóis, pai e filha demonstram tédio e saudades de Helena. A cena se encerra com os dois brincando de Stop. Sobre esta cena, Sérgio Rizzo afirma:

“Aqui não tem nada pra fazer”, diz a menina Vanessa (Marina Flores) ao chegar com o pai, Otávio (Marat Descartes), ao sítio da família onde vão passar o Carnaval sem a companhia da mãe, Helena (Helena Albergaria), que ficou em São Paulo para abrir, em pleno feriado e para desagrado de seus funcionários, o mercadinho do qual é proprietária. Não seria preciso que Vanessa externasse verbalmente a antevisão do tédio: ela e Otávio expressam com seus corpos a tal falta do que fazer quando, recém-chegados ao sítio, entram na sala de estar, tiram os lençóis empoeirados que cobrem os sofás – qual teria sido a última vez em que alguém esteve ali, desfrutando a propriedade? – e sentam, prostrados, observando o espaço (2012, p. 103).

Helena precisa trabalhar sempre, abrir o mercado quando os outros fecham, por isso, suas olheiras crescem no decorrer do filme, junto com o distanciamento emocional com a filha e o marido.

---

<sup>28</sup> Para mais informações sobre o conceito de tempo consultar Mészáros (2008); Heller (1972); Hobsbawn (1997).

Na mesma noite em que pai e filha estão no chalé, Helena passa a noite em casa, solitária, apesar da companhia de Paula. Um MPP mostra a patroa sentada no sofá assistindo o carnaval, enquanto segura o telefone na mão hesitando em ligar para o marido. Paula se aproxima e pergunta se ela precisa de algo, Helena nega. A empregada vira-se para a televisão e elogia o desfile de carnaval, a patroa então diz para ela se sentar, Paula obedece. Helena diz que se restar algum dinheiro depois de pagar as contas colocará uma TV no quarto da empregada. Esta breve cena reforça a dinâmica de classe apresentada pelo filme, ao longo da história do Brasil houve sempre um lugar específico para quem manda e quem obedece. A perspectiva de classes se faz muito presente nesta cena.

Otávio e Vanessa visitam o zoológico juntos, a filmagem começa por um plano em que ambos estão de costas para a tela, mas admiram uma vitrine com animais empalhados, o MPP acompanha os dois até que Vanessa chama o pai. O próximo corte apresenta um PP de Vanessa observando a vitrine assustada, a câmera se movimenta para o rosto de Otávio e ele também demonstra apreensão. O corte seguinte mostra um bezerro com duas cabeças.

O susto de Otávio ao observar a criatura é um reflexo de seu próprio espelho. Ao estranhar se no trabalho, não entender sua função produtiva e deslocar-se do ambiente da empresa. Ele não compreende mais suas funções, não se sente mais como a si mesmo, e por isso, as duas cabeças representam as diferentes faces de sua personalidade.

O mesmo animal também pode representar os conflitos sociais encarados por Helena. A rigidez com que ela conduz seu empreendimento, tornou se também a rigidez com que ela rege seu casamento, sua afetuosidade é perdida com o passar do filme e resta apenas a força, a disciplina e a ferocidade de alguém que está a todo tempo competindo, pensando em lucrar.

Esta comparação entre o humano e animal que as relações capitalistas provocam nos indivíduos foi discutida por Marx:

[...] uma consequência imediata disto, de o homem estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o estranhamento do homem pelo [próprio] homem. Quando o homem está frente a si mesmo, defronta-se com ele o outro homem. O que é produto da relação do homem com o seu trabalho, produto de seu trabalho e consigo mesmo, vale como relação do homem com outro homem, como o trabalho e o objeto do trabalho de outro homem.

Em geral, a questão de que o homem está estranhado do seu ser genérico quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles [está estranhado] da essência humana. (2010, p. 85).

Este estranhamento apresentado por Marx é acentuado dentro do neoliberalismo que movimenta as forças estatais e o capital privado para naturalizar a concorrência como uma essência humana. Neste sentido, como o próprio Marx (2010) afirma, há um empobrecimento da realidade do trabalhador que tem sua existência norteada apenas pela execução de seu trabalho em troca de um salário.

Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (ausarbeits), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (fremd) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. (Marx, 2010, p. 81).

Sobre a alienação, retorna-se para a dinâmica apresentada entre Helena e Paula durante o carnaval. A empregada torna-se quase uma sombra da patroa, vivendo sob a permissão dela ou em sua função. Antes condicionada a lidar apenas com o ambiente domiciliar, agora passa a suprir funções no mercado durante o carnaval.

**FIGURA 19 - HELENA E PAULA NO MERCADO**



Paula caminha assustada em direção a Helena, que pergunta o que aconteceu, Paula mostra que achou um objeto durante a limpeza. O PD demonstra um dente grande, um canino, remetendo a um cão de grande porte ou até mesmo um lobo. Em seguida, Helena retira a tela para observar a parede manchada.

Na cena seguinte, Ricardo, o ex-funcionário do mercado, está fazendo as compras. Helena o cumprimenta à distância e logo caminha ao caixa, pede para que Gilda o acompanhe no mercado. Um PP mostra Helena observando Ricardo pelas imagens da câmera, alternando com cortes de Gilda pelos corredores o acompanhando. O corte seguinte mostra Helena e Ricardo frente a frente no caixa, mas em perfil para o espectador, há um plano e contraplano no rosto dos personagens, a desconfiança paira, Helena parece assustada e Ricardo parece ter raiva, mas a compra se encerra sem confusões.

Este estado de desconfiança como o filme mostra é crescente em Helena desde quando as mercadorias sumiram logo após a inauguração do mercado, os problemas estruturais do estabelecimento, a falta de diálogo no casamento, todas estes acontecimentos passam a ter vazão graças ao novo empreendimento, quando Helena adentra ao mercado, ela é individualizada. Este isolamento do ser humano no meio social é típico do capitalismo, mas acentuado pelo neoliberalismo que coloca os indivíduos uns contra os outros na busca por sucesso e prosperidade. Mészáros alerta para este processo de isolamento:

O indivíduo real, no entanto, que se encontra na esfera ontológica na qual é inserido, é um “ser numenal”, na medida em que sua socialidade é inseparável dele, em princípio. Mas, na prática, a separação ocorre: por meio da alienação e reificação das relações sociais de produção, que isolam o indivíduo em sua “crua fenomenalidade” e lhe superpõem, de forma mistificada, sua própria natureza efetiva como uma “essência numenal transcendental”. (2009, p. 254).

Este entendimento da separação apontada pelo autor pode ser entendido a partir dos funcionários do mercado, e também da empregada Paula. Toda a sociabilidade dos indivíduos, tudo que se pode conhecer e perceber destes personagens ocorre através do trabalho, seu espaço e suas funções. A escolha desta questão narrativa permite compreender um interesse em demonstrar que para estar no mundo do trabalho é preciso deixar todos os aspectos da vida pessoal de fora.

No momento posterior a presença de Ricardo no mercado. Helena está sozinha no estabelecimento, as luzes estão apagadas e a câmera a acompanha caminhando em direção ao fundo do mercado com um objeto na mão. Quando ela chega na parede manchada, ela segura um pé de cabra. Ela tenta cutucar a parede com o objeto pelo

buraco feito nela por Antunes. Um corte mostra Helena procurando por algo no depósito, ela encontra uma marreta.

Um PD mostra os pés de Helena caminhando pelo mercado carregando a marreta.

**FIGURA 20 - HELENA E A MARRETA**



Outro PD mostra um golpe de marreta na parede, em seguida um PP de Helena recuperando o fôlego e repete a ação. Ela se aproxima da parede, tenta puxar com o braço algo preso dentro do concreto. Ao fazer força um grande objeto quebra a parede e cai junto com ela, a ação é vista de costas e depois em perfil.

A cena seguinte se inicia com um plano da cozinha do apartamento de Helena. Paula se aproxima, coloca água para ferver no fogão. Em seguida é filmada caminhando pela casa, e nota algumas pegadas no chão que vão até o quarto da patroa. As marcas no chão parecem sujas de concreto.

Paula almoça sozinha, contempla o telefone por alguns segundos e liga para Otávio. Um PD mostra a foto do mercado encontrada por Helena no início do filme, a ausência de luz no ambiente faz com que a imagem fique com um tom cinza. PP de Otávio entrando no quarto, Helena está deitada, mas começa a se levantar lentamente com a presença do marido. Um close foca em uma garra animalesca em cima da cama, Helena diz que estava na parede (do mercado) e pede para o marido não conte isso para a filha.

Um PD mostra a marreta golpeando a parede do mercado novamente, em seguida, foco em um esqueleto jogado sobre os escombros, Helena observa tudo isto assustada. Otávio retira uma perna de dentro da parede, a câmera retorna em Helena em PP, agora cabisbaixa. A câmera mostra o marido retirando um crânio de lobo de dentro da parede, ele o encara, novamente, Otávio confronta a animalização do ser humano.

Marx (2010), em seus escritos sobre a alienação, afirma que o trabalho dentro do capitalismo animaliza os comportamentos humanos, pois o indivíduo só se sentiria livre nos momentos reservados a suprir seus instintos animais (comer, dormir e procriar). Na mesma medida, a atividade produtiva do trabalhador não pertence a ele, pertence a outro que comanda os processos de produção, os produtos e seus lucros. A realização desta atividade afasta o indivíduo de sua essência e seus laços sociais, e, portanto, o animaliza, restando apenas as satisfações do corpo para o trabalhador.

Neste sentido, é possível entender o esqueleto e o crânio animais como a materialização da alienação. Dentro do filme, a causa do sumiço dos antigos locatários do mercado é incerta, apenas ficam para trás algumas correntes, roupas e uma foto de um deles. Portanto, o esqueleto encontrado é aquilo que restou da parte humana dos antigos donos, e também sua parte animal, transformada pelo mercado.

Lukács aborda a alienação:

A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma ‘objetividade fantasmagórica’ que em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta o traço de toda sua essência fundamental, a relação entre os homens. (2003, p. 184).

A “objetividade fantasmagórica” isola os indivíduos de seus laços sociais, o que resta para existir é a força de trabalho materializada no proletário.

Após a última cena no mercado, observa-se um carro andando por uma estrada, as luzes do farol orientam a iluminação da cena. Em seguida, o casal é filmado carregando sacos de lixo pesados. Helena abre um pacote de sal grosso e despeja sobre os sacos amontoados juntos, depois ela joga álcool sobre eles. Um PD foca em uma mão que está fora dos sacos, ressaltando o caráter humano animal desta parte. Um fósforo é aceso, e depois um Plano Médio Aberto do casal observando a fogueira, ambos são vistos de costas.

Nesta cena em questão, para além do acobertamento do esqueleto encontrado no mercado, há um aspecto que remonta a religiosidade brasileira, em que há uma mescla

da tradição Judaico-Cristã e também das religiões de matriz afro-brasileira como Candomblé e Umbanda. O ato de jogar sal grosso em algum ambiente ou objeto, ou utilizar para uma fogueira como é o caso, configura como uma prática popular para combater más energias ou espíritos malignos. Embora as personagens não demonstrem aproximação com nenhuma religião ao longo do filme, é importante observar como a produção representa estas práticas populares dentro de um filme de terror.

A prática de tentar limpar as energias negativas do mercado, e até mesmo do casal, pode ser entendida no filme como uma tentativa de observar o passado brasileiro, e entender que é preciso superar as relações de trabalho construídas até aqui. Como afirmado por Marco Dutra<sup>29</sup>, um dos diretores, *Trabalhar cansa* almejou representar algo além de seu tempo histórico, e por isso, mirou nas relações de classe presentes no tempo atual e no passado.

Sobre esta cena também, é importante notar a reação do casal em queimar o esqueleto logo de imediato, sem ao menos se questionar sobre a natureza dele, ou buscar uma autoridade para auxiliar na questão reflete o quão ligada ao trabalho está a mentalidade de Helena e Otávio. A consciência alienada (ou reificada) comanda os personagens para que eles executem uma tarefa pensando em seu benefício, sem apelo a valores éticos ou morais. Lukács afirma:

Sendo assim, para a consciência reificada, esta se torna, necessariamente, a forma de manifestação de seu próprio imediatismo, que ela, enquanto consciência reificada, não tenta superar. Ao contrário, tal forma tenta estabelecer e eternizar esse imediatismo por meio de um ‘aprofundamento científico’ dos sistemas de leis apreensíveis. Do mesmo modo que o sistema capitalista produz e reproduz a si mesmo economicamente e incessantemente num nível mais elevado, a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva. (Lukács, 2003, p. 211).

Nesta perspectiva, é possível notar que as dinâmicas das relações sociais no capitalismo pautam-se pelo interesse imediato de cada indivíduo. A memória dos antigos locatários é completamente apagada pela corretora e o dono do imóvel, seus pertences são deixados de lado, e quando encontram-se esqueletos (que podem ser deles), estes são queimados pelo bem do mercado e da família de Helena. Estas relações são históricas, à medida que entendemos que ao longo do tempo, os registros que ficam perpassam especialmente pelos interesses da classe dominante, possuidora dos meios de

---

<sup>29</sup><https://apaladewalsh.com/2015/04/marco-dutra-tenho-a-impressao-que-o-fantastico-nos-ajuda-a-compreender-as-questoes-humanas-e-sociais/>

produção e do capital, influenciando diretamente naquilo que permanece e naquilo que desaparece, por isso, podemos olhar para um apagamento da história dos trabalhadores no Brasil sobre esta perspectiva.

Neste ponto, Mészáros (2009) destaca a individualização das preocupações como um dos aspectos da alienação que engloba as preocupações dos indivíduos em substituição do campo social:

Quando, porém, o trabalho é desumanizado e subordinado como simples meio ao objetivo de perpetuar as relações sociais de produção reificadas, a “preocupação comum” torna-se uma palavra vazia, e a “auto-realização” obtida por meio do trabalho como atividade vital do homem é impensável. O que resta, depois da “desvalorização do mundo do homem” pelo capitalismo é simplesmente a ilusão desumanizada de uma realização pela “interiorização”, pela ociosidade “contemplativa”, por intermédio do culto da “privacidade”, da “irracionalidade” e do “misticismo” – em suma, por meio da idealização da “autonomia individual” como contraposta aberta ou implicitamente à “liberdade universal”. (2009, p. 241).

Como o próprio Mészáros (2009) afirma, o ser humano é um ser que tem sua essência no convívio com outros, ou seja, sua sociabilidade. A alienação do trabalho dentro do contexto capitalista, impõe aos proletários a perda de sua essência, e, por isso, o trabalhador acaba animalizado, restrito aos seus aspectos físicos. *Trabalhar cansa* representa essa animalização que atinge os cidadãos exemplares como Otávio e Helena, Paula, os funcionários e também os antigos donos do mercado.

O fim da parte em que os personagens queimam o esqueleto (1h25min23s) é explicitado por um Plano Próximo de Helena e Otávio dentro do carro, ambos filmados de costas.

FIGURA 21 - OTÁVIO E HELENA OBSERVANDO A QUEIMA DO ESQUELETO



FIGURA 22 - O CASAL RETORNA PARA CASA



Em seguida um plano aberto das rodovias da cidade, como se a câmera estivesse na janela e se movesse junto ao carro.

Um PD apresenta uma mão tocando a parede de onde saiu o esqueleto, só que agora reformada. No corte seguinte, Helena, Soraia e Alfredo conversam sobre esta súbita reforma, o dono do imóvel está furioso, Helena só quer o reembolso pelo infortúnio, não dá detalhes do que ocorreu. Filmada de costas, ela encara a parede. A cena seguinte mostra o interior do mercado, Jorge e Gilda andam pelos corredores,

Helena caminha em direção ao caixa, onde lentamente se vê Vanessa. A mãe se aproxima da filha, Helena diz a ela que não pegue no dinheiro, pois este é sujo, contudo, para aproveitar da “boa vontade” da filha, a convida para ajudar a escrever as etiquetas de preço do mercado.

Esta cena é o último momento em que estes personagens aparecem no filme. Pela primeira vez, Vanessa está no trabalho da mãe, sujeita também a dinâmica do mercado. O momento em que Helena diz para a filha que o dinheiro é sujo, pode ser percebido para além de uma preocupação higiênica, mas uma reflexão proposta pelos diretores de que para obter o capital e tê-lo em suas mãos é preciso muito trabalho sujo. Isto fica evidente na cena anterior em que Otávio e Helena queimam o esqueleto encontrado no mercado, sem dar satisfações a ninguém, o fazem na calada da noite. O fluido que sai dos ralos do banheiro, o bolo de minhoca na tubulação, toda esta sujeira envolve o mercado e quem trabalha nele, Helena até tenta evitar que a filha se envolva neste espaço, mas parece improvável.

Sobre esta sujeira que envolve o capitalismo, Mark Fischer afirma:

Precisa-se ter em mente que o capitalismo é tanto uma estrutura impessoal hiper abstrata quanto algo que não poderia existir sem a nossa colaboração. A descrição mais gótica do capital é também a mais precisa. 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. (Fischer, 2020, p. 28).

