

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS  
E CIÊNCIAS HUMANAS

Cíntia Medina de Souza

A TRÁGICA RACIONALIDADE DO  
CAPITAL NO CINEMA DE KEN LOACH  
UMA OFENSIVA IRRACIONAL À CLASSE  
TRABALHADORA NO SÉCULO XXI

São Paulo  
2023



Cíntia Medina de Souza

# A TRÁGICA RACIONALIDADE DO CAPITAL NO CINEMA DE KEN LOACH

UMA OFENSIVA IRRACIONAL À CLASSE  
TRABALHADORA NO SÉCULO XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutora em História Social.

Área de concentração: História da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação  
Sistema de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MEDINA, Cíntia

A trágica racionalidade do capital no cinema de Ken Loach: uma ofensiva irracional à classe trabalhadora no século XXI / Cíntia Medina de Souza; orientador Elias Thomé Saliba — 2023.

p. 578

Tese (Doutorado em História Social) — Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

1. Ken Loach. 2. Cinema e Realismo. 3. Reestruturação Produtiva. 4. Crise do Capital. 5. Mundo do Trabalho. 6. Resignação Trágica. I. Saliba, Elias Thomé, orientador. II. Doutorado.

CDD 907.2

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a):** Cíntia Medina de Souza

**Data da defesa:** 14/04/2023

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Elias Thomé Saliba

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/06/2023



*(Assinatura do(a) orientador (a))*



MEDINA, C. *A trágica racionalidade do capital no cinema de Ken Loach: uma ofensiva irracional à classe trabalhadora no século XXI*. 2023. 578 p. Tese (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas — FFLCH, Universidade de São Paulo — USP, São Paulo, 2023.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. Lindberg Souza Campos Filho

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr<sup>a</sup>. Rosane Barguil Pavam

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. Ricardo Coltro Antunes

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: Aprovada

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_





*Ao meu pai Saul Medina (in memoriam), quem o trabalho sob o capital aprisionou e ceifou a vida.*

*À minha mãe Nelvis Maria, quem o trabalho sob o capital aprisionou e roubou a companhia diária familiar, mas que bravamente me concedeu o necessário para seguir.*

*Aos meus amados irmãos e sobrinhos, aos quais o trabalho sob o capital continua aprisionando e roubando o tempo primordial para seu desenvolvimento pleno. Juntos continuamos nas labutas de cada dia.*

*A nós, os trabalhadores do mundo todo, cuja luta diária, desde a escura e amarga aurora até o ansiado crepúsculo do dia, nos ensina sobre a urgência de libertar o trabalho do capital e, por fim, conquistar a verdadeira dignidade humana.*

*Ao Adriano, companheiro nessa incessante luta no campo histórico da nossa classe trabalhadora, de onde viemos e onde morreremos.*



## AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo pela oportunidade de realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo que acreditou nesta investigação, incentivando-nos e disponibilizando o ambiente favorável ao pensamento crítico.

Ao orientador Prof. Dr. Elias Thomé Saliba pelo acolhimento à pesquisa, pela orientação excepcional em sua disponibilidade expedita, compreensão e em seu incentivo, sempre com a sua erudição admirável e bem-humorada iluminando o percurso desta investigação. Jamais esquecerei de sua célebre frase sobre as complexas veredas da pesquisa científica: o caminho se faz caminhando.

Ao Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e a CAPES pela concessão de bolsa de doutorado e apoio financeiro para realização desta pesquisa.

Ao cineasta Ken Loach e sua equipe de produção, especialmente ao seu roteirista, Paul Laverty, e à gerente da Sixteen Films, Emma Lawson, os quais sempre se mostraram solícitos ao atendimento às demandas da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ricardo Coltro Antunes, quem gentilmente contribuiu com seu amplo estudo sobre o mundo do trabalho, fornecendo informações e reflexões de grande valia para o desenvolvimento das linhas investigativas aqui traçadas, principalmente no que tange às querelas que envolvem o chamado mundo do trabalho e sua morfologia.

Ao Prof. Dr. Lindberg Souza Campos Filho, quem, com seus cursos de estética e cinema, ancorados na materialidade do capital, conversas e apoio na tradução da entrevista com o roteirista Paul Laverty, permitiu o desenvolvimento e aprimoramento deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosane Barguil Pavam, quem poeticamente escreve sobre o cinema, contribuindo com novas reflexões sobre essa magnífica manifestação cultural e que gentilmente aceitou participar da banca de defesa deste trabalho.

À minha mãe, Nelvis Maria, a grande mulher da minha vida, quem me ensinou sobre o amor materno que luta na labuta diária pela vida em um sacro ofício em prol da nossa realização; a você, minha eterna amada mãe, cujo pragmatismo e inteligência nos permitiu chegar até essa etapa da vida sem esmorecer jamais!

Ao meu pai, *in memoriam*, Saul Medina, quem ousou migrar do sertão mineiro e desbravar a metrópole paulistana com tamanha coragem embalada pelas anedotas cheias de mágicas com feijões; sua bravura fora interceptada pela tragédia do capital, mas jamais destruída ao longo

de nosso caminho familiar tortuoso, visto que esse estudo é prova do quanto você nos inspirou a continuar o seu caminhar;

À minha irmã Luciene Medina, com quem aprendi a sonhar muito mais alto do que as nossas condições sociais permitiam; sempre doce, inteligente e criativa, cuja sabedoria nos ensina a sempre continuar de espinha erguida face às vicissitudes da vida. Ao Cyro Garcia, seu majestoso companheiro, o sogro dos sonhos, como diz minha mãe, pensador sagaz e bem-humorado, sempre mirando de frente à vida, ensinando-nos o quanto ela é maravilhosa.

À minha irmã, Cátia, a primogênita que nos mostrou o caminho para a emancipação feminina na nossa família; com coragem e determinação, avançou como um furacão em direção os códigos sociais patriarcais, conquistando a sua liberdade; a você, Cátia, com toda a sua garra, fora a única em nos presentear com dois filhos lindos, Anthony e Rafael, um netinho, Cauã, e duas netinhas graciosas, Alice e Maria Isadora.

Aos meus sobrinhos, Anthony e Rafael, com quem cresci brincando, ensinando-os a experimentar um amor filial e a gostar do lado lúdico da vida. Ao meu irmão, Josani, músico e desenhista excepcional, cuja inteligência nos ensina a dar os pulos diários e a respeitar os animais. Ao Márcio, meu irmão, com quem passamos a infância fazendo travessuras; nos inspirando em sua arte de comunicação e em sua sagacidade inventiva para lidar com a vida.

Ao Cauã, cuja inteligência e humor juvenil nos reatualiza nessa nova interação social digital. À pequena Alice, quem nos ensina a ter personalidade e perseverança. À querida Amanda, cujo belo sorriso nos inspira serenidade. À pequerrucha Maria Isadora, quem acabou de chegar ao mundo para alegrar a família Medina.

Aos amigos Paulo, Nídia, Gerardo, Leo, Eduardo, Fátima e Lucas, cujas conversas recheadas de humor nos proporcionam momentos prazerosos!

Ao amigo Clodoaldo Fernandes, fera na língua portuguesa e exímio leitor da literatura brasileira, com quem aprendo e rio muito em nossos rolês aleatórios pela 12, o qual, por sinal, fortalece a nossa amizade de 20 anos.

Ao amigo Cris, a quem lhe coube o funcionalismo público, e com quem as conversas sobre literatura, arte, cinema, teatro, conjunturas política e econômica são obrigatoriamente refletidas sob o tom ácido de suas ironias e improvisações junto às nossas gags e galhofas; o que seriam de nossas insignificantes vidas aprisionadas pelo trabalho sob as ordens do capital se não fosse esse alívio diário?

Ao meu Adri, com quem aprendemos a sorrir, a amar as coisas simples da vida, a jogar jogos de tabuleiro, a sonhar sempre, a pensar; a esse menino especial, esse furacão cheio de vida e humor que chacoalha e reorganiza as bases do nosso pensamento, despertando a reflexão crítica acerca da realidade social sob o modo de produção capitalista.

Cérebros, nervos, músculos  
Meu corpo explode em coisas que não sou eu

Os seres humanos fazem coisas maravilhosas  
Mas que os transformam em coisas terríveis

M-D-M [mercadoria-dinheiro-mercadoria]  
Disse-me Deus  
D-M-D [dinheiro-mercadoria-dinheiro]  
E, de repente, Deus não mais existe  
O Diabo, expulso do céu, resiste  
D-M-D' [dinheiro-mercadoria-dinheiro valorizado]  
E as coisas passam a caminhar com seus próprios pés  
Suas almas cheiram a sangue  
Quando se vendem em cada esquina

Saíram de mim por cada poro  
Fugiram de mim pelo cansaço  
Romperam minha pele de carne  
Fluída de óleo, pele de aço

Elas ganham a vida roubando a minha  
Assumem, porque abdicó  
Falam, porque me calo  
Fetichizam, porque reifico

Sou eu que me olho no corpo da coisa  
Porque eu já fui ela, mas me esqueço  
É a vida que eu olho no corpo da coisa  
Mas, eu, morto... não me reconheço

*Mauro Iasi, Trabalho morto*

O princípio econômico em primeiro lugar.

*Fiódor Dostoiévski, O crocodilo*

Isto é gozar com quem trabalha!

*Ricardo Araújo Pereira, programa televisivo*



## RESUMO

Entre os anos de 2016 e 2017 observamos as acaloradas repercussões que o encontro entre o cinema, a história e o mundo do trabalho proporcionaram. *Eu, Daniel Blake*, obra aclamada e galardoada com a Palma de Ouro, dirigida pelo cineasta britânico Ken Loach, encontrara um séquito de detratores e apoletas entre o vasto campo dos *professionnels de la profession*. Críticos de várias partes do globo, inclusive do Brasil, pouco mais fizeram do que criar resenhas, artigos de opinião e debates saturados de *clichés* estilísticos, lugares-comuns, análises unilaterais, valorações moralistas e gostos pessoais, os quais pouco ou nada traduziam acerca das efusivas manifestações catárticas do filme no grande público. Nesse sentido, observamos nesse fenômeno cultural dois aspectos a serem destacados: *i.* a conformação de um verdadeiro *enguiço da crítica* por parte de muitos críticos especializados, cujas manifestações apresentaram uma ausência de historicidade na compreensão da obra loachiana e; *b.* a potência catártica e reflexiva do filme ao apresentar à sua audiência — tanto britânica como internacional — uma problemática socioeconômica e político-cultural típica do atual momento de austeridade e reestruturação produtiva em escala mundial. Assim, sob esses aspectos levantados, este trabalho tem por objetivo apresentar ao leitor os traços sócio-histórico inerentes à obra loachiana, focando, principalmente, na temática abordada pelo diretor ao longo das duas primeiras décadas do século XXI: *a atual crise de superacumulação do capital, seu inerente processo de reestruturação produtiva e os nefastos impactos socioeconômicos gerados para as classes trabalhadoras nessa contraditória dinâmica*. Com efeito, tomamos como objeto de nossa investigação quatro filmes que externalizam essa complexa temática ao longo das primeiras duas décadas deste século: *Os Ferroviários* (2001), *Mundo Livre* (2007), *Eu, Daniel Blake* (2016) e *Você Não Estava Aqui* (2019). Em conjunto, esses filmes revelam, em sua trama e montagem, elementos que nos permitem apreender a própria historicidade desse conturbado contexto socioeconômico e político cultural de cunho (neo)liberal, elucidando, inclusive, as rápidas transformações que fizeram do *mundo do trabalho* uma instância cada vez mais irracional e deletéria para o conjunto do proletariado. Ademais, a conformação desses quatro filmes em conjunto permite observarmos a maturidade, a herança artístico-cultural e a potência catártica da *estética realista loachiana*, contrariando, justamente, as assertivas formais e moralistas de muitos daqueles ditos críticos especializados, bem como uma compreensão histórica da recepção a esses filmes, a qual expressa a própria atmosfera social do período. Isto é, uma atmosfera saturada de um consenso e uma *resignação trágica* ante os desmandos e às contradições do modo de produção capitalista contemporâneo.

Palavras-chave: Ken Loach. Cinema e Realismo. Reestruturação produtiva. Crise do capital. Mundo do trabalho. Resignação trágica.





## ABSTRACT

Between 2016 and 2017 we observed the heated repercussions that the encounter between cinema, history and the world of work provided. *I, Daniel Blake*, acclaimed and awarded the Palme d'Or, directed by British filmmaker Ken Loach, found a following of detractors and apologists among the vast field of *professionnels de la profession*. Critics from various parts of the globe, including Brazil, did little more than create reviews, opinion articles and debates saturated with stylistic *clichés*, commonplaces, one-sided analyses, moralistic valuations and personal tastes, which translated little or nothing about of the effusive cathartic manifestations of the film in the public. In this sense, we observe in this cultural phenomenon two aspects to be highlighted: *i.* the conformation of a true *breakdown of criticism* on the part of many specialized critics, whose manifestations presented an absence of historicity in the understanding of Loach's work and; *ii.* the cathartic and reflective power of the film in presenting to its audience — both British and international — a socioeconomic and political-cultural problem typical of the current moment of austerity and productive restructuring on a world scale. Thus, under these aspects raised, this work aims to present to the reader the socio-historical traits inherent in Loach's work, focusing mainly on the theme addressed by the director throughout the first two decades of the 21st century: *the current overproduction crisis of the capital, its inherent process of productive restructuring and the harmful socioeconomic impacts generated for the working classes in this contradictory dynamic*. Indeed, we took as the object of our investigation four films that externalize this complex theme throughout the first two decades of this century: *The Navigators* (2001), *It's a Free World...* (2007), *I, Daniel Blake* (2016) and *Sorry We Missed You* (2019). Together, these films reveal, in their plot and montage, elements that allow us to apprehend the very historicity of this troubled socioeconomic and cultural political context of a (neo)-liberal nature, even elucidating the rapid transformations that made the *world of work* an increasingly irrational and deleterious instance for the proletariat as whole. Moreover, the conformation of these four films together allows us to observe the maturity, the artistic-cultural heritage and the cathartic power of *Loach's realistic aesthetics*, contradicting, precisely, the formal and moralistic assertions of many of those so-called specialized critics, as well as historical understanding of the reception to these films, which expresses the very social atmosphere of the period. That is, an atmosphere saturated with consensus and *tragic resignation* in the face of the excesses and contradictions of the contemporary capitalist mode of production.

Keywords: Ken Loach. Cinema and Realism. Productive restructuring. Capital crisis. World of work. Tragic resignation.



## Lista de Figuras

Figura 1 — Prólogo de <i>Os Ferroviários</i>	246
Figura 2 — Ameaça de um acidente	251
Figura 3 — A bordo do trem veloz da privatização	252
Figura 4 — A penetração da privatização na primeira mudança placa	260
Figura 5 — A saída de Len da British Rail	277
Figura 6 — A “mudança de cultura” no mundo do trabalho	279
Figura 7 — A privatização e a segunda troca da placa instalam o novo regime de contrato por demanda	283
Figura 8 — Momento anedótico na sociabilidade de <i>Os Ferroviários</i>	293
Figura 9 — A cômica indignação de Jack	294
Figura 10 — A galhofa da sardinha — Parte I	295
Figura 11 — A galhofa da sardinha — Parte II	296
Figura 12 — A galhofa da sardinha — Parte III	296
Figura 13 — A privatização em seu <i>modus operandi</i>	298
Figura 14 — Minutagem de <i>Os Ferroviários</i> com destaque para suas mediações plásticas	303
Figura 15 — Montagem dos planos narrativos de <i>Os Ferroviários</i>	308
Figura 16 — Sequência de planos	311
Figura 17 — Sequência de planos	312
Figura 18 — O acidente de Jim	314
Figura 19 — O desfecho trágico de Jim	316
Figura 20 — Solidariedade em contraste	318
Figura 21 — Sequência de planos da <i>metáfora de base</i>	321
Figura 22 — Sequência de planos	327
Figura 23 — Sequência de planos que sinalizam o término da trama de <i>Os Ferroviários</i>	329
Figura 24 — O mercado da força de trabalho imigrante polonesa	349
Figura 25 — A ironia da liberdade individual nos espaços do capital	355
Figura 26 — Forças sócio-históricas do trabalho subsumido pelo capital	358
Figura 27 — Angie e Rose em movimento para fazer decolar a sua agência ilegal	362

Figura 28 — Condições inseguras de transporte dos trabalhadores imigrantes	363
Figura 29 — Reprodução da lógica de precarização do trabalho imigrante	370
Figura 30 — Precarização da regulamentação trabalhista	374
Figura 31 — Embate geracional	376
Figura 32 — Reivindicação salarial sem mediação sindical	379
Figura 33 — As agressões físicas à Angie	383
Figura 34 — Composição plástica da narrativa de <i>Mundo Livre</i>	391
Figura 35 — Sequência de planos no princípio do prólogo de <i>Eu, Daniel Blake</i>	410
Figura 36 — Sequência de planos que remetem ao prólogo de <i>Eu, Daniel Blake</i>	410
Figura 37 — Daniel Blake recebendo uma carta do sistema previdenciário	411
Figura 38 — A racionalidade do atendimento burocrático	418
Figura 39 — Não há espaço para a humanidade de Ann	424
Figura 40 — Dificuldades de Blake com a navegação na internet	427
Figura 41 — ‘Negócio da China’	429
Figura 42 — Exigências da racionalidade burocrática do Estado	431
Figura 43 — Sequência de planos com Daniel Blake procurando emprego	433
Figura 44 — Sequência de planos no banco de alimentos	435
Figura 45 — Katie procura emprego	440
Figura 46 — Os efeitos da austeridade na vida de Daniel Blake	441
Figura 47 — A charada do coco	443
Figura 48 — O furto de Kate	445
Figura 49 — Aplausos populares a Daniel Blake	448
Figura 50 — Sequência de planos do apoio do morador de rua	451
Figura 51 — Momentos de aparecimentos das imagens-síntese de <i>Eu, Daniel Blake</i>	452
Figura 52 — A audiência de Blake e o seu desfecho trágico	454
Figura 53 — O velório de Daniel Blake	458
Figura 54 — A ‘carta cidadã’ de Daniel Blake	459
Figura 55 — Sequências de planos do prólogo de <i>Você Não Estava Aqui</i>	475
Figura 56 — Em busca da van como meio de trabalho	478

Figura 57 — O depósito da PDF Company	481
Figura 58 — Primeiros sinais de contratempo	483
Figura 59 — Uma rotina de percalços para Ricky Turner	485
Figura 60 — Os contratempos não param de surgir	486
Figura 61 — Uma rotina de percalços para Abbie Turner	487
Figura 62 — Uma família fragmentada pelo mundo do trabalho	489
Figura 63 — Sem margem para erro	490
Figura 64 — Seb, o filho rebelde e desajustado	492
Figura 65 — Imagens-síntese de uma classe trabalhadora em mutação	494
Figura 66 — Pequenas frestas de felicidade	497
Figura 67 — As contradições só aumentam	500
Figura 68 — Sequência de planos em torno da detenção de Seb	504
Figura 69 — Aquela garrafa <i>pet...</i>	510
Figura 70 — Sequência de planos do assalto à Ricky	511
Figura 71 — O auge da humilhação de Ricky	512
Figura 72 — Minutagem de <i>Você Não Estava Aqui</i> com destaque para a transição de planos	515
Figura 73 — O desfecho de uma resignação trágica	516
Figura 74 — Pôsteres promocionais dos quatro filmes selecionados	541



## Lista de Tabelas

Tabela 1 — Filmografia de Ken Loach	43
Tabela 2 — Blocos da narrativa fílmica de <i>Os Ferroviários</i> em seus respectivos atos	244
Tabela 3 — Blocos da narrativa fílmica de <i>Mundo Livre</i> e seus respectivos atos	346
Tabela 4 — Blocos da narrativa fílmica de <i>Eu, Daniel Blake</i> e seus respectivos atos	403
Tabela 5 — Blocos da narrativa fílmica de <i>Você Não Estava Aqui</i> e seus respectivos atos	473
Tabela 6 — Quadro-síntese do processo de reestruturação produtiva nos quatro filmes selecionados	521





## Lista de Siglas

Agitprop	Agitação e Propaganda
ATTAC	Association pour la Taxation des Transactions Financière et l'Aide aux Citoyens
AWL	Alliance for Workers' Liberty
BAFTA	British Academy of Film and Television Arts
BBC	British Broadcasting Corporation
BFI	British Film Institute
BM	Banco Mundial
CBO	Congressional Budget Office
CCE	Comunidade Comum Europeia
CECA	Comunidade Europeia do Carvão e do Aço
CEE	Comunidade Econômica Europeia
CEO	Chief Executive Officer
CNN	Cable News Network
CPF	Cadastro de Pessoa Física
CV	<i>curriculum vitae</i>
DWP	Department for Work & Pensions
EFTA	Associação Europeia de Livre Comércio
ESA	Employment Support and Allowance
FMI	Fundo Monetário Internacional
GM	General Motors
IB	Incapacity Benefit
JSA	Jobseekers Allowance
KFC	Kentucky Fried Chicken
NHS	National Health Service
NIN	National Insurance Number
NSPCC	National Society for the Prevention of Cruelty to Children
NTICs	novas tecnologias da informação e comunicação

NUR	National Union of Railwaymen
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OMC	Organização Mundial do Comércio
ONG	Organização Não Governamental
ONS	Office for National Statistics
ONU	Organização das Nações Unidas
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte
OBK	Out Back Krew
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
ROSCOs	Rolling Stock Leasing Companies
RT	Russian Today
SMA	Scottish Medical Aid
SMS	Short Message Service
TI	tecnologias da informação
TOCs	Trains Operation Conditions
TUC	Trade Union Congress
UE	União Europeia
UK	United Kingdom
UNFPA	United Nations Population Fund
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Ken Loach quando o cinema e a história encontram o mundo do trabalho	29
SEÇÃO I O ANTIRREALISMO DA CRÍTICA ESPECIALIZADA AO REALISMO LOACHIANO	55
Capítulo 1 O enguiço da crítica	57
1.1 Na crítica à Loach: o enguiço se veste de ausência de historicidade	64
1.1.1 <i>Cathy Come Home e Eu, Daniel Blake: um paralelo formalista</i>	68
1.1.2 <i>Uma crítica formalista da representação histórica do capitalismo britânico</i>	73
1.2 As vestes puídas de um moralismo desistoricista	86
Capítulo 2 A crítica do enguiço	121
2.1 A crítica do feitiço formalista	126
2.2 Do moralismo estético à historicidade da crítica	176
2.2.1 <i>O processo de codificação e decodificação da obra</i>	180
2.2.2 <i>A materialização das lutas culturais na criação artística</i>	189
2.2.3 <i>A inversão da sociabilidade mercantil burguesa</i>	205
2.2.4 <i>As lutas de classes na práxis artística</i>	208
2.3 Sobre a herança do pensamento estético burguês na recepção crítica	212
SEÇÃO II A BORDO DE UM TREM VELOZ: A REESTRUTURAÇÃO PRODUTIVA DO MUNDO DO TRABALHO SOB AS LENTES DO REALISMO LOACHIANO	237
Capítulo 3 A dialética da privatização em <i>Os Ferroviários</i>	239
3.1 Prólogo – Estórias da história da privatização	245
3.2 Ato I – Da desregulamentação do regime de jornada fixa à regulamentação da flexibilização do trabalho	257
3.3 Ato II – Da flexibilização à superação da coletividade laboral	289
3.4 Ato III – O xeque-mate do capital: da consolidação do trabalho flexível à tragédia do ‘privilégio da servidão’	307

SEÇÃO III A CRISE DO CAPITAL NO SÉCULO XXI E NOVA MORFOLOGIA DO TRABALHO NO CINEMA LOACHIANO	333
Capítulo 4 A irônica liberdade mercantil do capital em <i>Mundo Livre</i>	335
4.1 Prólogo – A exploração laboral como força vital da liberalização econômica	347
4.2 Ato I – Entre a condição proletária e a personificação do capital	357
4.3 Ato II – A reprodução do capital na cadeia de exploração do labor	366
4.4 Ato III – Isto é um Mundo Livre...: a tragédia das escolhas sob o feitiço do dinheiro e o privilégio da servidão	384
Capítulo 5 A racionalidade burocrática do Estado e o assalto ao fundo social de trabalho em <i>Eu, Daniel Blake</i>	393
5.1 Prólogo – A despersonalização burocrática de Daniel Blake	404
5.2 Ato I – O proletariado diante do labirinto kafkiano do capital	417
5.3 Ato II – O moderno mito de Sísifo no processo de proletarização	432
5.4 Ato III – A racionalidade burocrática e o destino trágico de Blake	442
Capítulo 6 A nova tecnoprodutividade digital do trabalho em <i>Você Não Estava Aqui</i>	463
6.1 Prólogo – Uma entrevista de emprego ‘sem patrão’	474
6.2 Ato I – A precarização laboral afeta o núcleo familiar proletário	477
6.3 Ato II – Maloney: ‘padroeiro’ dos sacanas de marca maior	496
6.4 Ato III – O trágico culminar da subordinação algorítmica do labor	506
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A trágica racionalidade do capital no cinema de Ken Loach	519
Referências Bibliográficas	547
Índice Remissivo	565
ANEXO I — Entrevista da autora com o roteirista Paul Laverty	575

## INTRODUÇÃO

### Ken Loach: quando o cinema e a história encontram o mundo do trabalho

*O grande problema do pensamento burguês é não entender o presente como história. O passado é história. A história já houve. Não é novidade alguma. Não exageremos os elogios a Francis Fukuyama por ter imaginado o fim da história. O debate é antigo. Para o pensamento burguês, a história do presente deve ser cancelada.*

*José Paulo Netto, Aula magna*

*O filme realista é um reflexo antropomorfizado da vida social, ele é um médium propício para a experiência hermenêutica como consciência da humanidade. Tanto a arte quanto a ciência são formas humanas de apropriação do mundo. A utilização da arte realista para se apropriar do mundo possui um caráter radical, isto é, propiciar a experiência crítica que se realiza por meio do exercício crítico-hermenêutico. Ela possui efetivamente um sentido pedagógico pleno: uma verdadeira Paideia adequada às condições da modernidade burguesa.*

*Giovanni Alves, Tela crítica*

Esta pesquisa tem o seu prelúdio em uma sala de cinema localizada na Rua Augusta, uma das principais artérias culturais da cidade de São Paulo. Fora ali, na estreia do filme *Eu, Daniel Blake*, dirigido pelo cineasta britânico Ken Loach<sup>1</sup>, que pudemos testemunhar o *encontro do cinema e da história com o mundo do trabalho*. Lá dentro, sob a luz do projetor, germinando uma série de imagens potentes em forma e conteúdo, assistimos à objetividade estética da narrativa loachiana, capaz de nos apresentar de modo cristalino a *via crucis* do personagem Daniel Blake: um trabalhador britânico de meia-idade que, retirado de sua atuação profissional enquanto marceneiro, por motivos de doença cardiovascular, percorre agora uma verdadeira e

---

<sup>1</sup> Segundo consta na Encyclopædia Britannica (2021) e no site Film Reference (2023), Kenneth Charles Loach, vulgo Ken Loach, nasceu em 17 de junho de 1936 na pequena cidade inglesa de Nuneaton, ao norte do condado de Warwickshire. Filho único de Vivien (Hamlin) Loach e John Loach, engenheiro eletrotécnico local, Loach frequentou o curso de direito no St. Peter's College, da Universidade de Oxford. Em sua passagem pela instituição, se interessou pelo teatro, atuando em algumas peças universitárias. Após se formar, em 1957, ele serviu dois anos na Royal Air Force, braço aéreo das Forças Armadas do Reino Unido. Posteriormente, em 1959, iniciou de vez sua carreira nas artes cênicas, trabalhando inicialmente como ator em companhias de teatro regionais da Inglaterra e depois inaugurando definitivamente a sua carreira como diretor de produções audiovisuais na cadeia televisiva BBC (British Broadcasting Corporation); corporação midiática estatal que embalou suas primeiras produções cinematográficas.

interminável saga cotidiana para a obtenção de seu auxílio-doença; obtenção essa que implica o atendimento de uma série de requisitos extremamente burocráticos e quase sísifcos como, por exemplo, o preenchimento *on-line* de formulários intermináveis, os contatos telefônicos com atendentes padronizados e inflexíveis, e a busca incessante por qualquer tipo de trabalho, mesmo o mais precário. Todo esse esforço realizado a despeito da silenciosa ameaça ao seu coração enfermo.

Nossos olhos atentos à tela que ali projetava essa narrativa insistiram em uma dança oblíqua e incessante ao redor daquela sala de cinema. Pairava sob a sua atmosfera a tão enunciada *suspensão cotidiana* que Lukács (1966) preconizara décadas antes. Nós, enquanto espectadores assíduos daquela contundente produção cinematográfica loachiana, observávamos a composição da narrativa e da montagem da obra como um espelho refletido sobre nossas faces e corpos. Era notório pelas reações transcorridas ao longo da película que um misto de comoção e revolta latejava entre os assentos curiosos. Era visível que as mais diversas emoções estampavam o rosto de cada espectador, bastando para isso apenas torcer levemente o pescoço em direção a um ângulo oblíquo à tela.

Do público notava-se também a contemplação indignada em face do destino trágico dos personagens; não apenas de Blake, mas de outros arquétipos do trabalhador precarizado de nosso tempo ali representado, como, por exemplo, da mãe solo Katie. E, entre muitos daqueles espectadores, suscitava-se certamente uma reflexão comparativa entre a ficção projetada de um conto cinemático bidimensional e a crueza da vida tridimensional que transcorre dia após dia fora daquela sala de cinema. Seja por pura empatia com o semelhante, seja pelos gatilhos provocados pela similitude das ocorrências apresentadas no filme, era impactante observarmos que sob a iluminação da tela projetada formava-se também um mosaico de máscaras gregas, as quais expressavam sensações ora consonantes, ora dissonantes entre si; tudo isto se processando no mesmo instante em que as cenas transcorriam o *grand écran*.

E eis que a projeção de *Eu, Daniel Blake* chega a seu fim: as luzes da sala de cinema acendem, os créditos se verticalizam na planicidade da tela e o mosaico de emoções explode visivelmente nos rostos estupefatos da audiência, com seus prantos contidos, suas frustrações salientadas, suas indagações a espera de novas reflexões e respostas, suas inevitáveis comparações com a condição periférica brasileira... Enfim, todos extasiados em uma mesma sincronia, mas diversa na sinfonia de indignações. Toda essa reação nos levou a uma indagação: por que tanta perplexidade e assombro despertados na audiência diante de uma representação cinematográfica da precariedade laboral britânica, que tem se evidenciado nos países centrais do capitalismo? Afinal, a problemática da precariedade laboral é historicamente intrínseca a formação

econômica da própria da sociedade brasileira, apresentando-se nesta de modo ainda mais acirrado.

Aliás, para chegar a essa sessão de *Eu, Daniel Blake*, bastou à audiência percorrer alguns quilômetros da cidade para se deparar com essa típica precariedade laboral, manifesta em grupos de trabalhadores ambulantes dando seus pulos no infindável rodo cotidiano; bem como observar com tristeza, gasta pela recorrência histórica, a presença de crianças de rua e outras tantas vendendo panos de prato, balas e chicletes não apenas no fado dos semáforos de São Paulo, mas até mesmo na frente do cinema, oferecendo quaisquer tipos de mercadorias baratas em troca de algum tostão por parte dos próprios espectadores que aguardavam ansiosos o início da próxima sessão. Ademais, era impossível não se deixar tocar pela crescente presença de trabalhadores desempregados e famílias inteiras dormindo ao relento da já *hipster e* badalada Rua Augusta.

Se, por um lado, tais imagens reais captadas em nossa retina inibem reações explícitas de nossa sensibilização, por outro, as imagens ficcionais do filme *Eu, Daniel Blake* nos chamaram a atenção para duas observações presentes no comportamento da audiência. A *primeira observação* diz respeito à *capacidade do filme de estimular a sensibilidade emotiva da audiência*. Aqui a estrutura compositiva do filme de Loach — em sua forma e conteúdo, materializados na narrativa das situações vividas pelas personagens —, possibilita mediatizar seus dilemas, que por serem humanos se apresentam, em suas particularidades históricas, no cotidiano da audiência. Já a *segunda observação* refere-se ao *modo como a organização das imagens cinematográficas nessa estrutura compositiva acaba por estimular a própria inteligência dessa mesma audiência*. Neste caso, a seleção de determinados personagens e a discretização dos acontecimentos cotidianos que os cercam, possibilitando e, ao mesmo tempo, limitando as suas ações ao longo da trama, fazem com que a audiência reconheça as próprias possibilidades e limites de atuação de seu agir cotidiano diante das instituições, organizações e modalidades de sociabilidade contidas no interior da própria dinâmica real capitalista.

Afinal, as imagens reais da precariedade social que vimos na Rua Augusta se apresentaram em tempo real e contínuo, delineando uma realidade com a imediaticidade típica de um pragmatismo urbano célere. Vimos, então, apenas o reflexo distorcido e superficial de imagens fragmentadas pelo próprio proceder heterogêneo de um cotidiano assentado em uma sociabilidade mercantil burguesa já desenvolvida. Uma sociabilidade que torna todas essas mazelas observadas apenas a parte unilateral e naturalizada de uma totalidade socioeconômica e cultural já cindida e, portanto, cristalizada naquele ambiente que passa a fazer parte da ‘paisagem urbana’ (embora, de fato, muitos de nós a internalizemos com alguma empatia pela dor alheia).

É neste ponto que a primeira observação acerca da recepção emocionada da audiência nos leva à segunda observação de um fato particular que acompanha essa reação emotiva: o caráter intelectualizado estimulado por *Eu, Daniel Blake*. Essa segunda observação pode ser corroborada justamente pelas entrevistas dadas por algumas personalidades da audiência na estreia do filme, programada pela Imovision — distribuidora oficial do filme e parceira da produtora de Loach no Reino Unido, a Sixteen Films. Por exemplo, o ator Sérgio Mamberti, um dos entrevistados pela Imovision (2017), frisa ser *Eu, Daniel Blake* a representação de uma questão social que não se restringe à Inglaterra dos dias de hoje, abrangendo diversos países ao redor do globo; uma situação de “desumanização da nossa sociedade” perpetrada por “um sistema absolutamente cruel” Essa percepção é corroborada por outra entrevistada que ressalta o seguinte: “não é só o Brasil que sofre com as dificuldades que o trabalhador ou desempregado sofre” (IMOVISION, 2017).

Esses relatos, por sua vez, ilustram a capacidade do filme em estimular emocional e intelectivamente a audiência enquanto esta esboça uma reflexão para além das particularidades da narrativa ficcional de *Eu, Daniel Blake*. Para esses entrevistados, o filme formaliza uma problemática social que não se limita à sociedade britânica. Ao contrário, a estória particular protagonizada por Daniel Blake representa a situação precária em que se encontra um trabalhador doente, com seu auxílio-doença negado por uma empresa privada terceirizada pelo sistema previdenciário, forçando-o a buscar trabalho continuamente como condição exclusiva para obter um auxílio-desemprego, já que lhe fora negado o auxílio-doença.

Logo, a estória específica de Daniel Blake é mobilizada por formas socioinstitucionais, cujo funcionamento seguem a lógica da sociedade organizada sob o modo de produção capitalista — esta característica universalizada tendencialmente vem provocando efeitos, se não similares, desastrosos nas frações mais precarizadas das classes trabalhadoras. A própria enunciação da privatização, como elemento ficcional, é um fenômeno presente na nossa sociedade globalizada. De certa maneira, esses relatos aferem uma percepção que expressa o *ethos épico de nossa própria contemporaneidade*: os efeitos da reestruturação produtiva no mundo do trabalho, os quais comparecem no Velho Mundo da Revolução Industrial britânica e no historicamente e flexível precário mundo do trabalho brasileiro e latino-americano. Tais efeitos típicos da sociedade brasileira, por sua vez, surpreendeu um espectador, para quem as imagens de uma Inglaterra proletária e sem *glamour* foram reveladoras. Em suas palavras, o filme apresenta “*um tom absolutamente dramático, mas que revela para nós uma realidade que muitas vezes não é muito conhecida*”. Esse último relato, na verdade, nos chama a atenção justamente para as duas observações anteriores: a capacidade do filme em estimular emotiva e intelectivamente. Ao



mesmo tempo, em que expõe uma função social do conteúdo fílmico — a de revelar a situação precária em que se encontram as frações mais vulneráveis das classes trabalhadoras britânicas —, notamos que tal função vem acompanhada no relato pela conjunção adversativa “mas”, a qual demonstra um certo incômodo com a forma dramática própria do realismo de Ken Loach.

Nesse sentido, embora a percepção deste último espectador possa suscitar uma suposta desafeição com a forma dramática, um fato é inegável: a potência afetiva e sensibilizadora do filme não se limita a tocar o espectador e congelá-lo numa instância ausente de reflexão. Ao contrário, a forma dramática realista de Ken Loach é distinta da forma do naturalismo burguês das telenovelas, das séries e dos filmes comerciais na medida em que mobiliza um processo intelectual que permite o espectador *suspender o seu cotidiano*. Isso pode ser observado nos mesmos entrevistados pela Imovision. Afetados pelo filme, eles apontam em suas falas a existência da precarização laboral como uma questão contemporânea.

Diante disso, é importante destacarmos, a priori, o seguinte fato: qualquer filme, independentemente da forma artística que compõe seu objeto de intelecção, estimula o afeto (contido ou exacerbado) no espectador, seja, pelo estranhamento, seja pela emoção. Isto é, o afeto está na base formal de qualquer conteúdo que se cogita transmitir ao próprio espectador, seja esse conteúdo questionador ou conservador, estruturado na esfera compositiva do filme. Assim, no caso de *Eu, Daniel Blake*, essa dimensão afetiva, essa capacidade estética de afetar e despertar reações adquiriu uma potência social estrondosa e surpreendente que levou a questão da precarização laboral para o debate público. E de tal maneira que não se via, na Inglaterra, desde o governo neoliberal de Margaret Thatcher, uma obra cinematográfica que conseguira reascender um sentimento de classe (ASTON, 2018).

Ainda, segundo Pillon (2017), “ao contrário das publicações na sociologia do trabalho, o filme alcançou uma ampla audiência e continua sendo um interessante meio de debate.” Nesse sentido, afeitos ou não à forma dramática e naturalista do cinema loachiano, é inegável o papel social de seu realismo na abordagem cinematográfica de um conteúdo histórico e pungente contemporâneo: um efetivo *processo de reestruturação produtiva no mundo do trabalho*, o qual tem sido vivenciado pelas diversas frações das classes trabalhadoras (laborais e intelectuais), em suas particularidades socioeconômicas, em todo o mundo.

Assim, o sentimento das situações drásticas vividas pelos personagens sob as lentes do realismo de Loach não inviabilizou o estímulo de uma reflexão desse processo social de reestruturação laboral mais amplo do mundo contemporâneo. Ao contrário, isso só demonstra o quanto essa forma realista nos impele a debruçarmos na lógica de organização histórica que constantemente reestrutura o mundo do trabalho. O realismo loachiano não se apresenta como

uma manifestação cinematográfica que aspira explicar os processos sociais em sua complexidade. Isto cabe ao campo científico e não ao artístico. Entretanto, nem por isso, o aspecto emotivo do realismo loachiano impede ou limita a expansão da inteligência pelo espectador.

Se a narrativa clássica burguesa se limita a um intelecto de afirmação de sua própria sociabilidade, o realismo loachiano em *Eu, Daniel Blake* efetua um efeito contrário: a da não naturalização da sociedade burguesa na medida em que expõe a nu os resultados desastrosos das contradições inerentes às relações sociais representadas por seus personagens interagindo com as instituições propriamente burguesas — ali representadas no falecido Estado de Bem-Estar Social, agora com sua função de assistência social regida pelas regras absurdas da lógica privada. Ao representar essas relações sociais mediante situações específicas vividas por personagens-trabalhadores, como Daniel Blake, ao contrário de qualquer limitação intelectual dado ao afeto sentimental exacerbado, o filme nos possibilita ir adiante: partir dessas representações particulares, individuais e institucionais para ir além: rumo a desvendar os elos do processo de reestruturação do trabalho organizado pela sociabilidade capitalista contemporânea.

Assim, a audiência, enquanto pertencente às mais distintas frações das classes trabalhadoras, se defronta com uma obra fílmica que ousou romper barreiras geográficas e culturais representando essa problemática socioeconômica mais ampla. Na espacialidade localmente determinada pela trama de personagens-trabalhadores tipicamente britânicos, o filme conseguiu comunicar-se com uma plateia que vive seus dias abaixo da linha do Equador. Temos assim uma representação ficcional de traços particulares do cotidiano britânico, mas, simultaneamente, de caráter universal, uma vez que narra as condições humilhantes vividas pelas frações mais precarizadas das classes trabalhadoras, as quais partilham de mazelas semelhantes (não iguais) com frações proletárias localizadas nos quatro cantos do mundo. Trata-se mesmo de uma exposição estética do próprio *processo de proletarização* posta pela reestruturação produtiva no mundo do trabalho em curso neste século, fazendo com que o descompasso de outras décadas entre os chamados Primeiro e Terceiro Mundos, ao menos neste quesito, seja de algum modo diluído.

Nesse sentido, a ausência ou o deprecimento de um efetivo *welfare state*, cristalizado pela burocratização e pelo sucateamento de serviços ligados à seguridade social proletária, representada na particularidade de *Eu, Daniel Blake*, é um traço universal presente nas particularidades sócio-históricas e econômicas brasileiras. Essa quase similitude entre tal ficcionalidade britânica de Loach e a não-ficcionalidade do contexto da economia dependente nacional pode ser ilustrada pelo depoimento do próprio ator, Sérgio Mamberti. Por sua vez, essa crueldade salientada pelo ator brasileiro transparece aos olhos dos espectadores como parte inerente das

instituições estatais contemporâneas. Essa característica emocionalmente apreensível por parte do grande público é um elemento que causa uma espécie de *verossimilhança-em-primeira-pessoa* por parte das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras que também assistem ao filme. Ademais, se observarmos *Eu, Daniel Blake* a partir desse extrato social de origem, podemos dizer que Loach seu roteirista, Paul Laverty, obtiveram êxito em traduzir cinematograficamente a periferização e proletarização dos países centrais do modo de produção capitalista contemporâneo, cuja situação precarizante já há muito é realidade particularmente típica no Brasil.

Em outras palavras, podemos dizer que pudemos experienciar essa mesma *verossimilhança-em-primeira-pessoa* na medida em que identificamos um reconhecimento e uma familiaridade com o contexto trazido pela obra loachiana, cujo processo de catarse se procedeu sem qualquer tipo de espanto, surpresa, desorientação ou reação assombrada diante do imbróglio kafkiano vivenciado por Blake e pelos demais personagens correlatos — algo que ocorrera para muitos daqueles que partilharam conosco aquela sessão de cinema na Rua Augusta, denotando justamente seus extratos proletários de consumo e convívio privilegiados (as famosas classes médias urbanas com melhor poder aquisitivo). Para muitos trabalhadores de origem social periférica, como nós, a familiaridade com a qual tratam o tema apresentado por Loach é resultado de suas próprias experiências cotidianas, marcadas pelo ônus e pelas dificuldades sobrepujadas pelas precárias condições de emprego, saúde, educação e segurança que diariamente precisam enfrentar. Ali, os espectadores se confundem com os personagens e a trama se imiscui à lida daqueles que, a duras penas, apenas *vivem-do-seu-trabalho*.

Trata-se aqui, portanto, de uma verossimilhança dotada de uma potência elucidativa, capaz de representar as constrições de um sistema público-estatal previdenciário, capaz de impedir o acesso do trabalhador ao conjunto de benefícios sociais que antes lhes era devido. Benefícios esses que tanto ele contribuiu para existirem, uma vez resultantes da tributação da cota-parte da riqueza social que ajudou a erigir com anos de seu labor. E, mais: essa representação presente em *Eu, Daniel Blake* também nos apresenta de modo cristalino o quanto o papel do Estado (burguês) passa pela progressiva dificuldade burocrática ao acesso aos serviços públicos outrora tidos como vetores de promoção do bem-estar social dos trabalhadores; uma dificuldade, a propósito, realizada com o propósito de fazer com que o trabalhador desista de buscar os seus benefícios, mesmo que garantidos na Constituição local. Ou melhor, até que o próprio trabalhador-demandante atinja um estado tal de desumanização que naturalize esse “sistema absolutamente cruel”, conforme frisou Mamberti (IMOVISION, 2017). Embora, como veremos ao longo de nossa exposição, tal sistema apresente uma dilucidação crítico-teórica

mais adequada: uma organização social assentada na exploração do trabalho alheio a serviço da acumulação de capital, cuja permanente condição de crise econômica busca no Estado o aparato último de sua resolução, para o benefício relativo da conciliação possível e momentânea ou para o malefício explícito do sucateamento do fundo social de trabalho e da coerção física pelo histórico monopólio estatal da violência, nos termos atribuídos por Weber (2000).

Entretanto, no que diz respeito às frações proletárias de consumo e convívio privilegiados, mesmo imunes àquela *verossimilhança-em-primeira-pessoa*, dadas as suas condições de vida menos solapadas do ponto de vista de sua sobrevivência diária, reverenciam o trabalho do diretor britânico em sua capacidade de unir a catarse de uma experiência estética reveladora com a emotividade de uma empatia com a trama vivida pelos personagens. Apesar da desmedida perplexidade demonstrada por muitos desses espectadores mais abonados, mas suficientemente dotados de alteridade e sensibilidade social — já que residem em um país cujas ruas escancaram a crueza intergeracional de um proletariado extremamente precarizado — não pudemos deixar de notar a capacidade de mobilização e envolvimento transmitida pelo filme e, como veremos, pelo acervo da obra loachiana, principalmente no que diz respeito à natureza singular de sua estética.

A despeito (ou não) do “*tom absolutamente dramático*” (IMOVISION, 2017) em *Eu, Daniel Blake*, o realismo de Loach não constituiria também uma potente mediação estética capaz de trazer à luz uma tomada de consciência da realidade socioeconômica contemporânea, comumente naturalizada em nosso cotidiano? E que adquire forte ressonância justamente em um contexto crítico de crise social tal como a que apresenta o processo de reestruturação do trabalho em meio à crise estrutural capitalista acirrada desde 2007–2008? Seria esse realismo pujante da trama loachiana o responsável por essa espécie de catarse refletida apresentada pelos espectadores, a qual lhes permite um momento de suspensão desse imediato e familiar cotidiano em crescente pauperismo? Após idas e mais idas aos cinemas paulistanos para reassistir *Eu, Daniel Blake*, nos deparamos com semelhantes mosaicos de máscaras gregas e, por conseguinte, com as mesmas observações acompanhadas dessas indagações. Podemos dizer, portanto, que esse evento sociocultural, o qual contempla a obra fílmica e a sua singular recepção, dada às expressões e gestos do público, tinha algo a nos dizer sobre o cinema enquanto estética e sobre o momento histórico pelo qual passávamos, tanto aqui no Brasil quanto ao redor do mundo globalizado.

Assim, desse evento sociocultural vivido testemunhalmente, nossa primeira consideração acerca desse filme realizado por Loach, em parceria com Paul Laverty, passa pela constatação de que *o cinema e a história estavam efetivamente encontrando o mundo do trabalho em sua*

*complexidade*; e isso, para o espanto de muitos! Tal constatação se deu em decorrência da própria problemática socioeconômica e da recepção que envolveram o lançamento de *Eu, Daniel Blake*. Pois, não nos fora difícil perceber a estreita correlação entre: *i.* os anseios estéticos e político-comunicacionais dos realizadores, expressos nas agruras dos personagens-trabalhadores do filme; *ii.* o conturbado contexto socioeconômico e político-cultural vivido no Reino Unido à época do lançamento do filme, coincidentemente, o momento de auge do chamado Brexit e; *iii.* a grande comoção social gerada pela exibição da obra, não apenas pelas reverberações que ecoavam de sua audiência mundo afora, como no Brasil, mas, também, pela reação virulenta de grande parte da chamada crítica especializada à conquista da Palma de Ouro por *Eu, Daniel Blake* (GEORGES, BURKI, *et al.*, 2016).

De fato, essa correlação é notória, como veremos no decorrer de nossa exposição. Percebemos como a crise socioeconômica e política deflagrada pelo Brexit e a problematizadora estética do filme ressoaram mutuamente em um mesmo deflagrado e acalorado debate, marcado pela presença de tantas vozes dissonantes e, até mesmo, classistas e moralmente antagônicas. Tudo isso registrado não apenas no estrito círculo da opinião pública britânica, mas também em diversos países que lançaram o filme, como fora o caso do Brasil. Tanto assim ocorrera que não se mostrou demasiadamente laborioso encontrarmos colunas, artigos e editoriais de jornais, revistas e mídias especializadas em cinema debatendo não apenas o lançamento e a repercussão de *Eu, Daniel Blake*, como, inclusive, expondo diversas opiniões e debates (travados dentro e fora das mídias digitais) sobre a natureza das questões sociais<sup>2</sup> abordadas no filme.

Diante de toda essa repercussão em relação à *Eu, Daniel Blake*, percebemos que, na verdade, estávamos diante de um fato fílmico, ou seja, de um fenômeno que ascende a obra cinematográfica em sua linguagem audiovisual. A sua ficcionalidade, não como uma invenção espontânea, representa a precarização laboral das classes trabalhadoras mais vulneráveis enquanto uma lógica sistemática efetivada pelas instituições sociais organizadas sob o modo de produção capitalista, com a roupagem de acontecimentos verossímeis. Isso faz com que a análise desse fato fílmico gerado pelo realismo loachiano, em *Eu, Daniel Blake*, não se limite ao escrutínio de sua linguagem cinematográfica. Ao contrário, o próprio filme é um produto cultural nascido e desenvolvido em determinadas circunstâncias históricas, nas quais seus agentes envolvidos concorreram para a sua constituição enquanto uma ficção apresentada à sociedade em uma rede de relações objetivas e subjetivas.

---

<sup>2</sup> Essas questões sociais (de natureza predominantemente econômica) levantadas por *Eu, Daniel Blake* serão esmiuçadas em profundidade já no Capítulo 1 deste trabalho, sendo desdobradas com maior ênfase no decorrer de nosso Capítulo 5.

Por isso, esse fato fílmico, que tanto nos chamou a atenção, traz uma estória em si e uma história em volta de si. O que nos obriga a debruçarmos também nessa história ao redor que o constituiu, via fundamental que faz de *Eu, Daniel Blake* um documento dessa época contemporânea marcada pela agudização da precarização do trabalho social. O personagem Daniel Blake representa o presente (em tendência) do trabalhador que se espreme entre duas épocas — aquela estabelecida sobre mínimos direitos sociais e a atual destituída de qualquer segurança social garantidora de condições minimamente dignas de sua existência social. Retrata, portanto, o trabalhador que vive à margem de toda certeza, cujo destino é se afligir com a incerteza do próprio destino humano acirrada pela sociabilidade ancorada no modo de produção capitalista.

Portanto, toda essa complexa seara suscitada pelo realismo loachiano de *Eu, Daniel Blake*, nos incitou a examinar esse processo de reestruturação laboral nesse século XXI. Assim, essa repercussão de *Eu, Daniel Blake* nos impeliu a adentrar na própria filmografia de Loach, uma vez que é de notório conhecimento que seu legado artístico-cultural (de mais de cinco décadas) se encontra assentado justamente nas querelas que envolvem o chamado *mundo do trabalho e seus impactos nos trabalhadores*. Entretanto, como observamos em *Eu, Daniel Blake* e ao contrário de obras mais antigas do diretor, datadas de meados do século XX, emerge do atual contexto socioeconômico uma crescente instabilidade político-cultural, marcada pelos efeitos deletérios da chamada *ortodoxia (neo)liberal*<sup>3</sup>, a qual fora imposta justamente por governos vigentes no último quartel do século XX.

Tal instabilidade, por sua vez, é produto do próprio recrudescimento da crise socioeconômica que não se faz cessar, principalmente após a deflagração da crise de superacumulação de capital a partir dos anos de 2007 e 2008. Nesse sentido, Loach e sua equipe cinematográfica apresentaram mais uma vez ao grande público uma obra capaz de dialogar diretamente com essa nova realidade social de notória instabilidade, da qual emerge o próprio processo de saída do Reino Unido da União Europeia; o já referido Brexit. Assim, tornou-se importante avaliarmos a existência de outros filmes produzidos por Loach nesse contexto mais recente de crise

---

<sup>3</sup> É importante salientar que jamais isentamos a corrente econômico-filosófica do *liberalismo* de seus impactos socioeconômicos via unilateralização e demonização moral do assim chamado *neoliberalismo*. Devemos constantemente lembrar que as diferenças qualitativas entre a primeira e a segunda correntes de pensamento econômico aqui citadas não suprimem a equalização de sua substantividade. Portanto, a propagada ortodoxia cunhada com o termo neoliberalismo continua, não por acaso, carregando em si o mesmo sufixo substantivo, ou seja, *-liberalismo*. Com essa atitude crítico-teórica evitaremos tanto a superlativação moralista do termo *neoliberalismo* quanto a absolvição do liberalismo enquanto correia transmissora das ideias que sustentam a reprodutibilidade do sistema econômico vigente, embora tido por muitos pesquisadores como Dardot & Laval (2016), por exemplo, como uma corrente de pensamento econômico que, dentre as várias vertentes, possui uma versão ‘mais humana’ do que a sua *neo* sucessora. Assim, para lembrarmos ao leitor esse olhar crítico para esse termo e para a própria ideologia liberal predecessora, utilizaremos sempre em nossa exposição a expressão *neoliberal* ou *neoliberalismo* com parêntesis no prefixo (*neo*).

de superacumulação de capital e de maturação das chamadas políticas (neo)liberais ou de austeridade econômica, aplicadas décadas antes por figuras como Thatcher e Major, por exemplo. Tornou-se crucial para nós, portanto, compreender, a partir da obra loachiana mais recente, como os efeitos deletérios dessa combinação explosiva entre crise e austeridade incidiram sobre o conjunto das classes trabalhadoras, bem como avaliar o modo como a dita crítica especializada havia reagido progressivamente a esse contexto cambiante. Para isso, além da escolha de *Eu, Daniel Blake* e de sua recepção crítica como objetos de nossa investigação, procedemos à escolha de mais três filmes recentemente lançados por Loach, os quais nos apresentassem um *antes* e um *depois* desse momento catártico e politicamente engajado, vivido entre os anos de 2016 e 2017; período no qual se deu o lançamento de *Eu, Daniel Blake*.

Como tal, os três filmes adicionalmente selecionados para a composição de nosso programa de pesquisa são: *Os Ferroviários*, de 2001, *Mundo Livre*, de 2007, e *Você Não Estava Aqui*, de 2019. Repare o leitor que tratamos aqui de filmes produzidos já no início deste século, uma vez que nosso foco investigativo passa pelo conjunto de crises socioeconômicas já inscritas no contexto de plena (neo)liberalização e financeirização do grande capital monopolista transnacional. Até finais da década de 1990, os efeitos dessas políticas de austeridade e liberdade financeira nas condições de trabalho, vida e renda do proletariado britânico não eram plenamente conhecidos, embora os processos de privatização e sucateamento do erário já fossem uma realidade antes mesmo do início do thatcherismo, na década de 1980. A tempestade perfeita provocada pela completa desregulamentação da *City of London*, aliada ao processo de desindustrialização relativa do Reino Unido, só teria seus efeitos plenamente explicitados *pós-crise dos subprimes estadunidenses*, entre 2007 e 2008, a qual, como dissemos anteriormente, acabaria por reverberar negativamente na própria União Europeia; bloco econômico que até então contava com o Reino Unido como um de seus principais membros (GEORGIU, 2017).

Não por acaso, temos aqui dois filmes selecionados lançados no período demarcado pela entrada no novo milênio e pela deflagração da grande Crise Financeira de 2007–2008. Sendo anteriores ao próprio lançamento de *Eu, Daniel Blake*, ocorrido entre 2016 e 2017, *Os Ferroviários* e *Mundo Livre* apresentam momentos distintos do processo de reestruturação produtiva em decurso no território britânico, os quais explicitam como mote de suas tramas um duplo processo de privatização/precarização laboral, marcado pela diminuição do contingente de servidores estatais, redução e piora dos serviços públicos oferecidos à população e terceirização (subcontratação) de parcela significativa do proletariado local, além, claro, da contratação irregular de mão de obra imigrante. Tudo isso, fazendo parte, justamente, de um largo *processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho* que assistimos com força nas últimas duas

décadas. Como veremos ao longo de nossa exposição, Loach e sua equipe demonstram um claro entendimento histórico desse período vivido, avançando debates e querelas que pouco ou quase nada foram abordados pela opinião pública e pela grande mídia da época; situação essa bem diferente daquela que expusemos sobre a recepção crítica à *Eu, Daniel Blake*.<sup>4</sup>

Já em relação ao período posterior ao lançamento desse marco sócio-histórico e filmográfico, marcado pelo encontro temático entre o Brexit e *Eu, Daniel Blake*, o último filme selecionado para a composição de nosso programa de pesquisa, *Você Não Estava Aqui*, marca a continuidade do processo de sucateamento do erário e a precarização galopante do mundo do trabalho, assentado no já conhecido e disseminado processo de *uberização* ou *plataformização laboral*, o qual temos vindo a nos referir como *processo de teleassalariamento*<sup>5</sup> em curso. É interessante notar que essa temática denota tanto uma reatualização do conteúdo explicitado três anos antes em *Eu, Daniel Blake* como também nos ajuda a refletir sobre o papel da recepção crítica pós-deflagração da crise e consumação do Brexit — um evento histórico que não foi diretamente retratado no filme, mas que se revela nos lúgubres substratos sociais do desemprego, da carestia e da precarização laboral. Diferentemente dos dois filmes anteriores ao vencedor da Palma de Ouro de 2016 — filmes esses de algum modo protegidos dessa avassaladora virulência propagada pela dita crítica especializada em decorrência da latência da crise de superacumulação de capital que ainda não se manifestara em uma generalizada crise socioeconômica<sup>6</sup> —, a obra *Você Não Estava Aqui* já se encontra mergulhada nessa profunda crise. Uma crise marcada pelo encontro fáustico entre o mundo do trabalho já precarizado e a dominância

---

<sup>4</sup> Ao longo dos capítulos 3 e 4 deste trabalho, o leitor poderá observar como os meios de comunicação de massa e os sites especializados em cinema não apresentaram quantidade significativa de críticas, resenhas e opiniões sobre os filmes *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*. Ao contrário de *Eu, Daniel Blake*, que fomentou um intenso e acalorado debate, até mesmo no Parlamento britânico, os filmes de 2001 e 2007 não apresentaram semelhante repercussão midiática.

<sup>5</sup> Tivemos a oportunidade de lançar mão da categoria teleassalariamento em dois artigos publicados: *O fetiche da tecnoprodutividade digital em Ken Loach: a uberização laboral no filme Você Não Estava Aqui*, publicado em (2020a), e *Sobre as ideologias tecnoprodutivas do mundo digital: esboço para uma crítica ao ideário informacional*, publicado no segundo semestre de (2021). As duas publicações lançam algumas reflexões introdutórias sobre essa categoria. Esta é desenvolvida de modo um pouco mais aprofundado por Parra (2022) em seu artigo intitulado *No limiar do teleassalariamento: prolegômenos sobre a algoritmização do agenciamento laboral on-demand na crítica da economia política*, o qual recomendamos a leitura.

<sup>6</sup> Isto é, em uma generalizada crise para a população proletária, especialmente para aquelas frações meias vilipendiadas em suas condições de vida. Com isto queremos apenas salientar que: *i.* não existe identidade entre *crise de superacumulação de capital* e *crise socioeconômica*, ou seja, elas não são sinônimos de um mesmo processo; *ii.* a sua relação é dialética na medida em que a afirmação explícita de uma crise, isto é, de sua deflagração, decorre da negação da outra crise; *iii.* assim, a crise de superacumulação de capital só pode ser superada via despedimentos e subutilização da força de trabalho ativa, arrocho salarial, fechamento de plantas industriais e postos de trabalho, aumento do exército industrial de reserva, austeridade fiscal via precarização e corte de gastos públicos de natureza socioprotetiva, etc. — em outras palavras, por intermédio da deflagração de uma crise socioeconômica no seio das classes trabalhadoras. Logo, o que para o capital é a ‘saída da crise’ para o proletariado é a sua própria crise, tanto em termos de sua reprodução social quanto em termos de suas aspirações futuras.



da subordinação algorítmica do trabalho alheio ao interesse de lucratividade do grande capital. Interesses esses, agora, mediados por uma série de aparatos tecnodigitais outrora inexistentes do ponto de vista da operacionalidade de uma tecnologia capaz de agenciar o labor de milhões de trabalhadores à distância de um clique.

Nesse sentido, é de suma importância destacarmos que o culminar do atual processo de reestruturação produtiva representado dezoito anos antes em *Os Ferroviários* expressa em *Você Não Estava Aqui* uma etapa hodierna no *processo dialético*<sup>7</sup> de superação de modalidades preteritas de trabalho, assentadas na garantia de direito previdenciários e serviços públicos, em direção a novas e cada vez mais eficazes modalidades de exploração laboral — não apenas em extrair uma massa de mais-valor ampliada, mas também de implementar meios técnicos capazes de aprimorar a subordinação do labor alheio.

Com efeito, ao analisarmos os quatro filmes de Loach em conjunto não corroboramos apenas o encontro do cinema e da história com o mundo do trabalho. Compreendemos também que as diferentes tramas e personagens apresentados nos quatro filmes representam, ficcionalmente, *etapas de superação de um mesmo processo de reestruturação produtiva em curso*, o qual, como sabemos, apresenta relação direta com os momentos de latência/deflagração da crise socioeconômica que não se faz cessar. Temos, assim, um efetivo *movimento histórico de transformações em meio à permanência*, ou seja, uma mesma problemática em devir que apresenta saltos qualitativos de desenvolvimento e complexificação — o já conhecido *processo dialético*<sup>8</sup>. Em outras palavras, o mesmo processo de reestruturação produtiva que observamos representado desde o lançamento de *Os Ferroviários*, passando pelas querelas transcorridas em

---

<sup>7</sup> Conforme tivemos a oportunidade de explicar, em um processo dialético “os múltiplos complexos de mediações que permitem a produção e a reprodução da totalidade social jamais podem ser apreendidos em sua concretude existencial, mas apenas como *traços relacionais* de um *concreto pensado*. Nesse caso, não podemos esquecer que os objetos sociais em análise, contidos no interior dessa totalidade, já se encontram dados, ou seja, determinados pela própria realidade social. Isto é, tornaram-se sínteses de múltiplos traços processuais contidos no interior dessa totalidade socialmente autodeterminada. Assim, enquanto *coisas-em-si* que já se encontram exteriorizadas, esses objetos se apresentam concretamente na vida cotidiana, porém intelectivamente abstratos ao pensamento, uma vez que desconhecemos, *a priori*, as mediações que os levaram a sua concretude existencial. A experiência cotidiana nos permite a apreensão sensível desses objetos, sendo esta apreensão o ponto de partida indispensável aos sujeitos que procuram conhecê-los teoricamente. Todavia, o pensamento teórico que procura um entendimento de sua totalidade, em um dado momento, deve abstrair o seu resultado imediato em direção aos processos decisivos de sua constituição e, por conseguinte, efetuar um movimento de retorno ao objeto em análise. Nesse instante, o pensamento supera seu mero formalismo em direção a um entendimento que busca, na *permanência* existencial desses objetos, seus momentos de *transformação* enquanto traços *determinados* que apenas podem ser captados *post festum*. Portanto, essa lógica dialética do pensar é aquela que melhor se adéqua ao estudo dos objetos dotados de *historicidade*” (MEDINA, 2020, p. 365).

<sup>8</sup> Conforme aponta Parra (2020, p. 151), “se um objeto é socialmente determinado, seu movimento é em si dialético. Isso na medida em que suas transformações decorrem da inerente contradição entre aquilo que ele é em um dado momento (o ser como positividade do movimento) e aquilo no qual ele irá se alterar (o *vir-a-ser*, o devir,

*Mundo Livre e Eu*, *Daniel Blake*, encontram seu fatídico desfecho em *Você Não Estava Aqui*, seu penúltimo filme lançado em 2019<sup>9</sup>. Defendemos, portanto, o argumento de que a obra loachiana, cristalizada na produção, distribuição e recepção desses quatro filmes, expressa uma *estética realista* capaz de resgatar uma tradição artístico-cultural outrora pujante, como o realismo clássico<sup>10</sup>, uma vez que sua forma e conteúdo buscam a sintonia dos fatos cotidianos como matéria-prima de sua própria ficcionalização.

Tudo se passa, portanto, como se Loach e sua equipe cinematográfica procurassem na chamada sétima arte uma ferramenta comunicacional e ideopolítica a serviço da *fruição reflexiva e reverberação explícita do mundo regido pela lógica capitalista*<sup>11</sup> - principalmente pensada da perspectiva histórico-material e de classe das lutas e reivindicações de um proletariado contemporâneo imerso em sucessivas vagas de instabilidade produtiva e, portanto, sujeita às mais versas tormentas em torno da recuperação das taxas de lucro do grande capital, logo, em tempos de profunda crise socioeconômica. Trata-se, assim, de uma potente caixa de ressonância que faz de sua própria estetização uma *mediação catártica*, mas, ao mesmo tempo, *crítica dos rumos da sociedade burguesa contemporânea*; não apenas nos quatro filmes selecionados, mas na totalidade de sua ciclópica e trans-histórica filmografia, como nos mostra a Tabela 1.

---

como negatividade do movimento). Nesse sentido, todo objeto social é um objeto histórico, cujo reconhecimento temporal se revela a partir dos traços mantidos do que fora antes dessa transformação”.

<sup>9</sup> Até o fechamento da edição final deste trabalho, em 2023, o diretor britânico – em mais uma parceria com seu roteirista, Paul Laverty – havia acabado de lançar o seu mais recente filme, *The Old Oak*, o qual trata das conflituosas relações que se estabelecem entre uma antiga comunidade de trabalhadores mineiros do condado de Durham (constantemente reunidos em torno de um *pub* sob ameaça de fechamento) e um grupo de refugiados sírios que chega à região em busca de novas oportunidades de trabalho e vivência.

<sup>10</sup> Enquanto movimento artístico e literário iniciado na segunda metade do século XIX, o realismo clássico europeu emergiu como uma clara e contundente resposta ao romantismo e todo seu ideário passadista (WILLIAMS, 2002). Tomados pela necessidade de retratação da situação de vida das classes trabalhadoras mais vilipendiadas naquele período e contrários a qualquer tipo de inspiração idealista de um suposto passado de glórias, os membros aderentes a esse movimento fizeram das contradições de sua época a matéria-prima de suas obras. Balzac, Flaubert, Dickens e Zola na literatura; Manet, Coubert e Millet na pintura; Rodin na escultura; Ibsen, Dumas e Gorki no teatro; todos ajudaram a dar vida a esse movimento estético que fez do real a sua fonte de inspiração e crítica. No caso específico do cinema, uma forma de expressão artística posterior ao movimento realista clássico, encontramos o *neorealismo italiano* de Luchino Visconti e seus correlatos, bem como a *Czechoslovak New Wave* ou *Nova Onda Tchecoslováquia* da década de 1960, a qual influenciou a própria estética realista apresentada por Loach. Cf. Maria (2010).

<sup>11</sup> Conforme aponta Lukács (1968, p. 192-193) ao analisar a relação entre a subjetividade estética e a relação com as particularidades da experiência humana, “quanto mais adquire concreticidade, na análise das questões singulares, o papel que tem na estética a categoria da particularidade, tão mais claramente se revela que não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana. Ao se afirmar isto, todavia, ainda se está longe de ter realmente esclarecido esta subjetividade. /Pelo contrário. Tão somente agora surge toda uma série de problemas que devem ser resolvidos a fim de que se possa compreender corretamente a importância da particularidade na estética. Tão somente agora, portanto, estamos próximos de colocar corretamente o problema, enquanto permanecemos distantes da solução. Antes de tudo, devemos esclarecer esta subjetividade estética. Parece óbvio, sobretudo conforme a teoria e com a práxis de nosso tempo, identificá-la com a subjetividade imediata, inclusive, aliás, com a subjetividade e a singularidade do homem - artificialmente concebida - puramente imediata. Inteiras escolas e correntes de nosso tempo, como o surrealismo, colocam-na no centro da investigação estética”.

Tabela 1 — Filmografia de Ken Loach

ANO	TÍTULO	ANO	TÍTULO
2023	<i>The Old Oak</i>	1993	<i>Chuva de Pedras</i>
2019	<i>Você Não Estava Aqui*</i>	1991	<i>Riff-Raff</i>
2016	<i>Eu, Daniel Blake*</i>	1990	<i>Agenda Secreta</i>
2016	<i>In Conversation with Jeremy Corbyn</i>	1989	<i>The View from the Woodpile</i>
2014	<i>Jimmy's Hall</i>	1986	<i>Fatherland</i>
2013	<i>O Espírito de 45</i>	1984	<i>Which Side Are You On?</i>
2012	<i>A Parte dos Anjos</i>	1983	<i>The Red and the Blue</i>
2010	<i>Rota Irlandesa</i>	1981	<i>A Question of Leadership</i>
2009	<i>À Procura de Eric</i>	1981	<i>Looks and Smiles</i>
2007	<i>Cada um com seu Cinema</i>	1980	<i>Auditions</i>
2007	<i>Mundo Livre*</i>	1980	<i>O Vigia</i>
2006	<i>Ventos da Liberdade</i>	1978	<i>Black Jack</i>
2005	<i>McLibel</i>	1971	<i>The Save the Children Fund Film</i>
2005	<i>Tickets</i>	1971	<i>Vida em Família</i>
2003	<i>Apenas um Beijo</i>	1969	<i>Kes</i>
2002	<i>11 de Setembro</i>	1969	<i>The Big Flame</i>
2002	<i>Felizes Dezesesseis</i>	1968	<i>The Golden Vision</i>
2001	<i>Os Ferroviários*</i>	1967	<i>In Two Minds</i>
2000	<i>Pão &amp; Rosas</i>	1967	<i>A Lágrima Secreta (Poor Cow)</i>
1998	<i>Meu Nome é Joe</i>	1966	<i>Cathy Come Home</i>
1996	<i>The Flickering Flame</i>	1965	<i>Up the Junction</i>
1995	<i>Terra e Liberdade</i>	1965	<i>The End of Arthur's Marriage</i>
1995	<i>Uma Canção para Carla</i>	1965	<i>Coming out Party</i>
1994	<i>Ladybird, Ladybird</i>	1964	<i>Diary of a Young Man</i>

Fonte: IMDb (2023)

É justamente nesse contexto que partimos em busca dos nexos causais da obra loachiana em análise, seja em sua comoção explícita, seja em sua fruição avassaladora na esfera da recepção. Em tal seara, nos chamou a atenção também o fato que essa cinquentenária e riquíssima filmografia loachiana, às vezes pouco conhecida do grande público, apresenta não apenas elementos narrativos e mediações plásticas que representam e traduzem momentos da vida proletária em diferentes conjunturas históricas, mas também debates sobre o modo como as ingerências do grande capital interferem nas diversas instâncias da vivência cotidiana, como nas relações interpessoais e familiares — representadas em obras como *Cathy Come Home*, de (1966), *Chuva de Pedra*, de (1993), e *Felizes Dezesesseis*, de (2002) —, na deflagração de guerras e eventos paradigmáticos — como os atentados de 11 de setembro de 2001 e a posterior invasão ao Afeganistão — retratados, respectivamente, em documentário *11 de Setembro*, de (2002), e

no longa-metragem *Rota Irlandesa*, de (2010) —, até mesmo, na conduta moral-afetiva daqueles que nada tem a oferecer senão a sua capacidade de trabalho — como, por exemplo, nos clássicos *Kes*, de (1969), e *À Procura de Eric*, de (2009).

Note, caro leitor, que a localização temporal dos filmes que selecionamos para a nossa análise (indicados em asterisco na Tabela 1) é extremamente recente quando comparada com o recorte filmográfico das quatro décadas anteriores ao lançamento de *Os Ferroviários*, primeiro filme a ser abordado por nós em termos propriamente cronológicos. Não é casual que assim seja dada às exigências de nossa investigação, anteriormente apontadas.

De qualquer modo, precisamos deixar claro que uma breve olhada na sinopse de todos esses filmes é suficiente para compreendermos a própria historicidade da obra loachiana e seu compromisso com o realismo estético. As lutas de classe, a reestruturação produtiva (do mundo do trabalho) e os rumos do proletariado são sempre temas indissolúveis de sua vasta obra, mesmo que indiretamente. Já nos idos anos de 1960, quando estreara como produtor audiovisual na cadeia televisiva BBC, Loach demonstrava uma preocupação particular com a situação de vida, os anseios e as aspirações do proletariado britânico. E, passadas mais de cinco décadas do lançamento de *Dairy of a Young Man*, apresentado ao grande público em (1964), o diretor parece ter apurado a sua veia artística e, simultaneamente, a sua crítica diante do modo de produção capitalista e suas nefastas crises socioeconômicas para o conjunto dos trabalhadores e suas famílias.

Como tal, essas décadas de maturação e aprimoramento da estética loachiana, bem como do próprio decurso histórico neste novo milênio, nos permitem um olhar mais aprofundado acerca da totalidade social retratada por Loach e sua equipe. É nesse caldo socioeconômico e político-cultural resultante que os filmes selecionados neste trabalho se apoiam. Sua herança histórica jaz, justamente, no encontro entre o percurso pessoal e filmográfico do diretor e as contradições explicitadas pela dinâmica do grande capital monopolista-financeiro em sua crise de superacumulação, ou seja, enquanto *ente* de valorização de si. Nesse sentido, vale a pena apresentarmos brevemente ao leitor a natureza das temáticas abordadas em cada um dos quatro filmes selecionados.

1º Filme: *Os Ferroviários* (2001) — a obra aborda o processo de privatização das ferrovias britânicas e o conseqüente sucateamento dos serviços públicos locais de transporte, bem como a conversão forçada dos servidores públicos da antiga empresa estatal, a British Rail, em trabalhadores assalariados à disposição do novo patronato ferroviário. Protagonizado por Gerry e sua equipe de manutenção de linhas ferroviárias da região de Sheffield, o filme mostra como a pretensa estabilidade laboral de décadas de *welfare state* duramente conquistado se esvai pela força do grande capital acionário. Tudo isso

possível graças a baixa capacidade de mobilização e reação dos trabalhadores, outrora fortalecidos pela coesão de uma base sindical, mas que agora se encontra progressivamente solapada, encurralada por contratos laborais de curta duração, tarefas sob demanda e processos de exoneração compulsória.

- 2º Filme: *Mundo Livre* (2007) — a obra aborda o processo de terceirização (subcontratação) de trabalhadores britânicos de baixa renda, bem como de trabalhadores imigrantes que buscam melhores condições de vida no Reino Unido. Protagonizado por Angie e Rose, duas agentes de emprego que direcionam trabalhadores com baixa qualificação socioprofissional a postos de trabalho extremamente precarizados e de baixa remuneração, o filme mostra como o movimento de recrutamento de trabalhadores em agências de emprego supostamente credenciadas abre margem para a constituição de uma verdadeira rede de aliciamento de trabalhadores vilipendiados em suas condições de trabalho, renda e vida. Enredados em uma teia de agentes intermediários que buscam vender força de trabalho barata a patrões inescrupulosos e quase invisíveis, muitos desses trabalhadores observam as promessas de emancipação financeira e inserção social, via mercado, cada vez mais distantes. Na outra ponta, as protagonistas observam a sua própria possibilidade de emancipação financeira entrecortada pelo difícil equilíbrio entre a garantia de bem-estar e remuneração descecente aos seus terceirizados e as metas de lucratividade do patronato que se vale desse processo de subcontratação para a redução de seus custos produtivos. Como tal, impera a força do dinheiro e o progressivo recrudescimento da exploração do trabalho alheio, principalmente imigrante, uma vez que a ilegalidade de sua permanência em território britânico se torna moeda de troca nas mãos de Angie e Rose.
- 3º Filme: *Eu, Daniel Blake* (2016) — já salientado anteriormente, a obra em questão aborda a problemática do sucateamento e da burocratização dos serviços públicos e previdenciários no Reino Unido. Em um profundo contexto de crise socioeconômica e proliferação de trabalhadores em situação de vulnerabilidade social, sujeitos a trabalhos informais e extremamente precários, a problemática da austeridade fiscal do Estado britânico e a dificuldade do acesso a benefícios sociais e previdenciários ao conjunto da população trabalhadora constitui o mote da trama. Todo esse contexto, por sua vez, encontra-se encarnado no arquétipo de Daniel Blake, protagonista do enredo. Blake representa um trabalhador inativo e em condição enferma que não consegue obter qualquer tipo de benefício ou auxílio social por parte do Estado britânico. Ao contrário das chamadas décadas de ouro do *welfare state* no Reino Unido, as quais propiciaram melhores condições de moradia, saúde, educação e emprego à parte significativa de seu proletariado local, o mundo vivido pelo protagonista e seus personagens correlatos, como a mãe solo Katie, por exemplo, é marcado pelo desemprego galopante, pelo desalento institucional e pelo descaso estatal diante de uma crise que cada vez mais pauperiza uma parcela significativa de sua própria força de trabalho.
- 4º Filme: *Você Não Estava Aqui* (2019) — a obra aborda o tema do *teleassalariamento* contemporâneo, faticamente chamado de *uberização* ou *plataformização laboral*. Sua trama traz como protagonistas Ricky e Abbie, um casal que, com seus dois filhos, visa reerguer-se financeiramente após situação de desemprego e consequente perda hipotecária de sua casa. Perda essa que ocorrera no contexto da chamada crise da dívida europeia

(uma crise que realmente aconteceu, diga-se de passagem). Desse modo, enquanto Abbie trabalha como cuidadora doméstica, agenciada por uma empresa sob a modalidade de contrato zero hora, Ricky arruma um novo emprego em uma transportadora. Nela, o novo ‘colaborador’ (já que a transportadora não celebra nenhum tipo de contrato trabalhista ou vínculo empregatício com seus recrutados) precisa não apenas se adequar à exaustiva rotina de entregas agendadas, cujas rotas e destinos encontram-se algoritmicamente programados por um equipamento digital chamado *scanner*, mas também necessita possuir seu próprio veículo de entregas; condição essa que exime a empresa transportadora de qualquer responsabilidade para com os meios de trabalho empregues nessas entregas. Maloney, o chefe intransigente de Ricky, faz questão de ressaltar a todos os seus funcionários a necessidade do estrito cumprimento das rotas e horários de entrega, sob pena de sanções e até mesmo desligamento compulsório. Tudo isso vai sendo duramente internalizado por Ricky e Abbie, os quais percebem que a prestação de serviços sob demanda [*on-demand services*] e a mediação de aparatos tecnodigitais que interpelam a sua vivência cotidiana afastou-os tanto de um horizonte de estabilidade financeira quanto de seu próprio convívio familiar.<sup>12</sup>

Desse modo, diante de tais obras selecionadas, nosso objetivo passa a ser a exposição crítica dos seguintes argumentos centrais: *i.* a existência de uma correlação entre a estética loachiana — expressa na produção e distribuição de seus filmes — e a dita crítica que recepciona essa estética guarda em si um movimento histórico de latência/deflagração da atual crise socioeconômica de superprodução de capital e, portanto, diz respeito ao modo como a dita crítica especializada recepciona os filmes produzidos por Loach, dentro e fora do Reino Unido; *ii.* dada à conhecida trajetória cinematográfica de Loach e sua histórica vinculação a diversas organizações sindicais e trabalhistas britânicas, é possível observarmos em sua produção cinematográfica uma modalidade de *realismo estético* assentada nas lutas de classes que se travam na vasta arena do *mundo do trabalho*, explicitando, ademais, uma continuidade filmográfica dada pela narração do atual processo de reestruturação produtiva que assola as frações mais precarizadas das classes trabalhadoras, não apenas no atual contexto socioeconômico britânico, mas também em outras regiões do globo, como nos países que sediam economias dependentes como o Brasil e outras nações da América Latina — principalmente em Estados-nacionais marcados por um certo processo de industrialização, como a Argentina e o México, e. g. Tais argumentos, por sua vez, embasam nossa tese central, a ser desenvolvida ao longo de nossa exposição; qual seja: *a estética realista de Loach, cristalizada nos quatro filmes selecionados, não revela apenas em*

---

<sup>12</sup> No artigo *O fetiche da tecnoprodutividade digital em Ken Loach: a uberização laboral no filme Você Não Estava Aqui*, nós apresentamos de modo um pouco mais detalhado os aspectos centrais do enredo da obra e as querelas que envolvem sua respectiva trama, incluindo o modo como os personagens lidam com essas querelas. Nesse sentido, recomendamos ao leitor a leitura do respectivo artigo a fim de esclarecer aspectos que não foram aqui desenvolvidos. De qualquer modo, retornaremos à discussão sobre a natureza estética e sócio-histórica de *Você Não Estava Aqui* no Capítulo 6 deste trabalho.

*sua ficcionalidade alguns traços históricos dos rumos do modo de produção capitalista contemporâneo em profunda crise de acumulação e, conseqüentemente, em franca ofensiva contra as classes trabalhadores mais precarizadas ao longo das duas primeiras décadas do século XXI; essa estética também traz à tona todo o consenso social em torno da manutenção desse modo de produção em pletora, uma vez que, concomitantemente, expõe a resignação trágica com que boa parte da chamada crítica especializada recepciona a forma e o conteúdo loachianos.* Trata-se, portanto, de expormos um mesmo processo sócio-histórico a partir de um duplo movimento de concreção.