A impessoalidade do mercado e sua estrutura envolve os personagens de *Trabalhar cansa* e os indivíduos do mundo real, o tempo é controlado pelo relógio do capital. A transformação em Zumbi dita por Fischer (2020) é perceptível na personagem de Helena, em cenas em que ela parece não ser capaz de responder seus familiares em casa, nas olheiras em seu rosto e na apatia em que ela demonstra no final apesar dos acontecimentos nada convencionais. O autor coloca que o adoecimento físico e mental das personagens não é alheio ao capitalismo, mas em grande parte, é fruto deste sistema que cresce às custas da saúde dos trabalhadores.

Nesta dinâmica da personagem de Helena com a filha, é possível pensar como a personagem da mãe já insere a própria filha no meio mercadológico e nos rumos do capitalismo, especialmente a partir da agenda neoliberal.

Na ótica neoliberal, não há um proletário, há um pequeno empreendedor, que atua com os méritos de seu próprio trabalho dentro da concorrência. A estratégia de

introduzir a concorrência desde o ambiente familiar surge como uma forma de disciplinar o sujeito ao trabalho e ao ambiente competitivo. Ao contrário da fábrica como o espaço repressivo e organizador da força de trabalho, na proposta neoliberal por meio de seu próprio trabalho o indivíduo deveria adquirir a disciplina e controle de seu corpo para o mercado e suas necessidades.

Com a horta, graças à autoprodução que poderá realizar, o assalariado será seu mestre, como um empreendedor que teria sobre os próprios ombros toda a responsabilidade pelo processo de produção. Tornando-se proprietário e produtor familiar, o indivíduo recuperará as virtudes da prudência, da seriedade e da responsabilidade, tão indispensáveis à economia de mercado. Esta última necessita que as estruturas sociais lhe forneçam homens independentes, corajosos, honestos, trabalhadores, rigorosos, sem os quais ela só pode degenerar num hedonismo egoísta. (Dardot; Laval, 2016, p. 125).

Os autores prosseguem:

Somente quando o “código da honestidade”, a ética do trabalho e a preocupação com a liberdade estão suficientemente enraizados no indivíduo é que se pode desenvolver no mercado uma concorrência leal e sadia e que o equilíbrio social pode ser recuperado. Em uma palavra, os “diques” morais que permitem que os indivíduos “se mantenham de pé” são idênticos aos que permitem “manter de pé” a economia de mercado. (Dardot; Laval, 2016, p.125).

Desta forma, Helena ao ensinar um simples trabalho a filha, já a adequa ao funcionamento do mercado de trabalho.

Posterior a dinâmica de mãe e filha, há um corte para uma praça de alimentação (1h28min31s), um Plano médio mostra que este espaço está cheio de pessoas, algumas circulam e outras estão sentadas comendo. Uma personagem se move para recolher uma bandeja sobre a mesa, percebe se que é Paula, vestindo um avental de cozinha e uma touca, a filmagem indica que ela está com um novo emprego, e também indica o motivo de Vanessa estar no mercado com a mãe, não há mais alguém em casa para assumir o trabalho doméstico.

Em um corte rápido, a imagem seguinte é de Paula, filmada saindo de uma escada rolante, a câmera a acompanha até a personagem quase sair do enquadramento, mas alguém chama seu nome e ela para de caminhar. Um rapaz entrega uma carteira de trabalho, e diz “Agora você existe”. Um PD mostra a carteira com a foto e o nome da personagem. Paula tem um registro, um documento que legaliza sua função e remuneração, mas ainda segue enclausurada a um ambiente fechado.

A percepção do cotidiano transformador ancorada nas contribuições de Heller (1972) abre espaço para que se entenda a construção cinematográfica do filme. A personagem de Paula aparece na maior parte do filme executando algum trabalho, ou neste ambiente, como empregada na casa de Helena, seus momentos de folga são aprisionadores, pois esta não deixa a casa dos patrões, e, por isso, sempre sujeita a novas ordens de trabalho. No momento em que ela assiste o desfile de carnaval com a patroa, aos poucos Paula demonstra estar confortável no sofá e com a programação, e Helena com uma simples frase reafirma a divisão de classes representada no filme “Se sobrar um dinheiro eu coloco uma TV no seu quarto”. Espaço de patrão e espaço de funcionário não são os mesmos.

A cena de Paula saindo do trabalho e recebendo sua carteira estabelece uma simbologia dentro do filme. Pela primeira vez observamos a personagem sair de sua função laboral, não se sabe ao certo seu regime de trabalho, quanto tempo livre tem, as condições de transporte, casa ou afins, apesar disto tudo, a personagem pode sair deste ambiente e aproveitar algum tempo livre sem um patrão por perto.

Luiz Carlos Oliveira Jr. (2022), crítico e pesquisador sobre cinema, aponta que a *mise-en-scene* é uma das características fundamentais da linguagem cinematográfica, herdada do teatro ela significa a construção de um ambiente de encenação em que os personagens, objetos e o cenário apresentam uma função narrativa, ou seja, tudo está organizado segundo um propósito. Durante o filme, Paula está frequentemente de costas para o espectador, ou ao fundo da imagem, com os outros personagens em foco próximo a câmera. No caso desta última cena, Paula aparece frente a frente com seu empregador, mas não em uma situação de risco, como se fosse levar uma bronca, mas na condição de proximidade e de realização. Embora a conquista deste novo emprego não aparenta proporcionar uma grande prosperidade, há um reconhecimento de sua função produtiva e uma separação do espaço de trabalho e o ambiente privado, algo que seu antigo emprego não possibilitava.

Nesta percepção de enclausuramento dos personagens, seja espacial ou de classe, a possibilidade de quebrar com a dominância do capitalismo parece distante, ou até mesmo inexistente. Os personagens atormentados pelo trabalho, os aspectos mitológicos que rondam o mercado expressam a incapacidade dos indivíduos de agir na realidade e possivelmente a transformar. Esta dificuldade em pensar uma alternativa ao modelo

vigente é o que Mark Fischer chamou de “Realismo capitalista”, a impossibilidade de pensar um mundo diferente deste em que se vive. Sobre isto:

O “realismo capitalista” pode ser descrito como a crença de que não há alternativa ao capitalismo. Entretanto, isso não se manifesta normalmente em reivindicações grandiosas sobre economia política, mas em comportamentos e expectativas mais banais, tais como nossa fatigada aceitação de que os salários e as condições (de vida e trabalho) vão se estagnar ou deteriorar. (Fischer, 2020, p. 143)

Desta forma, é possível perceber este realismo capitalista na narrativa de *Trabalhar cansa*, tudo que cerca a família, os funcionários e demais personagens está sob o controle do capital, e, por isso, impede a observação de um horizonte para além do trabalho e do lucro.

A cena final (1h29min29s – 1h32min22s) apresenta um PM de uma palestra vista de frente para o palestrante, o título em um slide chama a atenção “Como sobreviver no mercado de trabalho?”. Enquanto o palestrante fala sobre as situações de emprego na cidade de São Paulo, a câmera se movimenta entre os participantes do evento. Otávio aparece no plano com um dos presentes no público. Todos em pé e vestidos com ternos escutam a palestra sobre o mercado de trabalho, a selva da competição por empregos. O palestrante defende que o homem entre em contato com seu lado primitivo, seu espírito de caçador, o seu “lado macaco”, pede para que desabote o paletó e pede o grito da selva. A câmera segue passeando entre os participantes, em vários cortes alguns deles aparecem abrindo a camisa e gritando, até encontrar Otávio, um close é feito e o personagem brada um grito forte, uma expressão que pode ser lido não como selvageria ou coragem, mas desespero de viver na selva de concreto e aço, o desespero de não estar empregado.

O pedido para entrar em contato com o lado primitivo feito pelo palestrante vem junto com dizeres de tirar a máscara de civilidade que os presentes são obrigados a demonstrar no dia-a-dia. Ele se junta aos participantes para que se sintam à vontade nesta atividade. O desespero de Otávio não acontece sozinho, filmado em Primeiro Plano, o personagem hesita em gritar, mas seu rosto trêmulo, demonstrando choque, não resiste e ele grita, misturando raiva e desespero, com seus olhos quase lacrimejando, é possível escutar outros gritos dos demais participantes.

Raul Arthuso (2016) atenta para a forma como o filme apresenta as negociações e o trabalho como os aspectos centrais da sociabilidade cotidiana, os personagens

passam por negociações a todo momento, e estas os transformam em algo novo e muitas vezes indesejado. O autor atenta-se para a representação do cotidiano presente no filme:

As personagens estão espremidas entre a satisfação de seus anseios e o ritmo da vida cotidiana dos “novos tempos”, ressaltado corriqueiramente ao longo do filme. Talvez daí a opção por um realismo sem libido que expressa na languidez dos corpos, a passividade dos gestos e a fixidez dos olhares dos atores e da câmera, como a incorporar a ausência de prazer do mundo das relações. (Arthuso, 2016, p. 145-146).

Esta ausência de prazer é parte da melancolia expressa pelo filme, não se observa uma coletividade, apenas indivíduos e seus interesses como prega o neoliberalismo desde Margaret Thatcher. Mészáros (2008) afirma que este distanciamento das ações em coletivo, esta falta de esperança na união entre grupos é sintomática para este período histórico, sem as mobilizações coletivas, não seria possível enfrentar o neoliberalismo e suas consequências.

Neste mundo globalizado e neoliberal, o reconhecimento do sujeito ocorre inteiramente por sua função no mercado de trabalho, pela sua capacidade produtiva e potencial de gerar e gerir lucro, algo que o filme mostra ao longo de sua narrativa como afirma Arthuso:

O mercado de trabalho é a verdadeira arena pública do Brasil urbano contemporâneo, dispositivo pelo qual o indivíduo se torna sujeito. Uma selva, como se ressalta na palestra que encerra o filme. Homens homogeneizados pela superficialidade de seus ternos, requisito para serem homens de negócios, aprendem a se reconectar com sua raiz selvagem. As negociações do mercado de trabalho encheram Otávio com frustração. Seu grito primitivo do final é um esvaziamento, quando ele deixa de ser aquele sujeito e está pronto para ser um novo – em seu futuro trabalho. (2016, p. 148).

Otávio é obrigado a encontrar o seu selvagem interior e integrá-lo ao mundo dos negócios, ser feroz perante os investimentos e as entrevistas de emprego, abraçar a concorrência como a única esfera de realização pessoal possível. Arthuso (2016) atenta para representação de personagens sem libido, canalizados para o mundo do trabalho, e com isso, tem suas experiências sensoriais drenadas.

Mészáros (2009) aponta para este culto ao indivíduo que é estabelecido pelas forças do capital que isola os indivíduos do convívio com o coletivo e reforça o processo de alienação. Quando o palestrante pede ao público para que retornem ao seu estado primitivo, é para pregar a ideia do “cada um por si”, reforçar a concorrência como algo natural. Como afirma Mészáros: “As liberdades individuais parecem

pertencer ao reino da “natureza”, e os laços sociais, ao contrário, parecem ser artificiais e impostos, por assim dizer, “de fora” ao indivíduo autossuficiente.” (Mészáros, 2009, p. 233). E prossegue:

Esse tipo de alienação e reificação, produzindo uma aparência enganosa de independência, autossuficiência e autonomia do indivíduo, atribuem um valor per se ao mundo do indivíduo, em abstração das suas relações com a sociedade, com o “mundo exterior”. A “autonomia individual” fictícia representa o pólo positivo da moral e as relações sociais contam apenas como “interferência”, como mera negatividade. (Mészáros, 2009, p. 237)

Como o próprio autor destaca, o capitalismo preocupa-se com a liberdade do indivíduo para ser alienado, para vender sua força de trabalho ao capital. (Mészáros, 2009). Este aspecto é intensificado pelo neoliberalismo que busca por meio do combate às leis trabalhistas, aumentar a concorrência, diminuir salários e garantir um alto lucro para o empresariado. A aparência de liberdade individual serve para que o trabalhador rompa seus laços com a coletividade, evitando mobilizações contrárias aos ataques neoliberais aos direitos. Mészáros ressalta:

Buscar o remédio na “autonomia” é estar no caminho errado. Nossos problemas não resultam de uma falta de “autonomia”, e sim, ao contrário, de uma estrutura social – um modo de produção – que impõe ao homem um culto dela, isolando-o dos outros homens. A pergunta vital, que deve ser formulada sobre a autonomia, é: o que se pode fazer com ela? Se apenas a “temos”, como uma “faculdade psicológica”, um aspecto da “estrutura do caráter”, ou como um direito oco limitado à esfera da “privacidade”, para todas as razões práticas isso equivale à mesma coisa que simplesmente não a ter.[...]

Claramente, o culto do indivíduo – ele mesmo um produto da alienação não pode oferecer nenhum antídoto contra a alienação e reificação. Só pode ampliar o abismo que separa o homem, no capitalismo, de sua integração social. (2009, p. 244).

Neste sentido, o capital em sua busca por reforçar a liberdade individual, distancia o ser humano de suas atividades e dificulta que este enxergue sua situação como um explorado pelo capitalismo. Este culto ao indivíduo tem uma ressonância muito forte dentro do neoliberalismo, pois culpabiliza os trabalhadores pelas misérias em sua vida, tirando de qualquer contexto as consequências produzidas pela estrutura social.

A ambientação do filme, permite uma compreensão do funcionamento do capitalismo como ambiente adoecedor dos trabalhadores. A abordagem mitológica da

produção é perceptível por tratar-se do gênero de terror. A encenação restrita, sempre em ambientes fechados, uma expressividade contida que poucas vezes é extrapolada, pode-se perceber uma mise-en-scène calculada para abordar um aspecto que existe na realidade, mas não é palpável, não é visível propriamente, o capital. É ele que entrelaça todas as relações do filme, inclusive as mais afetivas como o casamento de Helena e Otávio em crise e a aproximação de Vanessa com Paula, como também as relações profissionais com os constantes conflitos dentro do mercado. Sobre o capital que avança para além da materialidade, Mézaros aponta:

Porque o capital não é simplesmente uma entidade material. Cumpre pensarmos o capital como um modo historicamente determinado de controle da reprodução sociometabólica. Esse é o seu significado fundamental. Penetra em todos os lugares, mecanismos de preço, mecanismos de mercado, etc. Mas, muito além disso, o capital também penetra no mundo da arte, no mundo da religião e das igrejas, governando as instituições culturais da nossa sociedade. Não é possível pensar em nenhum aspecto de nossa vida que não seja, nesse sentido, controlado pelo capital sob as circunstâncias presentes. (2008, p. 68).

Neste sentido, é possível perceber como o capital adentra todas as relações sociais e provoca nelas profundas alterações. Tal contribuição dialoga com as afirmações de Mark Fischer (2020) sobre o realismo capitalista, segundo este autor as perspectivas de presente e futuro estão completamente infectadas pelo capitalismo:

O realismo capitalista, como o entendo, não pode ser confinado à arte ou à maneira quase propagandística pela qual a publicidade funciona. Trata-se mais de uma *atmosfera* penetrante, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas também a regulação do trabalho e da educação — agindo como uma espécie de barreira invisível, limitando o pensamento e a ação. (Fischer, 2020, p.33).

Com uma encenação claustrofóbica, presas em espaços fechados, no contato olho a olho, *Trabalhar Cansa* corrobora com esta limitação das perspectivas de futuro e desenvolvimento para os trabalhadores dentro do capitalismo. A dinâmica familiar envolta pelo dinheiro não permite aos personagens almejam viver, ou contemplar o tempo que possuem, no filme, quase como um trocadilho, o mercado é tudo que importa, é dele que parte o sustento e a significação social dos personagens, e assim, a miséria do mercado é a miséria da família.

As frustrações acumulam-se ao longo do filme, não como se tudo parecesse perfeito de início, mas os conflitos afloram-se com o passar do tempo, e remetem a um passado problemático, algo que pode ser entendido como uma comparação com a

própria relação com a história do Brasil. Os conflitos no filme têm sua história, assim como o país também tem a sua. “Selvagem ou não, retomando a tradição ou não, o problema trazido por *Trabalhar Cansa* é muito claro: quaisquer que sejam as relações ou as políticas, elas são sociais e históricas.” (Arthuso, 2016, p.148).

Ao longo deste capítulo discuti se o universo ficcional de *Trabalhar cansa* a partir da análise do neoliberalismo no Brasil e a situação por trás do seu processo de produção, em vista que o filme figura dentro do cinema contemporâneo brasileiro. De acordo com Mészáros (2008) o tempo histórico apresenta a dificuldade de encontrar formas para enfrentar o avanço do capitalismo neoliberal sobre os países periféricos e as coletividades. Dentro deste capítulo desenvolveu-se a análise de uma produção que visa demonstrar a atuação do capital dentro de uma das relações sociais mais íntimas e significativas para as pessoas, a família e seu cotidiano.