De um lado, observamos a obra loachiana como dotada de uma estética própria<sup>13</sup>, capaz de resgatar e, ao mesmo tempo, reatualizar a herança de um realismo clássico. Como tal, sua *estética realista* dilucida as querelas que envolvem os rumos da sociabilidade mercantil burguesa na atualidade, pautada por constantes tentativas de superação de suas crises de acumulação, assentadas em um progressivo e implacável processo de reestruturação produtiva. Processo este o qual subsume cada vez mais a produtividade (laboral) aos anseios do grande capital transnacional. De outro lado, não nos restringimos a uma análise restrita à semiótica dos filmes. Como vimos, adentrar à própria *esfera da recepção* aos filmes lançados nos possibilita apresentar ao leitor os elucidativos nexos causais entre as reações virulentas e apaixonadas por parte da dita crítica especializada — e demais audiência, a forma e o conteúdo expresso nas mediações plásticas e tramas dos filmes e, por fim, o solo histórico que nutre as ramificações socioeconômicas e político-culturais que vicejam os embates extra fílmicos suscitados pela produção loachiana selecionada.

Certamente, observaremos que as preconcepções estéticas de muitos críticos alimentam parte de suas mais apaixonadas emoções, favoráveis ou não às obras produzidas por Loach. Contudo, em paralelo às exigências do campo artístico-cultural e cinematográfico já consagrado — dotado de forte formalismo e ambigüidade, em termos de montagem e narrativa — e religiosamente seguido por muitos desses críticos, veremos haver também um forte tom moralista e conservador entre aqueles que abertamente discordam sobre a natureza e o viés político dos temas tratados por Loach ao longo das quatro obras selecionadas. Toda essa miríade de opiniões

---

<sup>13</sup> Essa *estética própria* é traduzida por um conjunto de mediações que particularizam o fazer cinematográfico loachiano: uma produção independente de baixo orçamento, caracterizada por um forte componente coletivo de distribuição de tarefas e demandas, tanto, na pesquisa e elaboração do roteiro, como na montagem, rodagem e edição dos planos e enquadramentos, além da utilização de meios técnicos, ópticos e cinemáticos, bastante limitados. Ademais, é consensual entre Loach e sua equipe, que a produção cinematográfica que buscam desenvolver não deve sobrecarregar o enredo e a montagem com uso excessivo de sons, músicas e efeitos audiovisuais que descaracterizem a ambientação naturalista de seus personagens. Portanto, todo esse amálgama entre o *fazer* e o *pensar* cinematográfico constituem a *estética própria* de Loach e sua equipe. Cf. Williams (2002).

e argumentos moralistas, superficiais e pouco embasados na chamada *história à quente*, revelam-nos um verdadeiro *enguiço da crítica*; incapaz de tratar a forma e o conteúdo loachianos em seus próprios termos. Isto é, a partir da própria estética apresentada pelo diretor e sua equipe cinematográfica.

Como tal, veremos que muitos críticos chegam mesmo a negar ou desvalorizar a estética realista loachiana, colocando em seu lugar opiniões e impressões pessoais que pouco ou nada revelam sobre o sentido sócio-histórico dos filmes lançados. Em alguma medida, isso demonstra não apenas um despreparo por parte de muitos daqueles que se colocam como críticos de cinema, especialistas em arte e jornalistas ‘isentos’, mas também e, principalmente, como as lutas de classes que se travam dentro e fora da projeção cinematográfica loachiana reverberam decisivamente nas lutas culturais que opõem aqueles que buscam reafirmar o *status quo* de uma sociedade excludente e em franca decadência ideológica e aqueles que, como Loach, buscam expor as contradições produzidas pela própria ordem vigente.

Dito isso, nos parece de suma importância assinalar que tanto nossa tese quanto os argumentos centrais, que a embasam, apresentam como ponto de partida o próprio recorte da obra loachiana sobre o qual nos debruçamos. E isto não apenas no que diz respeito à forma e ao conteúdo estetizados nos filmes abordados — elementos próprios de uma análise semiótica clássica —, mas, inclusive, no que tange à produção, distribuição e, principalmente, recepção (consumo) das películas. Pois, como abordamos desde o início de nossa breve argumentação sobre a adoção de nosso programa de pesquisa, a obra loachiana, assim como qualquer obra cinematográfica, não se constitui e circunscreve apenas na materialização da obra audiovisual, mas como *fato fílmico*. Este nos permite acessar uma efetiva teia de relações sociais e interpessoais que dão vida e sentido histórico àquilo que podemos chamar efetivamente de *obra*, com “O” maiúsculo. Tanto antes, na produção e distribuição do filme, quanto depois, na recepção e consumo pessoal de seus espectadores, a obra cinematográfica revela-se um efetivo *objeto cultural*, uma objetivação social que apenas foi possível na medida em que inúmeras mediações e processos permitiram fazer do *fato fílmico* um efetivo *evento estético e comunicacional*.

Desse modo, no que diz respeito ao tratamento crítico-teórico dispensado ao nosso objeto de investigação — um tratamento abertamente crítico-materialista<sup>14</sup> —, podemos dizer que

---

<sup>14</sup> Nesse tipo de tratamento metodológico, “os conceitos (ou categorias, no sentido propriamente marxiano) – enquanto abstrações teóricas da realidade imanente – só encontram seu substrato e razão de ser na ontologia (no modo de ser e reproduzir-se) da práxis social, a qual, a luz do materialismo marxiano, *é sempre autodinamizada por suas próprias contradições*. Daí a importância de entender a obra cinematográfica sob uma *perspectiva materialista da história*. Isto é, enquanto um objeto de valoração produzido em coletividade pelos seres humanos em



suas tratativas passaram por uma análise ontológica de seus principais traços constitutivos, os quais, por sua vez, nos permitiram uma *reprodução ideal de seu movimento constitutivo real* (LUKÁCS, 2012; MARX, 2011a; NETTO, 2012). Em outras palavras, para o tratamento metodológico e crítico-materialista de qualquer obra cinematográfica, enquanto fonte histórica, compreendemos que a sua efetivação

representa não apenas um momento cultural da humanidade em sua capacidade semântica de expressar ideias, mas também o solo fértil de sua própria constituição histórica. Isto é, ela não conta apenas uma estória (no sentido ficcional), mas também retrata um *como, onde, quando e porquê* de sua constituição histórica no interior da práxis social, cujo movimento visamos reproduzir no plano da inteligência. Nesse sentido, a obra cinematográfica possui uma *raison d'être* [razão de ser], sendo produzida, tal como qualquer outro produto do trabalho humano — e em particular, no modo de produção capitalista, enquanto qualquer mercadoria destinada à troca —, para satisfazer determinadas necessidades humanas, mesmo que se apresentem como meramente ideológicas e/ou de satisfação das fantasias do espírito. Portanto, a obra cinematográfica atua *na e sobre* a história, mesmo em suas formas mais ficcionalizadas e líricas. Ela sempre terá alguma dimensão de contato com o chão duro da realidade material na qual se engendra (MEDINA, 2020, p. 366).

Nesse mesmo sentido, concluímos nossa postura metodológica e teórico-reflexiva (crítica) afirmando que,

enquanto uma objetivação de agentes culturais que esboçam um pensamento *sobre e em* um determinado contexto histórico, a obra cinematográfica apresenta em seu *texto* um *contexto* que, sublinhe-se, são indissociáveis. Esse pensamento é escrito em uma determinada linguagem cinematográfica, ou seja, no âmbito da representação, e em um diálogo que pode corroborar ou não os conceitos teórico-filosóficos já existentes, os quais respondem a uma realidade social distinta daquela ficcionalizada por meio da linguagem fílmica. Caso a análise da obra cinematográfica se encontre pré-determinada por definições e conceitos apriorísticos, a diversidade de mediações que constituem sua forma e conteúdo, expressos em sua linguagem fílmica, ficará restrita à camisa de força de uma episteme conceitual pré-estabelecida (MEDINA, 2020, p. 366).

Consequentemente, nosso tratamento teórico em relação à obra loachiana seguirá o mesmo caminho, reforçando, ademais, as vias argumentativas que temos esboçado, as quais procuram não apenas uma descrição biográfica do diretor e do enredo e uma mera análise semiótica dos filmes selecionados, mas a exposição dos nexos causais que fazem dessas obras

---

seu legado cultural e que, portanto, encontra suas condições específicas de gênese, desenvolvimento e perecimento ante o devir da própria humanidade. Esta modalidade de pensamento que visa reproduzir no plano das ideias a constituição ontológica do próprio objeto (o modo de ser de sua realidade social) e que, portanto, visa captar suas determinações no interior de um complexo de mediações em movimento, em sua totalidade, é o que comumente se designa por dialética” (MEDINA, 2020, p. 365).

*objetos efetivamente culturais* e, por conseguinte, *dotados de historicidade própria*. Nesse sentido, nosso trabalho privilegiará não apenas a exposição crítica da montagem e narrativa das obras tratadas, mas a sua interconexão com os processos históricos que embasam a sua produção e distribuição, bem como, com a esfera crítica que as recepciona. Todos esses momentos constitutivos entendidos como instâncias abstracionais de um mesmo processo socialmente objetivado. Teremos, assim, um modo de compreender a totalidade constitutiva das quatro obras cinematográficas de Loach em estudo<sup>15</sup>, enredada pela interconexão sócio-histórica em que se constituem. Diretor, roteiristas, produtores, distribuidores, críticos e público; todos coparticipes da objetivação sócio-histórica que constitui a obra loachiana e sua estética realista.

Assim, a fim de logramos êxito nesta empreitada, organizamos a exposição de nosso trabalho dividida em duas seções e seis capítulos. Na Seção I, designada *O antirrealismo da crítica cinematográfica ao realismo loachiano*, contamos com a presença dos capítulos 1 e 2, os quais enfeixam as querelas que envolvem a recepção crítica à obra loachiana, principalmente no que diz respeito ao marco histórico do lançamento e laureação de *Eu, Daniel Blake* em pleno contexto de acirramento do Brexit. Nesse caso, a respectiva seção trata exclusivamente da esfera da recepção ao filme, sendo o ponto de partida demandado pela própria natureza da problemática socioeconômica abordada por *Eu, Daniel Blake* e sua exacerbada comoção, principalmente pelo galardão máximo que recebera no prestigiado Festival de Cannes, a Palma de Ouro.

Assim, no que diz respeito ao Capítulo 1, propriamente dito, designado *O enguiço da crítica*, apresentamos ao leitor uma série de críticas cinematográficas e desdobramentos sobre a recepção de *Eu, Daniel Blake*, tendo como norte argumentativo o fato de que a comoção gerada em torno deste filme fora animada pela convulsão social em torno da saída do Reino Unido da União Europeia, bem como dos nefastos efeitos da crise socioeconômica mundial à

---

<sup>15</sup> Em relação à afirmação “compreender a totalidade constitutiva das quatro obras cinematográficas de Loach em estudo”, “não estamos aqui propondo uma análise exaustiva do infundável complexo de determinações – traços constitutivos do movimento processual – que sintetizam uma dada obra cinematográfica enquanto expressão particular das objetivações que compõem as esferas socioculturais e econômicas do mundo cinematográfico (na integralidade absoluta de sua produção, distribuição e recepção)”. Isto é, essa compreensão – como sendo uma reprodução ideal do movimento real do objeto (da *coisa-em-si*) que se aspira conhecer – não capta a totalidade em sua integralidade ontológica, ou seja, em sua plena existência social, mas apenas visa reproduzir no pensamento *o conjunto de determinações que traz em si momentos decisivos para a constituição do objeto em análise*. Devemos, portanto, refutar qualquer forma de idealismo filosófico que possa acarretar: *a.* uma constatação equivocada de que o conhecimento científico somente é possível na medida em que se identifiquem as múltiplas e infundáveis características que se expressam na existência acabada (sintetizada como *coisa-em-si*) do objeto e, decorrente disto; *b.* uma proposição filosófica mistificadora que toma a *impossibilidade da identidade plena do sujeito face ao objeto que investiga* como um argumento infalível de refutação de qualquer tentativa de conhecimento da constituição da coisa-em-si apreendendo, em seu lugar, o sujeito como mero intérprete subjetivo dos acontecimentos sociais. Tais procedimentos especulativos se fundamentam num retorno à epistemologia e à problemática do conhecimento kantiano e, portanto, nada tem a ver com o materialismo crítico – herdado do pensamento marxiano que superou a dialética hegeliana – no qual visamos fundamentar nossa argumentação” (MEDINA, 2020, p. 360).

época. Nesse sentido, visamos desenvolver nossa exposição tendo em vista que a dita crítica especializada se apresentou, em sua maioria, lacunas em suas resenhas, opiniões e debates lastreados na própria forma e conteúdo apresentados pelo filme. Presos a *clichés* e lugares-comuns, dotados de forte apelo sentimental e moralista, muitos dos críticos que se propuseram a discorrer sobre *Eu, Daniel Blake* pouco mais fizeram do que expor a virulência de suas impressões, deixando de lado até mesmo a elaboração racional de qualquer tipo de análise semiótica que mereça tal designação.

Já em relação ao Capítulo 2, designado *A crítica do enguiço*, com base nas resenhas, opiniões e nos debates suscitados pelos críticos de plantão, apresentados de modo sistemático ao longo do capítulo anterior, propomos uma argumentação que supere a imediaticidade do formalismo estético e da moralidade conservadora desses ditos especialistas. Propondo uma análise crítica que apresente ao leitor os traços constitutivos da historicidade da estética loachiana, bem como as mediações plásticas que referendam a sua validade artístico cultural, o capítulo em questão busca, ainda, resgatar os debates que animaram a ascensão do chamado realismo clássico, em oposição ao consenso estético do belo metafísico; belo este típico dos estetas e filósofos dos séculos XVIII e XIX. Com tal resgate, visamos expor a riqueza da obra loachiana em seus próprios termos, isto é, em sua montagem e enredo únicos, marcados pelo senso de realidade, pela pesquisa de campo e preparação do roteiro e, principalmente, pela constituição de uma *narrativa épico-dramática*; logo, *universal*, do ponto de vista histórico de seu contexto socioeconômico e político-cultural (o épico), e *particular*, do ponto de vista da trama cotidiana e dos dilemas pessoais vividos por seus personagens.

Em relação à Seção II de nosso trabalho, designada *A bordo do trem veloz: a crise do capital e a reestruturação produtiva sob as lentes do realismo loachiano*, contamos com a presença exclusiva do capítulo 3, o qual trata do filme *Os Ferroviários*. Tal seção, por sua vez, emerge como um ponto de inflexão de nossa exposição, tanto em relação à especificidade histórica do filme abordado quanto em relação ao próprio modo de exposição de nosso trabalho, o qual deve, nesta precisa seção, denotar a forte transição histórica contida nesse filme de 2001.

Dessa forma, no Capítulo 3, designado *A dialética da privatização em Os Ferroviários*, encontramos a conjuntura de transição do mundo do trabalho, simbolicamente sinalizada pela passagem da década de 1990 ao novo milênio. Como já referimos anteriormente, é nessa época de consolidação de uma série de políticas de cunho (neo)liberal que observamos a sua reverberação sobre o erário britânico, destacadamente, o sistema público de transporte ferroviário local, capitaneado pela até então atuante British Rail. Como tal, um processo de privatização se consolida na empresa estatal, passando o seu controle ao setor privado, o qual promove a conversão

compulsória de seus servidores públicos em trabalhadores assalariados de baixa renda, destituído de direitos trabalhistas outrora conquistados. Veremos neste capítulo, portanto, como toda essa trama ficcionalizada por Loach em *Os Ferroviários* revela traços históricos daquilo que denominamos como *dialética da privatização* e seu conseqüente *processo de flexibilização*, assentado na *regulamentação da desregulamentação* da atividade laboral que, sendo antes minimamente respaldada por uma série de direitos e garantias trabalhistas, agora encontra-se vulnerável a qualquer tipo de medidas de precarização.

Por sua vez, a Seção III de nosso trabalho, designada *A crise do capital no século XXI e a nova morfologia do trabalho no cinema loachiano*, conta com a presença dos capítulos 4, 5 e 6, os quais abordam diretamente cada um dos quatro filmes selecionados em nossa investigação. Neles, cada obra é exposta de modo pormenorizado, tanto em termos de sua forma e seu conteúdo estéticos como, ao mesmo tempo, em termos de sua relação com a historicidade da crise do modo de produção capitalista contemporâneo, bem como com as suas conseqüências para o processo de reestruturação produtiva em curso. Temos, assim, uma seção inteira dedicada a expor ao leitor a natureza mesma de cada filme, destacando não apenas as mediações plásticas que interpelam e destacam elementos significativos de cada trama, mas também o modo como Loach e sua equipe desenvolveram as problemáticas abordadas em cada película.

No que diz respeito ao Capítulo 4, designado *O fetiche do dinheiro e o privilégio da servidão em Mundo Livre*, trazemos à tona a problemática abordada pelo filme, qual seja: o *processo de terceirização (subcontratação) de atividade laboral*, bem como sua franca disseminação entre as frações mais vulneráveis das classes trabalhadoras; nomeadamente, trabalhadores nativos de baixa renda e imigrantes ilegalmente residentes no Reino Unido. Todos, atuando como força de trabalho extremamente barata e, portanto, potencialmente lucrativa para uma cadeia de agentes e patrões que ocultam seus rostos. Nessa seara, teremos a oportunidade de desdobrar as contradições do processo de reestruturação produtiva já abordados no capítulo anterior, só que agora potencializado pelas mistificações em torno da forma de remuneração salarial destinada a esses trabalhadores em clara situação de barganha e chantagem. Mistificações essas que não apenas facilitam a formação de uma verdadeira rede de aliciadores de força de trabalho informal como também potencializam o dinheiro como relação social dominante, logo extremamente fetichizada; quase elevada ao patamar de protagonista da trama.

Já em relação ao Capítulo 5, designado *A racionalidade burocrática do Estado e o assalto ao fundo social de trabalho em Eu, Daniel Blake*, abordamos não mais a extensa recepção crítica dirigida ao filme, mas sua forma e conteúdo estéticos. Como tal, abandonamos o ‘reino lúgubre’ da recepção, cheio de mistificações, *clichés* e lugares-comuns, em direção à ontologia

da obra, tanto em termos de sua produção e distribuição, quanto em termos da problemática que animou o acalorado debate sobre as políticas de austeridade e o papel do Estado britânico na garantia de direitos constitucionais como o sistema público previdenciário. Âmbito este diretamente abordado no filme. Assim, tanto o protagonista como os personagens correlatos da obra apresentam-nos a oportunidade de um desenvolvimento mais aprofundado sobre a historicidade implícita às querelas da burocratização e concessão de benefícios sociais. Tudo isso, fazendo parte também do mesmo movimento de reestruturação produtiva já enunciado e explicitado ao longo dos capítulos 3 e 4 deste trabalho.

Por fim, no que tange ao Capítulo 6, designado *A nova tecnoprodutividade digital do trabalho em Você Não Estava Aqui*, temos o desfecho final de nossa exposição acerca do papel que a estética realista loachiana, a qual exerce não somente a função de fruir e entreter, mas, inclusive, de despertar em seus espectadores uma efetiva *catarse refletida* sobre o mundo que nos cerca. Nesse sentido, a obra em questão é analisada de modo pormenorizado, tendo como mote central de nossa argumentação dois temas correlatos: a efetivação do *processo de teleassalariamento via aparatos tecnodigitais* e a consolidação do *trabalho intermitente como regra de ouro da remuneração salarial por peça*. Avançamos, portanto, à última e mais recente etapa do processo de reestruturação produtiva em curso, salientando não só a centralidade da trama e das mediações plásticas para a suscitação de nossas reflexões sobre o tema, mas, ainda, apresentando o papel crucial que Loach e sua equipe tiveram para a produção e distribuição dessa obra essencial e impactante.

Portanto, tendo apresentado o conteúdo a ser desenvolvido ao longo de nosso trabalho, cabe-nos concluir esta introdução salientando que o resultado de todo esse amálgama de instâncias, objetos de análise e problemáticas levantadas nos orientam à conformação de duas considerações sintéticas. A primeira diz respeito à necessidade de observarmos com a devida distância abstracional o vasto panorama criado pelo conjunto de análises efetuadas, as quais perpassam a exposição integral das seções I e II deste trabalho. Seções estas pautadas pela abordagem de diferentes instâncias constitutivas da obra loachiana, ou seja, de sua recepção, de um lado, e de sua produção e distribuição, de outro. Tudo isso enredado em uma mesma totalidade constitutiva das quatro obras analisadas, marcada tanto pelo discernimento de seu *texto e de sua formulação estética* quanto pela irrupção de seu *contexto sócio-histórico mais amplo*. Já a segunda consideração sintética a ser feita diz respeito à constatação de que a imbricação ficcional e temática entre as quatro obras analisadas, bem como a continuidade histórica entre suas diferentes tramas, nos revelam não somente um amplo consenso social que navega sob os mares incertos de uma crise socioeconômica que não se faz cessar; revelam também a existência de

uma *trágica racionalidade do capital*, esteticamente registrada pelas lentes ficcionais e pelo senso de realidade de Loach e sua equipe. Sendo *trágica*, porquanto espelha o consenso em torno do *status quo* assimilado, e *racional*, porque revela a centralidade da gestão e subsunção do proletariado à lógica cada vez mais insustentável de acumulação de capital.

Essa atmosfera de instabilidade promovida pela dinâmica da crise, em consonância com os rumos da reestruturação produtiva em curso, salientados pela ficcionalidade da estética loachiana, também se apresenta, dialeticamente, como *irracional*, própria às classes trabalhadoras, produtoras da riqueza social, mas, simultaneamente, obstáculos à própria dinâmica de concentração/centralização de capital. Logo, como veremos ao longo dos próximos capítulos, o que a sala de cinema nos revela neste caso é uma verdadeira ofensiva ao proletariado no início do século XXI. Algo que jamais pode ser ideologicamente aceito pelos representantes da grande burguesia contemporânea, aqui travestidos, muitas vezes, de críticos e especialistas ‘imparciais’. Avancemos, em consequência, a nossa exposição!

# SEÇÃO I

O antirrealismo da crítica especializada  
ao realismo loachiano





## Capítulo 1

### O ENGUIÇO DA CRÍTICA

*Eurípides: Usar linguagem da altitude do Parnaso ou Licabeto ensina alguém a ser mais íntegro? Não é melhor falar como os demais humanos? Ésquilo: Canalha! Ideias grandes e conceitos pedem vocábulos robustos e proporcionais, e é normal que um semideus use registro solene, como vista mantos mais formais. Corrompeste o decoro que eu lhes dei em vida. Eurípides: De que maneira? Ésquilo: Vestindo reis com trapos para despertar a compaixão das gentes.*

*Ésquilo, As Rãs de Aristófanes*

*O que observei neles foi o bastante para não os amar, nem imitar. São em geral de uma lastimável limitação de ideias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às ideias vencedoras, e antigas, adstritos a um infantil fetichismo do estilo e guiados por conceitos obsoletos e um pueril e errôneo critério de beleza.*

*Lima Barreto, Recordações do Escrivão Isaías Caminha*

O Festival de Cannes de 2016 foi um dos principais eventos culturais que melhor explicitou o erigir de um clímax político em torno da arte cinematográfica contemporânea diante da atual crise capitalista global, a qual tem se manifestado de modo mais intensificado no decorrer do primeiro quartel do século XXI. Tal contenda se evidenciou numa das premiações mais polêmicas da história do festival, através do intenso debate deflagrado em torno do vencedor do prêmio mais consagrado do evento, a Palma de Ouro. Esta, conquistada pelo diretor britânico Ken Loach com o filme *Eu, Daniel Blake*, lançado comercialmente naquele mesmo ano (GENESTRETI, 2016).

Na pomposa cerimônia de Cannes, os aplausos eufóricos, emotivos e ensurdecadores da ‘ala humanista’ da classe artística ali presente, diante da anúncio do prêmio à *Eu, Daniel Blake*, não abafaram os posteriores comentários de um núcleo de espectadores frustrados com a escolha do júri do festival. Tal núcleo diz respeito ao grupo dos “profissionais da profissão” [*professionnels de la profession*] como os chamou Jean-Luc Godard para designar o setor mais virulento dessa classe artística (GEORGES, BURKI, *et al.*, 2016). Em sua desapontada avaliação, esses ‘profissionais’ chegaram a se dirigir à premiação daquele ano como o prêmio do

“bom escoteiro”, “cheio de bondade esquizofrênica”, denominando-o como a “Palma da Obs-tinação Social”, conforme relatam Georg, Burke *et al.* (2016), editores da Revista E-Media. Segundo estes, uma das explicações para essa controversa reação se deve ao próprio caráter institucional do Festival de Cannes. Isto é, por exigência comercial e diplomática, o festival recebe uma gama de filmes de gêneros distintos, tendendo ao generalismo temático<sup>16</sup>. Nesse registro, o festival não se restringe a temas e gêneros específicos, como ocorre em outros festi-vais. Isso, por sua vez, torna problemática a tarefa de avaliação estético-cinematográfica das obras exibidas. Diante de tais circunstâncias, os jurados da premiação precisam, em determina-das edições do festival, chegar a um denominador comum na apreciação dos filmes seleciona-dos. Esse parece ter sido justamente o caso da premiação do maior galardão do Festival de Cannes em 2016, conforme concluem os autores da Revista E-Media ao indagarem que

voltando ao papel da sétima arte, não é relevante, enquanto a maioria dos *in-dicadores do planeta é vermelho*, privilegiar *os artistas que colocam o dedo em questões concretas*, em vez daqueles que se esforçam, sem necessaria-mente ter sucesso, em *encontrar uma estética* para esse *aprofundamento* [da questão social]? Entre *substância e forma*, se não conseguirmos reuni-los na mesma estrutura, às vezes *não devemos escolher o mais urgente*, como se *por necessidade?* (GEORGES, BURKI, *et al.*, 2016, p. 3).

Tais indagações, por sua vez, explicitam um debate ainda mais amplo do que o contexto anteriormente retratado, pois este, ao percorrer o suntuoso tapete vermelho de Cannes, estende-se além, abarcando o mais amplo, cinzento e duro chão cotidiano da vida social na contempo-raneidade. Nesse sentido, para chegarmos uma compreensão mais abrangente e contextualizante desse debate em torno da *estética*<sup>17</sup> posta por uma determinada obra objetivada e de seu

---

<sup>16</sup> Essa posição altamente eclética e generalista do Festival de Cannes não se apresenta apenas em sua mostra de filmes exibidos, mas também nas obras cinematográficas eternizadas em seu *palmarès*. Filmes hollywoodianos e europeus de ficção como *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, e *Underground*, de Emir Kusturika, por exemplo, compartilham o panteão dos vencedores da Palma de Ouro com o documentário de Michael Moore, *Fahrenheit 11 de Setembro*, o qual aborda explicitamente os rumos da política externa estadunidense pós-11 de setembro.

<sup>17</sup> A *estética* constitui um ramo de conhecimento histórico-filosófico acerca da compreensão da sensibilidade hu-mana enquanto apreensão empírica do mundo. Nesse sentido, ela necessita ser apreendida em sua própria histori-cidade, dado que os sentidos humanos não são resultantes apenas de traços evolutivos biológicos (tal como pode ser observado em quaisquer seres orgânicos dotados de receptores neurosensoriais), mas se conformam, necessa-riamente, por determinados complexos socioculturais resultantes do modo como a própria organização sócio-hu-mana de uma determinada época produz e reproduz as condições de vida de seus membros. Assim, conforme nos lembra Marx (2004) e Lukács (1966), os *sentidos propriamente humanos*, como a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar não se conformam apenas como sentidos puramente bioquímicos, mas como *sentidos historicamente constituídos* ou, em outras palavras, como *sentidos progressivamente mediados pelo decurso da sociabilidade humana*. Como tal, os órgãos sensório-receptores humanos não percebem apenas o mundo como um conjunto de impulsos nervosos decodificados pelo instinto, mas, e principalmente, se fazem valer destes para interpretar e decodificar o mundo à luz de suas próprias abstrações. É justamente nessa encruzilhada entre o *sentir* e o *interpretar* que encontramos a problemática fomentadora das querelas que historicamente envolvem a chamada estética.

conteúdo cultural (em certos momentos pressuposto e, por vezes, implícito), faz-se necessário o seu desdobramento em torno de duas importantes dimensões crítico-teóricas: *a.* por um lado, a dimensão da significação sócio-histórica da obra cinematográfica (e mesmo de qualquer obra e cunho estético) enquanto uma criação artística que se efetiva no interior da *esfera da recepção* e; *b.* por outro lado, a dimensão estética da própria obra cinematográfica (e estática em geral) enquanto *objeto cultural dotado de historicidade*<sup>18</sup>. No caso específico da obra cinematográfica de Ken Loach e mais especificamente, em relação ao filme premiado em 2016, tais dimensões apresentam profundos impactos no modo como podemos descortinar essa querela.

Assim sendo, em relação à *primeira dimensão crítico-teórica* a ser pensada, o teor da discussão lançada em Cannes, quando disseminado na assim chamada esfera pública, amplia e reascende uma questão mais profunda: a questão da própria função social da criação artística no campo cinematográfico, propriamente dito. Esse ‘papel social’ da arte cinematográfica contemporânea, conforme aponta as indagações supracitadas pelos editores da Revista E-Media, vincula-se estritamente a contextos históricos de deflagrada emergência social. Por conseguinte, sua urgência pela resolução cotidiana das necessidades diárias em torno da famigerada questão social<sup>19</sup> abre o caminho para posicionamentos mais críticos face ao ônus expressamente vivido por amplas e laboriosas camadas populares na atualidade, inclusive por vias ‘aparentemente estéticas’. Contudo, para os autores da E-Media, tal função social soa a uma ‘restrição’ na capacidade estética que uma obra cinematográfica possui de tocar em questões concretas e apontar seus profundos danos sociais. Em suas indagações, observamos, portanto, que a necessidade de se colocar o ‘dedo na ferida’ pode ser ‘resolvida’, em termos cinematográficos, sem, obrigatoriamente, fazer-se valer de uma determinada forma estética. Pois, segundo eles, como

---

<sup>18</sup> Quando nos referimos aqui à historicidade de um determinado objeto cultural, queremos simplesmente salientar que a sua objetivação, enquanto uma dada síntese fenomênica a ser fruída por terceiros, resulta de um processo de gênese e desenvolvimento de certos traços estético-culturais que não resultam apenas da criatividade de seus produtores diretos, mas de toda uma teia de relações sociais que antecedem a sua própria constituição. Ademais, como tivemos a oportunidade de salientar, “todo objeto social dotado de historicidade se constitui no interior de um processo dialético próprio de suas determinações. Isto é, numa processualidade contraditória que opõe as condições sociais vigentes ante suas possibilidades de modificação. Enquanto estas se colocam como sua negatividade, aquelas se reproduzem como positividade de seu movimento. A história é, por conseguinte, tomada como um perpétuo devir de transformações em meio a sua própria permanência, condição essa que permite aos sujeitos que dela fazem parte o reconhecimento de traços sociais mantidos, mesmo que em diferentes patamares de formalização” (MEDINA, 2020, p. 369).

<sup>19</sup> Conforme aponta Netto (2001, p. 43), “a designação do pauperismo pela expressão ‘questão social’ relaciona-se diretamente aos seus desdobramentos sócio-políticos. Mantivessem-se os pauperizados na condição de cordata de vítimas do destino, revelassem eles a resignação que Comte considerava a grande virtude cívica e a história subsequente haveria sido outra. Lamentavelmente para a ordem burguesa que se consolidava, os pauperizados não se conformaram a sua situação: da primeira década até a metade do século XIX, seu protesto tomou as mais diversas formas, da violência ludista à constituição das *trade unions*, configurando uma ameaça real às instituições sociais existentes. Foi a partir da perspectiva efetiva de uma possibilidade de derrota da ordem burguesa que o pauperismo se designou como ‘questão social’”.

observamos anteriormente, em certas épocas conjunturais, as questões concretas levantadas por uma dada obra de arte fílmica parecem adquirir maior relevância que a sua própria forma estética de exposição.

Nesse caso, os “indicadores vermelhos” que revelam o “aprofundamento da questão social”, no qual se encontra o planeta, salientam os impactos sociais oriundos da *processualidade histórica da atual crise capitalista*, a qual vêm assolando não apenas os chamados países periféricos, mas também os países centrais do modo de produção capitalista, principalmente pós-estouro da bolha financeira entre os anos de 2007 e 2008. Nesse sentido, os autores da Revista E-Media buscam entender a premiação do filme *Eu, Daniel Blake*, em Cannes, simplesmente com base na sua capacidade de levantar as ditas questões sociais candentes, relativas a essa mesma conjuntura de crise deflagrada. Essa capacidade, por sinal, pertinentemente apontada pelos autores, encontra-se no próprio enredo do filme. Este narra a história de um trabalhador de meia-idade que, diagnosticado com problemas cardíacos, encontra-se incapacitado de exercer a sua atividade laboral (o seu ofício há muito consolidado em seu saber prático-operatório). Nessas condições, ele trava uma luta contra o sistema de seguridade social que, privatizado, dificulta seu acesso aos benefícios previdenciários previstos em sua circunstância.

De fato, com base nessa capacidade de o filme retratar tal *conteúdo*, pertinente à familiarizada questão social e as suas especificidades contemporâneas<sup>20</sup>, os autores da Revista E-Media justificam o prêmio à Loach pelo fato deste ser um artista que, ao expor tal ‘substância’ em sua obra, acaba por efetivamente colocar o ‘dedo na ferida’ e, conseqüentemente, fazer ressoar a importância do tema tratado para o interior da assim chamada esfera pública. Inclusive, em seu discurso de premiação a *Eu, Daniel Blake*, em Cannes, o diretor enfatiza o contexto social à época vivenciado não apenas pelo Reino Unido (seu país de origem), mas também por outros países da União Europeia como Espanha, Portugal e Grécia. Naquele pronunciamento, aliás, Loach (2016b) afirma estarmos “presos a um projeto de austeridade”, “conduzidos pela ideia de igualdade (neo)liberal que se aproxima [cada vez mais] à catástrofe”. Nesse caso, ele aponta para a questão central desse contexto de crise: a permanente condição política de austeridade social vivida pelas classes trabalhadores pertencentes a essas nações. Uma política de austeridade que, além das óbvias conseqüências socioeconômicas (de sobrevivência material imediata) para as frações mais pauperizadas das classes trabalhadoras nesses países, se apresenta enquanto uma importante contratendência a essa mesma crise socioeconômica, deflagrada entre

---

<sup>20</sup> Especificidades contemporâneas que passam, por exemplo, pelas atuais relações entre o oferecimento de serviços públicos governamentais à população (e.g. saúde, educação e segurança) – lastreados no fundo socialmente coletado na forma de impostos – e os processos de privatização que tendem à mercantilização desses serviços.

2007 e 2008, estendida posteriormente para a chamada Crise da Zona Euro, a qual estourara já em 2012.<sup>21</sup>

Por sua vez, em decorrência de tal movimento da crise, essa política de austeridade se intensifica ainda mais como a principal via para lidar com a superprodução da capital no interior dos estados nacionais europeus. Em consequência, a Crise da Zona Euro se manifesta tendencialmente no crescimento da dívida pública dos Estados-nacionais integrados à União Europeia. Trata-se, portanto, de uma forma particular de dívida no interior do modo de produção capitalista. São as chamadas *dívidas soberanas*. Estas ocupam um papel central na dinâmica do próprio modo de produção capitalista contemporâneo, pois se encontram atreladas ao *mercado de capitais*<sup>22</sup>, cuja atuação encontra-se ancorada nos processos de acumulação de capital acelerados pela inversão lógico-operacional do *capital fictício*<sup>23</sup>. Diante de tal cenário, a centralidade do sistema de dívida pública jaz na implementação de uma política de austeridade social permanente. Esta, por sua vez, se manifesta, em larga medida, na aplicação de uma dura política fiscal, a qual coloca em xeque diversos gastos públicos sociais anteriormente previstos pelo chamado orçamento do fundo público, outrora tributado dos rendimentos auferidos pelas classes trabalhadoras.

Assim, em face da atual conjuntura explicitada, podemos compreender que o filme *Eu, Daniel Blake* coloca em discussão, justamente, o modo como essa política de austeridade se manifesta concretamente no cotidiano dos trabalhadores, uma vez que ela implica na redução

---

<sup>21</sup> Trata-se aqui de uma política de austeridade (econômica e, conseqüentemente, social) que se apresenta enquanto um dos inúmeros processos que buscam negar as legalidades que tendem a ampliar a superprodução de capital no interior do modo de produção capitalista. Superprodução essa expressa em uma progressiva queda da taxa de lucro média dos capitais em disputa no mercado. Nesse caso, ao contrário do que se pensa comumente, a política de austeridade social não é uma das causas da crise econômica atualmente vivida. Ao contrário, ela é uma resposta à tendência de desvalorização dos capitais excedentes e, portanto, a busca por novas formas e fontes de acumulação (CARCANHOLO, 2010).

<sup>22</sup> O mercado de capitais refere-se ao espaço social de circulação dos títulos de propriedade das corporações oriundas das chamadas sociedades anônimas (S/A). Tais sociedades manifestam no plano da vivência cotidiana uma série de praças comerciais e bolsas de valores que operam no interior do chamado capital financeiro. Um capital cuja lógica de valorização do valor se dá pela  *fusão do capital bancário com o capital produtivo*. Em outras palavras, trata-se de um processo social de distribuição de cotas-partes de grandes propriedades corporativas entre um grupo relativamente amplo de acionistas, em detrimento da concentração de títulos de propriedade nas mãos de um capitalista ou grupo limitado de cotistas-proprietários, também conhecidos como sociedades limitadas.

<sup>23</sup> A título de exemplo, a categoria *capital fictício* pode ser compreendida como uma relação social de produção específica na qual um capital adiantado, *C*, se valoriza pela expectativa de rentabilização futura de um conjunto de títulos de propriedade fracionados em ações, os quais são negociados em bolsa de valores a partir da promessa de efetivação de certos níveis de produção e realização de uma massa de mais-valor ainda não concretizada (MARX, 2017b). Nesse sentido, trata-se de uma espécie de ‘processo invertido’ de valorização do valor, o qual visa a aceleração da *rotação do capital* em sua totalidade pela integração do mercado de capitais, que comercializam esses títulos, ao próprio ciclo de investimento e ganho empresarial futuramente estimado para as sociedades anônimas que atuam em seus respectivos ramos industriais – seja na esfera da produção ou na circulação mercantil (CARCANHOLO, 2010).

drástica dos chamados ‘gastos públicos’<sup>24</sup>. O filme aborda, em consequência, os efeitos nefastos que tal política implica para a redução dos benefícios da seguridade social para o conjunto geral das classes trabalhadoras ao redor do mundo (e, em particular, para as classes trabalhadoras inglesas). Abre-se, aí, os questionamentos para o fim dado ao direcionamento desse fundo público, ao ser possível compreender, então, como sua nova destinação gera uma significativa sobra de caixa a ser transferida para a retroalimentação do mercado de capitais, cuja tendência é a produção de uma gigantesca bolha financeira (GEORGIU, 2017).

De fato, é diante dessas “questões concretas” da vida social que os autores da Revista E-Media retomam a dimensão da função social da arte cinematográfica para justificar o prêmio concedido a Loach. É, também, neste ponto em que iniciamos nossa investigação acerca da função social da obra cinematográfica em tempos de crise capitalista, desencadeada pelo debate suscitado em torno da conquista da Palma de Ouro por *Eu, Daniel Blake*. Temos aqui, contudo, o propósito de ir além dos limites que restringem tal função a momentos históricos de explícita deflagração degenerativa da afamada questão social, bem como seus impactos cotidianos mais imediatos e nocivos para as classes trabalhadoras. Isto é, como se apenas nesses momentos de crise social manifesta, exasperados nas sofridas labutas cotidianas em torno da luta por direitos sociais outrora conquistados, a prática artística no cinema pudesse se permitir a abrir uma exceção, a romper com *aquilo* que constitui o filme como obra de arte, com *aquilo* que a libera da necessidade de trazer à tona as questões da vida social como um elemento de sua constituição. Se assim for, ou seja, se a função da arte cinematográfica só se torna o principal critério de escolha *do quê* e de *como* narrar algo em decorrência de momentos de instabilidade e crise social manifesta, isso quererá dizer que *fica dispensado a essa arte o compromisso com a realidade da vida cotidiana em contextos de aparente harmonia social?* Tal questionamento parece se evidenciar no excerto anterior, no qual os autores da E-Media fazem uma distinção entre “os artistas que colocam o dedo em questões concretas” e os artistas que se esforçam em “encontrar uma estética” para tais questões concretas sem ter, necessariamente, êxito.

Nesses termos, o debate em torno da premiação de *Eu, Daniel Blake* coloca a *segunda dimensão crítico-teórica* fundamental para o pensar estético desse acontecimento: uma suposta cisão entre *forma* e *conteúdo* na obra de Loach. No mesmo excerto, isso se expressa na seguinte indagação: “entre substância e forma, se não conseguirmos reuni-los na mesma estrutura, às

---

<sup>24</sup> Não por acaso, trata-se ideologicamente a destinação de parte do fundo público à promoção de serviços de saúde, educação, previdência etc. em benefício das classes trabalhadoras como um ‘gasto’. Se a utilização de parte da tributação arrecadada pelo Estado (burguês) não serve à valorização do valor – especialmente para os capitais acionários que investem na chamada *dívida pública* –, então como não poderia a opinião pública, sustentada em parte por esses capitais, se referir a essa destinação como algo improdutivo para o ‘progresso da sociedade’?!

vezes não devemos escolher o mais urgente, como se por necessidade” (GEORGES, BURKI, *et al.*, 2016)? Diante disso, faz-se pertinente indagar se haveriam elementos que unem os autores desse excerto, humanistas e bem-intencionados em justificar a premiação de Loach, aos virulentos *professionnels de la profession*. Por um lado, as diferenças entre eles são bem visíveis. Enquanto os primeiros se apoiam na validade do conteúdo por se tratar de questões de pertinência concreta, atreladas às agruras da vida cotidiana, os segundos se desagradam com esse mesmo conteúdo de teor social, isto é, com o caráter de obstinação social que ali se faz presente. Por outro lado, embora distintos em termos políticos, o que situa esses críticos na partilha de uma linha tênue acerca do que pensam acerca da arte cinematográfica e, neste caso específico, da obra de Loach, diz respeito *àquilo* que convencionalmente faz da prática artística uma ‘arte genuína’: *uma esfera autônoma sob a supremacia da forma*. Afinal, o ideal seria representar um conteúdo social envolvido na casca de uma forma que não é a “forma” de Loach, ou seja, não é aquela esteticamente apresentada pelo diretor em sua obra cinematográfica, dada à justificativa moral e conteudista desses críticos ‘politicamente engajados’ pela premiação de *Eu, Daniel Blake*.

Com base nisso, parece que o mais importante debate travado no interior da reflexão em torno de *Eu, Daniel Blake* e sua proeminente premiação não diz respeito, necessariamente, sobre *o quê* representar, mas, principalmente, sobre *como* representar, gerando um certo fetiche em torno de uma dada forma consensual de representação estética. Parece haver, portanto, uma hierarquia entre *o quê* e *como* representar cinematograficamente uma estória, a ponto de haver, por um lado, uma certa supremacia da forma sobre o conteúdo e, por outro, uma equiparação unívoca do termo *estética* com a *forma*. Segundo expressa o excerto dos autores da *E-Media*, os mesmos afirmam “encontrar uma estética”, ou seja, uma *forma* para o conteúdo de questões concretas. Esse modo de abordagem, desconsidera a obra cinematográfica de teor artístico enquanto uma unidade de diversidades. Isto é, forma e conteúdo se constituem numa unidade orgânica, fora da qual cada um destes não subsiste. Em contrapartida, essa hierarquia entre *o quê* e *como* representar parece anunciar uma certa impossibilidade da arte cinematográfica de Loach em condensar forma e conteúdo. Em outras palavras, tudo se passa como se a virtude (ou a desvirtude) da obra de Loach residisse apenas na ênfase unilateral de seu conteúdo, desconsiderando, por conseguinte, a sua forma. Esse é, de fato, o pensamento dual e cindido apresentado por esses autores.

Essa *cisão* entre *forma e conteúdo* é uma manifestação do que podemos caracterizar como um *enguiço da crítica* em relação ao filme de Ken Loach. Enguiço numa acepção ampla, a qual pode abarcar dois sentidos: o *sentido de mau-olhado*, uma espécie de *quebranto* no dito

popular imputado ao cinema realista loachiano, como dotado de um poder de causar infortúnios tanto estético-formais quanto políticos por seu conteúdo; e, por sua vez, essa percepção cristalizada adquire o *sentido de entrave* por parte da crítica em se dirigir a essa obra (e mesmo ao cinema loachiano, em geral) tal como ele é, e não conforme os ‘princípios institucionalizados’ usuais para se aferir a originalidade de uma obra cinematográfica.

Nesse sentido, esse enguiço da crítica não permite aos seus propagadores avançar em direção à compreensão da prática cinematográfica do diretor. Quando a crítica atribui pertinência sócio contextual a *Eu, Daniel Blake*, o filme ganha excessiva notoriedade, porém cautelosa. E, por isso, sob uma situação de *duplo caráter simultâneo*. É uma situação na qual o *conteúdo* derruba a *supremacia da forma*. Mas, ao mesmo tempo, é como se não houvesse *forma* — em suas mais criativas e experimentais cascas — capaz de se entrelaçar organicamente ao conteúdo e juntos representarem a chamada *questão social*. Ao mesmo tempo, esse reconhecimento é precavido, uma vez que a crítica se coloca numa posição de guarda, a qual permite ao *conteúdo* subir ao altar da *forma* para desonerá-la, temporariamente, de sua supremacia; todavia, sem destituí-la de sua majestade suprema exercida no convencionado ‘reino autônomo da arte’.

Diante desse enguiço, da cisão entre forma e conteúdo expressado no debate em Cannes, cabe-nos indagar: quais são os entraves presentes na relação entre a crítica e *Eu, Daniel Blake* que dão substrato real e processual a esse enguiço? Como este ganha concretude na recepção crítica que emerge no seio do debate público? Quais as relações históricas que lhe dão efetividade operacional no seio da esfera da recepção? Para respondermos a essas questões, convidamos o leitor a se debruçar na exposição que se segue, acerca das roupagens e feições apresentadas pelo enguiço da crítica diante da obra loachiana.

### 1.1 NA CRÍTICA À LOACH: O ENGUIÇO SE VESTE DE AUSÊNCIA DE HISTORICIDADE

Uma das manifestações do enguiço da crítica pode ser observada no debate público e na repercutida reação em torno do lançamento de *Eu, Daniel Blake*. A crítica o recebe a partir de um forte paralelo com outro filme de Ken Loach lançado em 1966, o longa-metragem *Cathy Come Home*. Desde aquele período, a população britânica não repercutia com tamanha força questões de extrema urgência cotidiana como a “falta de moradia” e a famigerada “pobreza sistêmica”, segundo aponta Koresky (2016). Em acordo, Lewis (2017) afirma que ambos os filmes causaram um abalo estrondoso na sociedade britânica, se estendendo para vários poros do espaço público até repercutirem nas instâncias máximas do poder governamental daquele



Estado, como, por exemplo, a Assembleia do Parlamento Britânico. No caso de *Cathy Come Home*, Loach e o roteirista Tony Garnett chegam a se reunir, à época, com o primeiro-ministro Harold Wilson. Tal repercussão haveria de influenciar a fundação da Shelter, instituição de caridade direcionada ao auxílio de pessoas sem-teto (LEWIS, 2017). Contudo, *Eu, Daniel Blake* produziu um debate ainda maior no seio da opinião pública em pleno século XXI.<sup>25</sup>

Intensificado pela interação entre mídia tradicional e redes sociais, o debate mobilizou uma ampla participação popular e não se restringe a ela. O filme agitou as calorosas discussões no Parlamento Britânico em pleno e conturbado processo do Brexit, ou seja, durante as negociações para a saída do Reino Unido da União Europeia. Como exemplo emblemático dessas agitações políticas em torno de *Eu, Daniel Blake*, citamos a recomendação do filme à primeira-ministra, Theresa May, por parte do parlamentar trabalhista Jeremy Corbyn; fato este ocorrido durante um acalorado debate realizado na Câmara dos Comuns, em 2016. Nele, aliás, Corbyn questiona, precisamente, os cortes de gastos promovidos pela política de austeridade, bem como os seus avassaladores impactos numa parcela proletária da população dependente de uma série de benefícios sociais (STONE, 2016).

Essa repercussão demonstra, *a priori*, na esfera da recepção, uma *consonância* entre uma realidade esteticamente representada no filme de Loach e a própria conjuntura social em meio a qual a obra é divulgada. Se a questão da seguridade social, retratada no filme (como exporemos de modo mais detalhado no decorrer do Capítulo 5), chega ao Parlamento, é porque *Eu, Daniel Blake* coloca em discussão a própria política de austeridade em curso, a qual deflagra um histórico e recorrente golpe no Estado de Bem-Estar Social diante do atual e contraditório cenário de superprodução de capital em escala mundial — situação essa ‘resolvida’ em parte pela deflagração de um forte crise social e mesmo humanitária em várias regiões do globo, a qual permite a ‘queima’ dos capitais em excesso no mercado mundial. Um fenômeno socioeconômico, a propósito, que já se encontrava em forte gestação em meados da década de 1960; período no qual já se registravam quedas na taxa média de lucro das grandes corporações que

---

<sup>25</sup> A Palma de Ouro concedida à *Eu, Daniel Blake* lhe conferiu uma significativa visibilidade, provocando uma forte repercussão internacional acerca de sua estética (forma) e temática (conteúdo). Por conseguinte, o filme tornou-se objeto de intensa discussão em vários países, como França, Estados Unidos, Canadá, Brasil, Portugal, Espanha etc. Essa discussão, por sua vez, não se restringiu a esse extenso âmbito geográfico, mas também abrangeu uma temporalidade singular, uma vez que perdura em vários veículos de comunicação desde 2016, ano de seu lançamento, até 2019. Diante dos materiais produzidos no âmbito dessa repercussão, nos deparamos com uma riquíssima discussão desencadeada pelo filme sobre a vida social contemporânea no contexto da crise socioeconômica deflagrada desde o estouro da bolha financeira entre 2007 e 2008. Todo esse contexto, por sua vez, evidencia um debate mais amplo sobre o rumo das políticas de austeridade e privatizações do chamado setor público; fenômeno social de abrangência global que tem sido fortemente questionado em nossos dias. Assim, como veremos ao longo de nossa exposição, essa dimensão repercussiva do filme apresenta-se documentada em uma série de matérias jornalísticas e artigos de opinião, os quais serão aqui mobilizados.

exploravam as benesses econômicas do Plano Marshall<sup>26</sup>, implementado poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Assim sendo, o fato de o filme ter causado uma comoção pública por retratar essas questões sociais, as quais evidenciam o desgaste do *welfare state* britânico, leva a crítica a estabelecer esse paralelo entre *Eu, Daniel Blake* e *Cathy Come Home*, mesmo que esparsados cinquenta anos no tempo. É nesse paralelo, aliás, que emerge a primeira manifestação do enguiço da crítica em torno do debate sobre o filme de Loach. Essa primeira manifestação diz respeito a uma feição concreta na qual esse enguiço se traveste de uma camada epidérmica aparentemente crítica, mas sob uma roupagem mais profunda, determinada por uma permanente *ausência de historicidade*. Esta se expressa na medida em que a dita *crítica especializada*<sup>27</sup> se restringe a fazer comparações e tipificações factuais entre os enredos cinematográficos. Logo, *des-tituídas de quaisquer elementos de historicidade* face às próprias questões sociais representadas por ambos os filmes, em seus respectivos momentos socioconjunturais. Momentos esses umbilicalmente associados a um processo histórico de desenvolvimento<sup>28</sup> das próprias formas sociais<sup>29</sup> sob as quais repousam as legalidades da acumulação capitalista contemporânea.

---

<sup>26</sup> O Plano Marshall, também conhecido como Programa de Recuperação Europeia, foi um conjunto de medidas adotadas pelo governo dos Estados Unidos para a reconstrução socioeconômica dos países da Europa Ocidental que sofrem algum nível de devastação em decorrência das batalhas gestada no contexto da Segunda Guerra Mundial. Iniciado em 1948, cerca de pouco mais de dois anos e meio do fim da guerra, e sob vigência durante os quatro anos subsequentes, o plano proveu aos estado-nacionais europeus mais afetados uma série de recursos financeiros destinados à reconstrução de seu parque industrial e à alavancagem de seus mercados internos. Com o rastro de destruição deixado pelos conflitos deflagrados em território europeu, o governo estadunidense da época viu a oportunidade não apenas de gerar novas franjas de acumulação capitalista, coma entrada de investimentos massivos no Velho Continente, mas também como meio de constituição de uma nova coalizão imperialista diante da nova potência oriental que também saia vitoriosa da Segunda Guerra: a União Soviética (HOBSBAWM, 1995).

<sup>27</sup> Devemos desde já diferenciar essa dita *crítica especializada*, enquanto um corpo socioprofissional e midiático atuante no interior da esfera da recepção artístico-cultural de cunho institucional, da categoria teórica *crítica*, que no contexto de um trabalho de cunho materialista, diz respeito à “incorporação reflexiva de um determinado autor, a qual apresenta simultaneamente: *i.* elementos teóricos pertinentes ao seu método de investigação, que devem ser incorporados ao rol de traços condizentes ao objeto investigado e; *ii.* premissas teóricas mistificadoras que devem ser superadas na análise do mesmo objeto” (PARRA, 2021, p. 48).

<sup>28</sup> Em um contexto teórico-metodológico de cunho crítico-materialista, como apresentado neste trabalho, a categoria *desenvolvimento* não se encontra associada a noções morais de juízo de valor, ou seja, se um objeto social é qualitativamente considerado como ‘melhor desenvolvido’ ou ‘pior desenvolvido’. Diferentemente disso, conforme aponta Lukács (2012), essa categoria diz respeito ao incremento progressivo de mediações sociais (novas objetivações produzidas em sociedade) que, no decurso histórico, fazem do ser humano um ser que promove o recuo de suas próprias barreiras naturais.

<sup>29</sup> As formas ou relações sociais apresentam-se como traços constitutivos de uma sociabilidade determinada, ou seja, como modos de ser de uma dada organização social, cuja materialidade não pode ser explicado pela soma ou integração imbricada de meras vontades individuais dos sujeitos engajados em sua vivência cotidiana, mas, *a priori*, pela antecedência histórica de modalidades de organização societal pretéritas, as quais, combinadas com sucessivos incrementos de complexos e objetivações forjadas no presente histórico compõem um conjunto de legalidades ontológicas do agir cotidiano. Para melhor exemplificar isso, pensemos nas relações sociais de produção burguesas, as quais cristalizam um conjunto de categorias personificadas de atuação dentro do reino anárquico

Desse modo, podemos observar que essa dimensão histórica presente no paralelo entre tais filmes fica ausente na abordagem da crítica, o que a leva a efetuar um nivelamento por baixo dessas obras, ou seja, apenas em seus efeitos repercutivos mais ‘imediatos’ no seio da sociedade britânica.<sup>30</sup> Esse fato impossibilita uma observação das especificidades históricas de *Eu, Daniel Blake* no evoluir da processualidade histórica que a abrange. Isto é, daquelas singularidades que diferenciam sub objetivação cinematográfica como um fenômeno sociocultural determinado<sup>31</sup>, sintetizado em suas mediações gerais e particulares.

Logo, que apresenta tanto determinações estruturais do movimento contemporâneo de reprodução das contradições entre o capital e o trabalho quanto traços conjunturais singulares de sua própria existência individual. Afinal, não é possível abstrair a existência processual de meio século de instituição do *welfare state* entre o lançamento dos dois filmes, bem como suas distintas inscrições estéticas e registros sócio-históricos diante de tal realidade cambiante. Há inescapáveis especificidades conjunturais que lhes constituem; traços ontológicos de seu *ser-ai*<sup>32</sup> que não podem simplesmente ser nivelados pela mera caracterização de seus ‘aspectos em comum’.

Vejam assim, de modo mais detalhado, como o paralelo formalista estabelecido pela dita crítica (cinematográfica) especializada revela não apenas um conjunto de abstrações comparativas pouco razoáveis (unilaterais de um ponto de vista da perda de conexão com cada especificidade histórica dos filmes), mas também um agrupamento de tipificações formais que desistoricizam o próprio desenvolvimento histórico da obra loachiana.

---

do mercado, tais como a atuação de indivíduos enquanto trabalhadores assalariados, rentistas, pequenos proprietários produtivos e grandes capitalistas. Todas essas personificações econômicas não são produtos de criações e escolhas meramente individuais, mas heranças inexoráveis de um passado histórico que nos legou no presente a radical cisão dos meios de produção diante de uma massa crescente de força de trabalho desprovida de meios de subsistência próprios.

<sup>30</sup> Nesse sentido, conforme expusemos em outra oportunidade, “a categoria *historicidade* torna-se uma mediação reflexiva central ao pensamento que busca apresentar uma crítica rigorosa e sistemática dos rumos da sociedade burguesa na contemporaneidade. Principalmente, em virtude de esta apresentar uma processualidade cada vez mais acelerada sob os marcos de dominação do capital monopolista-financeiro contemporâneo, no qual a fusão das novas tecnologias da informação e comunicação (NTICs) com modalidades de reestruturação tecnoprodutiva digital impõe ritmos vertiginosos de rotação dos ciclos de reprodução do capital industrial (MEDINA, 2020, p. 367).

<sup>31</sup> Conforme dissemos em outra oportunidade, “no que tange à obra cinematográfica, várias determinações concorrem para a sua efetivação enquanto um dado objeto cultural. Isto é, seus traços constitutivos só podem se efetivar mediante um complexo de práticas (em suas relações sociais) específicas que são necessárias para a sua concreção, sejam estas oriundas de sua produção audiovisual, divulgação e comercialização, sejam aquelas de teor propriamente estético. Por outro lado, suas determinidades aparecem cristalizadas enquanto um filme dotado de uma linguagem específica (narrativa, montagem, planos, iluminação etc.), passível de crítica e apreciação, o qual circula como mercadoria dotada tanto de valor econômico quanto de valoração qualitativa (fruição) de teor estético” (MEDINA, 2020).

<sup>32</sup> Isto é, do objeto enquanto *coisa-em-si*, capaz de ser apreendido racionalmente não pela descrição minuciosa de seus traços fenomênicos, mas pela reprodução ideal de seu movimento real de constituição; aquilo que autores como Lukács (2012) e Netto (2012) se referem como um processo de investigação ontológica do objeto estudado.

### 1.1.1 *Cathy Come Home* e *Eu, Daniel Blake*: um paralelo formalista

Vimos brevemente que o conteúdo narrativo de *Eu, Daniel Blake* carrega consigo uma problemática sócio-histórica mais ampla do que aquela que corresponde ao campo restrito de sua produção fílmica. Uma problemática revelada no próprio paralelo estabelecido pela dita crítica especializada entre a narrativa do filme de 2016 e a trama apresentada cinquenta anos antes por *Cathy Come Home*. Mesmo que esse paralelo seja indevido nos termos apresentados por essa crítica especializada — ou seja, carente de mediações históricas e pautado pela mera correspondência formal entre personagens-trabalhadores precarizados e sem assistência social governamental —, é de se destacar o fato de que esse paralelo tenha sido empregado não apenas para referenciar o ‘tipo’ de conteúdo sócio-político que o diretor costuma abordar em seus filmes, mas também a existência de um conflito distributivo no Reino Unido que não é tão recente. Veremos ao longo deste item que esse talvez não tenha sido o objetivo de muitos daqueles que buscaram esse paralelo entre os filmes.

De qualquer modo, sua intenção revela muito mais do que aquilo que talvez almejassem com essa atitude perante o vencedor da Palma de Ouro de 2016.<sup>33</sup> É de conhecimento notório que ao largo de mais de cinco décadas de desregulamentação do mercado de capitais a nível global, ou seja, desde o esgotamento do chamado modelo de bem-estar social, em meados da década de 1960, as frações mais precarizadas das classes trabalhadoras europeias<sup>34</sup> se viram cada vez mais exploradas em sua atividade laboral e vilipendiadas em seus direitos e serviços sociais. Todavia, apesar desse conhecimento notório e de sua vinculação à própria historiografia da obra loachiana<sup>35</sup>, observamos que a dita crítica especializada insiste em restringir a sua análise ao

---

<sup>33</sup> No que concerne à recepção de qualquer obra artístico-cultural (não apenas em seu cunho sócio-histórico, mas em seu cunho metodológico-reflexivo), é necessário que se investigue em profundidade a natureza ontológica do público que o recebe. Isto é, investigar seus principais traços constitutivos enquanto agente consumidores e formadores de opinião. Para tal, torna-se imprescindível identificar suas visões de mundo compartilhadas, suas concepções ideológicas e seus interesses estéticos e econômicos diante da obra que contemplam. Cf. Medina (2020).

<sup>34</sup> Nunca é redundante salientar ao leitor que entre os membros das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras residentes no chamado Terceiro Mundo (nações de economias dependentes), o pauperismo e a luta diária pela sobrevivência são condições históricas estruturantes de sua reprodução social. Por exemplo, em países latino-americanos industrializados como o Brasil, a Argentina e o México a constituição de um mercado interno de produção e consumo jamais logrou qualquer tentativa de efetivação de um modelo econômico de bem-estar social. Como tal, aquilo que muitos trabalhadores europeus (principalmente da região da Europa Ocidental) começaram a sentir em termos de piora de suas condições de vida faz parte da regra de ouro das classes trabalhadoras historicamente forjadas em contexto de economias tipicamente dependentes, marcada pelo já conhecido processo de *superexploração laboral*. Cf. Marini (2012) e Dos Santos (2018).

<sup>35</sup> Há mais de cinco décadas é conhecido do grande público britânico e mesmo de audiências mais assíduas fora do Reino Unido que as posições políticas e o conhecimento histórico de Loach influenciam a sua própria criação cinematográfica. Nosso objetivo aqui, aliás, é justamente expor de modo sistemático o conjunto de elementos

estabelecimento de meras semelhanças formais de enredo entre *Cathy Come Home* e *Eu, Daniel Blake*. Um exemplo claro disso é o fato de este último ter abordado algumas breves reflexões acerca da famigerada questão da moradia, representada em *Eu, Daniel Blake* pelo desenrolar narrativo da personagem Katie; questão essa também vivenciada pela personagem Cathy no longa-metragem de 1966. De fato, a crítica relembra muito bem esse paralelo, pois Katie e seus filhos ficam sem moradia em Londres em decorrência de um processo de especulação imobiliária em curso, tal como aparentemente se passa no contexto narrativo de Cathy. Entretanto, a especulação imobiliária vigente no atual contexto não expressa o mesmo processo especulativo presente na tematização do problema na década de 1960.

A despeito disso, por exemplo, o crítico especializado Trevor Johnston (2016), da *Sight & Sound*, afirma que a vulnerabilidade e resistência de Katie diante da questão da moradia ecoa tal como a protagonista de *Cathy Come Home*. Entretanto, é preciso frisarmos que a questão da moradia é apenas um elemento que se entrelaça com a questão dos cortes nos benefícios sociais vivenciada pelo protagonista Daniel Blake. E, ambas as questões colocam na centralidade da discussão o próprio estatuto da função do Estado de Bem-Estar Social em pleno contexto de crise capitalista no século XXI; consideração esta que se encontra ausente nesse mistificado paralelo oferecido pela crítica especializada. Por exemplo, no jornal conservador *The Daily Mail Online*, o jornalista Toby Young (2016) chega a afirmar que o filme *Eu, Daniel Blake* é uma “versão contemporânea dos anos de 1966”, ano de lançamento de *Cathy Come Home*. Contudo, esse paralelo apenas reforça a presença de traços factuais mais gerais. Logo, sem necessariamente apontar àqueles que distinguem ambos os filmes em seus respectivos contextos.

Assim sendo, diante dessa primeira manifestação da recepção crítica à *Eu, Daniel Blake*, seu enguiço se veste de uma ausência de historicidade na medida em que seus membros restringem as suas análises a meros paralelos de enredo, cujo teor pode ser caracterizado como de *natureza fenomênica-conteudista*. Essa natureza revela seu exato limite quando nos deparamos, por exemplo, com a entrevista dada pelos agentes da produção e realização do filme à sua distribuidora francesa *Le Pacte*. Distintamente do comportamento da crítica especializada, esse paralelo entre ambos os filmes adquire, no relato desses agentes, seu *substrato concreto dotado de historicidade*. Nessa entrevista podemos observar precisamente que *Eu, Daniel Blake* não representa uma mera versão contemporânea de *Cathy Come Home*, fundamentada somente em

---

historiográficos e de documentações que atestam essa condição ontológica da obra loachiana, bem como apresentar não apenas a sua visão de mundo perante os acontecimentos históricos indiretamente narrados, mas também as intenções que levam a sua produção ao encontro do realismo.

suas semelhanças de conteúdo ou na forma impactante de suas recepções no seio da sociedade britânica. Ao contrário, esse ‘paralelo’ assume sua própria historicidade, conforme comenta a produtora de *Eu, Daniel Blake*, Rebecca O’Brien.

Podemos de fato ver paralelos muito fortes. Eu vejo esse filme como uma *extensão do que estava acontecendo a meio século atrás*, mesmo que a história seja diferente. Aos meus olhos, este novo filme mostra que *ainda existem grandes problemas com o sistema de proteção social*, como havia na época, *mas que essas dificuldades se manifestam de maneira diferente*. [...]. Mas há muitos paralelos com o passado, e acho muito importante que Ken tenha feito um filme sobre esse assunto, cinquenta anos depois de *Cathy*, um momento chave em sua carreira (O'BRIEN, 2016, p. 11).

Para O’Brien, há umnexo histórico existente entre ambos os filmes. E, isso não se deve tão somente a um simples paralelo de teor formal, em suas recepções pela dita opinião pública, ou de teor meramente conteudista de enredo. Se deve antes à capacidade de ambos os filmes representarem questões sociais dotadas de historicidade própria e, portanto, inexoravelmente vinculados ao próprio desenvolvimento histórico do sistema de proteção social britânico. Logo, mais do que paralelos formais e conteudistas de enredo, ambos os filmes inscrevem, na esfera artístico-cultural vigente, uma *extensão histórica* das significativas mudanças ocorridas no interior da função do próprio Estado de Bem-Estar Social britânico.

Em *Cathy Come Home*, Loach e seu roteirista, Tony Garnett, representam os problemas da falta de moradia e o descaso do Estado britânico em assistir uma parcela da população desempregada. Por outro lado, em *Eu, Daniel Blake*, Loach e seu roteirista, Paul Laverty, retratam a ampliação desse descaso em relação à assistência estatal às pessoas mais velhas, impossibilitadas de trabalhar. Este é, justamente, o caso do personagem Daniel Blake. Fato que ainda se estende às demais pessoas em condição de desemprego, como exemplificado na personagem Katie. E, mais, tais dificuldades, vivenciadas face à sucessiva perda e mercantilização de serviços públicos e direitos sociais, são elas mesmas dotadas de historicidade, uma vez que, apesar de similares em seu conteúdo, “se manifestam de maneira diferente” em ambos os filmes, tal como O’Brien assinala. Essa diferenciação se estende, inclusive, às formas de representação empreendidas pelo diretor.

Segundo Loach (2016b, p. 8), a produção de *Cathy Come Home* foi mais modesta, realizada apenas com “uma câmera na mão” e durante meras três semanas de filmagem. Neste filme, para Loach e Garnett, ficou ausente “uma análise política real de como as pessoas acabaram sem lar e na rua”, bem como faltou uma abordagem dos responsáveis por esse problema e por suas possibilidades de resolução, segundo aponta o professor de cinema da Universidade de

Sanford, Andy Willis (2016). Em *Eu, Daniel Blake*, adiciona o professor, há uma preocupação em representar os processos sociais que levaram o protagonista Daniel Blake e sua coadjuvante Katie a perderem os seus benefícios sociais, assim como representar as instituições — em suas formas burocráticas e em seus instrumentos planimétricos — como instâncias mediadoras de constituição das precárias condições sociais vivenciadas por esses personagens. Com isso, os agentes culturais envolvidos na produção e realização de *Eu, Daniel Blake*, fornecem-nos dados concretos acerca das especificidades constitutivas de ambos os filmes. Mostram-nos em suas narrativas aspectos conjunturais que ajudam a iluminar as próprias ingerências deficitárias<sup>36</sup> da seguridade social britânica em distintos contextos; porém entrelaçados por uma mesma processualidade histórica na qual o tema de fundo passa pela crise social advinda das contradições produzidas pelo próprio modo de produção capitalista em seu evoluir.

Assim sendo, se O'Brien (2017) assinala a existência dessa processualidade histórica na produção loachiana, o próprio diretor visa dar-lhe maior concretude e substrato, apontando o contexto e a base que nos permitem estabelecer o nexos histórico das questões sociais que envolvem as já consagradas deficiências da proteção social britânica, representadas, estética e cinematograficamente, em *Cathy Come Home* e, posteriormente, em *Eu, Daniel Blake*.<sup>37</sup> Isso se evidencia na mesma entrevista dada à distribuidora Le Pacte pelos agentes envolvidos na efetivação do filme. Nela, Loach afirma que

---

<sup>36</sup> Supostas deficiências no modelo público de seguridade social não podem ser observadas por uma enviesada lente econômica (como propagam os grandes meios de comunicação de massa), a qual 'revelaria', em sua doutrina liberal, uma espécie de 'modelo de negócios ineficiente', incapaz de 'maximizar' a qualidade dos serviços públicos pela inexistência de uma meta de lucro empresarial capaz de 'estancar gastos públicos mal alocados'. Essa falsa analogia entre um instância pública de proteção social e um setor privado empresarial oculta do processo de degradação dos serviços públicos a progressiva apropriação dos orçamentos estatais por parte de fundos capitalistas de investimento, os quais, por meio de sofisticados sistemas de dívidas soberanas, transferem para si, sistematicamente, parte da massa de recursos financeiros coletados sob a forma de tributos coletados, principalmente do conjunto dos trabalhadores (PESSANHA, 2019).

<sup>37</sup> É importante assinalar que tal paralelo entre *Cathy Come Home* e *Eu, Daniel Blake* não foi algo pensado previamente pelo diretor. Lavery (2016) até chega a associar os acontecimentos representados em ambos os filmes, mas afirma que nunca comentou isso com Loach. Além disso, o roteirista deixa claro que a produção de *Eu, Daniel Blake* surge como uma resposta à campanha de difamação dos beneficiários sociais orquestrada pela grande mídia britânica. Portanto, esse paralelo entre os filmes não se constitui como uma determinação *a priori* à realização de *Eu, Daniel Blake*. Ao contrário, esse paralelo emerge *a posteriori* no seio da própria recepção crítica ao filme de 2016. Uma recepção, à propósito, que também se revela enquanto elemento inerente ao movimento de constituição e externalização da obra, composto também pelos momentos de produção, realização, distribuição e lançamento do filme. Trata-se, portanto, de um paralelo que diz respeito tanto à recepção crítica em si quanto ao próprio significado sócio-histórico do filme. Assim, se, por um lado, esse paralelo revela uma ausência de historicidade nessas resenhas críticas, por outro, a sua dilucidação pelos realizadores da obra nos possibilita compreender *Eu, Daniel Blake* como um registro da própria historicidade do Estado de Bem-Estar Social britânico. Dessa forma, esse paralelo (dotado de historicidade) ilustra um *caráter histórico-individual inconsciente* por parte desses realizadores, na medida em que estes não tiveram a intenção de produzir *Eu, Daniel Blake* como uma extensão de *Cathy Come Home*, embora tal paralelo seja possível no próprio decurso histórico dos acontecimentos narrados. Sobre esse caráter histórico-individual inconsciente na prática cinematográfica, ver Ferro (2010).

ambos os filmes contam a história de pessoas cujas vidas são profundamente afetadas por sua situação econômica. Isso é uma realidade que nos inspirou com muita frequência, mas é particularmente destacada em *Eu, Daniel Blake*. [...] É claro que, em níveis políticos, o mundo que descobrimos é ainda mais cruel do que aquele em que Cathy viveu. *A economia de mercado inexoravelmente nos levou a esse desastre*. Não poderia ter sido de outra forma. O liberalismo promove a manutenção de uma classe trabalhadora vulnerável e fácil de explorar. Quem luta [diariamente] pela sobrevivência enfrenta a pobreza (LOACH, 2016b, tradução nossa).

Nesse excerto, o diretor elucida que tal paralelo ocorre em decorrência de ambos os filmes representarem o quanto uma dada situação econômica, em suas especificidades históricas, afeta a vida das frações socialmente mais vulneráveis das classes trabalhadoras. Situação esta que, conforme Loach aponta, está intimamente ligada a uma “economia de mercado” tipicamente liberal. Para o diretor, tal economia é a base da processualidade histórica na qual personagens como Cathy e Daniel Blake se apresentam enquanto pontas de um mesmo fio; fiado num transcorrer de meio século, o qual acabara por desembramar seu novelo na atual conjuntura socioeconômica daquele país. Uma conjuntura, aliás, na qual se manifestam todas essas deficiências impostas à seguridade social britânica, como temos exposto. Nesse sentido, ao apontar a existência de uma relação intrínseca entre a situação de vulnerabilidade econômica vivida por amplas frações da “classe trabalhadora” e a chamada “economia de mercado”, a qual reproduz essa condição de vulnerabilidade — aliada a uma acentuada exploração laboral —, Loach nada mais faz do que tratar a economia política burguesa (vulgo “de mercado”) como um *dado concreto da realidade social*. Logo, tornada como parte inerentemente explicativa dos nexos causais que permitem a compreensão do paralelo estabelecido entre ambos os filmes; embora esses nexos ainda permaneçam de algum modo abstratos na fala do diretor.

Entretanto, embora insuficiente de um ponto de vista crítico-teórico (que, diga-se de passagem, não é de fato o ponto de vista imediatamente esperados por um diretor de cinema, por mais conscientemente engajado que seja), esse dado enunciado por Loach lança uma fagulha na própria concretude histórica representada em ambos os filmes. Nesse sentido, a “economia de mercado”, citada pelo diretor, nos permite verificar a existência mais consistente dessa historicidade no paralelo abordado entre os filmes. É exatamente por isso que precisamos dar maior concretude a essa centralidade da economia de mercado, presente nessenexo sócio-histórico entre ambos os filmes, mas ausente na recepção crítica. Se essa (redundante e omnipresente) “economia de mercado”, tal como expressa Loach, produz efeitos desastrosos cada vez mais acentuados à vida dos trabalhadores, significa que isso ocorre no decorrer de um marco temporal e, portanto, que se encontra submetido às transformações sócio-históricas vigentes,



pois o contexto do personagem Daniel Blake se passa num “mundo ainda mais cruel” (LOACH, 2016b, tradução nossa).

Para Loach, a sociedade (burguesa) do século XXI assentadas em uma economia de mercado cada vez mais dominante agravou as querelas sociais do passado. Na época da rodagem e lançamento de *Cathy como home*, essa economia de mercado (principalmente em sua conjuntura britânica) era administrada por um viés político-econômico e tecno-produtivista de matriz fordista-keynesiana. Logo, altamente intervencionista e demandante, do ponto de vista de político-governamental, e desenvolvimentista em seu caráter fabril-industrial. Todavia, essa condição mostrou-se historicamente incapaz de anular a própria necessidade de expansão da acumulação intrínseca ao *modo de ser*<sup>38</sup> do modo de produção capitalista; sentido e razão de ser do próprio mercado burguês<sup>39</sup> (MÉSZÁROS, 2014). Desse modo, a piora apontada por Loach assume um significado concreto, pois mesmo sob o *welfare state*, os efeitos nefastos dessa economia de mercado nas classes trabalhadoras apenas puderam ser administrados de um modo um pouco menos ‘cruel’, se comparado à época histórica representada em *Eu, Daniel Blake*. Como isso ocorreu é o que veremos a seguir.

### 1.1.2 Uma crítica formalista da representação histórica do capitalismo britânico

Diante da significativa piora das condições de vida das classes trabalhadoras britânicas, uma questão central emerge para a exposição da historicidade que vincula cinquenta anos de produção cinematográfica: quais transformações a economia de mercado sofreu, de fato, desde

---

<sup>38</sup> A partir do legado crítico-teórico de Marx podemos compreender o *modo de ser* como o movimento de desenvolvimento de um certo processo ou relação social. Do ponto de vista filosófico-materialista, defrontamo-nos com objetos e totalidades sociais que se apresentam à realidade (não apenas do ponto de vista de sua aparência fenomênica, mas também e principalmente por conta das mediações que lhe são inerentes ao seu desenvolvimento) como legalidade dotadas de complexos de determinações (traços constitutivos), os quais, sob diferentes níveis de abrangência, contribuem para que o *ser-ai* observado seja dialeticamente distinto de outros *seres em movimento*. Isto é, a sua existência apresenta tanto elementos ontogenéticos comuns com outros objetos e totalidades sociais em desenvolvimento, mas também revela traços particulares que fazem dele um *ser-ai* único. Por sua vez, do ponto de vista histórico, isso significa dizer que o *modo de ser* de um objeto determinado é a síntese de movimento de um processo de desenvolvimento no qual o legado de sua antecedência histórica apresenta-se combinado no presente com novos traços oriundos desse próprio desenvolvimento mediativo (o objeto é histórico porque é sempre a síntese momentânea entre a manutenção de traços herdados e a consecução de novos traços presentes). Cf. Marx (2011a) e Vieira Pinto (1979).

<sup>39</sup> Diferente do estabelecimento dos mercados tipicamente antigos e feudais, nos quais as trocas de mercadorias ocorriam circunstancialmente — apenas em relação à uma parcela do excedente socialmente produzido (trocas furtivas; onde a formação de preços se dava pela imediata comparação de produtos dispostos em feiras) por uma comunidade, tribo, vilarejo ou cidade-Estado —, o mercado burguês apresenta-se como *ipsis litteris* o espaço de circulação universal das mercadorias. Espaço este que nada mais é do que a síntese da generalização das trocas comerciais e, por conseguinte, um reino anárquico de transações comerciais e ingerências capitalistas, contendo em sua própria dinâmica o motor da concorrência desmedida e da acumulação desenfreada (MARX, 2014).

a época representada por Cathy até as atuais agruras de Daniel Blake? No ano de 1966, a personagem Cathy representa a vulnerabilidade socioeconômica de uma fração das classes trabalhadoras, a despeito da existência de uma aristocracia operária (trabalhadora) britânica, a qual não representa a totalidade dos trabalhadores naquele período (ALENCAR, 2019; DELSEN, 1999). Tal vulnerabilidade, por sua vez, é representada pela personagem Cathy em sua condição de sem-teto; e, segundo Loach (2016b) encontra-se intimamente vinculada à própria “economia de mercado liberal”<sup>40</sup> — a qual reiteramos o seu conteúdo e legalidade capitalistas. A transformação histórica dessa economia de mercado já se enuncia, propriamente, em seus efeitos, evidenciados principalmente no problema social da moradia e na pobreza sistêmica cinematograficamente representados em *Cathy Come Home*. Isto é, em pleno auge da aristocracia operária constituída pela forte organização coletiva dos sindicatos e em seu poder de mobilização (CROSS, 1989).

Desse modo, podemos compreender que já em 1966, enquanto *Cathy Come Home* estreava e problematizava as deficiências do Estado de Bem-Estar Social<sup>41</sup> — amparado sob forte atuação regulatória — o Estado britânico se movimentava em torno de uma reconfiguração de sua economia de mercado (COATES, 2003). Tal processo histórico de reestruturação do capitalismo britânico já era indício da latência da crise no interior daquela economia fordista ao se deflagrar, por exemplo, na própria crise de moradia no Reino Unido, cujos efeitos podemos ver representados em *Cathy Come Home*, em 1966.<sup>42</sup> A propósito, cerca de seis anos antes, esse movimento de reestruturação da economia britânica já se expressava na assinatura do tratado

---

<sup>40</sup> Vale a pena destacar que Loach, em algumas de suas entrevistas, utiliza a expressão “economia de mercado liberal” como sinônimo de capitalismo (ou mais, precisamente, modo de produção capitalista). Nosso papel, portanto, enquanto pesquisadores crítico-materialistas é, a partir da obra loachiana, avançar o debate sobre como esse modo de produção indiretamente citado por Loach revela suas contradições a partir dos enredos e personagens pensados pelo diretor e sua equipe.

<sup>41</sup> Implantado após o fim da Segunda Guerra Mundial, esse modelo de Estado de Bem-Estar Social se constituiu sob uma forte atuação regulatória do Estado britânico (COATES, 1975; PANITCH, 1976). Sobre a herança histórica desse período de ascenso econômico e regulação distributiva governamental no Reino Unido ver o documentário de Loach intitulado *O Espírito de 1945*, lançado em 2013.

<sup>42</sup> Os anos de 1960 foram marcados pela maior crise de moradia na história do Reino Unido no século XX. Isso ocorrera em pleno Estado de Bem-Estar Social. Naquele período, houve um processo de favelização em virtude do aumento exorbitante do preço dos aluguéis, cujo valor se tornava insustentável para metade da população. Isso provocou uma reação furiosa na população que se viu ora sem um teto para viver, ora tendo que residir em moradias precárias. Diante disso, surgiu a instituição de abrigo chamada *Shelter* como resposta à essa crise das moradias nos anos de 1960. Conforme aponta Doward (2016), no *The Guardian*, o “Shelter foi lançado em dezembro de 1966 para divulgar a crise imobiliária nas cidades do interior do Reino Unido. Seguiu-se um drama da BBC, *Cathy Come Home*, que retratou os efeitos devastadores da falta de moradia em uma família. Um grande programa de remoção de favelas levou a um declínio no número de pessoas que viviam em propriedades de aluguel abaixo do padrão”; problema este que ainda persiste em pelo século XXI segundo afirma “o executivo-chefe da Shelter, Campbell Robb”. Para um histórico aprofundado dessa crise das moradias dos anos de 1960, ver Ortolano (2011).

que funda a Associação Europeia de Livre Comércio (EFTA)<sup>43</sup>, em 1960; demonstrando, portanto, o quanto a crise econômica buscava a sua resolução justamente nessa integração europeia (UNIÃO EUROPEIA, 2018). Trata-se de um movimento no século XX que representa uma ação efetiva na gênese que levaria à integração do Reino Unido à União Europeia posteriormente.