### **CAPÍTULO 3 – MATE ME POR FAVOR E O VAZIO NEOLIBERAL**

No capítulo anterior, optou-se por uma análise do neoliberalismo a partir da metáfora do mercado presente no filme, o que possibilitou o alinhamento com as políticas econômicas recentes de financeirização, flexibilização das legislações trabalhistas e o alinhamento do Brasil com o mercado internacional. Neste capítulo, a pesquisa desenvolvida tem como base a análise dos aspectos sociais e de gênero presentes no filme *Mate Me Por Favor*, tendo o contexto neoliberal como pano de fundo.

O neoliberalismo é pensado por Wendy Brown (2018) como algo que vai além da racionalidade econômica ou de um formato de governo, é de certa maneira uma iniciativa de conduzir a sociedade que mercantiliza as relações entre indivíduos. Desta forma, as interações humanas tem como fim os resultados úteis economicamente. Brown afirma que isto ocorre com o Estado e a Democracia. Como ela afirma:

Ações estatais afirmativas para garantir condições adequadas de existência (renda, moradia, saúde) são cruciais para prevenir a privação de direitos devido ao desespero. É vital também o apoio do Estado ao acesso à educação cívica de qualidade, ao voto e ao exercício de cargos para aqueles que, de outra forma, seriam efetivamente impedidos de compartilhar o poder político. A democracia também exige vigilância constante para impedir que a riqueza concentrada assuma o controle das alavancas do poder político. (Brown, 2019, p. 36).

Neste sentido, com a inserção do neoliberalismo no meio social, as iniciativas de seguridade social são facilmente minadas, com isto, os indivíduos são empurrados ao mercado em que cada um é condicionado de acordo com suas origens sociais. Com este contexto, é possível abordar o filme em foco deste capítulo, *Mate me por favor* (2015) de Anita Rocha da Silveira, um filme brasileiro que teve sua estreia no Festival de Veneza em 2015, e recebeu os prêmios de melhor direção e melhor atriz no Festival do Rio no mesmo ano.

Em sua narrativa, o filme apresenta uma série de assassinatos que ocorrem no período da noite na Barra da Tijuca no Rio de Janeiro. A protagonista Bia (Valentina Herszage) é estudante do ensino médio em um colégio próximo ao bairro, sua vida é impactada pelas mortes e que ocorrem cada vez mais próximas de seu círculo social. As vítimas são em grande parte mulheres que sofrem abuso sexual, a história apresenta

alguns personagens que justificam tais acontecimentos a partir da sexualidade que elas poderiam ter, ou devido sua ausência de fé.

As mortes dentro do filme são um grande cordão da narrativa, para além do perigo que elas representam, há também a possibilidade de viver outros sentimentos perante ela. Natacha Cortêz destaca:

*Mate-me* é terror, mas transgride dentro do gênero. No filme, uma onda de assassinatos de adolescentes perturba um colégio de classe média na Barra da Tijuca. Mas logo vem o sexo, a dor, a rebeldia, o ciúme, a ausência, a solidão e o flerte com a finitude da vida. O roteiro mistura terror, fantasia, dramas juvenis. Sangue, cadáver, estupro e assassinato têm outra dimensão. “A morte, ali, não é oposição à vida, mas uma pulsão no meio do vazio que pode ser a existência”, diz Anita. (Cortêz, 2015).

Wendy Brown (2019) mostra que na atualidade o neoliberalismo se aliou ao neoconservadorismo propiciando uma nova perspectiva para as relações entre indivíduos, suprimindo o vazio que há no campo social. As famílias e os indivíduos são a única perspectiva de integração de pessoas segundo a cartilha neoliberal, sendo assim, aspectos como justiça social e solidariedade são descartados. A morte em *Mate me por favor* serve como forma de reconhecer que as pessoas estão inseridas em algo maior do que elas mesmas, a possibilidade de se conectar com os outros e com suas formas de viver.

As possibilidades de interpretação do filme são múltiplas, tanto no contexto de seu lançamento quanto no período posterior em que a violência demonstrada no filme tem sido mais evidenciada publicamente. Sobre a multiplicidade da obra Leonardo Campos aponta no site Plano Crítico:

Nesta onda de crimes nada convencionais, a pessoa responsável pelos assassinatos despeja o corpo das suas vítimas num terreno baldio, cadáveres desprovidos de significado depois que todo e qualquer resquício de vida foi aniquilado, simbologia para a geração aparentemente zumbi que dorme e acorda todos os dias sem encontrar perspectiva alguma, apáticos, envoltos num panorama que emula as desilusões do presente com a falta de crença num futuro melhor. *Mate-Me Por Favor*, caro leitor, é pura pulsão de morte. O ensolarado território carioca, quase um personagem, é destituído de qualquer vivacidade, repleto de sombras e habitado por famílias decadentes, sem adultos que funcione como um referencial para permitir a possibilidade de alguma melhora, um espelhamento que seja o mínimo sopro de esperança. Sem uma mensagem exata, ao menos em minha percepção individual, e por isto, limitada, a produção dirigida com segurança por Anita Rocha da Silveira é um feixe de

sensações variadas, um filme que nos leva para vários lugares. (Campos, 2016).

Partindo destes comentários iniciais, é possível entender como o filme se encaixa dentro do contexto da agenda neoliberal em que os indivíduos têm as perspectivas sociais minadas e adentrar ao mercado é algo cada vez mais frequente. Dentro deste trabalho, a análise será pautada em conjunto com o neoliberalismo e o conservadorismo presente no Brasil. Para uma melhor compreensão da narrativa, apresenta se aqui uma tabela com as principais partes do filme:

**FIGURA 23 - TABELA DE PARTES *MATE ME POR FAVOR***

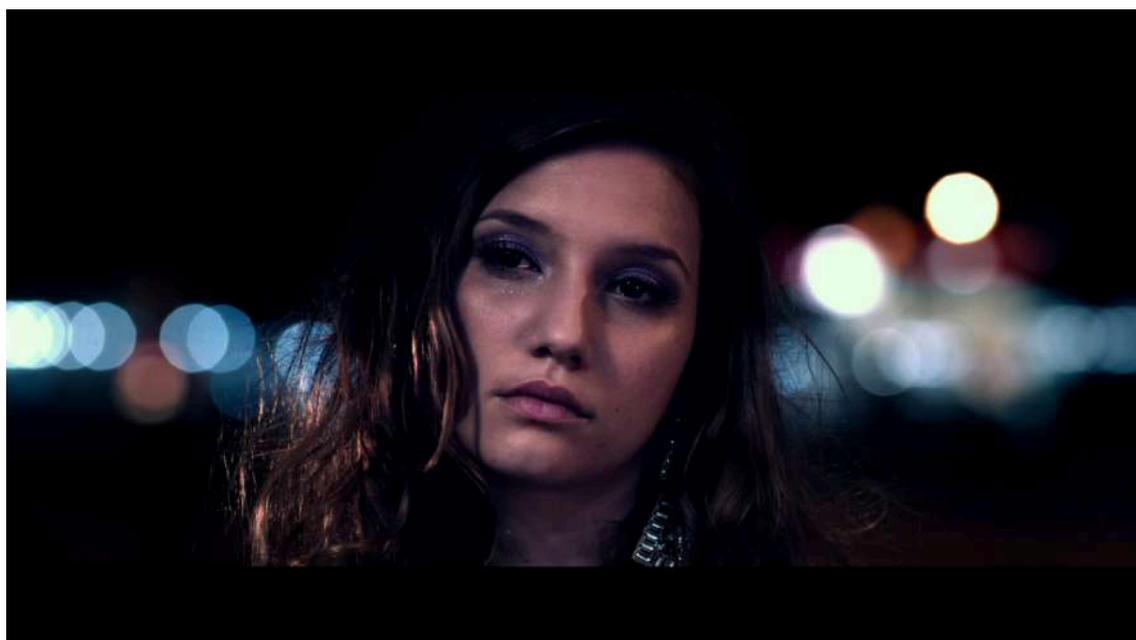
<b>Minutagem</b>	<b>PARTES</b>	<b>Principais Ações</b>
00min00s -1min26s	Créditos Iniciais	Empresas patrocinadoras e órgãos do Estado que financiaram o filme aparecem na tela.
1min27s – 6min34s	Prólogo	Uma mulher é assassinada à noite no Rio de Janeiro
6min35s -10min	Núcleo Base	As protagonistas do filme são apresentadas (Bia, Mari, Renata e Michele), antes dos eventos conflitantes.
10min01s – 17min29s	Bia	Bia aparece na companhia das amigas, namorado (Pedro) e irmão (João).
17min30s – 22min24s	Dinâmica no Colégio	Bia, as amigas e o namorado interagem no ambiente escolar, onde perigo e libido interagem.

22min25s – 29min24s	Bia e João à noite	Bia sai com as amigas no shopping, e caminha a noite em seu bairro. João vai a um bar.
29min25s – 34min51s	Vaidade e Fé	Bia e Pedro vão ao culto onde a pastora prega que a única salvação é a fé.
34min52s – 40min20s	O corpo encontrado	Bia e as amigas encontram uma moça ensanguentada num terreno vazio. ENQUANTO as amigas buscam ajuda, Bia beija a moça antes de morrer.
40min21s – 48min47s	Sangue é Vida	Bia e Pedro vão ao culto. A pastora prega a respeito dos enviados de Deus para limpar o mundo. Uma moça desmaia.
48min48s – 56min41s	Nós estamos em toda parte	Bia e as amigas vão a uma festa. Bia enforca Pedro ENQUANTO eles se beijam, o garoto se assusta. O relacionamento termina.
56min42s – 1h09min19s	A Barra não é Sodoma	Outra vítima é encontrada morta. Os moradores se sensibilizam com o tema. Bia faz caminhada à noite próximo aos lugares em que encontraram as vítimas.

1h09min20s – 1h26min48s	Marcas	Uma nova vítima é encontrada, desta vez um aluno do colégio. Os conflitos entre as amigas se acirram, e todas aparecem com algum machucado no rosto.
1h26min49s – 1h39min13s	Epílogo	Uma vigília em homenagem às vítimas é feita pelos moradores do bairro. João encontra uma “amiga” que estava sumida. Ela é abusada também. Bia segue suas caminhadas pelos terrenos vazios.
1h39min14s -1h44min27s	Créditos finais	Os créditos do filme passam ao som de “Nosso Sonho” de Claudinho e Buchecha.

No prólogo (1min27s – 6min34s), observa-se uma mulher a noite pela cidade, ela aparece embriagada.

FIGURA 24 -UMA MOÇA VAGA A NOITE PELAS RUAS DA CIDADE



O Primeiro Plano (PP) em que ela está permite um contato direto com o espectador, em meio ao olhar e ao som, uma lágrima escorre de seu olho. No corte seguinte, ela está em um posto de combustível, sentada encostada na bomba, enquanto isso, é perceptível ver algumas pessoas festejando ao fundo com uma música alta. A personagem permanece ali afastada, num instante de melancolia própria. Em seguida, ela é vista caminhando a beira de uma avenida, a cena é bem escura refletindo a iluminação (ou falta dela) da cidade. A caminhada se acelera, a respiração fica ofegante, até que a personagem corre, mas subitamente cai no chão. O rosto em PP da personagem no chão mostra um olhar de desespero, ela grita de forma aguda e bem alta, o letreiro do filme aparece em caixa alta “*Mate me por favor*”.

A breve parte inicial traça um panorama do que o filme irá apresentar ao longo de sua narrativa, a noite e seus perigos, uma temática recorrente em outras produções de Anita Rocha da Silveira como *Medusa* (2023)<sup>30</sup>. No decorrer do filme, outras mulheres são perseguidas a noite, o ambiente urbano é um espaço de insegurança, de constante violência para as personagens mulheres.

A parte seguinte (Núcleo Base, 6min35s -10min) apresenta o núcleo narrativo do filme, quatro amigas de escola, Bia (Valentina Herszage), Mari (Mariana Oliveira), Michele (Júlia Roliz) e Renata (Dora Freind). Elas conversam ao ar livre, Michele conta

---

<sup>30</sup> *Medusa* (2023). País: Brasil. Colorido. Dirigido por Anita Rocha da Silveira, dur.: 128min. Na narrativa do filme há um grupo de mulheres ligada a uma igreja pentecostal que procura e agride mulheres que desviam da norma heterossexual cisgênera e conservadora.

a respeito de um sonho ruim que teve, que mistura erotismo e violência, tal perspectiva, também aparece ao longo da narrativa do filme. Nesta cena, elas não têm conhecimento do acontecido na cena anterior, a onda de assassinatos não começou, por isso, ao final do treino de handball, elas deitam na quadra e descansam como se estivessem esgotadas, como apenas adolescentes normais. Sobre esta representação da juventude brasileira, Leonardo Campos afirma no site Plano Crítico:

Construída por diálogos ácidos e ritmo que não atende aos ditames da ficção embalada para consumo rápido, a produção é um retrato mordaz sobre os nossos jovens e seus relacionamentos, numa história cheia de nuances ao abordar violência, sexualidade, repressões de tipos variados, dentre outros tantos tópicos temáticos desoladores. (Campos, 2016).

Na fala de Campos, é possível perceber a diversidade temática do filme ligada a seu contexto histórico. A década de 2011 a 2020, foi marcada por grande efervescência política no Brasil, com mudanças políticas como o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, a Ponte Para o Futuro de Michel Temer e a eleição de Jair Bolsonaro alteraram a perspectiva de presente e futuro da população do país. No filme, observa-se implicações destas mudanças de forma mais visível, onde a cidade embora cheia de construções e carros. é um vazio social, não há deslocamento de pessoas, as interações entre personagens ocorrem apenas em pequenos núcleos, não há a presença de uma comunidade de bairro, condomínio ou solidariedade de classe, o único aspecto aglutinador é a religião que aparece ao longo do filme.

Nesta cena (6min34s - 10min) descrita anteriormente, as jovens aparecem praticando um treino de handball, muito comum entre garotas, como afirma Natália Barrenha (2021), pesquisadora sobre cinema latino-americano. Esta autora destaca que o handball, possui uma natureza de grande contato físico entre os praticantes, permitindo as personagens passarem tanto de vítimas como também agressoras em potencial. Esta dinâmica se desabrocha no decorrer do filme onde a quadra do colégio é um cenário frequente.

Na parte seguinte (Bia, 10min - 17min29s), as cenas focam em Bia e seu cotidiano. Ao voltar da escola com as amigas, elas perguntam sobre o caminho a percorrer. Uma delas comenta sobre o local em que foi encontrada uma moça assassinada (possivelmente do início do filme), outra supõe que há um espírito obsessivo, de uma mulher que foi assassinada e quer se vingar. Bia pergunta o nome da vítima, uma das amigas responde que é Fernanda.

Na mesma parte, é apresentada uma tela de computador com um perfil de Fernanda, a garota assassinada. No corte seguinte, aparece um rapaz ouvindo “Rap pequena garota” de DJ Marlboro e MC Amaro, é João (Bernardo Marinho) o irmão de Bia, quem mexe no computador. Quando ele retira o fone, alguns gemidos substituem a trilha do filme, no corte seguinte aparecem Bia e Pedro (Vitor Mayer) sem camisa no quarto, o rapaz pergunta se não deviam ter esperado o casamento para transar, Bia discorda de forma enfática, e o casal se despede. No plano seguinte, Bia janta com o irmão no sofá, ela pega no sono, e ele liga para uma amiga (Camila), e a convida para sair, não se observa ou escuta uma resposta.

A personagem de Bia apresenta um grande desprendimento com o mundo, com a tradição, na questão do casamento, por outro lado, João apresenta um tempo ocioso muito grande para um sujeito adulto. Pedro, por sua vez, teme pelo presente e pelo futuro, o garoto, como o filme mostra em outras partes, é membro de uma religião e teme se desviar dos ensinamentos dela. A produção apresenta essas diferentes perspectivas de juventude em conflito, especialmente numa narrativa em que o único personagem adulto é João, sem algum modelo evidente de comportamento, seja no ambiente familiar ou no espaço da escola.

*Mate me por favor* não nega a existência de adultos no mundo, entretanto, eles raramente aparecem. A mãe de João e Bia é sempre ausente, vive junto ao namorado, e com ele sofre algumas brigas, aspecto que denota que não apenas as jovens mulheres têm problemas em relacionar-se com homens, quanto as mais velhas também. Não há menção a uma figura paterna dos dois no filme.

Esta ausência dos personagens adultos no filme representa a aproximação entre o discurso neoliberal e as ideias neoconservadoras que Brown (2019) aborda. O ambiente familiar entendido como principal forma de ensinar e reproduzir comportamentos aparece deslocado no filme. Segundo esta autora, não foi intencional que os teóricos neoliberais desenvolvessem teorias e um sistema de práticas que se aproximasse dessas reivindicações, mas tal junção apresenta uma grande força no presente.