Assim, no período de lançamento e exibição de *Cathy Come Home*, a economia britânica reagia aos sinais da crise de acumulação capitalista após duas décadas de implementação do Estado de Bem-Estar Social em algumas regiões da Europa Ocidental, nas quais se situam as principais economias centrais do mercado mundial. Essa resposta decorria do recrudescimento da concorrência dessas regiões com os capitais sediados nos Estados Unidos, influenciando, por exemplo, na criação da Comunidade Comum Europeia (CCE), liderada pela França e Alemanha Ocidental a partir de 1958 (UNIÃO EUROPEIA, 2019). Assim, o passo dado em direção ao estabelecimento de um suposto ‘livre’ mercado entre as nações europeias foi acompanhado por ações estatais direcionadas a um capitalismo monopolista-financeiro, cuja finalidade era disputar o mercado interno europeu através do incentivo à fusão de empresas atuantes em áreas tecnoprodutivas estratégicas como as indústrias petroquímica, eletrônica e computacional, siderúrgica e automobilística, por exemplo (GEORGIU, 2017). Tal processo foi impelido pela lógica da economia de mercado voltada à disputa de fatias crescentes da riqueza coletivamente produzida no espaço geográfico do comércio europeu. Por sua vez, esse processo se estendeu, revelando um segundo e decisivo passo: a entrada oficial do Reino Unido na Comunidade Europeia, em 1973 (HANNAH, 1976).

Contudo, mesmo reconhecendo os efeitos desse movimento de reconfiguração capitalista, em entrevista a Johnston (2016, p. 36), Loach alude o fato de que ainda era possível ver naquela época de *Cathy Come Home* uma “noção permanente de fazer coisas para o bem público; as pessoas se ajudariam e a sociedade tentaria tornar o mundo um lugar melhor”. O diretor salienta também que, desde àquela época, “muita coisa mudou”, corroborando a existência de um processo histórico enquanto substrato concreto ao paralelo dotado de historicidade entre *Cathy Come Home* e *Eu, Daniel Blake*.

Aliás, Loach concretiza mais esse paralelo entre ambos os filmes, apontando novas determinações adquiridas pela economia de mercado nesse processo de reconfiguração capitalista,

---

<sup>43</sup> Na verdade, desde a década de 1950, o Reino Unido participava de negociações em direção ao estabelecimento de um novo tratado de livre comércio. Porém, só em 1960 o governo britânico estabeleceu com outras nações europeias a Associação Europeia de Livre Comércio ou EFTA (European Free Trade Association), a qual permitiu ao Reino Unido transações comerciais sem restrições alfandegárias com outros países europeus como a Dinamarca, Suécia, Noruega, Suíça, Áustria e Portugal (UNIÃO EUROPEIA, 2018).

tais como a privatização intensiva de serviços públicos, a intensificação da concentração e centralização de capitais em torno de grandes corporações transnacionais e a implementação de uma série de políticas econômicas (neo)liberais<sup>44</sup> por parte do governo britânico. Nos próprios termos de Loach, pontuados em entrevista a Johnston (2016, p. 36), percebe-se que “agora, depois de Thatcher e Blair, a consciência é: ‘Eu cuidarei de mim mesmo, você está por sua conta, amigo’. E nesse sentido, podemos até dizer que “a propriedade pública em geral desapareceu”, de modo que o assim chamado ‘livre mercado’ e os “direitos das corporações” agora dominam a produção material da vida social “de um modo como nunca fizeram antes”.

Embora na época de *Cathy como home*, ainda fosse possível haver alguma demonstração de ajuda mútua entre diversos setores da famigerada sociedade civil<sup>45</sup> britânica e, portanto, a existência de algum nível de preocupação com o dito *bem público*, assim como a presença de um Estado, ainda que burguês, mas dotado de certo grau de regulação econômica, é inegável que as bases fundacionais desse *status quo* já estavam em processo de metamorfose em direção ao atual estado jurídico de desregulamentação do mercado. Isto é, já se tratava ali de um sucessivo *devir* de alterações sofridas pela economia britânica (em seus moldes corporativistas), ou seja, de uma série de mudanças consubstancializadas em suas formas subsequentes de reestruturação e organização produtivas no interior do mercado interno britânico, tanto de bens quanto de serviços. Reestruturação e organização essas que passaram a demandar, inexoravelmente,

---

<sup>44</sup> Podemos dizer que as chamadas *políticas econômicas (neo)liberais* dizem respeito a uma série de medidas econômico-governamentais de descentralização público-estatal, cujas diretrizes se assentam em uma elevada redução dos investimentos estatais de cariz socioassistencial e, em consequência, uma redução do orçamento público destinado à promoção de serviços públicos à população. Ademais, medidas de desoneração estatal como essas são entendidas por essa visão econômica como meio para a promoção de uma efetiva ‘liberdade de comércio’ (nos termos de seus apologetas). Como tal, a ideologia associada a essas políticas (neo)liberais visa o crescimento econômico a partir de pilares conceituais pré-determinados como ‘competitividade extrema’ e ‘confiança empresarial para a locação de novos investimentos’. Tudo isso ancorado em medidas de curto prazo, tais como: *a.* privatização de empresas públicas e de caráter misto; *b.* efetivação de uma ancora cambial para controle da balança comercial; *c.* controle da inflação por meio de mecanismo de emissão de títulos de dívida e controle da taxa de juros; *d.* desregulamentação do mercado da força de trabalho e; *e.* incentivo jurídico-legal à circulação irrestrita de ativos financeiros por meio da abertura da conta de capitais. Cf. Carcanholo (2010) e Duménil & Lévy (2014).

<sup>45</sup> Conforme aponta Parra (2019), a “abrangente e imprecisa categoria sociedade civil tem sido tomada indiscriminadamente como um ente de oposição ou conflito em relação ao Estado burguês. Tal atitude, assumida tanto por pesquisadores e agentes do espectro político mais conservador quanto por aqueles considerados mais progressistas, demonstra a prevalência do idealismo da política institucional diante da práxis social, já que tanto as classes trabalhadoras (incluídas aí as classes médias em suas distintas frações pequeno burguesas) quanto as classes burguesas e/ou dirigentes constituem o corpo que corriqueiramente se designa por ‘sociedade civil’. Fato esse o qual demonstra a generalidade indistinta de tal categorização no âmbito do senso comum. Nesse sentido, o Estado não deve ser tomado como um ente externo à sociedade civil, mas sim como sua necessária instância administrativa. Ademais, tal oposição fortalece uma mistificadora visão dicotômica entre Estado e mercado, pois este último costuma ser associado à própria noção genérica de sociedade civil, cuja idealização representaria a própria liberdade *in abstracto* do sujeito portador de direitos”.

por alterações prático-operatórias em suas relações sociais de produção<sup>46</sup> — as quais são necessárias para sustentar essas mudanças, produzindo-as e reproduzindo-as permanentemente.

Nesse sentido, tais relações, marcadas ideologicamente pelo atomismo e individualismo extremos, pelo desaparecimento da propriedade estatal de utilidade pública e pelo poder das corporações, segundo aponta Loach no excerto anterior, se gestam nesse processo político organizativo de mudança econômica. Processo esse justamente alavancado como resposta necessária à crise de superacumulação de capital manifestada entre os anos de 1960 e 1970 (HARVEY, 2014). Sendo assim, é fundamental salientarmos que as mudanças nas formas cotidianas sob as quais se expressam essas relações sociais de produção em benefício do capital não são apenas decorrentes das políticas (neo)liberais implementadas pelos governos de Margaret Thatcher e seus sucessores trabalhistas e conservadores, conforme parece enunciar o diretor Ken Loach. De fato, as medidas (neo)liberais de Thatcher foram tão traumáticas que tendemos a concentrar todos os efeitos desastrosos da crise de acumulação de capital ao período de seu governo. Todavia, se nos voltarmos para o mesmo período histórico de *Cathy como home*, observaremos que essas mudanças foram acontecendo, simultaneamente, com o processo de reconfiguração dos capitais sob hegemonia britânica. Assim, o próprio ministro à época, Harold Wilson, representante da social-democracia do Velho Trabalhismo [Old Labour], já iniciava a implementação de instrumentos políticos, “sob um regime esquerdista de faz de conta”, os quais efetivavam condições socioconjunturais factíveis para uma “revolução thatcherista” da política econômica britânica (MÉSZÁROS, 2014, p. 15).

Segundo Mézáros (2014), o sucessor de Wilson e antecessor de Thatcher, o primeiro-ministro trabalhista James Callaghan, se dirigiu a uma reunião com alguns operários, comunicando-lhes de modo ‘franco’ e ‘brutal’ que “o partido acabou”. Assim, o autor constata que

ele [Callaghan] indicava a determinação do Partido Trabalhista em seguir um novo curso de *liquidação progressiva dos ganhos da classe operária britânica no pós-guerra*. Assim, o surgimento do malfadado consenso (neo)liberal precedeu a vitória eleitoral dos conservadores. O subsequente abandono explícito do princípio central da constituição do Partido Trabalhista — sua *cláusula*

---

<sup>46</sup> As *relações sociais de produção* podem ser entendidas como o modo de ser de uma determinada organização social em sua produção e reprodução material. Isto é, em como se organizam as condições de sociabilidade que sustentam a maneira como mulheres e homens produzem e reproduzem as suas condições de vida, estabelecendo não apenas *o quê* e *quando* produzir, mas também e fundamentalmente *como* se deve dar essa produção e distribuição do excedente econômico gerado, a fim de que se possa garantir a própria reprodução sociometabólica do conjunto da sociedade. Por exemplo, enquanto no modo de produção feudal, a posse e usufruto da terra (riqueza imóvel) determinavam a organização estamental da sociedade e, portanto, a forma como as relações sociais de produção reproduz a divisão da propriedade fundiária entre vassalos e suseranos, no modo de produção capitalista, a posse dos meios de produção enquanto capital (riqueza móvel) determinam a cisão de classes entre trabalhadores, apenas dotados de sua capacidade laboral, e burgueses, proprietários do excedente econômico produzido por esses trabalhadores. Cf. Marx (2011a).

*quarta*, o compromisso programático do trabalhismo britânico com a garantia da *propriedade comum dos meios de produção* — foi apenas a conclusão lógica de um processo retrógrado que havia se iniciado muito tempo antes (MÉSZÁROS, 2014, p. 15).

Assim sendo, *Cathy Come Home* não pode ser visto como uma mera versão formal e conteudista de *Eu, Daniel Blake*, conforme descrevera a crítica especializada. Ao contrário, esse paralelo, apesar de não ter sido explorado historicamente por ela, sinaliza um processo mais amplo de reconfiguração da própria expressão conjuntural britânica do modo de produção capitalista contemporâneo. Isto é, de um processo em direção às exigências de uma economia de mercado mundial que se avizinhava antes mesmo da chegada do governo Thatcher, o qual, todavia, acelerou a consolidação desse processo, a partir de 1979. Se, nas décadas anteriores, os ‘velhos trabalhistas’ rompiam com a classe trabalhadora em prol de um compromisso deliberado com o mercado burguês, a conservadora Thatcher — e, posteriormente, sucessivos governos, incluindo, o Novo Trabalhismo [New Labour], inaugurado na figura de Tony Blair — se encarregava de continuar, a passos largos, a dramática *desregulamentação* da economia britânica. E, conseqüentemente, das próprias formas de expressão cotidianas de suas relações sociais de produção, desfazendo, nesse mesmo processo, o pacto sustentado pela antiga forma de organização da produção social capitalista sob as bases do antigo modelo fordista-keynesiano pós-Segunda Guerra Mundial (HARVEY, 2014).

Assim, por um lado, o Estado britânico desinstitucionaliza as anteriormente consagradas políticas de regulamentação econômica e, por outro, institucionaliza a desregulamentação do mercado — especialmente do mercado de capitais e do mercado (da força) de trabalho<sup>47</sup> — sob a égide (neo)liberal. Disso decorre as conseqüentes privatizações de setores-chave outrora promotores de serviços públicos à população, os quais encarnavam o ‘espírito’ do Estado de Bem-Estar Social tipicamente europeu. Nesse processo deflagrado se inicia também uma série de ofensivas aos sindicatos, bem como o desmonte de várias empresas públicas nacionais<sup>48</sup>. Tal

---

<sup>47</sup> Devemos ressaltar aqui a diferença substancial entre as categorias *trabalho* e *força de trabalho*. Enquanto a primeira diz respeito à atividade produtiva de consubstancialização de meios e recursos para a criação de novos valores de usos passíveis de satisfação de determinados carecimentos humanos, a segunda refere-se à capacidade intrínseca que os seres humanos têm de pôr *in actu* essa atividade laboral. Embora essa diferenciação pareça aos olhos de muitos um mero preciosismo terminológico, a sua explicitação teórica revela-nos, justamente, que aquilo que o assim chamado ‘mercado de trabalho’ vende não é o trabalho mesmo enquanto fim realizado [*enérgeia*], mas a força de trabalho, enquanto possibilidade de exercício laboral [*dýnamis*] a ser despendido pelo conjunto dos trabalhadores empregados. Assim, como nos lembra Marx (2017a), a força de trabalho é a efetiva mercadoria almejada pelo conjunto dos capitalistas, sendo o trabalho apenas seu valor de uso *in actu consummatio*.

<sup>48</sup> Uma das primeiras ações do governo Thatcher foi a privatização massiva de empresas britânicas (extrativistas, automobilísticas, eletrônicas e de informática etc.) consideradas estratégicas, mas com acentuada queda de margem de lucro. Tais empresas estatais foram vendidas para diversas corporações de origem e capital estrangeiros

agenda, por conseguinte, revela um amplo conjunto de atuações da política estatal britânica para a redução de gastos públicos e custos regulatórios com base num padrão mínimo de regulamentação e, conseqüentemente, de redução de impostos, a fim de tornar o Reino Unido um dos locais mais atrativos para os investimentos capitalistas (GEORGIU, 2017).

A desregulamentação das anteriormente consagradas formas de organização das relações sociais de produção, típicas de um mundo predominantemente fabril, passa, cada vez mais, por uma série de demandas próprias das reconfigurações do mercado interno britânico e sua constante necessidade de atrair massas crescentes de capital. Por conseguinte, a constituição de capitais excedentes no interior do espaço nacional britânico possibilitou uma nova readequação de seus capitais no interior da dinâmica global do modo de produção capitalista e, conseqüentemente, em sua integração rentística ao mercado mundial. Integração essa ancorada, principalmente, na especialização e consolidação financeira de uma das principais praça comerciais do mercado de capitais mundial, a City of London<sup>49</sup>. Esta se torna uma espécie de ‘nova Wall Street’ no coração da Europa, porém sob uma ‘paisagem paradisíaca’ na qual aterrissam contínuas remessas de mais-valor provenientes do labor de milhões de trabalhadores, sobretudo situados na esfera de influência da Zona Euro.<sup>50</sup> Desse modo, a política do Estado britânico, sob a ingerência thatcherista (e de seus governos sucessores), prepara a economia britânica para a sua entrada na União Europeia, a partir dos anos de 1990, tendo como principal destinação

---

(JONES, 1997). Por exemplo, a empresa automobilística British Leyland foi desmembrada e vendida aos pedaços para a norte-americana Ford, para a alemã BMW e para as japonesas Toyota, Nissan e Honda. A exceção momentânea foi a permanência da Rolls-Royce Motors como empresa estatal até 1987, quando também foi privatizada. Em contrapartida, no mesmo período observou-se a manutenção de empresas estatais nos ramos da indústria farmacêutica e da indústria aeroespacial. Os motivos para isso não foram, todavia, mais nobres: passaram pela alta produtividade desses setores à época, pela geração de royalties provenientes de patentes (no caso específico da indústria farmacêutica) e pelas estratégias de soberania do Reino Unido à época para a indústria aeroespacial e de transportes do país, sintetizadas, por exemplo, nas operações comerciais e de logística da British Airways (GEORGIU, 2017).

<sup>49</sup> Segundo Roberts (2004, p. 1, tradução nossa), “o termo ‘City’ refere-se tanto a um lugar quanto a um setor financeiro. O local é o bairro mais antigo de Londres, o ‘Square Mile’, estabelecido desde os tempos romanos, delimitado pela muralha medieval da cidade com a Catedral de St. Paul, em pleno centro histórico. Durante séculos, esse bairro residencial e comercial foi palco de uma miríade de comerciantes e banqueiros que conduziam o comércio e as finanças internacionais. No século XIX, com a diminuição da população residencial, a cidade tornou-se sinônimo de atividades comerciais e financeiras. Hoje, o termo é amplamente usado como abreviação para a indústria de serviços financeiros internacionais de Londres”.

<sup>50</sup> Essa especialização do mercado financeiro britânico tem seu substrato material numa série de reformas executada pelo governo Thatcher, a partir de 1986. Sua finalidade era retirar quaisquer impostos e taxas sobre compras de títulos estrangeiros e demais produtos financeiros. Dessa forma, o Estado britânico soergueu ainda mais a poderosa City of London. Trata-se, pois de um histórico e, desde então, um dos mais influentes centros financeiros do mercado mundial. Uma praça de comércio, cuja transações acionárias encontram atualmente um vasto conjunto de agências financeiras e serviços de contabilidade, direito corporativo, consultoria e gestão de investimentos etc. Assim, desde meados da década de 1980, grande parte das operações comerciais e financeiras da City of London encontram-se, direcionados à alavancagem e alocação de fundos de investimento em parques industriais e holdings situadas fora do mercado interno britânico, privilegiando, por exemplo, o investimento em plataformas produtivas situadas na chamada Zona Euro (MONAGHAN, 2014).

econômica no bloco apropriar-se da riqueza socialmente produzida pelo conjunto das classes trabalhadoras, especialmente, das frações atuantes no interior da influência geopolítica dos estados nacionais europeus.<sup>51</sup> Nesse sentido, ao invés de apenas extrair diretamente a grande massa de mais-valor produzida pelos trabalhadores residentes em suas fronteiras, como historicamente fizera enquanto berço da Revolução Industrial, o Estado britânico passa também a se especializar na apropriação do mais-valor extraído dos trabalhadores que laboram além-fronteiras, principalmente de outras nações integrantes da União Europeia.

Nesses termos, essa apropriação só pode resultar do desdobramento dos capitais investidos em sua inversão rentística, ou seja, enquanto uma lógica própria do *capital fictício*<sup>52</sup>. Capital esse, aliás, ‘pré-produzido’ no seio do mercado de capitais londrino. Essa centralidade do mercado de capitais resulta, justamente, da reconfiguração da economia e do mercado interno britânicos; reconfiguração essa manifestada desde os tempos de *Cathy Come Home*. E, por sua vez, torna-se uma realidade social específica também no momento histórico de lançamento de *Eu, Daniel Blake*. E tudo isso ocorre fundamentalmente por conta de duas determinações inescapáveis no recente decurso histórico.

A primeira determinação diz respeito à centralidade exercida pelo mercado de capitais no interior da atual conformação da economia britânica; centralidade essa que se encontra intimamente atrelada à recente história das crises deflagradas no interior do modo de produção capitalista, com destaque para a atual crise sistêmica vivida neste início de século XXI. Situação esta que mantém os Estados comprometidos a uma política de austeridade, cujo corte de gastos gera um ativo direcionado, justamente, ao mercado de capitais, tanto através da ampliação do sistema de dívida pública em detrimento da assistência social quanto por meio da compra de

---

<sup>51</sup> Com a criação da União Europeia, oficializada pelo Tratado de Maastrich, em 1992, o Estado britânico ratifica não apenas a efetivação do novo bloco econômico, mas a sua própria posição geopolítica enquanto membro destacado da nova comunidade de Estados europeu. Tal ratificação, por sua vez, contou com o forte apoio de setores financeiros de Londres. Isso porque o novo bloco criado assentava os novos termos de seu ‘livre comércio’ continental numa fraca regulamentação de transações financeiras, o que permitiu à City of London tornar-se um verdadeiro paraíso fiscal para o qual se dirige os capitais transnacionais interessados em investir nos remos industriais sediados na então constituída sociais (JENKINS & JONES, 2014; UNIÃO EUROPEIA, 2019).

<sup>52</sup> Conforme dissemos em outra oportunidade: “alguém que empreste um capital-mercadoria (em devir) a outrem que tenha como objetivo entrar no processo produtivo, financiará a futura produção deste de modo que possa obter como retorno uma parte do lucro resultante deste processo. Por conseguinte, seu retorno ocorrerá no futuro sob a forma de *juro* devido por aquele que lucrou. Aqui, o capital portador de juros necessita que o ciclo produtivo se conclua para então poder se apoderar do montante que lhe cabe. Ele precisa esperar pelo término do *tempo de rotação* do capital, condição que, como se observa, demanda um certo período de tempo. Em contrapartida, o capital fictício opera essa lógica invertendo o pressuposto de seu rendimento. Isto é, ao invés de ser remunerado pelo período de empréstimo em que financia a produção de capital ele, literalmente, *traz o futuro para o presente*, remunerando-se pelo título de apropriação de um excedente ainda não produzido. Logo, o futuro juro a ser apropriado no final de um ciclo produtivo de valorização dá lugar à remuneração do título de propriedade que, por ventura, possa ser valorizado e, conseqüentemente, remunerado à mesma taxa de juros prevista caso a produção do seu equivalente em excedente econômico se venha a confirmar” (MEDINA & PARRA, 2020b).



títulos e ações de grandes corporações a partir dos investimentos inicialmente destinados aos fundos de pensão e aos sistemas previdenciários — em geral, aos fundos de trabalho, nos termos de Chesnais (2016) e Marx (2017b).

A segunda determinação diz respeito ao fato de que o mercado de capitais, no qual se sustenta parte da economia britânica na atualidade, alimenta e a se alimenta, concomitantemente, da massa de mais-valor produzida no interior o ciclo do capital industrial, em seu reiterativo processo de acumulação (CARCANHOLO, 2010). Pelo fato de oferecer uma série de papéis financeiros — na forma de títulos e debêntures, por exemplo — contendo a promessa de rendimentos futuros, como um meio de apropriação da riqueza socialmente produzida, esse mercado de capitais passa a constituir uma via privilegiada para investimentos sem que seus investidores tenham, necessariamente, de assumir diretamente os riscos inerentes à produção.

Ademais, o mercado de capitais londrino assume preponderância no processo de saída do Reino Unido da União Europeia, o famigerado Brexit. Tal desfecho jaz, em parte, na recusa desses investidores a qualquer forma de regulamentação desse mercado, ou seja, em a controlar as somas envolvidas em suas operações financeiras. Fato este que contribuiu para a realização do *Referendum* do *Brexit* (GEORGIU, 2017). Às vésperas conflituosas dessa votação, muitos entoaram um caráter dramático ao debate sobre *Eu, Daniel Blake*, lançado em maio de 2016, coincidentemente, dois meses antes da decisão popular que deliberou a retirada do Reino Unido da União Europeia. Sob tais acontecimentos, fica então patente que o ‘fantasma’ do Brexit pairava sobre a conferência de imprensa dada por Loach e sua equipe, em Cannes, pela vitória da Palma de Ouro a *Eu, Daniel Blake*. Ao ser indagado pelos jornalistas sobre o Brexit, o diretor declara que

é uma pergunta difícil. Teremos uma votação importante em algumas semanas em que decidiremos se deixamos ou não a União Europeia. Penso que é uma questão complexa, porque de um lado, a União Europeia é um projeto (neo)liberal. É um caminho em direção à privatização, à desregulação. Os direitos dos trabalhadores e o meio ambiente estão sendo atacados. Logo, não está fazendo nenhum favor neste momento. De outro lado, se deixarmos a União Europeia, a situação vai se acirrar, os governos irão para a direita. Haverá mais desregulação, retirando ainda mais direitos dos trabalhadores, destruindo o meio ambiente, colocando-nos diante dos grandes negócios, e nas mãos da extrema-direita (CANNES, 2016).

Tal indagação e resposta de Loach à temática do Brexit demonstra o quanto a obra cinematográfica sintetizada em *Eu, Daniel Blake* teve o poder de mobilizar os fatos conjunturais da história a quente na qual ele próprio se engendra. Entretanto, não nos cabe conceber tal obra (de claro conteúdo político-estético, como veremos no Capítulo 5) como um *mero reflexo da*

*realidade* dos fatos sociais e fenomênicos vigentes, tal como a crítica especializada parece querer sinalizar em seu paralelo com *Cathy Come Home*. Como qualquer outra objetivação socio-cultural, portanto, dotada de historicidade, *Eu, Daniel Blake*, “atua com a história e sobre a história”, conforme salienta Napolitano (2002, p. 22) nas objetivações socioculturais no campo musical<sup>53</sup>. Isso significa que o paralelo de *Eu, Daniel Blake* com *Cathy Come Home* nos fornece uma das determinações constitutivas da própria obra *Eu, Daniel Blake*: a reconfiguração da economia britânica, porém num momento histórico distinto daquele retratado por *Cathy Come Home*.

Todavia, sem perder esse elo histórico, *Eu, Daniel Blake* se forja num contexto de explícita crise do modo de produção capitalista. Crise esta que se constitui como um resultado contraditório engendrado no próprio processo de consolidação da lógica de mercantilização dos serviços e bens de utilidade pública. Lógica essa que passa a ser regulada por medidas econômicas de teor (neo)liberal, cujas formas de regulamentação das relações sociais de produção já se apresentam alteradas a partir dos primeiros anos do século XXI. Portanto, enquanto um objeto dotado de historicidade, *Eu, Daniel Blake* se constitui em outra fase de reconfiguração da economia britânica, isto é, distinta da época de *Cathy Come Home*, embora decorrente desta. Desde os anos de 1960, muitos caminhos haviam sido trilhados por essa ‘economia de mercado’, a qual apresenta sua feição (neo)liberal em pleno século XXI. Uma feição, portanto, que pensa o Estado de Bem-Estar Social como um ente político-governamental regido por progressivos processos de privatização e austeridade socioeconômica.

Nesse sentido, se nos debruçarmos sobre a filmografia de Loach, entre 2000 e 2019<sup>54</sup>, nos deparamos com três obras fundamentais para o entendimento contextual de todo esse processo: *Os Ferroviários*, de 2001, *Mundo Livre*, de 2007, e *Você Não Estava Aqui*, de 2019, os quais, aliás, apresentaram uma recepção crítica distinta pela dita ‘crítica especializada’. Portanto, se sairmos da relação material fenomênica e adentrarmos à historicidade do processo, observaremos um nexos muito mais próximo entre *Eu, Daniel Blake* e esses três filmes. Essa proximidade,

---

<sup>53</sup> No livro *História e música*, o historiador Marcos Napolitano escreve essa frase fazendo referência à música enquanto expressão artística. Todavia, tal como esta, o filme é resultado de certas atividades humanas, em condições geográficas e temporais específicas, as quais idealizam, projetam e concretizam suas criações por meio de uma internalização subjetiva das objetividades socialmente produzidas (LUKÁCS, 2012). Logo, expressam, em suas criações, ideias, valores e experiências coletivas, as próprias manifestações culturais (materiais e simbólicas) constituídas a partir de determinadas relações sociais necessárias para a produção e reprodução da existência sócio cotidiana vigente.

<sup>54</sup> Tratamos aqui, mais precisamente, daquelas obras loachiana que se debruçam diretamente sobre o movimento de reestruturação produtiva em curso desde meados da década de 1990 no Reino Unido, período no qual as chamadas políticas econômicas (neo)liberais acirraram uma profunda crise socioeconômica que já se arrastava desde os desmandos promovidos pelo Governo Thatcher uma década antes.

ademais, diz respeito à própria historicidade da obra loachiana na qual todas essas produções, em seus momentos conjunturais, se engendram, tanto como produtos sócio-históricos de suas inerentes relações constitutivas quanto como obras artísticas representativas dessa mesma historicidade.

Desse modo, esses quatro filmes se constituem, justamente, nesse contexto de crise do modo de produção capitalista *anunciada, manejada e agudizada* pelas operações financeiras sob a lógica do capital fictício — com contributos decisivos de uma série de medidas político-econômicas de cunho (neo)liberal, cujo resultado, ao menos em parte, é a ampliação da internacionalização das contas de capitais no mercado mundial, ou seja, de recrudescimento da internacionalização extrema do grande capital (CARCANHOLO, 2010).

Assim, veremos ao longo de nossa exposição que a representação dessa crise já aparece *anunciada* em *Os Ferroviários* e em *Mundo Livre*, a despeito do contexto aparentemente exitoso desses crescentes fluxos de capitais no mercado mundial<sup>55</sup>. Logo, esses dois filmes, prévios à *Eu, Daniel Blake*, sinalizam ações centrais direcionadas a esse *manejo* da crise, o qual se apresentou insuficiente para evitar a deflagração da Crise Financeira de 2007–2008<sup>56</sup>. Nesse sentido, a sua *agudização* se expressa no posterior estouro das dívidas dos estados europeus, em 2012, justamente, no contexto em que emerge a idealização de *Eu, Daniel Blake*. E, posteriormente, já plenamente deflagrada em *Você Não Estava Aqui*.

Com base nisso, percebemos, por um lado, que o paralelo com *Cathy Come Home* nos possibilitou descobrir a *reconfiguração da economia e do mercado interno britânicos* como um traço constitutivo de *Eu, Daniel Blake* na medida em que se constitui como um registro histórico-artístico dessa reconfiguração. E mais propriamente de seus efeitos, dos quais resultaram uma série de políticas econômicas de austeridade. Por outro lado, essa reconfiguração coloca no cerne de sua transformação a *deflagração de permanentes crises do modo de produção capitalista no século XXI*. Fato este que nos levou a identificar uma afinidade histórica entre *Eu,*

---

<sup>55</sup> Esses crescentes fluxos de capitais desregulamentados (ao menos do ponto de vista da minimização de barreiras alfandegárias ou isenções de tributos entre transações de lucros e dividendos) entre diversas praças comerciais do mercado mundial é justamente uma das medidas contratendências que os grandes capitais transnacionais encontraram para tentar retomar suas taxas de lucro, embora a Crise Financeira de 2007–2008 tenha sinalizado um limiar de esgotamento desse subterfugio acionário de caráter rentístico.

<sup>56</sup> A Crise Financeira de 2007–2008 foi um evento de superprodução de capital deflagrado nos Estados Unidos naquele período, baseado na formação em cascata de ativos financeiros ‘podres’ de teor creditício imobiliário, os chamados *subprimes*, e seus inúmeros derivativos securitizados. Tal crise foi tão aguda e impactante no mercado mundial da época que, posteriormente, a desvalorização generalizada desses ativos acabou repercutindo negativamente em diversas praças comerciais ao redor do globo, com destaque para a deflagração da chamada Crise da Zona Euro, na qual a compra desses ativos por parte de muitos estados-nacionais vinculados à União Europeia resultou em crises de dívidas soberanas jamais vistas em países como Portugal, Itália, Grécia e Espanha, os então chamados PIGS no acrônimo em inglês (TONELO, 2021).

*Daniel Blake* e suas produções fílmicas antecessoras mais próximas (do ponto de vista de nossa abordagem em relação aos processos de reestruturação produtiva do mundo do trabalho), ou seja, *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*; além, é claro, de seu sucessor, a obra *Você Não Estava Aqui*. Aliás, um dos objetivos de nossa exposição passa por mostrar que esses filmes partilham determinações históricas em comum, tanto em sua produção quanto em sua distribuição e recepção. A permanente condição de crise atribui-lhes uma *coesão histórica* na medida em que esses quatro filmes fazem uma representação de suas faces anunciadas, manejadas e agudizadas na temporalidade própria de um capital em permanente crise ao longo de mais de duas décadas.

Portanto, a ausência de um paralelo mais coeso entre esses filmes que antecedem *Eu, Daniel Blake*, por parte da crítica especializada, demonstra, mais uma vez, o quanto o enguiço da crítica nos aparece sob as vestes de uma ausência de historicidade na compreensão deste filme. Diante desse enguiço, se perde a possibilidade de detectar o elo histórico que permeia esses quatro filmes. E, por conseguinte, analisar o quanto eles contribuem conjuntamente, em sua manifestação artística, para uma possível compreensão desse contexto de crise no cotidiano político-econômico e sociocultural britânico. Enfim, para uma discussão sobre as ineficazes tentativas de se domar essa crise, seja pelas sucessivas privatizações e sucateamentos do erário e dos serviços de utilidade pública no Reino Unido (e em muitos outros estados-nacionais europeus e mesmo latino-americanos), seja pela consolidação de relações trabalhistas juridicamente desregulamentadas (na realidade regulamentadas de um ponto de vista da consolidação normativa de padrões precários de regime laboral) sob a égide das famigeradas medidas (neo)liberais.

Por exemplo, em *Os Ferroviários*, a crise se anuncia na desregulamentação imposta ao mundo do trabalho acompanhada pela privatização dos transportes públicos ferroviários. Já em *Mundo Livre*, a crise se anuncia na representação da plena ‘liberdade comercial’ com a União Europeia, sustentada, em grande medida, pelo recrudescimento dos processos de flexibilização do assalariamento entre britânicos e imigrantes residentes no Reino Unido. Um ano depois da exibição de *Mundo Livre*, a euforia do ‘livre mercado’, tipicamente liberal, se desfalece com os desdobramentos da Crise Financeira de 2007–2008. Assim, esses dois filmes antecessores à *Eu, Daniel Blake*, representam um prelúdio histórico que antecede a agudização do desespero em solucionar a crise capitalista, cujo ápice é representado justamente em *Eu, Daniel Blake* e, posteriormente, em *Você Não Estava Aqui*, como seu desfecho trágico mais contemporâneo (vide os fenômenos vinculados ao chamado processo de uberização laboral). Esse desespero se impõe na forma de uma severa austeridade fiscal e econômica, levando à privatização da previdência social e à desregulamentação no mundo do trabalho até às últimas consequências. Atingindo

fatalmente os resquícios do Estado de Bem-Estar Social historicamente conquistado no decorrer do pós-guerra.

Desse modo, esses quatro filmes são, simultaneamente, resultados e representações de uma época histórica na qual as relações sociais de novas formas de expansão capitalista, com base na flexibilização do trabalho, já se apresentam consolidadas. Época essa que já se inicia no princípio dos anos 2000 até os dias atuais. Logo, tais obras cinematográficas apresentam sua própria historicidade, pois se forjam no mesmo contexto histórico sob o qual representam a experiência de homens e mulheres que vivenciam os efeitos dessa conjuntura britânica do modo de produção capitalista em sua atual fase monopolista-financeira<sup>57</sup>. Conjuntura essa transformada e consolidada extremadamente pela desregulamentação jurídica dos laços laborais entre as classes trabalhadoras e seu patronato, bem como politicamente regulamentada sob a égide (neo)liberal de governos conservadores e trabalhistas que atuam na gestão do *status quo* atualmente vigente naquela nação do Velho Mundo.

Com base em tudo isso, o paralelo entre *Cathy Come Home* e *Eu, Daniel Blake* nos impele a ir além de sua mera alusão formalista e fenomênica. Se queremos considerar a permanente situação de crise em que se encontra a reconfiguração da economia britânica, iniciada já nos idos anos 2000, temos que considerar a historicidade existente entre *Eu, Daniel Blake* e os filmes *Os Ferroviários*, *Mundo Livre* e, agora, *Você Não Estava Aqui*. Se a historicidade está ausente nas análises de parte da crítica especializada em relação aos antecessores de *Eu, Daniel Blake*, tal crítica já apresenta um entrave, ou melhor, um *enguiço* para a apreensão da própria obra loachiana em sua história processual (não apenas em sua expressão formalista). Isto é, em suas determinações constitutivas enquanto forma e conteúdo selados no caráter de um objeto sociocultural. Por exemplo, não podemos conceber um filme como uma obra advinda da mera subjetividade isolada de seu criador e, por isso, descolada da vida social concreta na qual se insere a sua produção. Ao contrário, devemos concebê-lo como uma *obra dotada de historicidade*, isto é, enquanto resultado de inúmeros processos sociais que concorrem para a sua objetivação (MEDINA, 2020).

---

<sup>57</sup> Nessa atual fase, observa-se não apenas o predomínio do capital financeiro (o grande capital industrial aliado aos capitais de comércio de mercadorias e aos capitais portadores de juros) no controle de ativos e títulos acionários, como também uma enorme concentração e centralização desses capitais nas mãos de poucos investidores, os quais, por sua vez, não apenas detêm parcelas significativas de capitais oriundos de empresas transnacionais de sociedade anônima (S/A) como também participação majoritária em *holdings* e fundos de investimentos espalhados pelo globo. Tudo isso torna essa fase de desenvolvimento do modo de produção capitalista uma etapa de ampliação da proletarianização em escala mundial, bem como um momento de ininterruptas crises socioeconômicas deflagradas em benefício da manutenção de taxas de lucro cada vez mais exorbitantes para cômputo geral da massa total de mais-valor produzida anualmente pelo conjunto das classes trabalhadores nacionais no fluxo comercial do mercado mundial.

Desse modo, nesse movimento histórico no qual *Eu, Daniel Blake* vai completando o processo de concreção da sua existência social, o *enguiço da crítica* se apresenta como um de seus elementos sócio-históricos constitutivos, na medida em que suas considerações revelam traços dessa própria existência social em seus apontamentos sobre o filme. A propósito, tais apontamentos se apresentam como indicadores fundamentais de alguns traços próprios da sociedade na qual a obra se constitui, isto é, da sociabilidade forjada no interior do modo de produção capitalista. Isso, ademais, sinaliza a própria capacidade do filme em agir *com* e *sobre* a história. Por conseguinte, se o debate assume uma primeira pele, sob as vestes da *ausência de historicidade* — constatada por nós na recepção crítica efetuada a partir do mero paralelo formalista e tipológico entre *Eu, Daniel Blake* e *Cathy Come Home* —, como essa ausência ganha envergadura ao longo desse debate? Sob quais novas vestes se manifesta o enguiço da crítica? Isto é, qual é a próxima camada epidérmica em que se traveste esse enguiço? Pois, quando não há antecedência histórica como um critério para a análise dos fatos sociais, estes arriscam cair sob o gosto do juízo de valor em torno de uma mobilização cotidiana; de uma moralidade por parte da dita ‘crítica especializada’. É isso justamente o que veremos a seguir.

## 1.2 AS VESTES PUÍDAS DE UM MORALISMO DESISTORICISTA

As próximas determinações sob as quais o enguiço da crítica se traveste podem ser observadas no grau de virulência presente no debate avivado por *Eu, Daniel Blake* em plena crise do modo de produção capitalista. Debate esse que ganha visibilidade justamente no contexto britânico de implementação de suas políticas de austeridade. Com a produção de *Eu, Daniel Blake*, Loach e sua forma realista voltam a ser objetos de querela, pois, anos antes, o diretor já havia colocado em discussão o anúncio e manejo dessa crise nos filmes *Os Ferroviários*, em 2001, e *Mundo Livre*, em 2007. Tal como *Eu, Daniel Blake*, esses filmes são recepcionados pela crítica sob os termos de *ficção* e *realidade*. Isto é, vistos enquanto produção cinematográfica de fatos a serem avaliados e atestados como sendo reais ou não, porém, de uma forma evidentemente diferenciada. Em *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*, a ficção loachiana é recepcionada, em última instância, num tom amistoso como ‘aquela ficção que não está desajustada da realidade’; ou melhor, enquanto uma ficção em sua ‘mais completa e literal tradução da realidade’.

No caso de *Os Ferroviários*, a realidade representada diz respeito às contradições sociais inerentes à privatização das ferrovias britânicas, efetivada em 1995. A filmagem, inclusive,

coincide com o fatal acidente de Hatfield<sup>58</sup>, em 2000. Aliás, esse grave evento é mais um de uma série de acidentes ocorridos entre 1997 e 2002.<sup>59</sup> Em meio a esses desastres ferroviários, o filme lançado em 2001 ganha respaldo da crítica à medida que esta testemunha as desastrosas consequências da privatização ferroviária, cuja realidade se impõe em toda a sua violência cotidiana, manifestada, sobretudo, nesses frequentes acidentes nas linhas férreas privatizadas. Tudo isso fica ainda mais evidente quando observamos as afirmações de alguns críticos cinematográficos, os quais concebem esse filme como uma ‘narrativa capaz de referenciar fatos reais’. Assim, o crítico de cinema David Gritten (2001) assinala o quanto paira a aura desses acidentes reais nesta obra de Loach, citando precisamente os desastres de Paddington e Hatfield como realidade trágica presente no filme. Entretanto, é fundamental assinalar que esse traço trágico da realidade cotidiana britânica não diz respeito a uma mera fatalidade. Trata-se, antes, de uma consequência concreta do processo de privatização, conforme salienta o historiador e jornalista, Christian Wolmar (2001). Na mesma linha, Andrew Billen (2001), crítico de cinema, reforça isso pontuando que tais acidentes são a expressão explícita da falácia pseudo-progressista das privatizações no Reino Unido. Billen salienta, porém, que se tivesse sido rodado perto do ano de 1995, data da narrativa fílmica, a obra “*Os Ferroviários* se assemelharia a uma fantasia alarmista”. Depois do desastre de Hatfield e do colapso da empresa estatal Railtrack, este filme está mais próximo de um documentário” (BILLEN, 2001, p. 45).

De certa forma, essa resenha sintetiza uma tendência no comportamento da crítica especializada na recepção à filmografia de Ken Loach. Isto é, de, em geral, conceber a obra loachiana como um produto rotulado simplesmente sob os termos de *ficção e realidade*, pendendo, portanto, a uma avaliação voltada a aferição do grau conteudista e, portanto, documental, da obra loachiana. Essa observação acerca do objeto sociocultural que Loach e sua equipe materializam, em termos de ficção e realidade, apresenta, de fato, um forte viés conteudista calcado num caráter empírico-factual em consonância com os acontecimentos da realidade social. Algo muito evidente, por exemplo, na recepção ao filme *Mundo Livre*. Um exemplo disso é a resenha de Grant (2018), o qual enfatiza a capacidade da obra de revelar a “realidade brutal de um mundo cruel” como expressão de um livre mercado sustentado pelo trabalho imigrante.

---

<sup>58</sup> Loach e sua equipe iniciam a rotação do filme na semana do acidente ferroviário de Hatfield, em outubro de 2000. Mais precisamente dois dias antes desse fatídico evento, do qual resultou em trinta e seis vítimas fatais. Cf. Garlock (2002) e Kelly (2002).

<sup>59</sup> Entre os demais acidentes ocorridos após a privatização das ferrovias britânicas estão os acidentes das linhas de Watford, com um morto e sessenta e nove feridos; Kent, com quatro mortos e vinte e dois feridos; Glasgow, também com quatro mortos e vinte e dois feridos, Cannon Street, com dois mortos e duzentos e quarenta e oito feridos, Bellgrove, com dois mortos e quarenta feridos e Paddington, com trinta e um mortos e quatrocentos e dezessete feridos (GARLOCK, 2002; GRITTEN, 2001; SHUTE, 2014).

Com base nessas considerações, podemos constatar que a dita crítica especializada concebe esses filmes muito mais como uma *apresentação da realidade* do que, propriamente, como sua *representação ficcional*. Ademais, tratando a estética loachiana apenas nesses termos, essa ‘crítica’ sinaliza uma suposta incompatibilidade entre realidade e ficção na forma estética realista<sup>60</sup> de Loach. Isso nos faz retornar, justamente, à conhecida cisão entre *forma* e *conteúdo* caracterizada pelo enguiço da crítica anteriormente enunciado. Nesse caso, além desse aspecto levantado, podemos constatar que tal abordagem — de natureza mistificadora e, portanto, de cunho unilateral — aos filmes de Loach não se encontra restrita à recepção feita a *Eu, Daniel Blake*, a partir das repercussões de Cannes. Embora nesse último filme, tal caráter tenha assumido um elevado e revelador grau de virulência se comparado com a recepção dos outros dois filmes, é notório (como veremos) um forte apelo moralista nas análises das obras antecessoras à *Eu, Daniel Blake*.

Nesse sentido, embora *Os Ferroviários* e *Mundo Livre* não tivessem passado despercebidos, por exemplo, no Festival de Veneza, seu impacto na dita crítica especializada foi mais restrito, porém sem deixar de ser revelador<sup>61</sup> (ARANTES, 2001; RAPHAEL, 2007). Estes impactos, mesmo em proporções menores, já anunciavam as tensões históricas deflagradas pelas manifestações antiglobalização em julho de 2001 e, sobretudo, pelos ataques às Torres Gêmeas em Nova York no famigerado 11 de setembro daquele ano. Contudo, tais acontecimentos foram, em alguma medida, contrabalanceados pelo crescimento econômico verificado em várias regiões do globo, período no qual se encontrava o próprio Reino Unido; Estado-nacional impulsionado pelo crescimento das taxas de lucro dos capitais atuante no interior da União Europeia (GEORGIU, 2017).

Todavia, como constatamos *post festum*, esse breve período de crescimento econômico é freado pelas crises de 2007–2008 e de 2012. E, com elas, as contradições sociais se explicitaram no cinismo deliberado das políticas de austeridade impostas às classes trabalhadoras um pouco por toda a Europa. É neste ponto que *Eu, Daniel Blake* adquire uma envergadura diferenciada dos demais filmes lançados à época (principalmente no contexto de crise socioeconômica deflagrada no Brexit) na medida em que busca se contrapor, justamente, a esse momento histórico

---

<sup>60</sup> Ao longo de nossa exposição, pretendemos apresentar ao leitor as determinações que corroboram a tese da compatibilidade entre *forma* e *conteúdo*, *ficção* e *realidade*, na estética cinematográfica loachiana. Esse objetivo, por sua vez, passará pela explicitação dos traços constitutivos do chamado *realismo* no âmbito geral do campo artístico e da estética cinematográfica contemporânea, em particular.

<sup>61</sup> A distinção existente entre a recepção crítica diante desses dois filmes face ao impacto de *Eu, Daniel Blake* sinaliza um processo gradual de revelação de um diagnóstico social específico da própria e inerente crise do modo de produção capitalista, conforme veremos de modo mais desenvolvido na Seção III deste trabalho.



de cinismo político ante o julgo econômico do capital; um cinismo defensor do corte de gastos dos benefícios sociais em favor do famigerado ‘ajuste fiscal’.<sup>62</sup>

Assim, uma parte da crítica jornalista e da crítica especializada, presentes na mídia e na opinião pública conservadoras, dá o tom virulento ao debate ao se apoiar justamente nesse discurso ‘pró-austeridade’. E o faz num entretom muito peculiar. Por um lado, esse tom resgata o comportamento típico da crítica no qual concebe a obra loachiana em *termos de ficção e realidade*. Por outro, contrariando todas as expectativas, essa crítica recepciona a obra *Eu, Daniel Blake* como uma ‘pura ficção’, baseando-se no argumento de que os fatos ali representados não correspondem à realidade da seguridade social (LONG, 2016; SEXTON, 2016; YOUNG, 2016).

Desse modo, a dita crítica especializada recorre a fatos explorados pelas próprias mídias atreladas com o processo de implementação da famigerada política de austeridade fiscal e, por conseguinte, ideologicamente compromissadas com o que podemos denominar de uma *cultura do estigma*. Com a finalidade de asseverar a política austera de corte de gastos, essa cultura tem sido construída com base em uma retórica que avilta a honra das pessoas em situação de desemprego e dos dependentes de benefícios sociais. Aston (2018) a chama de “retórica da escória”. Por sua vez, essa retórica é difundida na opinião pública a partir de expressões como *scroungers versus skivers*, ou, ainda, como *skivers versus strivers* — isto é, a partir de uma oposição moralizante entre desocupados, preguiçosos e vagabundos, de um lado, e esforçados e trabalhadores, de outro (JOHNSTON, 2016; MONROE, 2016).

Construída nesses termos pejorativos, essa retórica é usada, por um lado, para denominar uma massa de desempregados que, sem oportunidades no mercado da força de trabalho, precisam desses benefícios; e, por outro, funciona como uma narrativa de difamação, uma espécie de “veneno” (ideológico), atuando como uma espécie de “política de medo”, conforme assinala Monroe (2016). Contudo, essa narrativa assume-se como parte de uma política de desencorajamento moral àqueles que intentarem pleitear tais benefícios. Afirmamos isso com base no relato

---

<sup>62</sup> Observamos uma clara diferenciação na recepção crítica da obra loachiana por parte dos veículos midiáticos especializados em cinema e seus agentes. Diferenciação essa lastreada em períodos econômico-conjunturais distintos que oscilam entre dois polos aparentemente antagônicos do ponto de vista da opinião pública: *i.* um polo de tendência ao crescimento econômico e; *ii.* outro polo de recessão econômico-orçamentaria. No primeiro polo registram-se poucas linhas dedicadas aos filmes e às denúncias de Loach, pois o momento econômico-conjuntural de aparente bonança parece ‘favorável aos negócios’. Já no segundo polo, a crise socioeconômica deflagrada expõe as vísceras de uma economia ‘instável’ e ‘injusta’, ‘não sendo de bom tom’ que filmes claramente realistas e contextuais como aqueles produzidos pelo diretor britânico sejam celebrados pelos críticos que adoram as páginas e as peças audiovisuais da grande mídia hegemônica. É por isso que filmes como *Eu, Daniel Blake*, lançado no auge da crise deflagrada pelo Brexit, teve tanta repercussão (positiva e negativa) quando comparado com obras como *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*, lançados antes da deflagração da Crise Financeira de 2007–2008 e da Crise da Zona Euro.

de uma mãe solteira inglesa, chamada Marissa ao *The Guardian* (ROBERTS, MONROE, *et al.*, 2016). Ainda casada, Marissa condenava os que viviam do benefício até se encontrar separada e com uma filha autista de 3 anos. Desempregada, ela recorreu à seguridade social conseguindo obter um auxílio-doença de £400 mensais para a sua filha. Porém, sob o olhar condenador dos amigos, ela estaria ‘vivendo com o dinheiro dos contribuintes’. Envergonhada, passou a trabalhar como agente de segurança privada até conseguir um emprego numa imobiliária. Como este lhe tomava longas horas, ela optou por se restringir a cuidar da filha e viver do auxílio-desemprego.

Como podemos observar nesse caso em particular, o poder moralizante dos discursos estigmatizadores acerca desses beneficiários jaz, principalmente, no argumento de que viver dos benefícios é ‘se apossar do dinheiro dos contribuintes’. Aliás, isso foi proclamado pela primeira-ministra Theresa May naquele acalorado debate parlamentar com o trabalhista Jeremy Corbyn, anteriormente relatado, o qual tratava dos rumos da política fiscal britânica. Quando este último lhe sugere assistir ao filme *Eu, Daniel Blake*, May lhe responde dizendo que ‘há mais gente querendo saber para onde está indo seus impostos’ (LEWIS, 2017). Diante de tal retórica, muitos poderiam interpretar que os ‘tributos recolhidos estariam indo para os *desonestos* e não para os *esforçados* contribuintes’, chancelando, assim, a força dessa narrativa difamadora. Ademais, essa narrativa ilustra o quanto a cultura do estigma encontra-se entronizada na consciência (individual e coletiva) das pessoas, segundo aponta a jornalista Zoe Williams em *Skivers versus strivers: the argument that pollutes people’s minds* [*Desocupados versus esforçados: o argumento que polui a mente das pessoas*]<sup>63</sup>, publicado no *The Guardian*, em 2013. No texto, Williams ironiza a falsa dicotomia dos ‘desonestos *versus* esforçados’.

Não me diga que [essa oposição entre *skivers* e *strivers*] é porque rima. Isso destruirá minha fé na humanidade, e isso é exatamente o que eles querem. Mas a questão não é que os políticos clamem por isso, nem que as pessoas, apesar de não pensarem assim, acabarem acreditando nisso. O ponto é que essa *retórica* penetrou até agora, tão rápido, na consciência nacional *como uma ideia significativa* de que as próprias pessoas difamadas por ela — as que sabem que estão *desempregadas pelas circunstâncias e não por opção* — sentem suas vidas julgadas por essas referências ficcionais. [...]. Essa retórica *skivers/strikers* permite *ocultar a má gestão chacoalhando o osso de uma economia* que não só parece mais perigosa porque está indo lentamente. Ainda estamos num sistema em que não importa o que é verdade, só o que está sendo dito repetidamente (WILLIAMS, 2013).

---

<sup>63</sup> ‘Desocupados *versus* esforçados’ é, segundo Williams, o lema que, ideologicamente, potencializa uma visão estigmatizadora dos beneficiários, sendo compartilhada por grande parte da população britânica e reforçada por grandes meios de comunicação de massa na opinião pública local.

Nesses termos, a jornalista do *The Guardian* faz uma observação central dessa cultura do estigma propagada pelos meios de comunicação de massa: ela afirma que a construção de um discurso ficcional negativista acerca dos beneficiários oculta a própria má gestão econômica dos recursos públicos arrecadados. Essa constatação torna-se um elemento constituinte no debate acerca de *Eu, Daniel Blake*, caracterizando-o como um embate entre duas narrativas de teor fictício, mas inegavelmente respaldadas em uma materialidade concreta e real, visto que tanto a ficção de Loach quanto a cultura do estigma ficcionalizada partem dessa realidade de austeridade fiscal e seus efeitos na seguridade social britânica.

Porém, com propósitos distintos. De um lado, encontra-se a narrativa ficcional da cultura do estigma, instituída, segundo Williams (2013), para retirar da discussão a própria gestão econômica de corte de gastos, que, ao nosso ver, trata-se da própria economia de mercado capitalista e sua crise inerente. De outro, encontramos-nos diante da narrativa fílmica loachiana, a qual aspira tocar, justamente, nessa questão, referente aos rumos do sistema de proteção social britânico. Logo, por meio da ficção cinematográfica — via artística predileta de Loach e Laverty para expressar o significado dessa experiência específica mistificada pela cultura do estigma — eles procuram apresentar ao espectador as contradições desse processo (JOHNSTON, 2016; LAVERTY, 2016). Nela, aliás, os realizadores se propõem representar uma situação específica capaz de expressar a lógica dessa realidade austera; algo que se encontra além da própria descrição de sua factualidade constitutiva (JACKSON, 2018).

Assim, primeiramente, podemos elucidar esse embate analisando os discursos ideológicos dessa cultura da estigmatização enquanto bases argumentativas presente nessa ‘crítica’ moralizante<sup>64</sup>, revitalizando justamente o debate deflagrado em termos de uma interconexão entre uma *ficção constituída* e sua *realidade constituinte*. Nesse sentido, podemos dizer que tais discursos, em linhas gerais, enfatizam que *Eu, Daniel Blake* ‘não passa de uma ficção sem nenhum respaldo na realidade’. Todavia, a realidade à qual esses profissionais recorrem é aquela mediada, justamente, por essa cultura ficcionalizada pelos sucessivos estigmas midiáticos em torno dos beneficiários da seguridade social britânica. Desse modo, para jornalistas como Young (2016), há diversos aspectos no filme de Loach que ‘não soam verdadeiros’. Um deles é o fato de os personagens Daniel Blake e Katie estarem ‘fora do perfil’ dos beneficiários comumente apresentados nos programas de *reality show* veiculados nos canais de televisão britânicos.

---

<sup>64</sup> No grupo desses ‘críticos’ moralistas destacam-se o jornalista Toby Young, do *The Daily Mail*, a escritora Camilla Long, do *The Sunday Times* e os críticos de cinema David Sexton, do *The Evening Standard*, Robbie Collin, do *The Telegraph* e Antonia Quirke, do *Financial Times*. Esses profissionais conformam o conjunto mais virulento da mídia conservadora britânica.

Essas formas de mídia são o parâmetro de realidade para Young avaliar o filme de Loach. Ele foca deliberadamente o perfil socioeconômico dos trabalhadores desocupados mostrados no *reality show Benefits Street*. Com isso, o jornalista se contrapõe à realidade precária da seguridade social representada no filme, apoiando-se justamente em um programa televisivo de entretenimento. Exemplo este, aliás, que se encontra dentre uma série de *realities shows* divulgadores dessa narrativa difamadora baseada na mistificadora oposição *skivers versus strivers* [desocupados *versus* esforçados].<sup>65</sup>

Segundo Lewis (2017), esses programas e jornais representam o beneficiário a partir de um estereótipo moralmente degradante, constituído por pessoas pobres e de ‘maus hábitos’. O que para nós poderia ser enquadrado numa espécie de lumpemproletariado britânico do século XXI, cujo perfil predominante revelaria um conjunto de ‘viciados em drogas’ e ‘imigrantes pouco escolarizados’. Aliás, perfil tal que não se verifica no filme *Eu, Daniel Blake*, já que os personagens principais, Daniel Blake<sup>66</sup> e Katie, são brancos, segundo aponta, inclusive, boa parte da dita ‘crítica progressista’ especializada (LEFRANÇOIS, 2017; DUVOUX, 2016; LEWIS, 2017). Nesse sentido, Young (2016) frisa que Daniel Blake e Kate até possuem “hábitos refinados” se comparados com os “reais beneficiários” que aparecem no *reality show Benefits Street*, segundo aponta a seguir:

Daniel é um cidadão modelo. Em nenhum momento nós o vemos bebendo, fumando, jogando ou mesmo assistindo televisão. Não, ele é um pretendente de bem-estar como imaginado por um membro da elite metropolitana da classe média alta. Ele ouve a Radio 4, gosta de música clássica e fábrica brinquedos de madeira para crianças — o tipo de arte “artesanal” mais caro vendido em lojas de brinquedos “alternativas” no [bairro londrino] de Islington, onde Loach mora. [...] Katie também está muito longe de White Dee<sup>67</sup>, a personagem

<sup>65</sup> À época, em 2014, o *reality show Benefits Street* passava no canal britânico Channel 4. Sua audiência era em média de quatro milhões de espectadores por episódio (RICHARDSON, 2019). A esse *reality* se somavam outros programas televisivos populares no Reino Unido como *My Big Fat Benefit Wedding: Live!*, um *reality show* de cinco horas de duração, transmitido em 2015, que veiculava os beneficiários dos auxílios sociais como desocupados usurpadores do erário britânico. Também circulavam à época as reportagens no formato documentário de *Benefits and by passes* e *Undercover Benefits Cheat*. Todos em outro canal britânico, o Channel 5. O que se pode observar nesses programas televisivos, portanto, é um reforço midiático dessa retórica sensacionalista e estigmatizadora contra o sistema de seguridade social britânico, bem como de seus usuários; tudo isso típico das estratégias midiáticas dos tabloides ingleses de maior circulação como *The Sun* e *The Daily Mail* (LEWIS, 2017).

<sup>66</sup> Vale a pena destacar que o único personagem do filme que possui nome e sobrenome é Daniel Blake, justamente aquele cujo arquétipo simboliza o velho proletariado herdeiro do *welfare state* que se insurge contra o processo de sucateamento do sistema previdenciário britânico. O único, aliás, que, como veremos ao longo do Capítulo 5 deste trabalho, reclama seus direitos enquanto cidadão pichando a parede da instituição governamental de assistência social com os dizeres “Eu sou Daniel Blake”.

<sup>67</sup> Segundo O’Sullivan (2021), no site britânico Mirror, “White Dee, nome verdadeiro de Dee Kelly, era a ‘mãe’ da rua e figura de destaque do programa [*Benefits Street*], passando a forjar uma carreira em *realities shows*, aparecendo até no [programa] *Celebrity Big Brother*. No entanto, White Dee, mãe de dois filhos, de 50 anos de idade, mudou-se da James Turner Street logo após o término do programa, alegando ter caído em colapso financeiro”.

irresponsável do *Benefits Street*. Ela está determinada a melhorar a si mesma e embarcou em um curso da Universidade Comunitária (YOUNG, 2016).

Assim, a dimensão fictícia da criação artística é desconsiderada por Young. Ele simplesmente reduz sua interpretação da obra à vazia analogia formalista comparativa entre o perfil ficcional (tipicamente arquetípico) dos personagens loachianos e o perfil socioeconômico apresentado como de características degradantes nesses *realities shows*.<sup>68</sup> No caso específico destes últimos, sua retórica midiática e de entretenimento, salienta Lewis (2017), além de traçar um perfil profundamente estigmatizado dos beneficiários, faz questão de frisar o ‘peso’ dos custos desses benefícios ao Serviço Nacional de Saúde britânico (National Health Service ou NHS), sendo dispendioso aos contribuintes o gasto com pessoas nesse perfil. Argumento este que mobiliza a opinião pública em torno de polêmicas ideológicas e falácias discursivas. Dessa forma, tal retórica conservadora ganha efetividade no conjunto do debate político-nacional britânico, justamente em relação a esse delicado tema, ao mesmo tempo em que a própria mídia se torna uma instância asseveradora da realidade social cotidiana, mesmo que seja pelo intermédio da sua ficcionalização em *realities shows* e reportagens abertamente tendenciosas. Nesses termos, considerando a realidade da questão dos benefícios sociais britânicos, a crítica mais conservadora é taxativa: ou se é um ‘desocupado’ e ‘preguiçoso’ que vive da contribuição de ‘quem trabalha’ [*skiver*], ou se é um ‘pobre trabalhador contribuinte e esforçado’ [*striver*] que se vê ultrajado por ter de ‘sustentar esses desocupados’.

Entretanto, nesse dicotômico jogo moral e de palavras presente na retórica da mídia conservadora — principalmente, em nosso caso analisado, decorrente dessa mistificadora oposição entre *skiver* e *striver* —, a ficcionalização da realidade, apontada por autores como Žižek<sup>69</sup>, não

---

<sup>68</sup> Um importante estudo acerca da natureza econômica, sociocultural e ideopolítica dos *realities shows* na atualidade pode ser encontrado no trabalho de Viana (2013). Nele, a autora procede ao escrutínio de alguns programas televisivos brasileiros que tomam o modelo de entretenimento dos *realities shows* estadunidenses e europeus como parâmetro para a constituição de verdadeiros “rituais de sofrimento” midiáticos. Como tal, Viana ressalta que “nem sempre um jargão fabricado e produzido em massa adere à vivência, como bem o sabem aqueles que sonham a completa manipulação, os publicitários. Contudo, quando o sucesso é estrondoso não pode ser desdenhado, não por ser uma manipulação bem-sucedida, e sim porque certamente toca em algum aspecto nuclear do edifício simbólico. O jargão é uma tolice aparentemente inofensiva, através da qual ouvimos a voz de comando do outro” (VIANA, 2013, p. 161-162).

<sup>69</sup> Sobre essa ficcionalização da realidade social, Žižek (2003) salienta que tal prática passa a ganhar visibilidade na forma espetacularizada em que a grande mídia ocidental cobriu os ataques às Torres Gêmeas de Nova York, em setembro de 2001. Segundo o autor, daquele momento histórico em diante, a realidade sociopolítica e cultural só poderia ser palatável se fosse de algum modo ficcionalizada, provocando uma profunda comoção na opinião pública e no grande público. Naquele caso, especificamente, qualquer um que não fosse favorável à assim chamada democracia ocidental, seria um potencial terrorista; situação essa que tornou um fato histórico uma mera narrativa fantasiosa em torno de uma falaciosa dramatização moralista entre ‘bons ocidentais’ (vulgo EUA e membros da

pode ser observada, simplesmente, como um fenômeno histórico recente realizado por meio de um progressivo aparato tecno-manipulatório de comunicação na contemporaneidade. Por exemplo, no caso da ficcionalização da estigmatização dos beneficiários, efetivada pelas grandes corporações midiáticas britânicas, o que observamos é a necessidade de reprodução da práxis social por meio de ideias que possam justificar, *a priori*, e sem reflexões mais detidas sobre o problema em questão, os cortes de gastos na área social da austera política governamental. Assim, essa cultura do estigma ganha adesão social na medida em que a própria mídia mobiliza os fatos da realidade vivida na superfície da sua *cotidianidade*<sup>70</sup>. Fatos esses diante dos quais se encontram concretamente esse perfil de beneficiários. No caso específico do *reality show Benefits Street*, o programa reuniu beneficiários reais que viviam na James Turner Street, em Birmingham, logradouro onde 90% dos moradores recebiam algum tipo de benefício social do Estado britânico (RICHARDSON, 2019).

Portanto, os críticos dessa mídia conservadora não embasam suas opiniões e inferências em simples criações mentais descoladas da realidade. Ao contrário, eles partem de aspectos concretos da vida social britânica — nomeadamente dos resultados fenomênicos mais nefastos do cotidiano vivenciado pelas restrições aos bens públicos em face do aprofundamento de uma austeridade fiscal imposta às classes trabalhadoras — para, a partir de suas exacerbações, unilateralizarem a conduta moral dos beneficiários, conformando argumentos falaciosos que não confrontam o próprio modelo econômico vigente. Trata-se, portanto, de um conjunto de ideias que adquire aderência na opinião pública britânica na medida em que correspondem superficialmente às factuais observadas. É daí que tais ideias ganham concretude, podendo ser operacionalizadas no cotidiano socialmente em crise, aprofundado em larga medida pelas políticas de austeridade fiscal impostas pelo Estado. Todavia, quando vistas em si mesmas pela

---

OTAN) e ‘maus orientais’, principalmente aqueles de origem árabe. Por outro lado, o jornalista investigativo Ar-bex Jr. (2001), fizera também referência a esse movimento midiático de ficcionalização da realidade via interesses imperialistas quando se dedicou a estudar a enviesada cobertura jornalística à Guerra do Golfo pelas grandes corporações telejornalísticas à época como a CNN. Em seus estudos, o jornalista concluiu sua pesquisa afirmando que aquela cobertura expressava não uma peça jornalística opinativa, mas um verdadeiro *showmalismo*.

<sup>70</sup> Segundo Netto (2011, p. 67-68), enquanto categoria desenvolvida por Lukács a partir do legado pensamento crítico marxiano, “as determinações fundamentais da *cotidianidade*” são as seguintes: “*a. a heterogeneidade*: a vida cotidiana configura o mundo da heterogeneidade. Interseção das atividades que compõem o conjunto das objetivações do ser social, o caráter heteróclito da vida cotidiana constitui um universo em que, simultaneamente, se movimentam fenômenos e processos de natureza compósita (linguagem, trabalho, interação, jogo, vida política e vida privada etc.); *b. a imediaticidade*: como os homens estão agindo na vida cotidiana, e esta ação significa *responder ativamente*, o padrão de comportamento próprio da *cotidianidade* é a relação *direta* entre pensamento e ação; a conduta específica da *cotidianidade* é a conduta *imediata*, sem a qual os automatismos e o espontaneísmo necessários à reprodução do indivíduo enquanto tal seriam inviáveis e; *c. a superficialidade extensiva*: a vida cotidiana mobiliza em cada homem todas as atenções e todas as forças, mas não toda a atenção e toda a força; a sua heterogeneidade e imediaticidade implicam que o indivíduo responda levando em conta o *somatório* dos fenômenos que compõem em cada situação precisa, sem considerar as *relações* que os vinculam”.

própria crítica, enquanto expressões ‘imediatas’ da vida cotidiana, as factuais observadas reduzem e/ou eliminam a complexidade dos processos e problemáticas que as fundam. Logo, as ideias que as sintetizam podem ser tomadas como verídicas, tornando-se utilitárias para a condução e reprodução da realidade social — significando, em outras palavras, que a máxima cotidiana envolve a correlação entre o *usufruto imediato de algo* e a *noção de verdade* (NETTO, 2012).

Ao observar o fato de haver beneficiários de políticas públicas em situação de degradação social, a crítica conservadora não integra a esse fato o conteúdo e as condições de sua própria antecedência histórica. Ao apenas colocar como fator explicativo a simples aferição de que *o que vejo enquanto fato é verdadeiro*, sem ir além, se questionando *quais foram as condições que levaram esse fato a existência do que vejo*, essa crítica apreende, de modo mistificado, uma realidade social tomada em sua fenomenologia mais simples e aparente. Como consequência, a explicação do fato imediato não pode se encontrar para além de uma conduta imediata, carente de historicidade (de determinações históricas), apenas passível de ordenamento lógico pela conduta moral imediata dos agentes envolvidos.<sup>71</sup>

Por isso, a ‘operação’ ideológica contida na grande mídia britânica, predominantemente conservadora, não se apresenta como uma simples mentira ou um mero falseamento deliberado da realidade social vigente. Ela revela-se muito mais complexa e sutil do ponto de vista dos fatos mobilizados em sua argumentação contra os beneficiários do sistema de seguridade social. Não se trata, portanto, apenas de uma simples manipulação proposital exposta em uma peça ficcional, conforme afirmam os ‘especialistas’ da grande mídia e opinião pública ao correlacionarem o filme de Loach aos *realities shows* sensacionalistas da *questão social britânica*. De fato, temos de considerar o comprometimento desses críticos com a linha editorial midiática na qual trabalham. Isso, por sua vez, não invalida o fato de tais críticos midiáticos se constituírem em meios às próprias relações sociais que parecem querer negar. Relações essas mediadas por crenças próprias das práticas cotidianas, as quais, por sua vez, respondem a uma dada realidade e, por isso, conseguem reproduzi-la, mantendo o seu funcionamento (DUAYER, 2015).

---

<sup>71</sup> Nos marcos da vivência cotidiana, os indivíduos em atividade de empenho necessitam resolver suas demandas de modo pragmático. Para esse efeito, eles necessitam tratar tais demandas como questões imediatas, ou seja, carentes das mediações que as fizeram emergir como tal. Nessas circunstâncias a realização efetiva das atividades diárias necessita ser acompanhada de uma ordenação lógica das ideias que lidam com essas atividades enquanto fatos objetivos. A tendência nessas condições é admitir como verdadeiro um ordenamento lógico explicativo do mundo social que tome para si o *somatório dos fenômenos* como a fonte de explicação do comportamento social dos agentes. Tal explicação, por sua vez, não poderá ser dada mediatamente pela antecedência histórica das condições sociais que levam ao afloramento dos fatos observados, mas pela imediatividade moral do agir prático, o qual opõe o ‘bem’ – o que é útil a resolução dos fatos – ao ‘mau’ – seu exato e inútil oposto (NETTO, 2012).

Desse modo, a crítica conservadora britânica não faz mais do que reproduzir (intencionalmente ou não) o ideário de reafirmação do *status quo*, no qual as questões sociais reproduzidas em sua pauperização — não sendo mais do que produtos da sociabilidade que as reproduz — são vistas e explicadas de modo irrazoavelmente abstrato, isto é, carente das determinações históricas que as reproduzem em seu processo constitutivo. Nesse sentido, ao focar unilateralmente em aspectos fenomênicos sintetizando-os na retórica moralista *desocupados versus esforçados*, essa crítica acaba por ocultar as mediações que constituem a existência de tais condições sociais e que, conseqüentemente, levam inúmeras pessoas necessitadas a pedirem benefícios governamentais.

Portanto, a obra loachiana e, em especial, *Eu, Daniel Blake*, não diz respeito a uma mera ficcionalização da realidade, como fazem crer os midiáticos apologetas do ‘livre mercado’ e da ‘concorrência individual meritocrática’. Trata-se antes de uma explicitação cinematograficamente ficcionalizada das mediações sociais que concretizam o estado de coisas, que tornam inevitáveis as disparidades sociais cotidianamente reiteradas. Mediações essas que a dita ‘crítica especializada’ ignora ao simplesmente comparar a obra de Loach com recortes arbitrariamente realizados por um programa sensacionalista de entretenimento. De qualquer modo, reiteramos que tal ‘ignorância’, no sentido literal da palavra (ou seja, no sentido de ignorar algo por desconhecer a sua existência), não diz respeito a falhas morais e/ou de caráter por parte dos envolvidos com a grande mídia, mas sim com a reprodutibilidade ideológica dos fatos sociais na medida em que sua retórica discursiva se funda numa série de particularidades fenomênicas cindidas de seu conteúdo processual, as quais pretendem se apresentar como explicação moralmente universal das mazelas vividas. Algo que, sob nenhuma hipótese, tem o poder de evidenciar o vínculo da precariedade cotidiana com a reprodução reiterada de uma sociedade mercantil cindida por contraditórios interesses de classes.

Dessa forma, a retórica midiática em torno de *Eu, Daniel Blake* assume a função de justificar e naturalizar aquilo que não é natural, qual seja, a política de austeridade fiscal exercida pelo Estado britânico. Política esta que busca a sua legitimação e consenso social na reiteração das pautas afirmativas disseminadas pela famigerada ‘opinião pública’. Isto, por conseguinte, permite universalizar os interesses particulares de classe, quem religiosamente zela pela implementação dessas políticas de austeridade<sup>72</sup> — como se isso fosse de fato de interesse coletivo,

---

<sup>72</sup> Trata-se aqui das frações das classes dominantes (espectros da grande burguesia) que detêm a posse e o controle dos meios e processos de produção material. Logo, dos poderes decisórios sobre o processo produtivo e a massa de trabalhadores a ele associado. Estamos falando aqui, portanto, da cúpula dos grupos econômicos, políticos, jurídicos e militares necessários para assegurar as condições da reprodução social vigente sob o modo de produção capitalista, ou seja, do *status quo* das relações de trocas regidas pela falaciosa economia de livre mercado.



logo, como de interesse das próprias das classes trabalhadoras inglesas. Afinal, questionam a economista Clara Mattei e o sociólogo Sam Salour em artigo no *The Guardian*: “para quem a austeridade funciona e para quem ela não funciona”? em resposta ao livro *Austerity: when it works and when it doesn't*<sup>73</sup> (MATTEI & SALOUR, 2019).

É justamente nesse caráter ideológico (e político) de defesa da austeridade fiscal (em prejuízo do sistema de seguridade social britânico) que se encontra o nó atado que entrelaça essa narrativa midiática ficcional (que alimenta uma cultura do estigma) e a narrativa fílmica loachiana presente em *Eu Daniel Blake*. É justamente na existência dessa narrativa midiática que se encontra a origem da ficcionalidade loachiana. Esta, enquanto objeto sociocultural particular, inicia o seu processo de constituição a partir da atenção dispensada pelos agentes e produtores do filme em torno da reiterada cultura de difamação desencadeada pela necessidade governamental de se impor à população essas impopulares medidas de austeridade social. Atenção essa que converte a produção da obra cinematográfica em um objeto de confrontação política com a retórica *skivers versus strivers* disseminada (JOHNSTON, 2016; ROONEY, 2019). Tudo isso, aliás, pode ser observado em uma entrevista concedida pelo roteirista de *Eu, Daniel Blake*, Paul Laverty presente no material da distribuidora Le Pacte. Ele afirma que a origem da iniciativa para fazer o filme está na “campanha de difamação dos beneficiários”, segundo a qual a

*distorção deliberada da realidade fez um encaixe perfeito com a retórica de austeridade do governo e, como resultado, a redução dos benefícios tornou-se uma prioridade. [...] A campanha de difamação sistemática realizada pela imprensa de direita contra todos os beneficiários da assistência social, e retransmitida por vários programas de televisão odiosos que entraram na brecha chamou nossa atenção. A maioria da conversa foi a propaganda mais básica: a mídia se divertia com a angústia do povo de maneira obscena. E era ainda mais impressionante se estas pessoas fossem alcoólatras, pois podiam dizer que desperdiçavam o dinheiro do contribuinte, conquistado com o suor da testa. [...] A moral que produz esses programas de TV obscenos atiza ódio e reforça a ignorância (LAVERTY, 2016, tradução nossa).*

Em outro momento de divulgação do filme, segundo aponta Ross (2016), Laverty acrescentou que essa retórica moralizante (típica de uma visão estigmatizadora da realidade socioeconômica britânica), se expressa, inclusive, na crença da população de que 24% dos pedidos de

---

<sup>73</sup> O livro *Austeridade: quando funciona e quando não funciona*, em tradução livre, publicado em (2019), é de autoria dos economistas italianos Alberto Alesina, Carlo Favero e Francesco Geavazzi. Nessa obra, os autores argumentam que o corte de gastos públicos causa menos efeito recessivo do que o aumento de impostos corporativos, visto que este prejudicaria o ‘bom andamento da economia’. Como se vê, os autores apresentam uma visão econômica claramente liberal, logo, em favor do regime de acumulação burguesa e contra a distribuição de parte do excedente econômico para o fornecimento de bens e serviços de utilidade em benefício das frações das classes trabalhadoras mais precarizadas. Frações essas fortemente dependentes desse tipo de destinação de recursos.

benefícios são fraudulentos<sup>74</sup>. Ao contrário, conforme pesquisa divulgada em 2013 pela Ipsos Moris, as fraudes não chegam a 1% dos pedidos (COWBURN, 2016). A aderência dessa retórica difamadora na população também chama a atenção do diretor Ken Loach. Ele enfatiza ser essa a razão que o motivou a fazer o filme *Eu, Daniel Blake*, bem como sua indignação diante da ineficiente política de seguridade social destinada à população mais empobrecida, sobretudo, àquelas pessoas que não trabalham, ou seja, que não contribuem diretamente com a arrecadação tributária do estado. Conforme o diretor relata ao *Le Pacte*,

olhando de perto, há a atitude deliberadamente cruel do Estado em sua política de benefícios sociais para com os pobres e a instrumentalização da administração — sua ineficiência voluntária — como uma arma política. É como se ele [o Estado] estivesse enviando uma mensagem: “Isso é o que acontece se você não trabalha. Se você não consegue encontrar um emprego, você sofrerá”. E a raiva que essa política provocou em casa me deu vontade de fazer esse filme (LOACH, 2016b, tradução nossa).

Dessa forma, Loach aponta um elemento de teor estrutural que nos possibilita ir além do fato fenomênico dos perfis estigmatizados pela retórica difamadora. Para ele, há uma sistematização institucional que fica ocultada nesse discurso da cultura do estigma. Isto é, o diretor coloca em discussão a atuação do Estado por meio de uma dada *política de benefícios sociais atrelada ao mundo do trabalho*. Pois, cabe a essa política lidar com a gestão da *superpopulação relativa* ou *exército industrial de reserva*, o qual não trabalha. Ainda mais nesse atual contexto de sucessivas tentativas de saída da crise<sup>75</sup> por parte do grande capital.

Todavia, tratava-se ali de uma percepção inicial posta tanto por Loach quanto por Laverty, os quais, ao idealizarem um projeto de produção cinematográfica para lidar com o tema, se dispuseram a investigar a processualidade dessa questão problemática através da imersão na

---

<sup>74</sup> Esse percentual afirmado por Laverty, segundo salienta Ross (2016), é corroborado pela reportagem de Cowburn (2016), no Jornal The Guardian.

<sup>75</sup> As chamadas *crises socioeconômicas* deflagradas pelo fechamento de postos de trabalho, arrocho salarial, inflação e demais colateralidades não podem ser confundidas com as *crises de superprodução de capital*. Enquanto estas últimas são crises vividas pelo modo de produção capitalista em sua tentativa fracassada de valorização dos valores já acumulados pelo conjunto da grande burguesia – expressa sobretudo em uma progressiva queda tendencial de suas taxas médias de lucro –, as primeiras dizem respeito às medidas contratendências que essa mesma grande burguesia (auxiliada pelo Estado que erigiu) se faz valer para ‘queimar’ esses capitais em excesso. Como o capital (enquanto lógica historicamente determinada) só pode existir assumindo as formas sociais que ele próprio subsume para o fim mesmo de sua acumulação – como a forma-mercadoria, M, a forma-dinheiro, D, e a forma-produção, P –, suas tentativas de recuperação não fazem mais do que: *i.* destruir as mercadorias produzidas em excesso; *ii.* jogar trabalhadores ociosos para o exército industrial de reserva; *iii.* forçar o rebaixamento dos salários e benefícios laborais; *iv.* encerrar espaços de produção e circulação; *v.* desvalorizar ativos e fundos financeiros; *vi.* reduzir investimentos produtivos em ramos industriais pouco lucrativos; *vii.* implementar medidas de austeridade fiscal e diminuição dos serviços de utilidade pública como saúde, educação; etc. Situações essas que levam os membros das classes trabalhadoras e seus familiares ao confronto incerto com a sua própria sorte. Eis aí aquilo que Durkheim (1999) já tratava como fatos (coisas) ligadas à famigerada *questão social*.

própria *realidade social* imediatamente observada. Por isso, seu projeto fílmico acabou antecipado por uma série de viagens para diversas regiões do Reino Unido. O diretor e o roteirista percorreram bancos de alimentos, centrais de emprego, instituições de caridades, nas quais podiam coletar informações de trabalhadores em situação de vulnerabilidade social dependentes de algum tipo de auxílio governamental (GUIMÓN, 2017). Assim, conheceram tanto membros das classes trabalhadores em situação de baixa renda, dependentes ou não dos benefícios — incluindo aquelas que perderam o auxílio por diversas razões —, quanto funcionários e ex-funcionários das centrais de emprego encarregadas de efetivarem a concessão ou retirada dos benefícios.

O primeiro local visitado pelos dois foi uma instituição de caridade chamada Doorway, em Nuneaton, cidade natal de Loach, na região central da Inglaterra. Ali, conheceram um grupo de desempregados vivendo de trabalhos flexíveis (intermitentes) mediados por agências de emprego sob o regime de contrato zero hora<sup>76</sup>. Este, segundo Lavery (2016), se trata de um “contrato de trabalho ultra flexível no qual o empregado está permanentemente disponível para uma empresa, mas sem garantia de trabalho efetivo”. Ele, inclusive, ilustra isso narrando o relato de um rapaz sobre a situação humilhante que seu amigo havia passado ao atender ao chamado de uma agência para trabalhar em uma loja às seis horas da manhã. Bastou ao amigo chegar quinze minutos antes do combinado no local de trabalho para se ver dispensado.

Por sua vez, o roteirista conclui que os contratos zero hora “causaram danos a muitas pessoas, impedindo-as de fazer quaisquer projetos de longo prazo, obrigando-as a malabarismos com empregos intermitentes e a enfrentar a complexidade do sistema de benefícios sociais” (LAVERTY, 2016). Ele afirma isso de modo categórico, ao conhecer na Escócia um homem de perfil profissional qualificado que recusava empregos precarizados indicados pela assistência social, a qual o obrigava a aceitá-los sob a ameaça de receber uma sanção que cortaria o seu benefício diante de tal recusa. Em decorrência disso, o homem “comia comida barata e não podia pagar por um aquecimento”. Segundo Lavery (2016), ele “quase morreu de frio em fevereiro de 2015”.

Esses relatos trazem a principal descoberta do diretor e roteirista, isto é, a constatação de uma determinação fundamental ausente nessa retórica difamadora tão reiterada nos meios de comunicação de massa: *a existência de trabalhos precários e intermitentes viabilizados pelos*

---

<sup>76</sup> O contrato zero hora é um tipo de relação jurídica de assalariamento na qual o empregador não estabelece nenhuma jornada mínima de trabalho, remunerando o empregado somente pelas horas efetivamente trabalhadas. Ademais, o empregador exige do empregado total disponibilidade para realização de novas demandas laborais. Vale a pena destacar também que esse tipo de contrato de trabalho foi desenvolvido entre países membros da União Europeia como Reino Unido, França e Portugal (VARELA & PEREIRA, 2019).