De acordo com Brown (2019), os teóricos neoliberais defendem que o mercado e a moral eram formas espontâneas, e por isso propiciam maior liberdade aos indivíduos, ao contrário do Estado que não é natural. Com isso, compreendiam que ambos eram os principais a serem preservados na sociedade contemporânea. A defesa da tradição, especialmente vinda dos homens brancos héteros e cisgêneros, ganhou força, e, a partir

disso, discursos em defesa das famílias e contrários ao Estado se inflamaram ainda mais. Um ponto chave disso são os governos de Ronald Reagan nos EUA e Margaret Thatcher no Reino Unido nos anos 1980, ambos eram moralizadores e defendiam que só existiam os indivíduos e suas famílias. Sobre isso, Brown afirma:

O mercado e a moral, portanto, não são nem compatíveis com a razão, nem a ela são opostos, não são racionais nem irracionais. Eles perduram e são válidos porque surgem “espontaneamente”, evoluem e se adaptam “organicamente”, unem os seres humanos independentemente das intenções e estabelecem regras de conduta sem depender da coerção ou punição estatais. Tanto o mercado quanto a tradição moral geram uma ordem dinâmica, e não estática, e criam novos “poderes humanos que de outra forma não existiriam”. Ambos propagam uma conduta propícia [felicitous] em grandes populações sem depender dos excessos da intenção humana ou das falácias da razão humana e sem empregar os poderes do Estado. (2019, p. 44).

Desta maneira, o mercado e a moral guiam as condutas humanas melhor do que o Estado ou a escola, sendo assim, compõem o núcleo dos comportamentos dentro da sociedade.

A consideração dos papéis de gênero como espontâneos e naturais funciona para o discurso neoliberal como uma negação do aspecto histórico tanto dele quanto do capitalismo, em que as origens e diferenças construídas ao longo do tempo são desconsideradas, as questões sociais ignoradas, e assim segue. Em *Mate me por favor* isto é evidente ao perceber as diferenças de posições sociais ocupadas pelos personagens masculinos e femininos. Bia e suas amigas precisam se preocupar em voltar à noite sozinhas para casa com medo de serem abusadas, personagens como João e Pedro não tem essa preocupação com seu próprio corpo, pois dificilmente serão vítimas.

Tithi Bhattacharya (2019) propõe que o estabelecimento de papéis de gênero é fundamental para o capitalismo, e também para a agenda neoliberal que estabelece as perspectivas de existência dentro de justificativas ideológicas. Sobre a importância da função desempenhada pelas mulheres:

O sistema não pode passar sem a reprodução social “sem colocar em perigo o processo de acumulação”, na medida em que a reprodução social assegura a existência continuada de uma mercadoria de que o capitalismo precisa acima de tudo: trabalho humano. Compreender esta dependência contraditória entre produção e reprodução social é chave para entender a economia política das relações de gênero, incluindo as da violência de gênero (Bhattacharya, 2019, p. 19)

Este esquecimento do aspecto histórico é típico da ideologia burguesa expressa nas expectativas de vida das pessoas, ao naturalizar as posições sociais como espontâneas, as aspirações sociais das pessoas são limitadas pelas condições em que nascem e vivem. O neoliberalismo intensifica este processo ao individualizar as perspectivas de sucesso e fracasso como responsabilidades integrais dos sujeitos. Sobre este processo, David Harvey afirma:

Embora a liberdade pessoal e individual no mercado seja garantida, cada indivíduo é julgado responsável por suas próprias ações e por seu próprio bem-estar. do mesmo modo como deve responder por eles. Esse princípio é aplicado aos domínios do bem-estar social, da educação, da assistência à saúde e até aos regimes previdenciários (a seguridade social foi privatizada no Chile e na Eslováquia, e há propostas nesse sentido nos Estados Unidos). O sucesso e o fracasso individuais são interpretados em termos de virtudes empreendedoras ou de falhas pessoais (como não investir o suficiente em seu próprio capital humano por meio da educação). em vez de atribuídos a alguma propriedade sistêmica (como as exclusões de classe que se costumam atribuir ao capitalismo) (2008, p.76).

Para os neoliberais, o bem estar é uma questão individual e que deve ser resolvida a partir dos méritos intrínsecos e aqueles conquistados ao longo da vida, tais como habilidades físicas, conhecimentos e práticas em relação a uma determinada função, capacidade cognitiva e questões similares.

Mészáros (2009) alerta para a construção dessa realidade imediata como a única conhecida, pois a partir dela, o indivíduo não conhece as causas de suas condições e fica sujeito a subordinado a ordem atual. O próprio autor caracteriza:

Assim, se o resultado desse tipo de objetivação é a produção de um poder hostil, então o homem não pode realmente “contemplar a si mesmo num mundo criado por ele”, mas, submetido a um poder exterior e privado do sentido de sua própria atividade, ele inventa um mundo irreal, submete-se a ele, e com isso restringe ainda mais a sua própria liberdade (Mészáros, 2009, p. 146).

Com isso, os indivíduos estão presos a condições que eles mesmos acreditam serem responsáveis, não compreendendo a realidade política, social e econômica como uma construção histórica e como disputa de forças. Sobre isto no filme, Leonardo Campos afirma:

Movidos por um “hoje” tão inconsequente e cientes de que o “amanhã” será de um “inv(f)erno” ainda mais rigoroso, os personagens mórbidos de *Mate-Me Por Favor* simbolizam a falência de qualquer crença nas instituições, além de metaforizar, por meio de seu discurso sinistro, a ausência de interesse de muitos jovens em tornar o cenário mais favorável para o estabelecimento da mudança (Leonardo Campos, 2016).

Essa perda da perspectiva de um mundo além do hoje, e um amanhã melhor é orquestrado pelo neoliberalismo com a negação do campo social, mas para além disso, é com a naturalização do atual estágio de desenvolvimento do capitalismo como o ápice da civilização e da história. Brown (2019) destaca como este processo foi construído:

Politicamente, envolve o desmantelamento ou a privatização do Estado social-segurança social, educação, parques, saúde e serviços de todos os tipos. Legalmente, envolve o manejo de reivindicações de liberdade para contestar a igualdade e o secularismo, bem como as proteções ambientais, de saúde, de segurança, laborais e ao consumidor. Eticamente envolve a contestação da justiça social por meio da autoridade natural dos valores tradicionais. Culturalmente, implica uma versão do que os ordoliberais chamaram de "desmassificação", escorando os indivíduos e famílias contra as forças do capitalismo que os ameaçam (2019, p. 48).

Brown (2019) acrescenta:

Em suma, com a ascensão da razão neoliberal, o ataque ao social - à sua própria existência e a sua adequabilidade como uma província de justiça - tem sido tão significativo quanto às facetas mais familiares do neoliberalismo (por exemplo, o antiestatismo) para edificar o poder corporativo, legitimar a desigualdade e desencadear um novo e desinibido ataque aos membros mais vulneráveis da sociedade. Por um lado, a deslegitimação das preocupações com a igualdade exceto a igualdade legal formal, e das preocupações com o poder, exceto a coerção explícita, forneceu esse novo significado e prática da liberdade sob o manto exclusivo do direito. (2019, p. 54).

A partir disso, o campo social em que os indivíduos interagem entre si é completamente despido de uma preocupação com a desigualdade material entre as pessoas, enquanto a igualdade política for garantida junto ao direito a empreender, o mercado e a moral se mantêm. Brown (2019) afirma que este espectro de naturalização dos comportamentos e ações é agradável em grande parte aos homens, que mantêm sua posição privilegiada em relação às mulheres dentro da sociedade.

A autora afirma:

A direita aplaudiu sua rejeição das explicações sociais da desigualdade; celebrou sua insistência de que a prevalência de homens no setor de tecnologia e nos altos escalões dos negócios é enraizada na

natureza e confirmada pelo mercado; promoveu sua crença de que políticas igualitárias prejudicam a justiça, a coesão social e o desenvolvimento econômico; e amplificou seu testemunho de vida sobre uma esquerda supostamente totalitária que força visões e políticas conformistas, coercitivas e censoras. (2018, p. 56).

E acrescenta:

A liberdade sem sociedade destrói o léxico pelo qual a liberdade torna-se democrática, combinada com a consciência social e aninhada na igualdade política. Liberdade sem sociedade é puro instrumento de poder, despida de preocupação com os outros, o mundo ou o futuro.

A redução da liberdade à licença pessoal não regulada no contexto de repúdio ao social e do desmantelamento da sociedade faz ainda outra coisa: consagra como livre expressão todo sentimento histórica e politicamente gerado de arrogação (perdida) baseada na branquitude, masculinidade ou nativismo, Enquanto nega que estes sejam produzidos socialmente, desatrelando-os de qualquer conexão com a consciência, compromisso ou consequência sociais. (Brown, 2018, p. 57-58).

A naturalização destas condições, preconceitos e narrativas servem a ordem do capital e do mercado financeiro que, dentro do neoliberalismo, promove um crescimento acentuado da desigualdade social.

Mészáros (2009) ao tratar da alienação mostra como a fixação da natureza humana, a moral e as desigualdades sociais não são espontâneas:

A natureza humana não é algo fixado pela natureza, mas, pelo contrário, uma “natureza” que é feita pelo homem em seus atos de “autotranscendência” como ser natural. É desnecessário dizer que os seres humanos – devido à sua constituição biológica natural – têm apetites e várias propensões naturais. Mas no “ato autotranscendente consciente de vir-a-ser” eles se transformam em apetites e propensões humanos, modificando fundamentalmente o seu caráter, passando a ser algo inerentemente histórico. (Sem essa transformação, tanto a arte quanto a moral seriam desconhecidas para o homem: elas só são possíveis porque o homem é o criador de seus apetites humanos. E tanto a arte como a moral – ambas inerentemente históricas – estão interessadas nos apetites e propensões propriamente humanos do homem, e não nas determinações diretas, inalteráveis, do ser natural. Ali onde não há alternativa – inerentemente histórica – não há espaço para a arte ou a moral. (Mészáros, 2009, p. 156).

Neste sentido, o neoliberalismo aliena o campo social, político, moral e cultural dos indivíduos, transferindo as condições históricas para a natureza humana. As condições deste movimento são muito claras para Brown:

Simplificando, nós vislumbramos futuros possíveis a partir e em termos das ordens espaciais de nosso presente, especialmente em

termos de suas divisões e coordenadas. Esse insight é significativo para considerarmos as implicações do dismantelamento da sociedade e a produção, em seu lugar, de uma ingurgitada esfera de moralidade tradicional e de uma operação expandida dos mercados. À medida que o social desaparece de nossas ideias, discurso e experiência, ele desaparece de nossas visões do futuro, tanto utópicas quanto distópicas. Imaginamos futuros nacionalistas autoritários, futuros virtualmente ligados em rede, futuros tecnocráticos, futuros anarquistas, futuros cosmopolitas transnacionais e futuros fascistas. Falamos em termos vagos da "multidão" ou "dos comuns" sem a democratização concreta dos poderes que eles abrigam e pelos quais eles seriam guiados. (2019, p. 65).

Desta forma, as perspectivas de futuro são minadas para a juventude em especial, como é o caso de *Mate me por favor* em que as jovens estão apenas sujeitas a violência, como se as razões destas ações fossem culpa delas.

Bhattacharya (2019) permite compreender como estas perspectivas são minadas com as políticas neoliberais. Segundo a autora, o neoliberalismo nega políticas públicas que construam uma coletividade ou o sentimento de comunidade, ou seja, lazer, educação e saúde são áreas que devem ser cuidadas no ambiente privada, a família e o próprio indivíduo. Sobre este fenômeno:

Pelo contrário, esta ofensiva significou simplesmente que todo o apoio que antes era assegurado pelas políticas públicas foi transferido para famílias individuais ou privatizado e com preços inacessíveis para a grande maioria. Os parques públicos, cuja infraestrutura foi construída com dinheiro público, receberam injeções de dinheiros privados, de grandes empresas, e fecharam suas portas para as crianças da classe trabalhadora. Ainda há piscinas, programas de contra turno e cuidados de saúde decentes, mas apenas para aqueles que podem pagar por eles. “Por padrão e então por construção, as famílias, particularmente as mulheres dentro delas, ficaram com o trabalho das atividades que não são mais públicas e inacessíveis à escala individual”. Isso fez com que todos os trabalhadores, homens e mulheres, se tornassem mais vulneráveis nos seus locais de trabalho e com menor capacidade de resistir aos ataques (Bhattacharya, 2019, p. 24).

Com isto, há um processo de isolamento dos indivíduos, por serem afastados da coletividade, e entrarem em contato com políticas e propagandas que buscam responsabilizar cada pessoa por seu próprio sucesso ou fracasso. Neste sentido, as mulheres são culpadas pelas suas jornadas de trabalho extensivas e pelo trabalho reprodutivo, em que caso um deles desande, a responsabilidade é unicamente delas.

Esta culpabilização das personagens femininas não é algo particular do filme, mas que apresenta seus traços na realidade exterior à produção. Donna Haraway (2004),

importante expoente dos estudos feministas, aponta que as diferenças entre homens e mulheres são construídas pelo aspecto de gênero, que naturaliza certos comportamentos a cada grupo, e dentro do capitalismo, busca que isto se mantenha. Neste sentido, há uma posição para as mulheres ocuparem dentro da sociedade, desviar disto é ir contra a ordem dominante. Sobre a dominação que o gênero exerce dentro da sociedade:

Gênero é um sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas no qual homens e mulheres estão diferentemente alocados. Observando a expressão de gênero como uma experiência cognitiva na qual a individuação psíquica masculina produz um investimento na impessoalidade, na reificação e na dominação (Haraway, 2004, p. 235).

A partir disso, as posições de gênero defendidas pela ordem dominante servem para manter as pessoas subordinadas ao capital e a tradição. Isto é presente no filme através dos discursos de alguns personagens em reforço da manutenção da matriz heterossexual, especialmente perante as mulheres. Neste sentido, estar presa a um papel de gênero e as expectativas expostas por esta categoria produz uma espécie de pessimismo nas personagens.

Este pessimismo que acomete os jovens ao longo do filme, é descrito por Natália Barrenha (2021) como parte de uma juventude que está envolvida num processo de tensão social. As desigualdades presentes na sociedade fazem parte da vida cotidiana das personagens e dos jovens de sua faixa etária. A autora destaca que isto é bem representado a partir da subversão que o filme faz do imaginário sobre o Rio de Janeiro:

O filme traz jovens de um subúrbio idílico que são colocados em risco uma e outra vez, e nem lugares como a escola ou o lar conseguem prover proteção—sensação de desamparo reforçada pela total ausência dos adultos. Além disso, o filme apresenta um Rio de Janeiro insólito, bastante distinto daquele que povoa o imaginário em geral: sem praias, sem natureza, sem pontos turísticos marcantes, mas composto por matagais e descampados entre grandes prédios, outdoors de novos empreendimentos e autopistas (Barrenha, 2021, p. 111).

A autora acrescenta que tal perspectiva do vazio e da especulação imobiliária é expressa pela arquitetura e planejamento urbano do Bairro da Tijuca no Rio de Janeiro, cenário onde o filme se desenvolve por completo. Segundo ela:

Apesar do alto nível de planejamento (cujo modelo é do arquiteto Lúcio Costa, um dos idealizadores de Brasília, e buscava assegurar que a urbanização da área fosse realizada de forma ordenada, evitando o surgimento de congestionamentos que atormentavam outras partes da cidade, de favelas e lacunas de infraestrutura), o crescimento ditado

pelo mercado imobiliário resultou em uma forma urbana altamente individualista que se caracteriza pela segregação e pela substituição do espaço coletivo pelo privado—situação agravada pelos megaeventos (Barrenha, 2021, p. 113).

Sobre o ambiente urbano, em uma parte (Dinâmica no colégio, 17min30s – 22min24s), o filme estabelece um aspecto voyeurista, quando Bia é filmada em primeiro plano observando um casal se beijando, e em seguida troca mensagens com Pedro. Os dois se encontram no banheiro, beijam-se, mas o rapaz sente medo, pois acredita que as práticas sexuais foram o que causou a morte da primeira vítima. Pedro ainda diz que a vítima se parecia fisicamente com Bia, algo que aumenta sua preocupação.

Heleieth Saffioti (2015), socióloga marxista, afirma que se tratando de violência contra as mulheres, estão sempre culpabilizadas quanto ao motivo da agressão. Sendo assim, o personagem de Pedro pensa que a melhor forma de combater os estupros e assassinatos não é uma busca pelo agressor, mas num reajuste dos comportamentos das mulheres, em especial de sua namorada.

A responsabilização do indivíduo pelas suas próprias condições é uma das políticas neoliberais mais fortes. Esta racionalidade política que mistura se com a economia e torna o lucro o ponto focal das relações faz com que todas as interações precisem resultar em um ganho de capital, ou em alguma vantagem para adquirir lucro. Sendo assim, as relações não se pautam pela lógica da empatia, solidariedade ou alguma preocupação social. Como Brown coloca:

A atual economicização neoliberal da vida política e social se distingue por uma produção discursiva que converte toda pessoa em capital humano – de si mesma, das empresas e de uma constelação econômica nacional ou pós-nacional, como a União Europeia. Consumo, educação, capacitação e escolha de parceiros são configurados como práticas de investimento em si mesmo, sendo o “si mesmo” uma empresa individual; e tanto o trabalho quanto a cidadania aparecem como modos de pertencimento à (equipe da) empresa na qual se trabalha ou à nação da qual se é membro (2018, p. 6).

*Mate me por favor* apresenta um olhar mórbido para essas relações sociais, na parte seguinte (Bia e João à noite, 22min26s - 29min24s), Bia vai ao shopping com as amigas, enquanto algumas escolhem roupas, ela lê o poema “Psicologia de um vencido” de Augusto dos Anjos.

Eu, filho do carbono e do amoníaco,  
Monstro de escuridão e rutilância,  
Sofro, desde a epigênese da infância,  
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,  
Este ambiente me causa repugnância...  
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia  
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —  
Que o sangue podre das carnificinas  
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há-de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade inorgânica da terra! (Anjos, 1998).

Nas estrofes do poema, há uma visão pessimista sobre a vida e o sofrimento que a envolve, especialmente ao associar o ambiente ao nojo, inflamado pelos versos em que abordam vermes e sangue, assunto que é retomado ao longo do filme. Esta visão de que o presente é sufocante, nojento e desesperançoso corrobora com a análise de Brown (2019) ao tratar do niilismo abraçado pelo neoliberalismo. Segundo a autora, a doutrina neoliberal muda o cotidiano dos indivíduos:

Conforme nos tornamos capital Humano de cima a baixo, e também em nosso íntimo, o neoliberalismo torna a venda da alma algo cotidiano, e não um escândalo. E reduz o que restou da virtude ao *branding*, para o capital grande e pequeno. Mas a economicização, com seu efeito nos valores, não é o único problema aqui. O niilismo também se faz valer no projeto de valores morais na neoliberalização na medida em que dessublima a vontade de potência em moralidade. A coisa se passa do seguinte modo. (Brown, 2019, p. 200).

A contemporaneidade neoliberal retira a perspectiva de realização pessoal diária, ao estabelecer essa venda da alma como algo cotidiano e necessário. Isto é reforçado dentro desta lógica pela não interferência do Estado no campo moral, segundo Brown (2019) a autonomia das tradições e costumes deve ser sempre mantida pelo governo neoliberal. Em *Mate me por favor* não há uma figura de Estado, não como uma falha do filme em representar essa realidade, mas com uma liberdade poética e cultural de representar a ausência desta instituição em tratar a violência urbana como algo moral também.

A ausência do Estado no filme é perceptível de diversas formas. A mais notável é a falta de uma investigação sobre as mortes, quem se preocupa com o perfil das vítimas, o que faziam, onde moravam e quem eram seus familiares, é Bia, que tem

uma curiosidade crescente pela violência urbana, em especial estes casos. A personagem chega a fazer caminhadas à noite ao longo do filme, por terrenos vazios, lotes com bastante mato, ruas escuras como se quisesse encontrar algum agressor ou talvez ajudar alguma vítima, a personagem é quem se arrisca, como quem realiza uma aposta.

Na cena referida anteriormente, enquanto Bia caminha pelas ruas, João sai para se divertir, dirige sozinho o carro pelas avenidas, até enfim parar num bar. Nesta cena, João está sozinho, observando as pessoas dançando, conversando, beijando, ele bebe e olha para o celular, na tentativa de entrar em contato com uma amiga que não dá respostas. O filme trabalha ao longo de sua narrativa com a ação observada e o observador, funcionando com uma lógica interna de caça e predador, isto se repete com mais frequência nas partes finais do filme.

A parte seguinte, denominada Vaidade e Fé (29min25s – 34min51s), apresenta esta mesma lógica quando Bia e suas amigas são filmadas em contra plongée<sup>31</sup> observando algo no chão, em seguida, o corte mostra o que elas estavam vendo, uma pomba morta. Na narrativa do filme, sangue e morte são frequentes nas cenas, sejam ditas ou de forma aparente, a ave morta é o primeiro contato direto das personagens com algo morto. A podridão declamada no poema de Augusto dos Anjos segue presente no filme.

O corte seguinte muda o ambiente do filme, com um primeiro plano no rosto de uma mulher bem maquiada, com cabelos soltos, unhas pintadas, trata-se de uma pastora que prega para os fiéis, entre eles, Pedro e Bia. A pregação é a respeito da falta de fé, e como ela leva a morte, a pastora ressalta que com Jesus a vida dos fiéis será salva, assim, apresenta uma relação mais direta entre conservadorismo e as mortes ocorridas no bairro. As pessoas que morreram não percorriam o caminho do senhor. Durante o culto, as amigas de Bia avisam que mais um corpo foi encontrado.

Esta breve cena dialoga com as contribuições de Brown (2019) acerca da vigilância sob a conduta individual de cada pessoa no campo social. A culpa e o fracasso ressoam apenas no indivíduo, com a moral tradicional atuando em favor disso ao responsabilizar as vítimas pela violência sofrida. A autora afirma que na busca por limitar a democracia e manter a liberdade do mercado, o neoliberalismo almeja por

---

<sup>31</sup> Enquadramento feito de baixo para cima.

meio da política e da moral, propor condutas fixas aos indivíduos, ou seja, regularizar as ações em favor da manutenção da ordem econômica e política.

David Harvey oferece um panorama que colabora com esta conclusão:

A crescente desigualdade social num dado território foi concebida como necessária para estimular o risco dos empreendedores e a inovação que conferissem poder competitivo e estimulassem o crescimento. Se as condições entre as classes inferiores pioraram, é que elas fracassaram, em geral por razões pessoais e culturais, na tarefa de aprimorar seu capital humano (por meio da dedicação à educação, da aquisição de uma ética de trabalho protestante, da submissão à disciplina do trabalho, da flexibilidade e de outras coisas desse tipo). Em suma, surgiram problemas particulares por causa da falta de vigor competitivo ou por deficiências pessoais, culturais e políticas. Num mundo neoliberal darwiniano, dizia o argumento, só os mais aptos devem sobreviver e de fato sobrevivem. (2008, p. 169).

Neste sentido, o vazio social não é uma preocupação do neoliberalismo, nem os riscos causados pela desigualdade social, pois as falhas são individualizadas. No caso do filme, as vítimas são responsabilizadas culturalmente.

A representação presente no filme permite uma retomada das contribuições de Bhattacharya (2019) que entende a violência de gênero como algo construído materialmente e ideologicamente. Com isso, as ações em resposta a violência de gênero são norteadas por uma ideologia de defesa do capital e responsabilização das vítimas, que permitem a manutenção do sistema vigente e um controle de expectativas dos indivíduos.

*Mate me por favor* trata a questão do abandono dos indivíduos e do coletivo pelo Estado e pelas políticas públicas, com isso, ficam sujeitos ao conservadorismo pautado em ações na vida privada das pessoas. A questão da lucratividade ou produtividade não é claramente expressa, contudo, ao representar esta padronização das condutas individuais, o filme apresenta um dos pontos fundamentais do neoliberalismo no Brasil. A fala da pastora “A falta de fé nos leva à morte” pode ser interpretada relacionando a importância da moral tradicional para os neoliberais, sem esta herança histórica da sociedade de classes, o neoliberalismo não existe ou se mantém.

Brown (2019) relata que para Friedrich Hayek, um dos principais expoentes da teoria neoliberal, a tradição representa aquilo de mais espontâneo na sociedade. Isto não a exime de erros, pois como este autor afirma, um dos erros da tradição foi ter colocado a soberania popular como fundamental para o progresso da sociedade. Para ele

é fundamental entender que a liberdade individual não deve sofrer uma coerção da maioria ou do Estado.

A partir disto é válido observar esta contradição dentro do neoliberalismo, em que a religião ou a moral tradicional não são consideradas coercitivas. Sobre liberdade e tradição em Hayek, Brown afirma:

Liberdade para Hayek não é emancipação, não é o poder de pôr em prática a vontade individual e não é uma licença. De fato, não é sequer escolha. E, mais importante ainda, também não se trata de independência em relação às tradições que geram regras de conduta e em relação aos hábitos de segui-las. (2019, p. 119).

Portanto, percebe-se que na lógica neoliberal de Hayek, às tradições não impedem que a liberdade individual seja exercida.

Como mostra Saffioti (2015), a tradição não favorece a liberdade em vista que traça as perspectivas para quais ações são permitidas e quais são negadas. Sobre este aspecto histórico, a autora afirma:

A desigualdade, longe de ser natural, é posta pela tradição cultural, pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais. Nas relações entre homens e entre mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência. (Saffioti, 2015, p. 75).

Neste sentido, com o estabelecimento de práticas e condutas fixas para os indivíduos, a ideologia apaga a construção histórica dos eventos, naturalizando diferenças que não surgem de berço, mas são frutos das relações em sociedade ao longo do tempo. Sobre isto, Saffioti (2015) aborda a diferenciação de gênero e suas atribuições a partir de perspectivas biológicas:

Entender que as diferenças pertencem ao reino da natureza, por mais transformada que esta tenha sido pelo ser humano, enquanto a igualdade nasceu no domínio do político, parece fora do horizonte de uma ideologia de gênero, que naturaliza atribuições sociais, baseando-se nas diferenças sexuais. (Saffioti, 2015, p. 81).

Por isto, é cômodo para os personagens masculinos de *Mate me por favor*, assim como é também para os teóricos neoliberais, como Hayek não pensar na construção da violência de gênero e suas responsabilidades para solucionar esta questão. Brown (2019) fornece uma perspectiva a respeito das relações entre liberdade e tradição nesta lógica neoliberal:

O mesmo se passa com a liberdade pessoal: as tradições que fracassam em realçá-la de modo proeminente estão condenadas. Isso se dá não somente porque os humanos desejam a liberdade, mas porque a liberdade reforça a tradição (por meio da promoção de inovações adaptativas), enquanto a tradição ancora a liberdade (por meio da promoção de convenções e ordem). (2019, p. 122).

Neste sentido, segundo Hayek a tradição traça as possibilidades para que exista uma liberdade, mas sem questionar a origem destas tradições e seus impactos nas diversas pessoas. Em consonância a isto, o conservadorismo naturaliza que os crimes contra as mulheres continuarão a acontecer devido aos comportamentos delas, ou seja, eximindo os homens de qualquer culpa e a sociedade de qualquer participação junto a isso. Para além disso, o conservadorismo não possui uma mobilização que enfrenta as raízes da violência de gênero dentro do capitalismo, em vista que a disparidade entre salário de homens e mulheres e o cerceamento da liberdade sexual favorece os conservadores, e com isso, o capital.

Ao longo do filme, o assassino responsável pelos abusos e mortes nas imediações do bairro não é abertamente mostrado, contudo, Bia e suas amigas sempre ponderam sobre quem pode ser, e por vezes, surgem questionamentos se não pode ser uma pessoa conhecida, indicando que a violência está em todo canto, e que pode ser exercida por qualquer um.

Isto aparece em dois momentos ao longo do filme, antes de seu epílogo. Na parte do corpo encontrado (34min52s – 40min20s), Bia, Michele, Renata e Mari caminham por um terreno vazio que costumam passar.

Elas são filmadas de frente, enquanto conversam sobre quem teria jogado uma pedra na janela do colégio, uma delas diz que foi um garoto que tomou um fora de uma garota. A violência dos homens segue ocorrendo em retaliação aos desejos das mulheres.

Nesta cena, a conversa entre as amigas a distraem do corpo que está logo a sua frente, e elas o percebem apenas quando estão muito próximas e Bia grita “Ela tá viva!”. Ela imediatamente chega perto para socorrer a moça, ao mesmo tempo que suas amigas tentam chamar ajuda. Bia deita ao lado da vítima, e conversa baixo com ela, até que dá um beijo em sua cabeça, e suja sua boca com sangue. A moça morre, mas Bia fica ao seu lado.

**FIGURA 25 - RENATA, MARI, BIA E MICHELE SE ASSUSTAM AO ENCONTRAR UM CORPO ENSANGUENTADO**



**FIGURA 26 - ELAS DECIDEM AJUDAR A VÍTIMA**



Quando Bia chega em casa, João está na sala, no escuro usando seu notebook, com os olhos fixos na tela. Ele avisa que a mãe dos dois se reconciliou com o namorado e passará um tempo fora. Bia vai para seu quarto e saboreia o sangue em sua boca. No corte seguinte, ela está em primeiro plano na frente de um espelho embaçado, ela limpa o objeto e encara a câmera, ao sair da tela, o sangue escorre tomando todo o plano.

A nova vítima encontrada por Bia e suas amigas, escancara o primeiro contato direto com a violência no bairro. A moça ensanguentada representa dois pontos fundamentais dentro da narrativa do filme. Primeiro que a violência está presente e seguirá ao redor da vida das personagens, e, em segundo, de que a qualquer momento podem elas mesmo serem vítimas, dado a idade da moça que é parecida com a delas.

Na parte seguinte (Sangue é vida, 40min21s – 48min47s), Michele conta sobre o corpo encontrado, ela é a personagem que sempre conta os causos, rumores e acontecimentos do bairro. Enquanto isso, Bia é mostrada com sono e cansada na aula. Em outro momento, ela está com Pedro, o rapaz diz que ela e as amigas jamais deveriam ter presenciado aquilo, e que é muito perigoso elas andarem sem um homem por perto. Nesta cena, temos a divisão biológica apontada por Saffioti (2015), onde os problemas de ordem histórica e social não são discutidos como tal, mas fruto de alguma maldade inerente de alguns indivíduos.

Pedro, tentando aconselhar a namorada, propõe que eles devem ir ao culto. No corte seguinte, a pastora prega a respeito de uma passagem bíblica, Pedro e Bia estão sentados ouvindo. A passagem em questão é sobre o profeta Eliseu e um grupo de crianças:

23 Então subiu dali a Betel; e subindo ele pelo caminho, uns rapazinhos saíram da cidade, e azombavam dele, e diziam-lhe: Sobe, calvo, sobe, calvo! 24 E virando-se ele para trás, os viu, e os amaldiçoou no nome do SENHOR; então duas ursas saíram do bosque, e despedaçaram deles quarenta e dois meninos. 25 E foi-se dali para o monte Carmelo; e dali voltou para Samaria. (2 Reis, 2015, p. 624).

A passagem em questão é interpretada pela pastora como um exemplo da fúria de Deus contra aqueles que zombam de seus profetas, e assim, aqueles que morrem são porque foram contra Deus. Nesta cena, a interpretação da personagem permite uma defesa da moral ligada à tradição religiosa e a Igreja como sua representante, neste caso, as instituições neopentecostais são isentas de críticas, pois seria uma afronta a Deus. Um segundo ponto, é que este discurso serve como justificativa para as mortes ocorridas no bairro, mostrando que as vítimas tratam-se de pessoas de moral duvidosa, e por isso, tiveram este destino.

Durante a pregação da pastora, Bia observa uma moça rezando desesperadamente ao fundo da Igreja. Em seguida, um barulho forte interrompe a pastora, é a moça que estava rezando que desmaia. Um corte súbito mostra Pedro e Bia

se beijando sobre o capô de um carro, o rapaz diz que está assustado, pois nunca viu alguém desmaiar, e que a moça inclusive estava sangrando com um corte na cabeça. Bia responde, citando a pastora, “Sangue é vida”.

Nesta cena, a personagem da pastora traça um padrão para as mulheres que foram vítimas dos abusos, sendo elas colocadas na posição de desviantes da Igreja. Do outro lado, Bia não enxerga problema na presença de sangue, ou seja, a violência que assola a região não a assusta. Isto no filme é perceptível por meio de suas longas caminhadas pelo bairro, por vezes próximas aos lugares em que muitos assassinatos foram cometidos.

Em *Trabalhar cansa* o sangue também era instrumento fundamental para demonstrar a violência social, econômica e política presente em sua narrativa mítica-realista. Em *Mate me por favor* o sangue é o fio condutor da narrativa, entrelaçando o cotidiano das personagens com os assassinatos que ocorrem na Barra da Tijuca. Segundo Barrenha, o contato direto que Bia tem com sangue afeta profundamente suas relações:

Após provar o sangue, os encontros com Pedro são mais ávidos e, em um deles, tenta enforcá-lo; seu olhar se torna mais atento ao corpo das amigas, com as quais passa a buscar um contato físico mais intenso que chega à agressão; seu cachorro começa a estranhá-la, em uma recuperação do clichê do gênero que aposta no sexto sentido dos animais. “Sangue é vida”, diz ela ao namorado, alegando repetir palavras da pastora—realmente, a frase tem reminiscências bíblicas, e também pode ser encontrada tanto no *Drácula* de Bram Stoker como em sua adaptação hollywoodiana, dirigida por Tod Browning em 1931. Ademais, o filme vai adotando, lentamente, uma tonalidade azul, que se tornará roxa—cor convencionalmente relacionada ao universo vampírico (2021, p. 108).