*contratos de zero hora e sua vinculação às ‘barganhas’ do Estado democrático de direito britânico.* Tal regime laboral se torna um dos principais pilares para a gestão e reprodução das condições de vulnerabilidade a que estão sujeitas grande parte dos membros das frações mais precarizadas e desalentadas das classes trabalhadoras. Condições essas que obrigam milhões de trabalhadoras e trabalhadores a demandarem por esses benefícios. Pois o mesmo revela-se como única alternativa à ausência de uma renda suficiente para garantir a sua subsistência.

A isso se soma um famigerado *sistema de sanções* efetivado pelo estado britânico, o qual emerge como mais uma determinação que caracteriza a política de implementação dos benefícios sociais, acirrando ainda mais as já precárias condições de vida dos trabalhadores ‘contemplados’. Situação essa que reitera, justamente, à pauperização e aos perfis degradantes moralmente explorados pela cultura do estigma. Tudo isso, aliás, pode ser constatado em um encontro de Loach e Laverty com alguns funcionários e ex-funcionários das centrais de emprego responsáveis pela administração da concessão ou retirada de benefícios (SEYMOUR, 2017). Segundo esses funcionários, há um procedimento sistemático de sanções que opera na retirada dos benefícios.<sup>77</sup> Algo que, por conseguinte, está intimamente conectado às avaliações médicas terceirizadas controladas por conglomerados do grande capital, tais como a francesa Atos e a Virgen Group, esta última comandada pelo bilionário britânico Richard Branson (LAVERTY, 2016; STEEL, 2016).

Portanto, o contato com as centrais de emprego revela ao diretor e ao roteirista a existência de um *sistema de sanções no regime beneficiário*, bem como um processo de *privatização do setor público de gestão do mercado da força de trabalho*. Elementos esses que se apresentam a nós como *determinações adicionais fundamentais* para o movimento processual de constituição das políticas de ‘administração’ dos benefícios sociais concedidos pelo Estado. Nesse sentido, esses traços constitutivos dos fatos consumados (determinações do processo vigente nesse preciso sentido filosófico), apresentam-se como mediações que se encontram ausentes no discurso hegemônico da cultura do estigma. Eles se revelam fundamentais para a compreensão da atual condição de sucateamento da seguridade social britânica.

Todavia, essa desastrosa situação do regime de proteção social não é uma novidade. Ela tem se tornado uma tendência nos últimos dez anos, segundo aponta o relatório do *Institute of Heath Equity*, relatando o aprofundamento e as consequências da famigerada *questão social britânica*.

---

<sup>77</sup> Segundo afirma Loach, segundo aponta Seymour (2017), os funcionários dessas centrais de emprego ficaram receosos em aparecer nos créditos finais do filme com medo de sofrerem algum tipo de retaliação institucional por parte de seus superiores,

Do aumento da pobreza infantil e do fechamento de centros infantis, ao declínio no financiamento da educação, ao aumento do trabalho precário e aos contratos de zero horas, à crise de acessibilidade à habitação e ao aumento da falta de moradia, às pessoas com dinheiro insuficiente para levar uma vida saudável e recorrer a bancos de alimentos em grande número, a comunidades ignoradas com más condições e poucas razões para esperança (MARMOT, ALLEN, *et al.*, 2020, p. 5).

Para Lavery (2016), os resultados nefastos dessa dinâmica restritiva da política de seguridade social revelam-se como motivos para a origem e a proliferação de novos bancos de alimentos espalhados por todo o Reino Unido. Salienta, ainda, que a sua existência passa a se naturalizar na sociedade britânica pelo fato de estarem se tornando comuns no cotidiano das pessoas, as quais, em um mercado de força de trabalho cada vez mais enxuto e intermitente, passaram a depender cada vez mais dessa forma primária de auxílio (doação de alimentos sem vínculos diretos com a geração de renda laboral).

Desse modo, os *bancos de alimentos* se apresentam como fenômenos inerentes às consequências determinadas pela política de restrição aos benefícios governamentais. Política essa que, por sua vez, resulta das determinações mais abrangentes do ‘pacote de medidas’ perpetradas pelo grande capital contra os trabalhadores em sua sempre reiterada tentativa de saída de suas crises de superprodução. Não por acaso, segundo Lewis (2017), houve um aumento dos bancos de alimentos, os quais passaram a atender pessoas aposentadas, doentes, aquelas com benefícios sancionados ou atrasados, vítimas de violência doméstica, desestruturação familiar, pessoas com dívidas, tendo que arcar com custos maiores de aquecimento domiciliar no inverno, etc. Nesse nefasto cenário para o conjunto dos trabalhadores e suas famílias, Lavery chega a dizer que, após a crise deflagrada em 2015, ocorreram cerca de 1 milhão de sanções aos beneficiários, forçando-os a ‘escolher’ entre comer diariamente ou aquecerem as suas residências; dilema este que, justamente, ampliou a busca pelos bancos de alimentos (O’BRIEN, 2017). Diante desse fenômeno social, esses bancos de alimentos deixam de ser uma emergência para se tornar uma necessidade, aponta MacKenzie (2017). Acrescentaríamos: não apenas uma necessidade para os próprios trabalhadores, mas, fundamentalmente, para a gestão estatal (nivelada por baixo) de uma crescente superpopulação relativa. Portanto, através dessa incursão na materialidade social vigente, Loach e Lavery buscaram compreender a processualidade que elucidava o aparente fenômeno do corte de gastos dos benefícios e seus impactos desastrosos na população britânica<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Como temos procurado demonstrar em nossa exposição, os efetivos motivos para essas cortes de gastos não passam pela condenação moral dos beneficiários, mas pela necessidade que o grande capital tem de reorientar o

Até o lançamento de *Eu, Daniel Blake* essa realidade se apresentava mistificada pelos veículos midiáticos que propagam a estigmatização dos beneficiários, revelando-se como uma narrativa de pensamento único. Com a produção e realização do filme, uma nova narrativa pode ser apresentada ao grande público, baseada agora em elementos factuais muito mais complexos legados da observação *in loco* da problemática. Nesse sentido, Laverty realça que a escrita do roteiro de *Eu, Daniel Blake* jaz numa “extensiva pesquisa”, baseada nos relatos de “acadêmicos, pessoas dos bancos de alimentos, consultores e denunciante anônimos”<sup>79</sup> (RITMAN, 2019).

Nesse sentido, *a realidade em sua processualidade, em sua lógica*, é um elemento constitutivo central do realismo social de Loach. Por isso, não se trata de abordar a realidade em sua imediatividade, em sua forma empírica e factual. Ao contrário, o roteirista Laverty deixa bem claro que tais depoimentos são a base fundante do filme, porém este não é *uma mera transposição dessa pesquisa*. É a partir desta que ele e Loach puderam construir ficcionalmente essa experiência, uma vez que tal incursão na realidade social lhe permitiu conhecer “muitos Daniels e Katies” (GUIMÓN, 2017). Assim, para se contrapor aos críticos, sobretudo aos que não viram nos principais personagens o ‘perfil’ que consideravam como constitutivos dos trabalhadores desocupados, Laverty (2016, p. 5) afirma que “Dan e Katie são, portanto, personagens de pura ficção, mas eles foram nutridos de todos os depoimentos que coletamos e muito mais”.

Com isso, o roteirista reafirma enfaticamente o teor fictício da obra, indo além dos termos cindidos entre *ficção e realidade*, postos no debate pelos críticos da grande mídia conservadora britânica. Dessa forma, deixa claro que tais termos estão intimamente imbricados na estética e prática cinematográfica loachiana. Esta, por sua vez, é sustentada por uma *legalidade social* que reproduz as querelas em torno das dificuldades reais de sobrevivência dos benefícios. Dificuldades essas que se tornam a base na qual a ficção cinematográfica loachiana se apoia e, conseqüentemente, se estrutura para se opor à factualidade fenomênica comumente explorada pela moralidade conservadora de grande parte da dita crítica especializada. Crítica essa que procura se opor a ficcionalidade loachiana a partir de sua substituição demeritória por uma

---

seu aparato estatal para um novo regime de acumulação em tempos de crise. Isso, por sua vez, passa não apenas pela reestruturação produtiva de seus meios de produção, mas também pela gestão da massa de trabalhadores que devem ou não dispor a sua força de trabalho nesse novo contexto. Nesse sentido, as justificações morais reiteradas pelos principais meios de comunicação de massa britânicos, em consonância com o grande capital (não apenas no Reino Unido, mas em todas as regiões do globo onde tal reestruturação seja necessária, do ponto de vista da retomada das condições de acumulação), revelam-se como expressões ideológicas das ideias que devem ser massivamente disseminadas na opinião pública para a viabilização e reprodução das novas relações entre um capital em crise e um trabalho obsoleto. Toda essa discussão será aprofundada no decorrer da Seção III deste trabalho.

<sup>79</sup> Vale a pena destacar que apesar de atuarem no interior de um ramo específico da esfera artístico-cultural como o mundo do cinema, Loach e Laverty demonstram que as suas pretensões estéticas passam também pelo compromisso com as questões sociais que afligem eles próprios e, portanto, pela pesquisa e investigação sociológicas enquanto ferramentas direcionadas para a construção de seus personagens.

*ficcionalidade intelectual-midiática* apoiada em sucessivas narrativas unilaterais dos fenômenos cotidianamente observados.

A ênfase do roteirista Laverty em construir um enredo ficcional baseado em depoimentos reais coletados decorre justamente do fato de a crítica conservadora ter afoitamente desenrolado uma batalha ideológica contra *Eu, Daniel Blake* caracterizando-o como uma espécie de *obra irrealista e irracional*, sob a tática da repetida retórica do estigma (LONG, 2016; YOUNG, 2016). Entretanto, diante do lançamento de *Eu, Daniel Blake*, a crítica se viu obrigada a lidar com a sua representação fílmica, a qual apresenta uma narrativa que expõem elementos e relações intrínsecas aos mecanismos restritivos do sistema beneficiário britânico. Uma narrativa fílmica, portanto, que ficcionaliza um real e efetivo entrelaçamento entre: *a.* as condições precárias e intermitentes do mercado da força de trabalho no Reino Unido; *b.* o sistema de sanções vinculado ao serviço de seguridade britânico; *c.* os processos de privatização em curso e; *d.* a proliferação de bancos de alimentos pelo país. Sua narrativa fílmica visa apresentar ao espectador algumas das principais mediações acerca dessa problemática, capaz de incidir sobre o debate público pré-estabelecido, o qual deduz de modo raso que os benefícios governamentais concedidos às frações mais precarizadas das classes trabalhadoras britânicas se apresentam como moralmente incompatíveis com a sua conduta e situação ‘degradantes’. Algo que para os ditos ‘críticos’ reforçaria o perfil abstrato e estigmatizado que procuram reproduzir nesse debate.

É sobre essas motivações de espírito moralista que essa crítica conservadora se move e, por tanto, sobre as quais se concentra na deslegitimação do filme. Tudo isso com base em três argumentos mobilizados para a sua fundamentação: *a.* uma *primeira argumentação* que se concentra da insistente ênfase de que *o caso do personagem Daniel Blake não seria sistemático*; *b.* uma *segunda argumentação* na qual *o filme não expressaria a realidade das centrais de emprego no Reino Unido* e, por fim; *c.* uma *terceira argumentação* que jaz em um *reducionismo político-estético do realismo social supostamente inerente a obra de Loach*.

Como vimos, o jornalista do The Daily Mail, Toby Young, deu o tom ao debate. Contudo, a *primeira argumentação para a deslegitimação do filme* ganha contundência dramática na resenha da escritora Camilla Long, no The Sunday Times. Ela é quem amplifica o tom virulento do debate pelo uso de denominações pejorativas ao filme com forte carga moralista. Isso pode ser observado no seu comentário ácido acerca de *Eu Daniel Blake*, o qual passaria de uma “parábola pequena, triste e claustrofóbica”, na qual há um “zé-ninguém sem textura” e com “ambição pequena”. Para ela, isso imbuiria a sua narrativa de um “paternalismo e [uma] condescendência” com os requerentes dos benefícios. Não passando, portanto, de uma “pornografia

para londrinos presunçosos” e “um safári de pobres para os benfeitores de classe média” (BELAUNDE, 2017; CHAKELIAN, 2016; JAMES, 2016; LONG, 2016).

Essa crítica virulenta por parte de Long desperta uma forte e imediata reação plural de vozes no seio da sociedade britânica. Desde as mais especializadas do campo artístico até aquelas de origem popular cotidiana, essas vozes compartilham na pele as condições degradantes representadas pelo personagem Daniel Blake<sup>80</sup> diante da fila dos benefícios sociais. Em réplica à Camilla Long, o crítico de cinema Geoff Andrew questiona em seu Twitter se “alguém se pergunta como qualquer crítico de cinema pago pode ficar tão longe da realidade na maior parte do tempo” (CHAKELIAN, 2016).

Os argumentos de Long e a réplica de Andrew permitem-nos, por sua vez, refletir sobre como o *enguiço da crítica pode se apresentar nas vestes mais puídas de um moralismo desistoricista*. Isto é, de um moralismo potente em sua capacidade de mobilizar sensorialmente costumes, opiniões e sentimentos e, ao mesmo tempo, impotente em explicitar o contexto histórico que viabiliza o *status quo* cotidiano. Nesses termos, segundo Eagleton (1993), esse apelo às emoções e impressões de cunho moral assume um elevado teor ideológico na medida em que, por meio delas, se visa defender uma espécie de ‘coerência interna’ inerente à ordem social estabelecida. Por isso, restringir-se a mobilização de um *juízo de valor*, implica em uma disposição em sacrificar qualquer *juízo de fato*, isto é, qualquer possibilidade de um entendimento racional dos processos que constituem os fenômenos sociais vigentes.<sup>81</sup>

Desse modo, ao se restringir a uma desqualificação da obra, a crítica proferida por Long deixa claro o quanto ela se nega a reconhecer um traço fundamental da prática cinematográfica de Loach: *a realidade social explicitada em sua processualidade, em seu modo de ser, em sua lógica inerente*. Negar esse traço loachiano implica uma radical oposição a essa lógica processual representada em sua obra. Caracterizá-la sob um viés de suspeição, ou seja, como irrealista e moralmente desqualificada, é o caminho apostado por esse tipo de crítica. Isso, a propósito, é um dos ‘temperos’ ideológicos que leva o debate acerca de *Eu, Daniel Blake* àquela cisão outrora referida entre *ficção e realidade*. Sua finalidade precípua é, justamente, evitar uma discussão da obra em seus próprios termos, isto é, naquilo que de fato a constitui enquanto objeto

---

<sup>80</sup> Veremos ao longo da exposição da Seção III deste trabalho que Daniel Blake personifica uma categoria específica de trabalhadores aliados de direitos sociais e trabalhistas outrora conquistados pelas classes trabalhadoras britânicas em suas diversas mobilizações sindicais, principalmente após o advento do *thatcherismo* enquanto estratégia política de austeridade e repressão laboral direcionada à recuperação das taxas de lucro do grande capital.

<sup>81</sup> Entretanto, conforme salientam Löwy & Naïr (2008, p. 32-33), a partir do pensamento goldmanniano, “é impossível separar os ‘julgamentos de fato’ dos ‘julgamentos de valor’. Todo pensador aceita, conscientemente ou não, voluntária ou involuntariamente, a ideologia, as categorias implícitas, os valores, as pré-noções de uma classe”.



sociocultural atrelado à própria realidade conjuntural que a engendra. Uma realidade da política de austeridade social, a qual, a princípio, críticos como Long tentam se justificar.<sup>82</sup>

Entretanto, reiteramos que esse tipo de crítica moralista por parte desses apologetas da meritocracia mercantil reflete apenas uma reprodução intelectual mistificada da lógica de implementação dos benefícios sociais no Reino Unido. Algo que, certamente, encontra-se alinhado aos próprios interesses de classes voltados à manutenção e ampliação dessa austeridade social. Por isso, desconsiderar essa realidade, em sua processualidade histórica, é defender ideologicamente a positividade contraditória dessa situação cotidiana revelada pelos sucessivos cortes de benefícios por parte do governo britânico; movimento esse que se encontra muito além da ficcionalidade loachiana.

Em outro argumento de rasa caracterização e sem qualquer fundamento com a realidade receptiva em torno da obra loachiana, Long (2016) afirma que o filme *Eu, Daniel Blake* só pode ser visto por um público de melhores condições financeiras. Todavia, ao contrário do que apregoa a escritora, a realidade da imersão do filme no interior da esfera pública britânica mostra exatamente o oposto. Como observamos anteriormente, um grande engajamento e mobilização em torno do filme pode ser constatado em vários matizes da vida cotidiana britânica. Isso, aliás, pode ser constatado a partir do Twitter de Loach, o qual, em resposta àquela publicação de Geoff Andrew, indaga como Long poderia desconsiderar a efetividade de tal realidade. Assim, o diretor tuíta: “obrigado @Geoff\_Andrew, mas a crítica horrível de @camillalong só acrescenta combustível ao fogo. Ultrajante e simplesmente equivocada, considerando [que fizemos] uma pesquisa meticulosa”. Sendo que esta frase final se refere propriamente àquela pesquisa inicial empreendida por Laverly e Loach no processo de produção do filme (CHAKELIAN, 2016). Esse “combustível” da crítica conservadora, o qual aumenta o “fogo” mobilizador do público, é expresso pelo editor da Revista *Sight & Sound*, o crítico de cinema Nick James, quem aponta que

muito da confusão [e comoção] causada pelas resenhas de *Eu, Daniel Blake*, de Ken Loach, em jornais de direita no Reino Unido, me deixou relutante em revivê-la aqui. Por um lado, é óbvia a posição que se encontra a *Sight & Sound*, uma vez que publicamos nossa admiração pelo filme por mais de uma vez [...]. Por outro lado, muitos de vocês podem ter perdido a linha. Foi principalmente uma briga nas mídias sociais e, portanto, duramente devastadora [...]. Mas o que fez valer a pena voltar foi o fato de que a fúria ocorreu principalmente nas

---

<sup>82</sup> Essa justificação da política de austeridade britânica aparecerá em nossa exposição em outro nível de abstração. Um nível no qual a reação da opinião pública já se apresenta entrelaçada com as posturas dos agentes produtores e realizadores do filme. Momento esse em que determinações adicionais à nossa exposição serão apresentadas, revelando assim alguns movimentos de reafirmação do *status quo* estabelecido pelo processo de implementação dessas políticas de austeridade em implementação.

câmaras de eco do Twitter e do Facebook [...]. A crítica do Sunday Times, Camilla Long, cuja análise negativa provocou uma onda de antipatia *online*, pareceu tão perplexa com a ferocidade de seus agressores quanto os fãs de Ken Loach ficaram indignados com seu ceticismo. O Reino Unido dividido parecia se manifestar em incompreensão e desprezo mútuos (JAMES, 2016, p. 5).

Vemos assim que a reação nas mídias sociais à crítica de Long foca justamente na ausência de *senso de realidade* que a escritora demonstra, algo que pode decorrer de sua visão e posição de classe. Nesse sentido, ainda segundo James (2016), os usuários das redes sociais afirmam que, enquanto “herdeira de privilégios”<sup>83</sup>, Long não poderia ter ideia se o filme [de Loach] era realista ou não”. Ademais, ainda contrariando as impressões de Long acerca da recepção do filme (quem afirmará que o filme em questão apenas despertaria uma ‘classe média abastada’), a mobilização em torno de *Eu, Daniel Blake* não se restringe às mídias sociais e às classes de consumidores *hi-tech* que ela vislumbra em seu imaginário. Ao contrário, essa mobilização se estende às instâncias tradicionais dos jornais impressos e da esfera pública midiática, passando ainda por algumas sessões no Parlamento britânico, por diversas reuniões promovidas por militantes do Partido Trabalhista e demais partidos do espectro da esquerda, e também nas diversas sessões livres do filme deliberadamente exibidas pela produtora de Loach e Laverty, a Sixteen Films<sup>84</sup> (GANT, 2017).

Assim, a reação desse amplo público se contrapõe ao argumento reducionista de Long (2016), o qual afirma que a representação da situação do personagem Daniel Blake “não é sistêmica”, tratando-se de um “erro de computador e não de uma lógica” da realidade previdenciária britânica. Aliás, este argumento se ajusta à posição oficial do secretário do Departamento de Trabalho e Pensões [*Department for Work and Pensions*] à época, o conservador Damian H. Green. Ele expressa o mesmo tipo de argumento em uma entrevista concedida à Revista The Big Issue na ocasião do lançamento do filme *Eu, Daniel Blake*, em 2016. Por sua vez, segundo MacKenzie (2017), Green declara que as questões postas por esse filme são “absolutamente

---

<sup>83</sup> Essa afirmação advém do fato de Long pertencer a uma tradicional família da aristocracia britânica. Ela descende de personalidades da *high society* local como o Conde Lincon, o Visconde Long e o Barão Clinton, este último titulado mais precisamente como o Quarto Duque de Newcastle (THE PEERAGE, 2019).

<sup>84</sup> A intenção da produtora Sixteen Films era atingir um público mais amplo. Assim, fez parceria com a distribuidora E-One, com forte atuação no mercado de distribuição de filmes norte-americanos no Reino Unido. Sob essa parceria, *Eu, Daniel Blake* obteve subsídios da BFI Distribution Fund, isto é, de um departamento de promoção cinematográfica da British Film Institute, uma instituição privada de fomento ao cinema britânico, mas subsidiada pelo Estado com os fundos da loteria local (BFI, 2017). Além da BFI, a produtora fez uma parceria com o jornal Trinity Mirror, de propriedade do grupo The Mirror. Nesta associação, o jornal distribuiu aos assinantes alguns ingressos para o filme. Com essas estratégias de subsídios, cerca de 40 mil pessoas de várias regiões do Reino Unido puderam assistir ao filme antes de seu lançamento oficial nos cinemas britânicos, conforme relata Alex Hamilton, presidente da E-One. Cf. Gant (2017).

não sistemáticas”, asseverando que os benefícios e pensões são assegurados para 22 milhões de pessoas, dentre as quais “sempre haverá um ou dois casos em que as coisas dão errado, mas isso absolutamente não está enraizado no sistema”.

Entretanto, se na visão de Green casos como os de Blake e Kate se apresentam como ‘ficcionalidades excepcionais’, como devemos compreender o real processo de concessão de benefícios previdenciários diante de um aumento exorbitante dos bancos de alimentos a partir de 2015 (MARMOT, ALLEN, *et al.*, 2020)? Segundo aponta Lewis (2017), entre 2015 e 2016, mais de 1 milhão de pacotes de alimentos foram distribuídos pelo Trussel Trust, um banco de alimentos que atende várias regiões do Reino Unido. Esse fenômeno, aliás, já se fazia presente nos relatórios publicados em 2013 pela Oxfam e pela Church Action on Poverty, nos quais constavam que cerca de 500 mil de pessoas já necessitavam, à época, dos auxílios de bancos de alimentos para sobreviver (LEWIS, 2017). Ainda, segundo o relatório da Oxfam, entre 2012 e 2013, cerca de 350 mil pessoas no Reino Unido já acessavam a rede de bancos de alimentos da Trussel Trust, perfazendo mais do que o dobro do ano anterior. Essa tendência de adesão, a propósito, cresceu vertiginosamente após a publicação desses relatórios. Segundo o jornalista Boffey (2014), entre 2014 e 2015, essa adesão aos bancos de alimentos no Reino Unido foi 38% superior ao número registrado em 2013.

Todo esse retrospecto de dados lançados no debate público por jornalistas e demais críticos ao sistema previdenciário britânico reforçam, portanto, que os casos arquetípicos representados em *Eu, Daniel Blake* não decorrem de uma mera ficcionalidade dramática, uma simples invenção de enredo, conforme reitera a grande mídia conservadora. O administrador do banco de alimentos em Newcastle upon Tyne, Michael Nixon (2017), afirma que a ficção de Loach e Laverty em *Eu, Daniel Blake* não é irrealista, não sendo de modo algum exagerado se comparado com o que comumente vê entre os vários frequentadores do banco de alimentos que administra. Muitos deles vivem em “situações muito piores do que a história contada” no filme, concluindo ser a sua narrativa “uma boa representação dos clientes que costumamos receber” (KERMODE, 2016; MEECHAN, 2016). Nesse aspecto específico do debate, inclusive, o aumento progressivo da dependência de uma parte da população aos bancos de alimentos aparece atrelado ao sistema de sanções e à atual morfologia do mundo do trabalho, nos termos de Antunes (2018). Lewis (2017) ilustra essas relações expondo as estatísticas divulgadas pelo próprio Departamento de Trabalho e Pensões no ano de 2015. Esta instituição informa que cerca de noventa pessoas morreram por mês após serem consideradas aptas para trabalhar, tendo conseqüentemente os seus benefícios por invalidez cortados do sistema previdenciário.

No imbróglio desse debate, a situação vivida por esses beneficiários em condição de pauperismo encontra-se fortemente associada aos governos conservadores locais, os quais são diretamente concebidos como responsáveis pelo sistema de sanções no interior da distribuição de benefícios previdenciários face às demandas do mercado da força de trabalho no Reino Unido (LEWIS, 2017). Contudo, esse entrelaçamento entre as sanções perpetradas pelos burocratas do sistema previdenciário e a gestão da força de trabalho sobressalente já se gestava anos antes. Conforme atesta o relatório do Departamento de Trabalho e Pensões divulgado em julho de 2008, a reforma do modelo de assistência social britânico iniciada no governo trabalhista de Gordon Brown permitiu o atual atrelamento entre a perda de direitos previdenciários e a imperiosa incorporação de uma parcela da força de trabalho outrora ociosa (DEPARTMENT FOR WORK AND PENSIONS, 2008). O desenvolvimento dessa reforma fora rearticulado pelos políticos conservadores locais, cujas consequências manifestadas — por exemplo, na proliferação de bancos de alimentos em território britânico — adquirem visibilidade a partir de 2011. Tal visibilidade, por sua vez, ganha ainda mais notoriedade no decorrer dos debates provocados pelo lançamento do filme *Eu, Daniel Blake*, o qual traz essa temática em seu enredo.

Na entrevista dada à *Controversies*, revista francesa de sociologia do trabalho, a pesquisadora Lefrançois (2017) e estudiosa do tema da seguridade social britânica, enfatiza que, na reforma realizada em 2008, ocorre a substituição do Benefício por Incapacidade ou IB [*Incapacity Benefit*] pelo chamado Auxílio e Apoio ao Emprego ou ESA [*Employment Support and Allowance*]. Segundo a pesquisadora, este último programa governamental redefine a natureza dos benefícios. Com o ESA, o benefício passa a adquirir outro caráter, pois, apesar de se destinar a pessoas incapacitadas física e mentalmente, o termo ‘emprego’ nesse benefício oculta justamente a realidade da saúde debilitada dos requerentes, o que, conseqüentemente, impossibilita-os de trabalhar, conforme outrora caracterizava o IB. Assim, completa Lefrançois (2017), a própria nomenclatura dada ao ESA “apaga a referência à deficiência para enfatizar o propósito do trabalho”.

Além da questão ideológica levantada por Lefrançois, o modo como esse novo programa governamental reestrutura o sistema de benefícios aos trabalhadores debilitados é notoriamente mais adverso. Funciona da seguinte forma: o ESA possui uma duração de treze semanas após a avaliação do requerente, sendo seguida por novas reavaliações. Em caso de não obtenção do ESA, o requerente poderá entrar com o pedido do Auxílio Desemprego ou JSA [*Jobseekers Allowance*] sob a obrigatoriedade de o beneficiário comprovar a procura por emprego durante 35 horas semanais (PETRIE, 2017). Como tal, essa reforma realizada em 2008 implica na subjugação do benefício das pessoas incapacitadas a uma exaustiva procura por emprego.

Esse tipo de situação é representado no filme, no qual Daniel Blake, apesar de seus problemas cardíacos, é obrigado a estar permanentemente em busca de emprego para obter seu benefício. Para Houston & Lindsay (2010), esse tipo de rearticulação do sistema previdenciário se torna um mecanismo de restrição ao benefício ao mesmo tempo em que força os trabalhadores debilitados a se manterem de algum modo ativos no interior do mercado da força de trabalho. Assim, o ESA (Auxílio e Apoio ao Emprego), sob a máscara do estímulo ao emprego e à proatividade de seus usuários, se difere muito do IB (Benefício por Incapacidade ou Incapacity Benefit), uma vez que este era concebido com um meio para que os trabalhadores em idade avançada e àqueles que exerciam trabalhos manuais pudessem deixar o mundo do trabalho. Além disso, o IB tinha maior remuneração e era menos estigmatizado do que o ESA.

Portanto, a concessão de benefícios adquire uma forma específica de administrar os recursos da seguridade social na medida em que passa a ser condicionada à reinserção do beneficiário no mercado da força de trabalho. Isso se acentua na gestão dos subsequentes governos conservadores no Reino Unido. Sob o governo do primeiro-ministro David Cameron, entre 2010 e 2016, Ian Duncan Smith torna-se secretário do Departamento de Trabalho e Pensões. Numa conferência do partido, Smith deixa bem claro a centralidade do trabalho como elemento basilar da concessão de benefícios. Ele parte do princípio moral de que “os beneficiários não são vítimas”, sendo a sua “reabilitação ao emprego” a forma de retirá-los da condição de pobreza, prometendo com isso reduzir o número de benefícios por doença (BBC NEWS, 2015).

Contudo, a redução dos benefícios, ancorada na requalificação do beneficiário ao emprego, tem como base uma genérica, mas rigorosa avaliação prévia para o acesso ao benefício, a qual desconsidera as particularidades das condições de vida nas quais se encontram os seus requerentes. Tal rigor, salienta Lefrançois (2017), é observado logo no período de substituição do IB pelo ESA, cujos primeiros efeitos foram a rejeição de cerca de dois terços dos pedidos de benefícios que deram entrada no sistema. Diante disso, a pesquisadora resgata, justamente, a representação desse rigor presente no filme de Loach, comentando que

a cena de abertura do filme em que Daniel Blake tenta obter sua saúde reconhecida é esclarecedora. A funcionária, empregada por uma estrutura de subcontratação privada do serviço público de emprego, faz uma série de perguntas que estão longe de sua situação [de vida] e, apesar de seus protestos, não se desvia do questionário que parece rígido e inadequado (LEFRANÇOIS, 2017).

Tais questionários, esquematizados e genéricos, são incompatíveis com as mais variadas patologias dos requerentes nos testes de avaliação, segundo afirma Gulland (2011). Aliás, o não cumprimento de requisitos impessoais e genéricos coloca à luz uma *sistematização das sanções*

como outro pilar que sustenta a redução dos benefícios sob as diretrizes do Auxílio e Apoio ao Emprego (ESA) e do Auxílio Desemprego (JSA). Há uma série de exigências a serem cumpridas em troca da obtenção e manutenção do benefício pelo requerente. E em ambos os casos, ESA e JSA, o requerente deve comparecer pontualmente nas reavaliações agendadas pelas centrais de emprego. Como disse Laverty (2016), no caso do JSA, o beneficiário deve reviver o mito de Sísifo<sup>85</sup> em sua árdua busca por empregos com duração de 35 horas semanais, repetidamente. O não cumprimento de tais exigências, por sua vez, leva à suspensão ou mesmo perda do auxílio.

Todavia, a forma como essa realidade foi representada em *Eu, Daniel Blake* foi considerada irrealista, seja na sanção recebida pela personagem Katie, seja naquela em que Daniel Blake, por exemplo, mantém-se firme com seu currículo escrito a lápis. O modo como o filme retrata as sanções e o funcionamento das centrais de emprego e seus agentes é algo que constitui o *segundo argumento* de que o *filme não expressaria a realidade das centrais de emprego*, com ênfase, justamente, nessa suposta afirmação de um caráter irrealista presente na obra loachiana. Esse argumento vem sobretudo de Steve MacCall, gerente da central de empregos em Newcastle upon Tyne, para quem o filme não representa a realidade das centrais de emprego (SEYMOUR, 2017). Porém, ao mesmo tempo em que afirma não ter gostado de como os funcionários são retratados, MacCall não nega a existência de cotas de sanções, as quais forçam os trabalhadores a pedirem auxílio nos bancos de alimentos (LEWIS, 2017).

Essa declaração levanta mais um pilar que sustenta o sistema de sanções. O caso das sanções advindas do não cumprimento dos requisitos de procura por emprego, de pontualidade nas reavaliações, por exemplo, está imbricado em uma lógica de metas de redução dos benefícios conforme relatos anônimos de funcionários e ex-funcionários das centrais de emprego e do Departamento de Trabalho e Pensão; relatos esses colhidos pelo roteirista Paul Laverty em suas pesquisas de campo. Esses funcionários e ex-funcionários das centrais de emprego afirmam que o estabelecimento de metas de redução dos benefícios não é uma prática deliberada, baseada em quantidades precisas de reduções a serem cumpridas. Todavia, há expectativas e

---

<sup>85</sup> Conforme aponta Brandão (2022, p. 238), Sísifo, rei de Corinto, era “o mais solerte e audacioso dos mortais”, conseguindo “por duas vezes livrar-se da Morte”; esta personificada em Tânatos. Porém, ao descobrir tais manobras, Zeus condenou Sísifo ao sombrio reino dos mortos controlado por Hades. Entretanto, mais uma vez, de modo astuto, ao recusar suas “devidas honras fúnebres”, Sísifo adentrou o reino de Hades “sem o ‘revestimento’ habitual, isto é, sem ser um *éidolon* [uma alma fantasmagórica; um corpo insubstancial que tipicamente adentra o reino dos mortos]”, permitindo assim que negociasse com Plutão a permissão para voltar à terra; solicitação essa aceita. Ao final da vida, pelo acúmulo de enganações e artimanhas perpetradas contra os deuses, Sísifo não apenas viu Tânatos retornar para levá-lo ao reino dos mortos como também se viu-eternamente castigado, condenado a “rolar um bloco de pedra montanha acima”, onde, “mal chagado ao cume”, viria o bloco rolar “montanha abaixo, puxado por seu próprio peso. Sísifo recomeça a tarefa, que há de durar para sempre”.

requisitos tacitamente introduzidos nessas instituições, pressionando, por sua vez, os funcionários na ativa a executarem tais cotas de sanções (LAVERTY, 2016).

Amanda Paine, ex-funcionária que saiu de uma central de emprego em Newcastle upon Tyne em 2015, relata ao *The Guardian* a existência da obrigatoriedade em fazer cumprir tais metas de redução dos benefícios. Ela ressalta que os processos burocráticos pelos quais passam os requerentes retratados no filme *Eu, Daniel Blake* são designados pelo governo, cujas práticas medem o desempenho do próprio funcionário (SEYMOUR, 2017). Sobre o comportamento desses funcionários em relação aos requerentes do benefício, Paine contraria o gerente MacCall afirmando que o “filme, sinto, retrata a maneira exata na qual os funcionários da central de emprego são treinados para atuar”, salientando que “a personalidade dita o grau de empatia e compaixão que uma pessoa pode demonstrar”. Para Loach, segundo apontam Georges, Burki, *et al.* (2016), alguns funcionários são movidos pela cultura do estigma e a sobrevivência faz com que incorporem essa ‘prática de metas’.

Além disso, as sanções que se encontram atreladas à exigência da busca por um emprego acabam assumindo uma diferenciação intraclasses, condicionando o próprio atendimento dos requerentes por parte desses funcionários (PAHUD, 2016). Lefrançois (2017), por sua vez, ressalta haver uma distinção de tratamento entre desempregados qualificados e aqueles tidos como não qualificados pelas diretrizes dessas instituições. Tal distinção se intensifica no caso de trabalhadores com deficiência. Estes sofreram seis vezes mais cortes de auxílio do que os demais trabalhadores, conforme relata Laverty à *Candid Magazine*, em entrevista ao editor cinematográfico e documentarista Cormac O’Brien (2017). Com isso, fica evidente o traço mais controverso dessas avaliações previdenciárias: as sanções são executadas em consonância com uma lógica produtiva de metas direcionadas à redução dos benefícios e reinserção do beneficiário no mercado da força de trabalho, principalmente se tais benefícios se encontrarem possivelmente direcionados àqueles que apresentam alguma incapacidade físico-mental para o exercício pleno de uma determinada atividade laboral.

Segundo Laverty (2016), o alvo dessa prática de ‘metas racionais’ são aqueles trabalhadores com maiores fragilidades psicomotoras, com sua saúde debilitada ou, ainda, aqueles que apresentam alguma incapacidade laboral. Isso se confirma nos testes de avaliação dos benefícios concedidos, discutidos em uma série de matérias jornalísticas realizadas desde 2011 (DIRECTORY, 2020). É nesse mesmo período, a propósito, que a sociedade britânica se depara com um crescimento no número de suicídios, sobretudo de pessoas incapacitadas de exercerem determinadas atividades laborais, as quais passaram, justamente, pelos processos de avaliação de seus pedidos de benefício governamental. Burocraticamente, elas foram consideradas aptas

para trabalhar. A responsável pelos laudos? Uma empresa francesa de capital privado e contratações terceirizadas chamada Atos Healthcare<sup>86</sup>. Segundo a jornalista Nick Clark (2012), do *The Independent*, 6% dos pacientes-requerentes que tiveram a perda ou negação de seu benefício por parte dessa empresa tentaram se suicidar, em alguns casos, infelizmente, com sucesso.

Essa realidade sombria tem se acentuado desde então, conforme Watts, Fitzpatrick, *et al.* (2014, p. 50). Segundo eles, entre 2012 e 2013, ocorreu um aumento das sanções, tanto em frequência quanto em severidade. Nesse período, contam os autores, registraram-se quase 1 milhão de trabalhadores sancionados, entre esses jovens, pais solteiros, pessoas com deficiência e pessoas sem-teto. Essa tendência permaneceu, inclusive próxima ao início da rodagem do filme *Eu, Daniel Blake*, em 2015. Nos relatórios oficiais do Departamento de Trabalho e Pensões [Department for Work & Pensions ou DWP], publicado no ano de lançamento do filme, em 2016, é possível observar que as sanções referentes ao Auxílio e Apoio ao Emprego (ESA) tiveram um aumento de 84% entre 2008 e 2014, isto é, de 18.846 sanções em 2008 para 34.710 sanções em 2014 (DEPARTMENT FOR WORK AND PENSIONS, 2016). Segundo os mesmos relatórios, o número de sanções referentes ao Auxílio Desemprego (JSA) aumentou 69% no mesmo período, ou seja, de 351.440 sanções em 2008 para 594.865 sanções em 2014.

Essa realidade estatisticamente apresentada fica ausente nos argumentos da crítica conservadora em relação à obra loachiana, a qual reduz o debate em torno de *Eu, Daniel Blake* a meros discursos moralistas, dicotomizados entre uma ficcionalidade preconcebida e uma realidade idealizada. Todavia, tal realidade ganha corpo e voz na reação de uma parcela significativa da classe trabalhadora britânica, a qual vive em sua pele o ônus dessa ingerência político-governamental. Nesse caso, o filme faz irromper uma série de relatos que se opõem ao mistificado argumento jornalístico-midiático de que a representação do caso vivido pelo personagem Daniel Blake não configuraria uma situação sistemática do modelo previdenciário britânico, mas sim uma ‘excepcionalidade dramática’. Tais relatos, em consequência, colocam no cerne da discussão a lógica de funcionamento da seguridade social britânica, baseada em um burocrático e funcional sistema de sanções em benefício do Estado e do mercado. Revelando, justamente, a operacionalidade que os cortes de benefícios exercem tanto na desoneração de encargos públicos destinados à assistência social aos trabalhadores quanto na disponibilização de uma força

---

<sup>86</sup> As avaliações a que foram submetidos os requerentes dos benefícios se iniciam em 2008, proliferando-se rapidamente em 2011 por intermédio da Atos Healthcare. Especializada em gestão informacional de sistema de saúde, a Atos passou a ser a empresa que mais empregava médicos e enfermeiros no Reino Unido depois do Serviço Nacional de Saúde [National Health Service ou NHS], sendo responsável pela realização de 738 mil exames só em 2011. Apesar dos casos de suicídios registrados em decorrência de laudos periciais em desfavor dos requerentes e embora a Atos Healthcare tivesse o seu contrato interrompido nesse período, o governo de David Cameron acabou por recontratar empresa por cerca de £ 3 bilhões (RAMESH, 2012).



de trabalho rebaixada em seus custos de reprodução social e, portanto, sujeita às mais vilipendiosas e precárias condições de trabalho, bem como inseridas em um léxico de ‘excepcionalidades’ jurídico-trabalhistas, atreladas a novos regimes de flexibilização laboral.