As referências com outras produções cinematográficas permitem perceber o filme como pertencente ao gênero de horror, muito popular entre fãs de cinema e sendo um dos favoritos do público em muitos casos. Para além disso, permite uma comparação com *Trabalhar cansa*, em que este filme apresenta uma figura próxima ao lobisomem transformado pelo capital, e em *Mate me por favor* temos uma presença vampiresca e zumbi ao longo do filme. Barrenha destaca esses aspectos mitológicos:

Bia também começa a passar por um discreto processo de mudança física que a aproxima a outra figura que cruza referências da Bíblia e do horror: o zumbi. Sua pele vai se tornando muito pálida, contrastando com as do demais; seus olhos vão ficando mais fundos; parece alheia e se guia por automatismo e instinto, como se estivesse

em transe; sua expressão apática encobre uma voracidade interior que pode explodir a qualquer momento. Já seus companheiros de colégio, com o pretexto de não estar sós e evitar ser surpreendidos pelo assassino, começam a caminhar todos juntos, pela escola ou pelo bairro, lentamente, como em típicas procissões zumbis[...] (2021, p. 110).

FIGURA 27 - STILL DO FILME MATE ME POR FAVOR FOCANDO NA PERSONAGEM BIA E SEU ROSTO PÁLIDO



Na imagem acima, um still<sup>32</sup> do filme utilizado na divulgação, temos a personagem de Bia como foco da fotografia, o sangue como presença vampiresca do que envolve a narrativa da personagem e do núcleo desta produção. Há também certo grau de palidez no rosto da personagem, que adquire o hábito de caminhar pelas noites na Barra da Tijuca sem rumo.

Com isso, o filme de Anita Rocha da Silveira apresenta um cotidiano mórbido, que em alguns momentos os personagens são movidos por um desejo quase incontrolável, e em outros possui um automatismo decadente. Os olhos de João sempre fixos na tela, tentando se comunicar com sua amiga, vendo fotos antigas, representa o olhar nostálgico de uma geração que cresceu com muitas esperanças no futuro, e se depara com condições de crescente conflito social. Em contrapartida, Barrenha (2021) aponta para a imprudência das jovens no filme, em que elas se encantam pelas histórias de morte, pela crueldade dos assassinatos e buscam viver seu desejo intensamente.

No filme de Silveira, as duas opções são possíveis, porém a narrativa apresenta uma divisão clara entre os personagens reprimidos e os “corajosos!”. O

---

<sup>32</sup> Fotos feitas durante a produção de um filme. Geralmente utilizadas na divulgação do filme.

primeiro grupo é representado pelos homens, e o segundo pelas mulheres. Barrenha (2021) destaca:

Enquanto as meninas encaram tanto esse mundo como seus desejos, os personagens masculinos, além de não terem tanta importância para além de suas ligações com as garotas, mergulham no medo e no recalque. Pedro, apesar de não abandonar um perfil paternal e diligente (como quando diz “Promete que agora só volta pra casa de ônibus? [...] Tadinha”), fala a todo tempo dos perigos do sexo, da necessidade de ir ao culto para se livrar dos pecados e da importância do casamento. Já João, beirando os 30 anos, vive na casa da mãe, que também o sustenta, não trabalha (a carreira de DJ parece não ter decolado) e é obcecado por uma mulher que o ignora, estando alienado a ponto de imaginar que ela morreu apenas porque não responde às suas mensagens e telefonemas (2021, p. 115).

Tal divisão ao longo da narrativa remonta a história recente em que as mulheres estão cada vez mais inseridas no mercado de trabalho, com maior grau de escolaridade, mais conscientes de suas sexualidades e, em alguns casos, mais distantes da tradição moral. Os homens, pelo contrário, encontram-se em muitos casos distantes do tradicional papel de provedor, sentem-se esquecidos pela ascensão das minorias marginalizadas. (Brown, 2019).

Brown (2019) afirma que o ressentimento cultivado pelos homens por sentirem que estão perdendo seu lugar na sociedade é um dos motivos que faz com que estes se mobilizem junto ao neoliberalismo e neoconservadorismo, como forma de reencontrar o passado em que eles eram o centro. Como mostra a autora:

Significa avaliar que a ascensão das formações políticas nacionalistas autoritárias brancas se deve à raiva instrumentalizada dos indivíduos abandonados economicamente e ressentidos racialmente, mas também delineada por mais de três décadas de assaltos neoliberais à democracia, à igualdade e à sociedade. O sofrimento econômico e o rancor racial das classes trabalhadora e média brancas, longe de se distinguir desses assaltos, adquire voz e forma a partir deles. Esses ataques também abastecem (mesmo que por si mesmos não sejam sua causa) a ambição nacionalista cristã de (re)conquistar o Ocidente. Eles também se misturam com um niilismo intenso que se manifesta como perda da fé na verdade, na facticidade e em valores fundamentais. (Brown, 2019, p. 17).

Neste trecho, Brown apresenta que a ideologia mescla os anseios do conservadorismo com o ressentimento pelas políticas neoliberais, e com isso, as respostas de parte da sociedade a este sentimento é direcionado ao comportamento das minorias, ao invés do Estado ou do empresariado.

Saffioti (2015) reforça que o papel da dominação pela tradição<sup>33</sup> é um dos aspectos que a ideologia opera nos indivíduos, afastando as causas reais da situação vigente. A autora afirma a respeito da tradição:

A tradição opera como princípio teórico, constitutivo de uma das formas de dominação. Tanto o método quanto o objeto encontram seu sustentáculo no sentido. O rigor da interpretação é assegurado pela identidade, no que tange à racionalidade, no objeto e no método. (Saffioti, 2015, p. 105).

Este papel da tradição exposto no filme, é apropriado de uma nova forma. A estética habitual do catolicismo pautada numa ordem expressa de dominação e subordinação, uma divisão etária bem explícita e com músicas lentas e compassadas é reapropriada junto às crescentes correntes neopentecostais, e em *Mate me por favor* há uma estilização da fé. A reconfiguração dos dogmas, das práticas, aparece num momento em que a religião precisa ser mais eficiente em controlar as massas, em especial, os jovens. A personagem da pastora é o melhor exemplo disso:

Até a religião falha como forma de conter os impulsos hormonais, ao aparecer reconfigurada (um mix entre catolicismo e diversas correntes neopentecostais) como um produto que tem os jovens como público-alvo, expõe Jesus como um galã pop star, apropria-se de um estilo musical lascivo como o funk carioca e tem uma moça sexy como pastora [...] (Barrenha, 2021, p. 106).

Neste sentido, há uma forma de tornar a religião e seus desdobramentos mais populares aos jovens, para conter as oportunidades que o mundo oferece. A roupagem se modifica, mas o discurso carregado de uma ordem social e uma padronização de comportamentos permanece. Desta forma, as igrejas neopentecostais servem como reforço a tradição e a criação de comportamentos desejáveis aos indivíduos, servindo a ordem neoliberal. Sobre este aspecto, Barrenha afirma:

A isso se soma o crescimento exponencial da influência da religião na sociedade brasileira, especialmente das correntes neopentecostais mais retrógradas e seus discursos misóginos, homofóbicos e punitivos. Assim, por meio do horror “social”, *Mate-me por favor* delinea o backlash que vem tomando o Brasil nos últimos anos, e que foi se tornando cada vez mais agressivo e explícito nos anos imediatos à estreia do filme. (Barrenha, 2021, p. 116).

A violência em *Mate me por favor* tem um aspecto semelhante às relações no mercado em *Trabalhar cansa*. Ambas não ocorrem com a plena intenção de representar

---

<sup>33</sup> Para mais discussões a respeito de tradição consultar: A invenção da tradição (Hobsbawn; Ranger, 2012), Costumes em comum (Thompson, 1980).

o momento atual, ou seja, o período de seus lançamentos, mas almejam apresentar aquilo que já estava presente na sociedade brasileira, o conservadorismo, as relações de classe e suas frações tem um destaque nestes filmes, que no momento posterior se acentuaram. Se em *Trabalhar cansa* há uma tentativa de representar as violências da sociedade de classe, no drama de Anita Rocha da Silveira são as relações de opressão de gênero que protagonizam as cenas.

Como Saffioti (2015) aponta, o conceito de gênero<sup>34</sup> representa uma categoria social e histórica particular, e, portanto, não é estacionária ou natural, mas construída ao longo do tempo, e imposta em muitos casos. Isto é útil para avaliar o filme por proporcionar uma avaliação do passado anterior a ele, e compreender que as relações expressas no filme não têm origem no momento atual, e nem seu fim nele.

Barrenha (2021) destaca a relevância de *Mate me por favor* que permite que mesmo anos após seu lançamento a produção possibilita pensar a violência urbana direcionada às mulheres. Com a intensificação das políticas neoliberais a partir de 2016, as mulheres assim como outras minorias tiveram seus direitos cada vez mais atacados junto ao desmembramento de políticas públicas.

Rodrigo Augusto T. M. Leal da Silva (2022), pesquisador ligado aos serviços sociais, afirma que a descontinuação destas políticas parte da visão neoliberal de ter como foco a rentabilidade da iniciativa privada, com o intuito de incentivar práticas de empreendedorismo ao invés de empregos formais. O autor ainda afirma que o fim das políticas públicas assistencialistas serve para responsabilizar completamente indivíduos e suas famílias pelos problemas econômicos, não reconhecendo o papel do Estado e do mercado nessas condições.

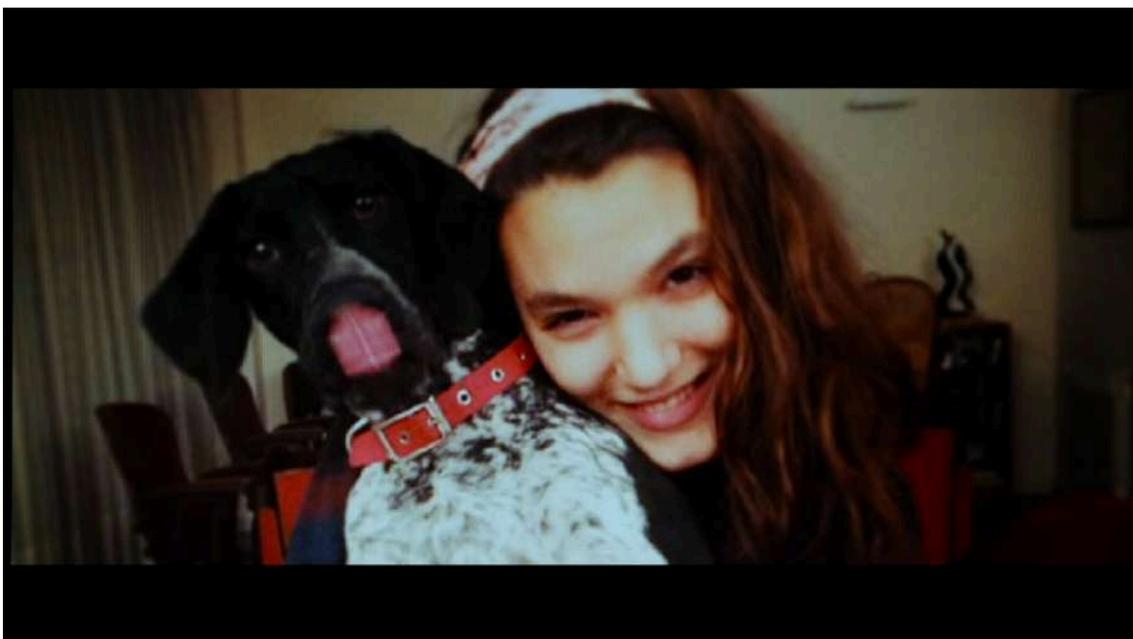
As determinações que cercam os corpos das mulheres são descritas pela filósofa marxista e feminista Silvia Federici (2023), como uma coerção para o trabalho. A autora afirma que tais determinações propiciam três opções: 1) disciplinar o comportamento para o mercado de trabalho assalariado, 2) transformá-las em objetos sexuais e 3) Instrumentalizar como máquinas para a função reprodutiva. Sendo assim, tudo que escapa a estas funções é um registro desviante das ordens da sociedade capitalista. Em *Mate me por favor* as mortes representam o que acontece com aquelas que desviam da norma.

---

<sup>34</sup> Para maiores discussões sobre o conceito de gênero, consultar: Problemas de gênero (Butler, 2018) e Calibã e a Bruxa (Federici, 2017).

Durante a parte *Sangue é vida*, Bia descobre o perfil online da última garota morta, uma sequência de fotos da moça indica uma idade próxima com as outras personagens, e também uma aparência semelhante. Bia lê para Mari as declarações dos entes queridos da garota, ambas se sentem muito próximas da vítima. A narrativa provoca um entendimento de que elas podem ser vítimas também.

FIGURA 28 - ANNA, UMA DAS VÍTIMAS NO FILME



Na parte seguinte (Nós estamos em toda parte, 48min48s – 56min41s), Bia e suas amigas estão em uma festa de quinze anos, João é o DJ do evento e o funk dita o ritmo das danças dos presentes. Bia dança e troca olhares com Pedro, enquanto Renata, se sente sozinha e isolada na festa, representando as diferentes perspectivas de juventude presente no filme, ao mesmo tempo em que uma aparenta ter sucesso em expressar a sua sexualidade, a outra sente-se deslocada e insatisfeita com sua aparência. Na festa, Pedro e Bia encontram-se no banheiro, o casal se beija intensamente, desta vez, Bia aperta o pescoço do namorado com as duas mãos, com a intensidade aumentando, até ele visivelmente começar a perder o ar. O rapaz tira as mãos de Bia de seu pescoço e pede para que ela fique longe dele. Barrenha (2021) afirma que nesta cena o filme apresenta a proximidade entre o tesão e o perigo que seduz a juventude, Bia é o exemplo disto.

Na festa, João aproveita enquanto toca a música “Crimson and Clover” de Tommy James e The Shondells para enviar uma mensagem de voz a uma amiga que não responde. A letra da música conta de um sujeito que está à espera de uma amada, mas

parece não ser correspondido, semelhante a João que sente mal por não ter respostas de sua amiga. A festa continua, e sob a perspectiva de Bia, há vários casais dançando juntos, ela passa por eles, observando tudo, numa dinâmica que Barrenha (2021) afirma lembrar *Carrie, a estranha* (1976), filme de Brian De Palma<sup>35</sup> que mistura aspectos de juventude, terror e sangue ao mostrar os desafios de uma jovem criada dentro do conservadorismo. A autora acredita que esta cena faz homenagem ao clássico de Brian De Palma.

O sangue na cena do baile de Carrie, é substituído em *Mate me por favor* por uma fumaça que acaba com as festividades. Na cena seguinte, Mari é filmada vomitando na beira da avenida, ela está acompanhada de Bia e João, mas estes estão distantes quando ela passa mal. Os três voltam de carro. No corte seguinte, uma vista panorâmica do painel do carro mostra uma parte da avenida, o som do rádio ganha destaque, a locutora afirma que são tempos de perigo na Barra da Tijuca, onde muitas mortes acontecem, ela encerra seu programa citando o serial killer Ted Bundy que diz “Nós somos seus amigos, nós somos seus vizinhos, nós estamos em toda parte”.

Esta cena é uma representação acerca dos perigos causados pela violência urbana, que não são frutos do além ou do sobrenatural, mas fazem parte do cotidiano dos personagens e podem ser realizados por indivíduos comuns. Este ponto faz sentido especialmente após a cena do baile, em que em um momento de intimidade com o namorado, Bia foi capaz de machucá-lo, e em seguida demonstrando grande frieza em não se desculpar ou ter algum afeto em relação a Pedro.

A violência faz parte do cotidiano das jovens do filme. Na parte seguinte (A Barra não é Sodomoa, 56min42s – 1h09min19s), a dinâmica das mortes e do perigo dentro da cidade prossegue, Bia segue com seus passeios noturnos, algo que faz com que até seu cão mude o comportamento com ela, latindo em sua direção. Michele conta aos colegas de escola que está saindo com um rapaz suspeito de ser um dos responsáveis pelas mortes, ela pouco se importa, diz que ele tem um alibi, mas o mais importante é que os dois vão sair juntos novamente. Renata se sente isolada, por vezes indo ao banheiro para ficar sozinha.

As amigas jogam “cidade dorme” junto a outros colegas à noite, jogo tradicional no Brasil, em que expressa uma dinâmica de polícia, assassino, vítimas e anjo, a lógica desta brincadeira apresenta que alguém pode ser salvo, morrer ou preso. Durante o jogo,

---

<sup>35</sup> *Carrie, a estranha* (1976). País: EUA. Colorido. Dirigido por Brian de Palma, dur.:98min.

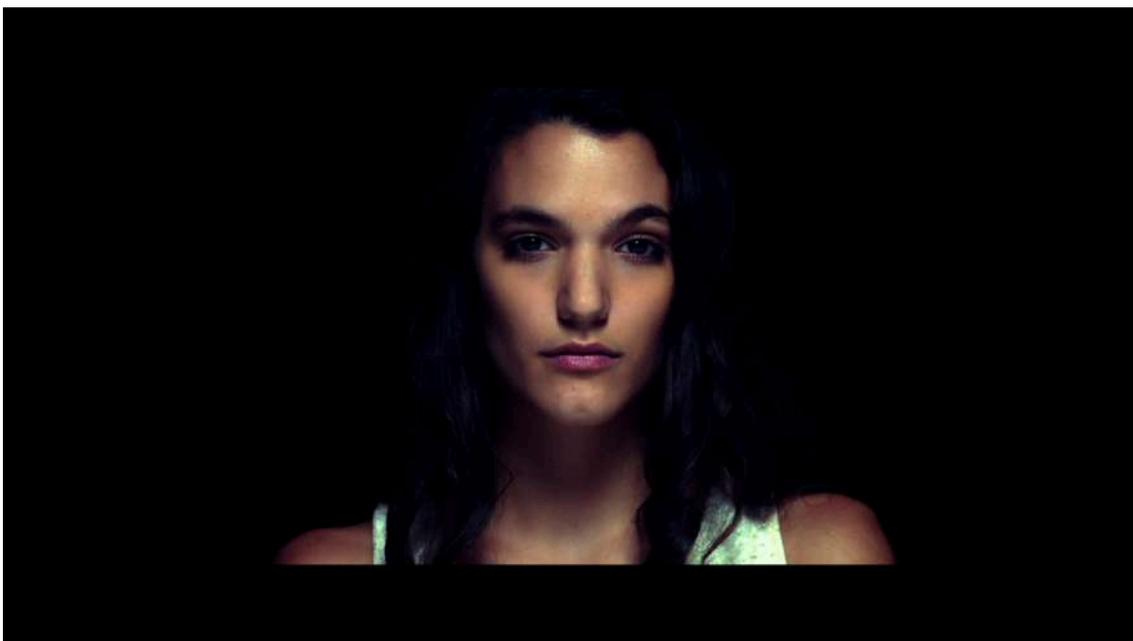
Bia é a vítima escolhida pelo assassino, que neste caso, não é revelado. A proximidade desta personagem ocorre também no espaço lúdico, parece impossível para ela distanciar-se desses acontecimentos. Na cena seguinte, em casa com seu irmão, ao mexer no computador ela descobre uma nova vítima, de aproximadamente quinze anos, seu irmão fica visivelmente irritado, pedindo a Bia que lhe passe o computador.

“A Barra não é Sodoma” diz a pastora em um vídeo, convocando a população do bairro para comparecer em uma espécie de vigília em denúncia dos estupros e mortes ocorridos na região. Apesar disto, a única personagem que vemos claramente sentindo a morte das pessoas é Bia, a quem este sentimento mistura se com uma curiosidade que a faz visitar o velório de uma das vítimas, e inclusive tocar nos lábios da falecida. Em seguida, Bia caminha a noite pela avenida para retornar a sua casa, ao mesmo tempo em que seu irmão dirige o carro pelas ruas do Rio. Numa cena seguinte, Bia olha diretamente a tela, possivelmente olhando o espelho, ao abrir a boca sangue escorre em grande quantidade, em seguida um PP de uma das vítimas olhando para a tela de forma interrogativa. A protagonista, o sangue e as vítimas continuam se aproximando.

**FIGURA 29 - BIA ENCARA A TELA E O SANGUE ESCORRE POR SUA BOCA**



FIGURA 30 - A IMAGEM DE UMA DAS VÍTIMAS APARECE LOGO APÓS O ROSTO DE BIA



O frame em questão do filme representa o quão presente está a violência dentro do universo das personagens. Nesta cena que se assemelha a um sonho ou alucinação, o sangue, como uma força vital, e fruto da violência, está intrinsecamente presente em Bia, que não consegue escapar disto. Além disso, por tratar se de um filme que aproxima se do terror, a presença do sangue faz parte do subgênero slasher, famoso por apresentar muita violência, assassinatos e sangue jorrando. Como aponta Barrenha (2021), os slashers também apresentam a *final girl*, personagem feminina que se livra dos males presentes no filme por suas virtudes morais. No caso deste filme, Bia é uma *final girl* desvirtuada, pois tem uma vida sexual ativa, comportamentos violentos e não apresenta proximidade com a tradição religiosa.

Esta perspectiva apresentada pelo filme que cresce no seu desenrolar não é aleatória, em *Mate me por favor* a morte e a violência parecem ser possibilidades de vida a alguns personagens, compreendendo que para alguns é esta sua realidade imediata. Em entrevista à Revista Trip, a diretora Anita Rocha da Silveira afirma que “Eu precisava trabalhar a morte não como oposição à vida, mas como uma pulsão no meio do vazio que pode ser a existência” (Cortêz, 2015). Neste sentido, as relações com as mortes no bairro e a memória em relação a elas é o campo narrativo do filme, que apresenta as perdas dos personagens como algo fundamental para a construção de suas identidades individuais e coletivas.

Apesar dos acontecimentos dolorosos, a vida cotidiana continua. Na parte (Marcas, 1h09min20s – 1h26min48s) Bia está treinando handebol no colégio, quando observa Pedro conversando com outra garota, em seguida ela faz um passe muito forte, o barulho é alto e o sangue escorre pelo rosto de Renata. As colegas se aglomeram ao redor dela, em solidariedade e também para comentar o acontecido, quando Michele entra correndo no ginásio, ela diz que encontraram um novo corpo perto do colégio. A cena corta para Bia olhando o horizonte, com a voz em off de Michele que diz “Mataram um homem”. Logo em seguida, João é mostrado na frente do computador, seu rosto é contraposto com uma imagem de sua amiga que não o responde, mas isso logo é substituído por imagens dos corpos das vítimas, os cadáveres são mostrados ensanguentados juntos ao espaço onde foram encontrados.

Bia ao retornar para casa pergunta sobre sua mãe, mas encontra apenas João e Mari, esta conta que ficou assustada com as fotos que vazaram dos cadáveres, João complementa que demoraram uma semana para encontrar o rapaz morto, e ninguém notou. Tal dinâmica relembra o thriller de ação *Collateral* (2004)<sup>36</sup> de Michael Mann, cujo o antagonista Vincent (Tom Cruise) conta a história de um homem morto no metrô, seu corpo fica o dia inteiro no vagão sem que alguém notasse que ele havia falecido. As situações representadas em ambos os filmes permitem perceber o isolamento social dentro da sociedade, em que a preocupação com o outro deixa de existir dentro das relações.

Na cena do jantar, João chega a perguntar se é normal uma pessoa sumir por três semanas, pois ele manda mensagem para uma amiga e ela nunca o responde, Mari diz que não é, ainda mais com os acontecimentos recentes, e sugere que ele siga em frente e comece a olhar outras pessoas. No corte seguinte, Bia se olha no espelho com raiva.

Bia e Mari dividem a cama, enquanto esta dorme, a outra lê em voz alta “Versos Íntimos” de Augusto dos Anjos, os versos do poema se entrelaçam junto a narrativa do filme:

Mora, entre feras, sente inevitável  
Necessidade de também ser fera. [...]  
Apedreja essa mão vil que te afaga,  
Escarra nessa boca que te beija! (Anjos, 1998, p. 42-43).

Ser como uma fera remete a Bia cuja curiosidade sobre as mortes a aproxima propriamente do comportamento do assassino e também das vítimas, cercar-se por essa

---

<sup>36</sup> *Collateral* (2004). País: EUA. Colorido. Dirigido por Michael Mann, dur.: 120min.

violência levou a personagem a compreender estes acontecimentos como parte real de sua identidade pessoal. A segunda parte corrobora com seus comportamentos mais violentos, como quando enforca Pedro ao beijá-lo, e no final do filme quando agride Mari em uma briga no colégio, Bia se aproxima do comportamento do agressor.

No dia seguinte no colégio, Mari conversa com Renata, as duas estão separadas pela porta do banheiro, Mari diz que com o nariz quebrado será ainda mais difícil para a amiga arrumar alguém. Logo depois, o colégio anuncia que os alunos serão dispensados, pois o aluno de uma das turmas foi encontrado morto naquela manhã, a direção ainda acrescenta que oferecerá um psicólogo para ajudar aqueles que precisarem conversar. Nesta escalada dos acontecimentos o filme faz se notar também pela caracterização das diversas personagens, os machucados tornam se mais visíveis, como o nariz quebrado de Renata, o pescoço imobilizado de Pedro e uma figurante que aparece com o olho roxo próxima a Bia e Mari no intervalo, as agressões crescem mesmo sem serem vistas.

Numa cena seguinte, Bia caminha a noite, a voz de Michele em off conta uma história de terror, desta vez, uma verdadeira, trata se do assassinato de Daniella Perez. Embora o filme não cite o nome dos envolvidos neste caso, é possível verificar que a base do conto apresentado é este famoso caso brasileiro, onde o corpo da atriz foi encontrado na Barra da Tijuca, mesmo bairro do filme. Em sua entrevista à Revista Trip, a diretora Anita Rocha da Silveira afirma ter sido impactada fortemente por este caso:

A Barra não é cenário por acaso. É uma região “sem memória, estéril, feita para enjaular famílias”, descreve a diretora. Foi em um terreno baldio, perto das locações do filme, que, em 1992, o corpo da atriz Daniella Perez foi encontrado morto. Anita tinha 7 anos e acompanhou a notícia da protagonista da novela de De corpo e alma, apunhalada 18 vezes a sangue frio pelo seu par romântico na TV e pela esposa dele. “De repente a garota linda que eu acompanhava toda noite foi assassinada. As fotos foram publicadas nos jornais e vi tudo, o corpo, o mato alto em volta. Fiquei dias em choque.” (Cortêz, 2015).

Barrenha (2021) também traz um acréscimo sobre o caso de Daniella Perez, entendendo como uma perspectiva do real que o filme traz, e no seu papel de representar a expressão da sexualidade na juventude:

Por um lado, a possibilidade do feminicídio é real, como indica a inserção da famosa história de Daniella Perez, jovem atriz que foi assassinada a tesouradas pelo colega de elenco e a esposa deste em um matagal da Barra da Tijuca, após as gravações da novela que

protagonizava, em dezembro de 1992. Por outro lado, está a descoberta da sexualidade e as potências que derivam dela, geralmente podadas por uma educação que concebe o sexo na dualidade do prazer e do perigo, envolvendo as adolescentes do filme em um terror psicológico movido por questões como a vigilância e a vulnerabilidade permanentes. (Barrenha, 2021, p. 115).

O crime motivado por ciúmes e inveja chocou a população brasileira, mas não foi uma exceção dentro da realidade do país, agressões e assassinatos envolvendo homens com ciúmes são frequentes no Brasil e é um problema de longo prazo. Silvia Federici (2023) aponta isto como uma questão institucionalizada dentro do capitalismo, onde o assédio, a exploração sexual e o controle do comportamento das mulheres fazem parte da ordem dominante, e por isso perpetua tais violências. A autora utiliza o movimento #Metoo como um ponto de virada para compreender este problema:

Vemos uma dinâmica semelhante se manifestar no movimento #MeToo [Eu também], pois, mais uma vez, muitas mulheres não reconhecem que a violência sexual é um problema estrutural, e não um abuso de poder por parte de homens perversos. Entendê-la como problema estrutural significa que as mulheres são criadas para serem abusadas sexualmente pelas condições econômicas nas quais a maioria de nós é obrigada a viver. Evidentemente, se as mulheres ganhassem salários mais altos, se as garçonetes não dependessem de gorjetas para pagar o aluguel, se os diretores e produtores de cinema não decidissem o futuro das jovens que recorrem a eles em busca de trabalho, se pudéssemos deixar relacionamentos abusivos ou empregos nos quais somos sexualmente assediadas — aí, sim, veríamos uma mudança. (Federici, 2023, p. 49).

Este problema estrutural apontado por Federici pode ser observado no filme pelos constantes conselhos que são ditos a Bia e suas colegas quanto ao comportamento delas, contudo, as ações dos garotos e homens nada é dito.

As consequências da violência presente no bairro são sentidas especialmente pelas personagens femininas. No retorno as aulas após o assassinato de um aluno, Bia e Mari brigam uma com a outra, com esta sendo chamada de “piranha” e levando uma cabeçada. Numa cena seguinte as protagonistas do filme são mostradas com seus machucados acumulados ao longo da narrativa todas em PP uma a uma. Bia retira o curativo de sua cabeça, resultado da briga, em seguida, Mari coloca um curativo em seu rosto, Renata ajeita a proteção em seu nariz quebrado e Michele mexe na franja que esconde as feridas na sua boca<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Provavelmente ferimentos causados pela Herpes labial.

FIGURA 31 - BIA E O CORTE EM SUA TESTA



As marcas que caracterizam esta cena das protagonistas estabelecem as cicatrizes físicas que a violência urbana produz nos indivíduos. Estas também são notadas a partir dos figurantes, especialmente no cenário da escola, que aparecem com muletas, gessos e outros machucados, escancarando a amplitude desta questão social.

O epílogo do filme (1h26min49s – 1h39min13s) apresenta uma multidão de pessoas reunidas em vigília pelas vítimas dos recentes assassinatos na Barra da Tijuca. Nesta aglomeração de pessoas Bia, suas amigas e João estão juntos, todos de preto, Mari é a única que está afastada, e quando Bia direciona seu olhar a ela, Mari resolve sair da multidão. João por sua vez caminha até um mural para colocar uma foto de sua amiga que ele suspeita ter desaparecido, esta ação tem como fundo musical um funk gospel cantado pela pastora. Um PD mostra a foto colocada por João, em seguida, a mesma moça da foto é apresentada em PP também na multidão, o corte seguinte João está com o olhar de surpresa, a moça se assusta ao ver João e corre.

Bia sai também da multidão, ela caminha em primeiro plano até encontrar Mari sentada sozinha, ela fica ao seu lado, tenta puxar a mão da amiga que recusa repetidas vezes, até que ela força um abraço e Mari cede, e chora no colo da amiga. Os planos seguintes mostram o vazio da cidade à noite, as avenidas quietas, construções paradas e o terreno baldio que as protagonistas costumam caminhar. Neste cenário a câmera se aproxima lentamente, e percebe-se uma cena de estupro acontecendo, a tela por vezes se escurece por inteiro, mas a ação permanece. Com a proximidade que a câmera obtém,

distingue-se duas figuras, uma moça sendo asfixiada e um agressor por cima de seu corpo, usando uma calça jeans e um moletom. A cena é escura e difícil de distinguir o rosto de algum deles, a cena se encerra com uma tela escura.

No plano seguinte, em PP Bia acorda em sua cama. Ela vai até a sacada do apartamento observar a manhã, um barulho na porta indica que alguém chegou, Bia questiona se é sua mãe, mas é João que chega, sem falar nada e deita no sofá. Embora não seja conclusivo, esta cena mostra o personagem chegando em casa após uma noite fora, com um cansaço visível e trajando uma calça jeans, mesma roupa do agressor mostrado na cena anterior. Porém, não é possível dizer se João é ou não o assassino.

Esta última cena encerra a participação de João no filme. O plano seguinte apresenta Renata, Mari e Michele numa estação de ônibus, as personagens estão afastadas uma da outra, não há diálogo, apenas o plano aberto das três, encerrando o arco destas personagens no filme. Em seguida, Bia é filmada em PM entrando no terreno baldio ao entardecer. O corte seguinte mostra a personagem, no período da noite, sentada sobre um morro de terra, ela então resolve deitar. O plano seguinte a mostra acordando, se levanta e caminha em direção ao horizonte, em seguida várias pessoas aparecem em meio ao terreno também caminhando em direção ao horizonte. O título do filme aparece na tela, os créditos começam a passar ao som de “Nosso Sonho” de Claudinho e Bochecha”.

**FIGURA 32 - BIA E OUTRAS PESSOAS CAMINHAM PELO TERRENO BALDIO**



A caminhada final no filme permite uma interpretação aberta a respeito deste final, o deslocamento lento de Bia e das pessoas que surgem no terreno remete ao comportamento padrão dos Zumbis, que se movimentam sem vida sem um destino bem definido. Sobre este final, Barrenha afirma:

Bia se levanta do meio do matagal no qual passou a noite, e sai caminhando. Inesperadamente, vão se levantando, um a um, pausadamente, outros adolescentes que, como a protagonista, saem caminhando, figurando outra pequena procissão, como se ressuscitassem indefinidamente para encarar mais um dia do horrífico cotidiano adolescente. (2021, p.111).

Este cotidiano horroroso enfrentado pela juventude representada em Bia, suas amigas e o cenário da escola permitem perceber como as perspectivas que cercam os adolescentes giram em torno do perigo da violência urbana, e no caso do filme relacionado à sexualidade. O contexto social é esvaziado, as construções são vazias, a cidade não possui adultos e as reivindicações que movimentam os jovens ligam-se a igreja neopentecostal e sua proximidade com o conservadorismo. Barrenha traz um apontamento sobre isto:

Ao mesmo tempo, critica veementemente (na maioria das vezes pela via do humor, expondo o ridículo de certas “soluções”) a contenção, a paralisia do desejo e o medo como formas de proteção. Pelo contrário: olhar, atacar, e mesmo assumir o lugar do monstro se desenham como melhores estratégias não apenas para sobreviver, mas para viver plenamente (2021, p. 116).

Neste sentido, para sobreviver e viver neste mundo de conservadorismo e violência, é preciso que o indivíduo se torne uma espécie de caçador dentro do contexto urbano. A racionalidade neoliberal que mercantiliza as relações sociais, é expressa neste filme como a racionalidade de que para sobreviver é preciso ter uma aceitação de que alguns irão morrer, perecer e desaparecer, mas que a vida segue.

Em *Trabalhar cansa*, o monstro se esconde nas paredes do mercado, calculando lucros, vigiando funcionários e captando clientes. Em *Mate me por favor*, a monstruosidade está escondida na luz do dia entre as pessoas, observando seu comportamento e interagindo no meio delas, à noite ela seleciona os mais vulneráveis, captura e mata. A sensação provocada é de que qualquer um pode ser vítima, a qualquer momento e em qualquer lugar, basta apenas um descuido ou um flerte com o perigo.

## CONSIDERAÇÕES

O cinema tem se mostrado uma fonte rica para a historiografia, este trabalho teve como objetivo demonstrar isto a partir de uma análise de dois filmes que envolvem o contexto da história recente do Brasil. Tanto os filmes quanto este contexto mencionado envolvem se dentro do neoliberalismo, que é tanto uma racionalidade como uma forma específica de capitalismo vigente desde da década de 1970.

Como dito por David Harvey (2008) o neoliberalismo pode ser compreendido como um movimento de retomada da hegemonia de classe, traduzida em ações para garantir e aumentar a lucratividade da burguesia internacional e conter o avanço das conquistas trabalhistas, os direitos dos trabalhadores e a expansão do Estado de Bem Estar Social. Este movimento foi incentivado principalmente nas economias de centro (Europa e EUA). Por outro lado, encontram-se as economias subalternas, os países considerados subdesenvolvidos, em desenvolvimento ou emergentes que seguem a margem deste movimento. Harvey mostra que dentro do neoliberalismo, as possibilidades para questionar a ordem ou revertê-la são cerceadas.

A relação de dominância econômica não se restringe apenas a este campo, ela é extrapolada para a política, cultura e a sociedade, por isso, compreende se as produções culturais tais como o cinema como um espaço em que as refrações destas questões aparecem. Isto não significa dizer que os filmes apenas copiam o mundo como ele está, mas que suas produções partem das condições atuais de produção, desenvolvimento e política vigentes como mostrou-se ao algo desta dissertação.

Gyorgy Lukács (2018) afirma que a forma artística é sempre a forma de um conteúdo determinado, neste sentido, aquilo que é representado no filme tem uma relação intrínseca com a forma que isto é feito, e tudo isto se insere no contexto atual da produção. Há uma forma específica de fazer cinema dentro do contexto neoliberal, seja em questões orçamentárias da produção, pressão dos estúdios, empresas e governos, o conteúdo específico daquilo que se quer representar e a recepção do público neste contexto.

*Trabalhar cansa* e *Mate me por favor* são dois filmes de um contexto muito mais amplo de produções contemporâneas brasileiras que se inserem num momento de grande consumo de mercadorias da população no país, mas ainda com pouco acesso aos direitos cidadãos como o acesso à universidade, mobilidade urbana, saneamento básico e hospitais. Isto é intrínseco ao neoliberalismo que considera estes setores como um campo para a iniciativa privada, e não para o Estado. Os filmes embora não representem de forma direta todos os aspectos da realidade neoliberal presente no Brasil, são resultado do esforço de pessoas e empresas que existem neste contexto, e dele são constituídas e constituintes, sendo assim, o neoliberalismo é tanto parte dos bastidores do filme quanto de sua mise en scene.

Ao longo desta dissertação buscou-se resgatar o significado político que as produções culturais apresentam e podem influenciar o comportamento de seus espectadores. Douglas Kellner (2001) atenta para esse papel que o cinema pode ter de produzir uma representação social, seja com os valores dominantes ou dissonantes de um contexto histórico. Os filmes analisados nesta dissertação partem de uma perspectiva contra hegemônica, demonstrando o avanço do neoliberalismo aumentando a superexploração dos trabalhadores, as desigualdades de gênero e a subalternidade do Brasil perante os países de centro.

Em *Trabalhar cansa*, resgata-se a perspectiva de classe do capitalismo no Brasil, presente tanto na conjuntura do país naquele momento de sua produção e lançamento, quanto do passado histórico. A herança escravagista brasileira, a manutenção de papéis de gênero e a influência do capital financeiro compõem a narrativa do filme que expressa no lar da protagonista e em seu espaço de trabalho. A vida é minada, o que resta é a exploração à custa do próprio corpo e da própria saúde mental.

No cenário carioca de *Mate me por favor*, as consequências do vazio social provocado pelas práticas neoliberais são apresentadas por meio de uma juventude sem perspectiva futura, sujeita a violência urbana e ao conservadorismo. O apelo ao mercado como ambiente regulador de comportamentos e práticas retira do Estado a função de educar e criar práticas exemplares aos indivíduos, neste sentido, cada pessoa é responsável por si, independente das questões sociais, todos devem adequar se ao mercado. Alguns ficam para trás, e como a história do capitalismo mostra, os grupos

marginalizados de décadas atrás continuarão marginalizados no mundo neoliberal que se interessa apenas por lucro às custas dos trabalhadores.

A trajetória deste trabalho buscou construir uma pesquisa que sistematizasse as contribuições do cinema nacional recente que abordasse o próprio país no centro de suas preocupações. Entende-se que os filmes que serviram de base para esta dissertação representam uma pequena parcela das produções do cinema brasileiro na última década, que apresentam grande variedade de conteúdo, forma e contextos regionais. Com isso, o campo para análises das produções culturais dos últimos anos no Brasil oferece um panorama fecundo para trabalhos que buscam entender o neoliberalismo e seu avanço, ao mesmo tempo que almejam pensar a superação deste modelo político econômico.

A produção de uma dissertação dentro do método materialista histórico dialético envolve compreender o modo de produção capitalista e pensar a sua superação. A escolha do cinema como fonte parte de uma análise sobre o potencial que as produções culturais permitem em uma tomada de consciência frente as explorações e a violência orquestrada por este sistema. A faceta neoliberal piorou as condições dos trabalhadores e transformou campos como a educação e a cultura como algo distante das preocupações vigentes do Estado e da população em geral. Repensar o poder ideológico e contra hegemônico que o cinema brasileiro possui é uma forma de construir a superação deste sistema.

Como destaca Paulo Emílio Sales Gomes (2001), o cinema não é alheio às condições de um país, e, portanto, fica subordinado ao desenvolvimento deste. Apesar disso, os filmes podem contribuir para um avanço da consciência, uma agitação das massas e uma crescente das representações que movimentam os trabalhos frente às condições que eles se encontram.

Frente às possibilidades do cinema, é também um potencial da história não apenas registrar o passado e o modo como os acontecimentos ocorreram, mas compreender seus significados, a inserção dos agentes históricos e entender os impactos destes na vida das pessoas. A história não é feita apenas dos grandes dias, eventos e sujeitos, mas constrói-se no tecido do cotidiano, dia após dia em que os trabalhadores constroem suas vidas e sua forma de sobreviver.

As imagens, construções, textos, obras de arte e eventos que possuem significado para os indivíduos da história, devem servir de campo para a atuação do historiador. Compreender os sentimentos e significados que promovem a ação das

coletividades é fundamental para a historiografia reconstruir a dinâmica do tempo histórico.

## **FONTES**

TRABALHAR cansa. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. [S. l.]: Ancine, Dezenove filmes e Filmes do Caixote., 2011.

MATE me por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. [S. l.]: IMOVISION, Bananeira filmes, ReiCine, Ibermedia e Telecine productions, 2015.

## **REFERÊNCIAS:**

ANJOS, Augusto dos. Eu e outras poesias. 42. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998.

ARAUJO, Victor Leonardo. Neoliberalismo no Brasil: Uma proposta de periodização. **GeoSul**, [s. l.], p. 95-121, 13 ago. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/96842>. Acesso em: 4 dez. 2024.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.27.2017.tde-13032017-135431. Acesso em: 2024-12-03.

\_\_\_\_\_. **A imagem partida**: estudos sobre cinema brasileiro no século XXI. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.27.2022.tde-19042023-143317. Acesso em: 2024-12-03.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. Mate-me por favor: Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo. **Mistral | Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History**, [s. l.], p. 92-118, 2021. DOI

<https://doi.org/10.21827/mistral.1.37511>. Disponível em: <https://works.hcommons.org/records/z8797-s9426>. Acesso em: 30 maio 2025.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é Cinema?**. [S. l.]: Editora Brasiliense, 1996.

BÍBLIA Sagrada. Salt Lake City, Utah, EUA: [s. n.], 2015.

BHATTACHARYA, Tithi. Explicando a violência de gênero no neoliberalismo. **Marx e o Marxismo**, [s. l.], p. 14-37, 3 ago. 2019. DOI <https://doi.org/10.62782/2318-9657.2019.319>. Disponível em: <https://niepmarx.com.br/index.php/MM/article/view/319>. Acesso em: 5 dez. 2024.

BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo**. São Paulo: Editora Politeia, 2019.

\_\_\_\_\_. **Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade**. [S. l.]: Zazie Edições, 2018. Disponível em: <https://zazie.com.br/produto/wendy-brown/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CAMPOS, Leonardo. Crítica | Mate-me Por Favor: Um filme sobre a nossa atual juventude, uma geração de mortos-vivos.. *In: Plano Crítico*. [S. l.], 15 set. 2016. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-mate-me-por-favor/>. Acesso em: 30 maio 2025.

\_\_\_\_\_. Crítica | Trabalhar Cansa. *In: Plano Crítico*. [S. l.], 28 abr. 2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-trabalhar-cansa/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CARCANHOLO, Marcelo Dias. Dialética do Desenvolvimento Periférico:: Dependência, superexploração da força de trabalho e política econômica. **Revista de Economia Contemporânea**, [s. l.], p. 247-272, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rec/article/view/20631>. Acesso em: 4 dez. 2024.

CHAMAYOU, Gregoire. **A sociedade ingovernável: Uma genealogia do liberalismo autoritário**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

CORTÊZ, Natacha. A morte lhe cai bem: Uma estranha proximidade com a morte influenciou a cineasta Anita Rocha da Silveira. Em seu primeiro longa, Mate-me Por Favor, ela flerta com a finitude da vida. *In: CORTÊZ, Natacha. Revista Trip*. [S. l.], 16 dez. 2015. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/cineasta-carioca-anita-rocha-da-silveira-flerta-com-a-morte-em-seu-longa-mate-me-por-favor>. Acesso em: 30 maio 2025.

- DARDOT, Pierre; LARVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DA SILVA, Fabrício Basílio Pacheco. **TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO: o sobrenatural em Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- DA SILVA, Rodrigo Augusto T. M. Leal. Neoliberalismo, conservadorismo religioso e opressões de gênero e sexualidade no Brasil. **Serviço Social e Sociedade**, [s. l.], v. 146, ed. 1, p. 244-262, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/i/2023.v146n1/>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- DOBB, Maurice. O Capitalismo. *In*: DOBB, Maurice. **A evolução do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. cap. 1., p. 3-24.
- GERMANO, Pedro da Cunha. **Uma trajetória de horror na classe média**: Conflito de classes em *Trabalhar cansa* (2011) e *O animal cordial* (2017). 2023. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - UNILA, Foz do Iguaçu, 2022.
- GHETTI, Bruno. **MATE-ME DE SENSAÇÕES: EXCESSO E CORPOREIDADE NA OBRA DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA**. 2021. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - UFF, Niterói, 2021.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- FISCHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FEDERICI, Silvia. **Além da Pele**: Repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. São Paulo: Editora Elefante, 2023.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FREITAS, Maira Cristina Soares. **Mate me por favor?: Adolescência: vivendo o risco de morrer**. 2017. Dissertação (Mestrado em Promoção de Saúde e Prevenção da Violência) - UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista. **Cadernos Pagu**, Campinas, ed. 22, p. 201-246, 2004.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo: História e implicações**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HELLER, A. **O Cotidiano e a História**. [s.l.] Editora Paz e Terra, 1972.

- KASTER, Amanda. Trabalhar Cansa mostra os dramas e o terror das incertezas da vida em um filme que é a cara do Brasil. *In: Nonada*. [S. l.], 31 out. 2015. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2015/10/trabalhar-cansa-mostra-os-dramas-e-o-terror-das-incertezas-da-vida-em-um-filme-que-e-a-cara-do-brasil/>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematográfico: Um olhar sobre a história*. Salvador; São Paulo: EdUFBA; Editora Unesp, 2009. p. 99-131.
- LIMA, Rafael Garcez. **O terror no cinema brasileiro contemporâneo: uma abordagem monadológica de Trabalhar Cansa e Mangue Negro**; 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Unisinos, São Leopoldo, 2019.
- LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e ideologia**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- MACIEL, David. As metamorfoses do neoliberalismo no Brasil Contemporâneo: governos do PT e hegemonia neoliberal. *In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA -ANPUH, 2013, Natal -RN. As metamorfoses do neoliberalismo no Brasil Contemporâneo: governos do PT e hegemonia neoliberal [...]. [S. l.: s. n.]*, 2013. Disponível em: [https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364652162\\_ARQUIVO\\_Comunicacaoaraanpuh2013.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364652162_ARQUIVO_Comunicacaoaraanpuh2013.pdf). Acesso em: 9 dez. 2024.
- MARINI, R. M. **Dialética da Dependência: Uma antologia da obra de Ruy Mauro Marini**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- MARX, K.; RANIERI, J. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MENDONÇA, Luís. Marco Dutra: “o fantástico ajuda-nos a compreender as questões humanas e sociais”. *In: À Pala de Walsh*. [S. l.], 12 abr. 2015. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2015/04/marco-dutra-tenho-a-impressao-que-o-fantastico-nos-ajuda-a-compreender-as-questoes-humanas-e-sociais/>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- MÉSZÁROS, I. **O desafio e o fardo do tempo histórico**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MORAES DA COSTA, Marli Marlene; SOARES, Etyane. **Divisão sexual do trabalho e os desafios enfrentados pelas mulheres trabalhadoras no Brasil do século XXI.** *Revista Videre*, [S. l.], v. 14, n. 30, p. 304–322, 2023. DOI: 10.30612/videre.v14i30.16306. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/videre/article/view/16306>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MURILLO, Susana. Neoliberalismo: Estado y procesos de subjetivación. **Revista de la Carrera de Sociología. Entramados y Perspectivas**, [s. l.], 25 out. 2018. Disponível em: <https://thetricontinental.org/wp-content/uploads/2019/03/Susana-Murillo-Neoliberalismo-Estado-y-procesos-de-subjetivaci%C3%B3n.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2024.

OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema.** São Paulo: Papyrus Editora, 2022.

PAULANI, Leda. A experiência brasileira entre 2003 e 2014: Neodesenvolvimentismo?. **Cadernos do Desenvolvimento**, [s. l.], p. 135-156, Jan-Jun 2017. Disponível em: <http://www.cadernosdodesenvolvimento.org.br/ojs-2.4.8/index.php/cdes/article/view/32>. Acesso em: 4 dez. 2024.

RIZZO, Sérgio. Trabalhar cansa: vazio “glocal”. **Revista Laika**, São Paulo, 20 jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistalaika/article/view/137166>. Acesso em: 9 jun. 2025.

VALENTE, Eduardo. Dia 4: Movimentos e paralisia: Trabalhar Cansa, de Marco Dutra e Juliana Rojas (Brasil, 2011) – Un Certain Regard. *In: Cinética*. [S. l.], Maio 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cannes11dia4.htm>. Acesso em: 16 jun. 2025.

VALIM, Alexandre. História e Cinema. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; VAINFAS, Ronaldo. Novos domínios da história.* [S. l.: s. n.], 2012. p. 282-300.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. **"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência.** 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-19032015-172224/>. Acesso em: 05 dez. 2024.

VENTURA, Manoel. Guedes diz que dólar alto é bom: ‘empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada’. *In: O Globo*. [S. l.], 12 fev. 2020. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>. Acesso em: 4 jun. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero Patriarcado Violência**. 2ª edição. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

STREECK, Wolfgang. **Tempo Comprado**: A crise adiada do capitalismo democrático. São Paulo: Boitempo, 2019.

WANDERLEY, Lívio Andrade. Política econômica e social brasileira: neoliberalismo e social desenvolvimentismo. **Revista Economia Política do Desenvolvimento**, [s. l.], p. 47-68, Dezembro 2018. DOI <https://doi.org/10.28998/repd.v9i22.8750>. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/repd/article/view/8750>. Acesso em: 9 dez. 2024.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: A opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Tainá. TINHA SANGUE POR TODO LADO. COR E ESPAÇO COMO ARTIFÍCIO E PRESENÇA EM MATE-ME POR FAVOR. *In*: ALVES, Marta Pinho; BELLO, Maria do Rosário Lupi; ÁLVAREZ, Iván Villarme (ed.). **Atas do IX Encontro Anual da AIM**. [S. l.: s. n.], 2019. p. 49-61.