Aliás, o argumento de que o caso representado pelo personagem Daniel Blake não é sistemático mobilizou uma série de depoimentos na mídia, inclusive, por pessoas das mais diferenciadas frações da classe trabalhadora britânica. Um caso emblemático dessa mobilização pode ser constatado nas respostas ao artigo de Toby Young (2016) no *The Daily Mail*. Nele, o jornalista afirma ser o filme “um retrato risível e impreciso dos benefícios do Reino Unido”. Tal artigo, por sua vez, mobilizou uma série de respostas na caixa de comentários do portal de notícias do jornal, dentre os quais destacamos os dois melhores pontuados [*best rated*] perfis de internautas. Com uma pontuação de 1438 *likes*, destaca-se o perfil *NickedfromBuzzfeed*, o qual rebate o jornalista: “bem, Toby Young não saberia da pobreza se o atingisse no rosto, então não me surpreende que ele tenha achado difícil acreditar nesse filme”. O outro perfil, com 1164 *likes*, intitulado *Betty, West Sussex*, contrapõe-se a Young dizendo: “você realmente não tem a menor ideia”, citando, ainda, que “há pessoas como Daniel que não obtêm os benefícios de incapacidade após um ataque cardíaco, câncer, [...], amputação, eu poderia continuar!” Após citar situações vividas pelo personagem Daniel Blake, o internauta finaliza: “E só para acrescentar, nem todos os requerentes de benefícios são alcoólatras furiosos que ficam em casa o dia todo, fumando e assistindo TV ao céu. [...] Jornalismo gasto, você está disfarçado para o DWP [Department for Work and Pensions]” (YOUNG, 2016)?

Mesmo na atmosfera acalorada das formas de comunicação *online*, a internauta *Betty, West Sussex* se opõe, com muita ênfase, ao perfil estigmatizado dos beneficiários frisado por Young. De fato, isso tem um respaldo concreto, visto que não são apenas pessoas em situações de vulnerabilidade física e mental que recorrem aos benefícios. Isso vem ocorrendo com pessoas da afamada classe média. Segundo Lefrançois (2017), nos registros de pedidos de auxílio constam executivos e gerentes, bem como beneficiários trabalhadores do setor artístico e jornalístico, conforme apresenta matéria no *The Guardian* (ROBERTS, MONROE, *et al.*, 2016). Gavin Turk, artista e cofundador da instituição de caridade infantil *The House of Fairy Tales*, relata a vez em que viveu de benefícios, afirmando: “passei alguns meses com benefícios logo após a faculdade, fazendo a coisa toda de candidato a emprego e me forçando a entrevistas para trabalhos que sabia que seria incapaz de aceitar. Assistir a este filme, realmente, me trouxe de volta àquela época” (ROBERTS, MONROE, *et al.*, 2016). Assim como Turk, a jornalista Jack Monroe relata, na mesma matéria ao *The Guardian*, o período em que necessitou do benefício. Tal como a personagem Katie, Monroe teve de abandonar seu curso na universidade aberta.

Inclusive, seu testemunho fez parte da pesquisa de campo realizada por Loach e Laverty, afirma a jornalista. No mês seguinte a essa matéria, no mesmo *The Guardian*, Monroe (2016) publica um artigo onde aborda com mais detalhe a sua experiência de precarização laboral e até mesmo de fome, levando-a aos bancos de alimentos como meio de sobrevivência. No artigo, ela afirma

que ainda assim, os negadores vão balançar a cabeça, céticos. É só uma história, dizem eles. Apenas um filme. Não, é real. Isso é real. Carrego as cicatrizes no fundo do meu coração, na minha própria história e de amigos perdidos, cinco anos depois. Não tenho certeza se algum dia vou me recuperar de verdade (MONROE, 2016).

No mesmo artigo, Monroe não só narra a sua experiência como usuária dos benefícios como também cristaliza o slogan “Somos todos Daniel Blake”, admoestando o público a ir ver o filme, pois “existem milhões de nós, e essa é a nossa história”, reitera. Esse fenômeno se apresenta como uma resposta ao debate unilateral e dicotomizado entre ficção e realidade, abordado como ênfase inequívoca de um suposto ‘caráter irrealista’ no enredo de *Eu, Daniel Blake*. Demonstra, justamente, a capacidade que o filme demonstra em se engendrar na conjuntura socioeconômica e política do momento histórico. Isto é, de penetrar na conjuntura de seu tempo ao mesmo tempo em que vai se constituindo no interior da própria história.

De fato, essa campanha “Somos todos Daniel Blake” ganha corpo numa série de reportagens jornalísticas, nas redes sociais e em vídeos no YouTube. Por exemplo, o *Jornal The Independent* se propõe a exibir o filme a algumas pessoas que viviam dos benefícios. Essa experiência acontece dois dias antes da entrega do prêmio BAFTA<sup>87</sup> de melhor filme britânico para *Eu, Daniel Blake*, em fevereiro de 2017. Segundo Petrie (2017), aqueles beneficiários que assistiram ao filme disseram que “o sistema de benefícios para pessoas doentes ou deficientes está falido, tal como Loach retrata em seu filme”. Assim, finaliza sua matéria afirmando que “o filme de Loach não exagera nem inventa. Reflete as realidades da vida de muitas pessoas — e, infelizmente, parece não haver melhorias à vista” (PETRIE, 2017).

Aliás, logo após a estreia do filme em 2016, o *The Independent* faz uma matéria intitulada *As razões mais ridículas pelas quais as pessoas tiveram seus benefícios sancionados*. Nesta matéria, pessoas reais testemunham situações concretas ainda mais absurdas do que aquelas representadas no filme. Dentre os vários casos reais de pessoas sancionadas constam as absurdas situações: uma mulher que teve parto prematuro, indo às pressas ao hospital, não pôde

---

<sup>87</sup> BAFTA (2018) ou British Academy of Film and Television Arts é uma instituição privada do setor da indústria audiovisual britânica com elevado renome internacional, promovendo eventos de premiação de obras cinematográficas, televisivas e demais trabalhos audiovisuais, com destaque para a produção cinematográfica local. Para muitos, trata-se do ‘Oscar Britânico’.

comparecer na central de emprego para cumprir a exigência de sua reavaliação contínua tendo sido sancionada; um homem que teve um acidente de carro e, por isso, não pôde comparecer na central de emprego foi sancionado; uma mãe que chegou atrasada cinco minutos na central de empregos foi sancionada, ficando sem benefício durante um mês; um homem com problemas cardíacos e que recebia o benefício sofreu um ataque cardíaco no ato da avaliação de sua capacidade ao trabalho, tendo sido sancionado por não concluir essa avaliação; um homem não foi à reavaliação na central de emprego porque estava no funeral do pai, tendo sido sancionado por isso; uma mãe se candidatou para trabalhar como atendente na central de emprego tendo sido sancionada; um rapaz não foi à reavaliação da central de emprego porque estava numa entrevista de emprego, sendo sancionado por isso, etc.

Exemplos como esses são apontados no *The Guardian* pela colunista Frances Ryan (2017), como o caso de Anthony Castello, de 18 anos. Após a morte do pai, ele perdeu o auxílio-moradia, mas conseguiu o auxílio-desemprego após perder o trabalho na rede *fast-food* KFC. Contudo, teve o seu benefício cortado por ter procurado trabalho em *sites* que não eram da central de emprego. Logo depois, obteve novamente o auxílio, porém sofreu várias sanções por não ter se apresentado às reavaliações em decorrência de seu quadro de depressão. Sem dinheiro, passou a dormir em casas de amigos (RYAN, 2017).

Como afirma Chakraborty (2017), essas são “histórias da vida real que provaram os horrores cinzentos retratados em *Eu Daniel Blake* de Ken Loach e Paul Laverty [...], [essas histórias] não foram inventadas”. Por sua vez, para Ryan (2017), as acusações de que o filme não retrata a realidade reduzem-se a tentativas de ignorar as consequências sofridas por pessoas vulneráveis atreladas a um “sistema tóxico de previdência social do Reino Unido”. Aliás, esses casos narrados se opõem à afirmação de Toby Young (2016), para quem Loach tem uma “visão romântica” do personagem Daniel, pois este é retratado como um “cidadão modelo” que “não é desocupado”, “não fuma” e “não vê TV”.

Aliás, há dois eventos emblemáticos colocados no debate como reação ao argumento de irrealismo do filme imputado pela crítica conservadora. O primeiro desses eventos na esteira daquela contenda parlamentar entre o trabalhista Jeremy Corbyn e a primeira-ministra Theresa May. No calor da discussão, quando ela dizia que o mais importante ‘era ser justo com os contribuintes’, Corbyn respondeu: “vou dizer à primeira-ministra o que é monstruosamente injusto: ex-militares, como David Clapson, morrendo sem comida em sua casa devido ao regime de sanções do governo” (LEWIS, 2017; STONE, 2016). Esse caso ocorreu em 2014 e gerou uma comoção popular com 200 mil assinaturas em uma petição solicitando um inquérito sobre as sanções imputadas a Clapson, as quais o levaram a morte (RYAN, 2014). Segundo a jornalista

Ryan, o não comparecimento à reavaliação na central o penalizou com a retirada das £71,70 que recebia por semana. Sem poder pagar a conta de luz, não pode estocar sua insulina na geladeira (ele era diabético) e nem se alimentar. Três semanas após a sanção, Clapson foi encontrado morto com uma pilha de currículos ao seu lado. O médico legista constatou a causa da morte: cetoacidose diabética devido à falta de insulina, salientando, ainda, que Clapson morrera de “estômago vazio” (RYAN, 2014).

O segundo evento emblemático se apresenta na iniciativa da cineasta e documentarista Caterina Monzani e do produtor Jess Gormley, em parceria com o The Guardian, para a realização de um videorreportagem intitulada “Conheça o verdadeiro Daniel Blake” (DOMOKOS, MONZANI, *et al.*, 2016). Nesta, a cineasta apresenta Melvin Newton, um senhor de idade que está vivenciando a mesma situação do protagonista Daniel Blake, e de um modo nada romântico, tratando-se, portanto, de uma história real, conforme aponta o crítico de cinema Mark Kermode (2016). A situação de trabalhadores mais velhos com problemas de saúde, sem habilidades com as novas tecnologias da informação e comunicação (NTICs), os quais escrevem seus currículos a lápis e se sentem humilhados pelo atendimento eletrônico burocratizado da lógica de funcionamento do sistema de seguridade social britânico não é apenas um enredo ficcional idealizado por Loach e Laverty. Tal como Daniel Blake<sup>88</sup>, o senhor Newton e demais pessoas tiveram várias sanções, as quais os colocaram em condições de vulnerabilidade e degradação social (KERMODE, 2016).

Esses relatos de trabalhadores sancionados pelo sistema de seguridade britânico, os quais se sentiram representados no filme, evidenciam como a realidade social, em sua implacável materialidade, ressurge no interior do debate suscitado por *Eu, Daniel Blake*. Todavia, a crítica conservadora, mantendo-se firme em sua cultura do estigma, parte para esse mesmo debate sob as bases mistificadoras de um *reduccionismo acerca do realismo social presente na obra de Loach*. Reduccionismo esse que pode ser constatado a partir de expressões adjetivadoras (ao invés de substantivas) da obra. Às vezes, até mesmo, de cunho claramente pejorativo como, por exemplo, aquelas adjetivações proferidas por Camilla Long nas quais, lembremos, rotula o filme, de modo bastante estigmatizador, como uma “pornografia infeliz para londrinos presunçosos” (LONG, 2016). Aliás, todo esse tipo de postura reducionista acerca da obra loachiana se apresenta como *o terceiro argumento* presente na condução do debate. É nessa dimensão que

---

<sup>88</sup> A problematização do enredo de *Eu, Daniel Blake* e demais filmes sob o escopo expositivo aqui proposto será apresentada com maior profundidade na Seção III deste trabalho. Logo, no atual momento expositivo em que nos encontramos, basta-nos elucidar as querelas que envolvem a ficcionalização desses enredos, bem como a sua aproximação (deliberada por Loach e sua equipe cinematográfica) à realidade socioeconômica e política britânica.

observamos uma acentuação da feição moralista da crítica no uso desmedido de adjetivos reducionistas ao filme, sem sequer apresentar uma discussão substancial da obra; algo que deveria passar pela discussão de sua forma e conteúdo atrelados à tradição da *estética realista*. Ao invés disso, o rechaço a Loach e, principalmente, a *Eu, Daniel Blake* se expressa, por exemplo, na resenha feita ao *The Financial Times* pela crítica de cinema Antonia Quirke (2016), a qual chama o filme de “sentimentalismo de esquerda”. Nessa linha semelhante, o crítico de cinema Robbie Collin (2016) também concebe o filme como um ‘material político partidário’. O mesmo ocorre na crítica de Whiterow (2017), para quem a obra de Loach se apresenta como um “filme anti-Tory”, frisando ter sido este elogiado pelo trabalhista Jeremy Corbyn. Por sua vez, o crítico de cinema David Sexton (2016), em sua resenha no *The Evening Standard*, intitula o filme como uma contundente ‘propaganda do drama dos benefícios sociais’, chamando Loach de um “marxista antiquado e discreto”, afirmando que o cineasta apostava no quão o filme agradaria Corbyn e a ala trabalhista do Parlamento.

Concebemos essas ‘sínteses’ reducionistas político-ideológicas como reveladoras de uma ausência de argumentos que contemplem a totalidade constituinte do filme. Todavia, se assim for, caímos no mesmo abstracionismo reducionista da crítica. Essas reduções mistificadoras, apesar de rasas em seu conteúdo discursivo, trazem elementos que nos possibilitam, simultaneamente, desmistificá-las. Isto é, essa crítica conservadora aponta características concretas constituintes da obra loachiana, mesmo em suas supostas sínteses reducionistas, embora tais características se encontrem isoladas e destituídas da totalidade que compõe o processo de consubstancialização do filme — das pesquisas de campo até a sua recepção. Todavia, a crítica tem razão em associar a obra loachiana à ‘esquerda’ trabalhista, pois de fato o filme se tornou um objeto político no contexto de protestos contra as desastrosas reformas da seguridade social. Não propriamente devido ao Partido Trabalhista em si, mas em decorrência de uma suposta renovação aspirada na figura de Jeremy Corbyn, acompanhada pelo surgimento do Momentum, movimento de jovens militantes trabalhistas compromissados em ‘refundar as bases do trabalho na Inglaterra’ (GANT, 2017).<sup>89</sup>

De fato, não é possível negar que a crítica conservadora aponta as posições de classe assumidas por Loach e sua equipe. Posições essas com clara tendência proletária. Porém, nem Loach, nem Laverty, os quais se propuseram a realizar pesquisas de campo para criação do

---

<sup>89</sup> Essa é uma temática a ser tratada com um pouco mais de profundidade no decorrer da exposição do processo de produção e constituição do enredo de *Eu, Daniel Blake*. Momento expositivo no qual veremos como essa tentativa de renovação trabalhista se torna elemento constituinte do filme enquanto objeto sociocultural que se constitui e atua nessa história a quente.

enredo de *Eu, Daniel Blake*, escondem seu posicionamento político. A questão aqui é mais profunda: trata-se de elaborar uma retórica moralista acerca do filme, simplesmente baseada na filiação político-ideológica do diretor e de sua equipe cinematográfica. Se tal embasamento fosse em si suficiente para concluir o que quer que seja em relação a um determinado objeto sociocultural, então nos bastaria afirmar o conteúdo político-ideológico extremamente conservador da dita ‘crítica especializada’ para compreendermos a natureza sócio-histórica de sua recepção ao filme — o que valeria para um lado, valeria para o outro.

Nesse sentido, em sua aparência, essas abstrações reducionistas se apresentam como argumentos acompanhados de adjetivos sustentados na cultura do estigma e recheados de conflitos políticos entre conservadores e trabalhistas. Conflitos esse também aparentemente tomados como oriundos de espectros políticos opostos entre uma dita direita conservadora e uma suposta esquerda trabalhista. Por sua vez, tais argumentos de teor moralista, calcados em motivações político-institucionais, são, entretanto, direcionados prontamente à própria estética realista e à posição política personificada na figura de Loach. Assim, reduzir o debate de *Eu, Daniel Blake* à antinomia ficção *versus* realidade — ou seja, se tal obra é um documento factível que extrapola a representação ficcional — é um modo unilateral de encarar a prática cinematográfica do diretor.

Desse modo, grande parte da dita ‘crítica especializada’ se veste desse moralismo desistoricista na medida em que toca na realidade social cotidiana, admitindo-a (mesmo sem querer explicitar as suas contradições) como constitutiva da estética loachiana. Todavia, essa mesma crítica, ao recepcionar o filme, não se dispõe a debatê-lo cinematograficamente, e muito menos historicamente. Esse fato reduz a obra de Loach à ‘tradicional’ cisão entre forma e conteúdo, priorizando, por conseguinte, este último como asseverador ou não da realidade representada na obra do diretor.

Assim, ao debater nesses termos, essa crítica (de teor mais conservador) assume uma concepção limitada, não apenas do filme *Eu, Daniel Blake*, mas da obra loachiana como um todo. Entretanto, essas abstrações reducionistas construídas em ‘argumentos ácidos’ revelam, no anseio desse rechaço ao teor realista de Loach, o efeito potencializador de sua estética. E isso ocorre na medida em que ele encontra um terreno social fértil, repleto de contradições, no qual pode germinar uma representação cinematográfica de traços contraditórios oriundos da própria realidade social que a recepciona.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Essa constatação será desdobrada com maior profundidade no decorrer de nossa exposição, a qual abordará outros níveis de concreção da obra loachiana.

Posto isso, em relação a esse terceiro argumento, isto é, ao *reducionismo do realismo social de Ken Loach*, ao mesmo tempo que desponta no debate da crítica conservadora, nos possibilita alçar voo para outro nível de exposição (abstracional) da processualidade constituinte do filme. Trata-se aqui, justamente, da *estética realista* enquanto *substância* da obra loachiana. Como vimos, seus principais traços aparecem mistificados na maioria da recepção crítica especializada, cujas argumentações tropeçam nas singularidades dessa estética realista. Logo, nos aparece como um *enguiço* que se veste de uma *ausência de historicidade* e, como consequência, se traveste de um *moralismo desistoricista*. Essas vestes, em suas mais variadas tonalidades, impedem a crítica de realizar uma resenha efetivamente integral de *Eu, Daniel Blake*. E, conseqüentemente, da realidade representada cinematográfica e historicamente por ela, ou seja, considerando-a em sua organicidade constitutiva; em suas várias camadas socio-culturais e político-econômicas de concreção. Não obstante a compreensão dessa recepção unilateralizada em seu moralismo, tal nível de análise ainda se apresenta insuficiente para compreendermos a razão da cisão entre *forma* e *conteúdo* diante da estética realista do diretor, bem como sua utilização enquanto critério de análise de *Eu, Daniel Blake*, tanto por aqueles que o rechaçaram em suas críticas quanto por aqueles que o aplaudiram de pé no Festival de Cannes.

De qualquer modo, ao estendermos o suntuoso tapete vermelho de Cannes sobre o duro e cinzento chão da vida social cotidiana, pudemos, até aqui, adentrar na mais visível e aparente processualidade constituinte de *Eu, Daniel Blake*. Um filme que, imergindo no seio da sociedade britânica e no mundo cultural cinematográfico mundial, traz à luz parte de uma conjuntura historicamente determinada pelas transformações do modo de produção capitalista contemporâneo, agora, sob assalto direto ao Estado e aos benefícios de que dispõem aos trabalhadores. Simultaneamente, ao trazer para a esfera da produção cinematográfica temas tão lancinantes das lutas de classes em sua crua cotidianidade, o filme também se apresenta como um objeto sociocultural determinado que interpela o próprio processo histórico (em sua existência conjuntural e singular), na medida em que também vai ganhando existência concreta no debate conduzido pela recepção crítica especializada. Isso, por sua vez, nos leva à necessidade de desnudar as próprias vestes que envolvem o enguiço da crítica, uma vez que grande parte dos rumos desse debate é pautado e monopolizado pelos veículos midiáticos e seus críticos conservadores. Situação essa que revela tanto a mistificação dessa crítica para o aprofundamento do debate quanto a sua própria existência enquanto traço constituinte da própria historicidade do filme — justamente na esfera da recepção.

Desnudar esse enguiço significa *vesti-lo de história*, das *relações sociais* que o tecem enquanto traço historicamente determinado de uma instância crítica que se forja, ela mesma, no

seio da sociabilidade mercantil burguesa que cotidianamente a mistifica em suas relações sociais. Assim, prossigamos nossa exposição desvendando as tonalidades constituintes dessas vestes, as quais se colocam como mais uma determinação histórica central para a compreensão da prática cinematográfica de Loach. Essa necessidade, por conseguinte, nos leva ao próximo nível da realidade constituinte desse enguiço da crítica. Um enguiço materializado em vestes estampadas por um feitiço formalista, como veremos a seguir.



## Capítulo 2

### A CRÍTICA DO ENGUIÇO

*Todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação. Quando os preconceitos da sociedade classista são tão enraizados num escritor que tornam impossível esta dissolução da sociedade nas mútuas relações humanas, ele deixa de ser realista*

*György Lukács, Marxismo e teoria da literatura*

*A crítica arrancou as flores imaginárias dos grilhões, não para que o homem suporte grilhões desprovidos de fantasias ou consolo, mas para que se desvencilhe deles e a flor viva desabroche.*

*Karl Marx, Introdução de 1843*

Vimos até o momento que a recepção à *Eu, Daniel Blake* se tornou um marco cultural e um fenômeno midiático na trajetória cinematográfica de Ken Loach. Ao longo de mais de seis décadas de produção audiovisual e dedicação ao cinema, o diretor britânico nunca tivera tamanha repercussão de sua obra, para o bem e para o mal. A dita crítica especializada, afrontada pela estética realista imprimida por Loach, associada a um grave período de crise socioeconômica e turbulência político-institucional — como a eminência do Brexit e o crescimento da austeridade fiscal, por exemplo —, não apenas se dispôs a editar algumas poucas dezenas de resenhas típicas dos cadernos de coluna de arte dos grandes meios de comunicação. Como observado no capítulo anterior, suas análises e editoriais ultrapassaram a fronteira do julgamento estético, avançando sobre teses e argumentações ideopolíticas muitas vezes apaixonadas.

Certamente uma parte da dita crítica especializada no campo artístico-cultural assumiu prontamente o seu lado mais conservador quando observou na práxis cinematográfica de Loach um vetor de desestabilização do consenso outrora estabelecido — tanto em termos propriamente estéticos, tipicamente formalistas, quanto em termos político-econômicos, no que diz respeito aos rumos das políticas de cunho (neo)liberal até então vigentes. Subterfúgios de um pensamento estético formalista tornaram-se, assim, um mero veículo de afirmações morais em defesa da ordem social dominante, mesmo que sob forte indignação popular<sup>91</sup>. Nem que para isso fosse

---

<sup>91</sup> Em 2016, ano de lançamento de *Eu, Daniel Blake*, milhares de pessoas saíram às ruas de Londres para protestar contra a saída do Reino Unido da União Europeia. Cf. RFI (2016).

necessário abandonar o terreno da análise do enredo e da montagem do filme para se agarrar a uma visão mitificada do fazer artístico.

Assim, o enguiço da crítica com relação à *Eu, Daniel Blake* fora de fato um dos momentos mais marcantes da trajetória recente do cinema realista encabeçado por Loach e sua equipe. Talvez poucas tenham sido as obras que, no interior da esfera da recepção, de fato explicitaram tão abertamente o desencaixe entre a conflituosa historicidade do mundo contemporâneo pós-Queda do Muro de Berlim e as representações artísticas que, de algum modo, tentam trazer à luz de uma razão catártica certos traços constitutivos dessa própria conflituosidade.

Compreendemos que o percurso cinematográfico loachiano nunca fora uma unanimidade entre os ditos críticos especializados, principalmente aqueles diretamente implicados à realidade socioconjuntural britânica, tão fortemente presente nas ficcionalizações do diretor. Obras como *Cathy Come Home*, de (1966), *Kes*, de (1969), e *Pão & Rosas*, de (2000), por exemplo, provocaram algum tipo de desconforto para uma parte dos formadores de opinião de sua época, os quais buscavam, de algum modo, negar os efeitos perversos de uma sociabilidade mercantil burguesa que, pouco a pouco, eliminava a sua própria aristocracia operária<sup>92</sup>, mesmo no interior das economias do chamado Primeiro Mundo (ALVES, 2011). Outras obras como *Chuva de Pedras*, de (1993), *Meu Nome é Joe*, de (1998), e *Felizes dezesseis*, de (2002), por outro lado, causavam pouco mais do que um desconforto e uma tristeza com os rumos da desigualdade social, degradação juvenil e desalento em pleno ascenso (neo)liberal. Dignos, portanto, de reações tão adversas e desconcertantes quanto aquelas provocadas com o lançamento de uma obra tão paradigmática para o cinema britânico como *Trainspotting*, lançado em (1996).

Entretanto, à parte da ampla diversidade de temas tratados por Loach em seus filmes e dos diferentes tipos de reações e discussões que promoveram em face do real, uma característica comum pode ser notada em sua recepção: a força política de seu conteúdo narrado, lastreada

---

<sup>92</sup> Aqui podemos lembrar duas produções cinematográficas do gênero documentário que procuraram retratar esse período de ascensão e queda dessa chamada ‘aristocracia operária’. A primeira produção é uma produção do próprio diretor Ken Loach, intitulado *O Espírito de 45* e o segundo é *Roger & Eu*, do documentarista estadunidense Michael Moore. Na primeira obra, o diretor britânico retrata o ambiente socioeconômico na Inglaterra após o fim da Segunda Guerra Mundial, momento no qual grande parte da população trabalhadora vivia em condições de extremo pauperismo; situação essa que resultou na vitória eleitoral do Partido Trabalhista inglês sobre os conservadores liderados por Winston Churchill e, posteriormente, a um novo processo de reindustrialização e o fomento de políticas públicas para as classes trabalhadoras locais, tais como a nacionalização do sistema nacional de saúde local, bem como de recursos naturais subsidiados como gás, carvão e água, além do combate ao déficit habitacional com a construção de casa populares. Já em relação ao documentário de Moore, lançado em 1989, é apresentado ao grande público os impactos socioeconômicos oriundos do fechamento de diversas fábricas automotoras vinculadas ao parque industrial da General Motors (GM) na região metropolitana de Flint, Michigan, cidade-natal do diretor. Liderado pelo então CEO da GM, Roger Smith, esse fechamento em cascata promoveu a demissão em massa de milhares de trabalhadores na região, entre eles o próprio pai de Moore, Frank, que viu a condição de vida e bem-estar de sua família caírem drasticamente em função do evento ocorrido. Cf. Loach (2013) e Moore (1989).

nas efetivas agruras cotidianas de uma classe trabalhadora que vai se vendo cada vez mais enredada por condições de vida precárias, quando não degradantes, suplanta a própria percepção consciente de sua estética realista. Isso, por sua vez, defendemos, deve ser observado muito mais como um resultado do mérito estético de sua própria *práxis cinematográfica* — em observar o mundo do trabalho em suas próprias contradições para daí extrair a seiva que nutre a sua ficcionalidade — do que da mera tendenciosidade de uma crítica que desmerece a beleza de sua obra. Queremos com isso afirmar que os resultados históricos no campo artístico-cultural contemporâneo em relação à obra loachiana, como aqueles observados na recepção à *Eu, Daniel Blake* em sua premiação junto ao Festival de Cannes, por exemplo, demonstram de fato o poder de incidência e desconforto da tradição estética realista diante de uma tradição estético-formalista de cunho consensual.

Muitos daqueles ditos críticos especializados que procuravam oferecer aos seus leitores um conjunto de condenações morais e desqualificações ideopolíticas como argumentos de reprovação artística à obra loachiana nada mais fizeram do que demonstrar, ao menos aos espectadores não incautos, o poder da *narrativa épico-dramática* oferecida por Loach. Principalmente em tempos de forte negação da realidade. É natural que em momentos de crise socioeconômica deflagrada os ânimos estejam exaltados e as frações entre e intraclasses se vejam abertamente em disputa no cenário imediatista da vivência cotidiana. Disputa-se aí não apenas o poder político-econômico que se expressa em uma certa apropriação da riqueza socialmente produzida, mas também a hegemonia das ideais que respondam a esses antagônicos anseios materiais. Como tal, artistas e produtores abertamente vinculados aos interesses das classes trabalhadoras, como no caso de Loach, veem em suas obras não apenas produtos estéticos em busca de contemplação e reconhecimento frutivo, mas objetivações que permitam uma efetiva incidência no debate público acerca dos rumos sociais. Consequentemente, um legado estético dessa natureza parece cada vez mais incompatível com um modo de produção que já não consegue ocultar nem o seu caráter de classe, nem a irracionalidade de seu funcionamento. Porém, como já afirmavam Marx & Engels, à luz de seu tempo, a

autonomização dos pensamentos e das ideias é uma consequência da autonomização das condições e relações pessoais dos indivíduos. Mostramos que a ocupação sistemática exclusiva com esses pensamentos por parte dos ideólogos e filósofos e, desse modo, a sistematização desses pensamentos é uma consequência da divisão do trabalho [...]. Os [ideólogos e] filósofos teriam somente de dissolver sua linguagem na linguagem comum, da qual ela foi abstraída, para reconhecer que ela é a linguagem deturpada do mundo real e dar-se conta de que nem os pensamentos, nem a linguagem constituem um reino próprio; que eles são apenas manifestações da vida real (MARX & ENGELS, 2007, p. 429).

Com isso, os autores querem apenas salientar que qualquer produto ideopolítico de uma época é produto de sua própria materialidade e, como tal, devemos observar em sua historicidade os indícios sociais de sua efetivação. Pois, é justamente nos períodos histórico-conjunturais onde as ideologias dominantes já não encontram mais respaldo na realidade sociomaterial que essas ideias (precisam e) passam a ser reafirmadas de modo muito mais enfático (MARX & ENGELS, 2007). Como tal, em momentos históricos de grande turbulência social como o que atualmente vivemos, em que a crise de superacumulação de capital cobra seu alto preço junto à massa proletária ao redor do globo, é quase uma condição de vida e morte a reafirmação do modo de produção capitalista enquanto *modalidade ideal de reprodução sociomaterial*. É preciso que se coloque no lugar do crescimento desenfreado da exploração laboral o culto ao empreendedorismo individual, que no lugar de se apresentar os índices de crescimento da pobreza e do pauperismo se invoque o princípio da meritocracia, que no lugar da denúncia ao caráter classista do Estado burguês se invoque o princípio abstrato de democracia e vontade política, ‘únicos motores’ na busca por uma justiça social desprovida de lutas de classes.

Se o cinema loachiano apresenta-se de algum modo vinculado ao legado da tradição realista, o qual, em muitos momentos, jamais negou seu caráter proletário de classe, o que dizer de muitos desses ditos críticos especializados que, por detrás da pompa dos meios de comunicação que legitimam as suas falas, vinculam-se ao consenso de uma tradição estética dominada pelo formalismo estilístico e pelo conservadorismo político. Uma crítica artística institucionalizada que, a propósito, tende a reafirmar-se ainda mais como guardião do *status quo* vigente e do consenso hegemônico em momentos de crise socioeconômica deflagrada. Posição ideopolítica ainda mais reforçada quando no ar pairam ameaças efetivas de insurreição popular, cuja base de organização se apresenta como declaradamente proletária.<sup>93</sup> Exemplos claros desse tipo de posicionamento já foram suficientemente expostos por nós no capítulo anterior, de tal sorte que agora nos parece mais proveitoso avançarmos nosso nível de abstração, abandonando o terreno do *enguiço da crítica* em direção à *crítica do enguiço*.

Com isso, queremos apenas dizer que nossa exposição pretende agora avançar sobre as teses e argumentações que fazem dessa própria crítica formalista (em alguns casos, meramente conteudista) um produto histórico que nega a sua própria historicidade. Para esse efeito, nos faz

---

<sup>93</sup> Nesse campo estético-filosófico podemos encontrar, por exemplo, figuras aparentemente tão díspares quanto Nietzsche e Adorno. Assim, dentre muitas diferenças em suas formulações filosóficas sobre a natureza estética das criações artísticas no interior da chamada sociedade moderna, os autores tenderam ao rechaço da chamada cultura popular em benefício da exaltação de uma arte clássica idealizada na *pólis* grega. Tanto é assim que o próprio Adorno se faz valer do próprio pensamento nietzschiano acerca das tragédias gregas para estabelecer uma relação entre a arte contemporânea e as expressões estéticas gregas.

necessário não apenas descrever exemplos paradigmáticos de uma crítica que se vê desconfortável com a existência material da obra loachiana, principalmente com a repercussão e as honorárias concedidas à *Eu, Daniel Blake*, mas também, e, principalmente, pela exposição dos nexos causais entre o *feitiço formalista* que rege grande parte do pensamento crítico-midiático acerca do fazer cinematográfico em seu *dever ser* e a efetiva concretude ontológica que faz da obra loachiana um objeto cultural a serviço da representação estética do proletariado contemporâneo.

Desse modo, este capítulo almeja trazer ao leitor um breve incursão acerca da formação histórica dessa contraposição estética e ideopolítica canalizada no embate deflagrado entre a proposta cinematográfica loachiana e esse campo estético hegemônico dos *professionnels de la profession*. Veremos, portanto, ao longo deste capítulo, como o feitiço formalista no qual a dita crítica especializada se ancorou para proferir a sua verve conservadora à Loach e sua obra não revela nada mais do que uma expressão contemporânea de uma visão trágica historicamente determinada pela própria ascensão do modo de produção capitalista em sua contraditória sociabilidade mercantil burguesa. Assim, ao procurarmos nos despir das preconcepções proferidas por essa crítica contemporânea acerca da obra loachiana estaremos também, em consequência, adentrando a própria historicidade de sua constituição, cujos pensadores e estetas de uma burguesia outrora revolucionária foram seus principais legatários. Uma historicidade que se revela principalmente na conformação de certos códigos tácitos e de legitimação do *ser belo*, presentes no já autonomizado campo artístico-cultural contemporâneo.

Como tal, visamos oferecer ao leitor uma visão crítico-materialista, logo, histórica, que se contraponha diretamente ao consenso trágico e à virulência conservadora que vicejam entre aqueles que não compreendem a natureza realista da obra loachiana em seus próprios termos. Apenas tendo logrado êxito nessa tarefa é que poderemos avançar em direção à exposição da própria obra loachiana enquanto *objeto artístico de fruição*. Objeto este focalizado a partir da análise dos quatro filmes<sup>94</sup> que selecionamos neste trabalho, os quais, juntos, enfeixam uma representação estética processual acerca dos rumos da atual reestruturação produtiva em curso no mundo do trabalho, principalmente após o período privatista de adesão (neo)liberal entre as décadas de 1980 e 1990. Período, a propósito, que legou para nosso atual terceiro milênio uma nova e cada vez mais precária morfologia do trabalho, não apenas no Reino Unido — espaço

---

<sup>94</sup> Lembremos aqui que os quatro filmes selecionados em nossa exposição são: *Os Ferroviários* (2001), *Mundo Livre* (2007), *Eu, Daniel Blake* (2016) e *Você Não Estava Aqui* (2019). Todos, lançados pós-efeitos da onda (neo)liberalizante e financeirizadora do thatcherismo, a qual se abatera sobre o Reino Unido entre as décadas de 1980 e 1990, bem como produtos culturais de um movimento histórico de aprofundamento do processo de reestruturação produtiva em curso para as cada vez mais fracassadas tentativas de retomada das taxas de lucro do grande capital transacional.

privilegiado de representação do cinema loachiano —, mas ao redor de todo o globo, num processo cada vez mais extensivo e intensivo de proletarização.

Portanto, este capítulo servirá para consolidar nossa própria crítica acerca da dita crítica especializada que com suas concepções apriorísticas e unilateralizantes cindem a forma e o conteúdo estéticos loachianos de sua própria organicidade. Logo, ir além da superfície turva das vestes do enguiço da crítica é condição *sine qua non* para uma efetiva crítica do enguiço, capaz de superar tanto o imediatismo estético da tradição formalista quanto o voluntarismo ideopolítico daqueles conteudistas mais benevolentes, mas, nem por isso, menos unilateralistas em relação à estética realista proposta por Loach. Avançamos desse modo aos desdobramentos dessa empreitada.

## 2.1 A CRÍTICA DO FEITIÇO FORMALISTA

A natureza do debate acerca de *Eu, Daniel Blake*, esmiuçado no capítulo anterior, se reverbera, como vimos, nas vestes do *enguiço da crítica*, apresentadas sob as *feições de uma ausência de historicidade e de um moralismo desistoricista*. Vestes estas que, aliás, vieram à luz tanto em suas ‘virulentas cores frias’ — com uma clara cultura do estigma por parte dos críticos mais conservadores — quanto em suas ‘vibrantes cores quentes’ — como parte da crítica especializada mais progressista celebrando a necessidade de filmes como *Eu, Daniel Blake* em tempos de dilaceração social. Se, por um lado, as vestes puídas desse enguiço foram tingidas por um moralismo calcado na cultura do estigma e, conseqüentemente, pela tentativa obsessiva de enquadrar unilateralmente o filme ora como mera peça de ficção, ora como documento fidedigno da realidade; por outro lado, as mesmas vestes assumiram tingimentos acalorados, de um teor claramente humanista, porém sob matizes mais sutis e, nem por isso, menos conflituosas do ponto de vista de uma efetiva compreensão sócio-histórica da obra de Loach *na e para* a conjuntura das lutas de classes dentro e fora do Reino Unido.

Referimo-nos neste ponto justamente à crítica (de artigos de opinião e resenhas) apresentada por jornalistas e editores de revistas especializadas na indústria cinematográfica, as quais dedicaram várias de suas páginas ao lançamento e aos impactos em torno de *Eu, Daniel Blake*. Muita tinta escorreu pelas mãos desses ditos ‘críticos especializados’; aqueles *professionnels de la profession* outrora citados por Godard. Suas vestes ‘críticas’ nos aparecem sob um tecido aparentemente sofisticado, porém não tão distintamente destacado dos moldes comuns cerzidos na superfície do agir cotidiano. Nessas vestes de ‘arauta intelectualidade’ (principalmente de

cariz jornalístico, em termos de um conjunto de formadores de opinião), estampam-se, semelhançamente, os tons da *ausência de historicidade* e de um *moralismo desistoricista* muito fáceis de serem reproduzidos por qualquer transeunte que se depare com os efeitos de uma crise socioeconômica (como tentativa de saída da crise de superacumulação de capital) que se converte em pauperismo para muitas famílias trabalhadoras que agora se veem em situação de rua, por exemplo. Todavia, no caso dessa dita ‘crítica especializada’, suas virulentas ou complacentes assertivas se apresentam de um modo ainda mais revelador. Pois é, justamente, por desfilar sob essas vestes que o *enguiço da crítica tropeça na obra de Loach*. E ao cair no chão duro da realidade cotidiana, expõe as debilidades de seu corpo nu.

Dessa forma, essa crítica especializada, ao adentrar o debate suscitado por *Eu, Daniel Blake*, expõe uma questão central: a suposta ausência da história na prática cinematográfica — enquanto uma tendência que se explicita tanto na atividade do crítico especializado que recebe o objeto fílmico quanto na criação e produção da própria obra cinematográfica. Em outras palavras, a não consideração da história como um elemento constituinte da representação cinematográfica em seu caráter, simultaneamente, *objetivo e subjetivo*.<sup>95</sup> Essa desconsideração da história se explicita na incompreensão estupefata de alguns críticos diante da Palma de Ouro obtida pelo filme de Loach em Cannes de 2016. Assim sendo, o crítico cinematográfico Jones (2016) se indaga sobre a razão de o filme concorrente *Toni Erdmann*, da cineasta Maren Ade, não ter sido laureado com a Palma de Ouro naquele ano.<sup>96</sup> Sua resposta para esse fato acaba expondo a sua própria concepção acerca dos traços definidores de uma obra cinematográfica merecedora de um prêmio com tamanha envergadura. Assim, *Toni Erdmann*, salienta afetuosamente o crítico, consegue falar, simultaneamente, da solidão, velhice, ociosidade da cultura

---

<sup>95</sup> Isto é, a história nesse registro apresenta-se enquanto uma processualidade – que explicita um movimento concreto impulsionado pelas relações humanas em suas perpétuas e autoengendradas mudanças sociais – na qual se engendra a própria concreção do filme, sendo ela mesma um elemento compositivo da representação fílmica que lida com toda essa carga histórico-processual. Não se trata, portanto, da história enquanto meros fatos a serem representados como pano de fundo de um objeto externo ou como algo nostálgico e distante de nosso presente, tal como observa Jameson (2004) em determinados filmes por ele estudados. Segundo o autor, aliás, os filmes que apresentam essa nostalgia como aspecto central de seus enredos evocam a história apenas como um elemento plástico de cunho saudosista e não como um elemento fundamental para a conexão do sentido de sua representação cinematográfica. Mesmo quando a história assume uma certa correlação na composição fílmica desse tipo de obra audiovisual, seu papel não deixa de ser meramente ilustrativo, exacerbando como elemento central de sua montagem a centralidade do drama psico-individual, o qual é plasticamente representado por um enredo carente de mediações históricas inerentes à existência social. Uma existência, à propósito, que permite o próprio afloramento da individualidade dos personagens. Assim, Jameson constata que a objetividade da realidade social representada se apaga diante da subjetividade individual experienciada no plano compositivo fílmico.

<sup>96</sup> *Toni Erdmann* é um filme que narra a relação entre Winfried, um professor de música de meia-idade, e sua filha Ines, uma consultora especializada na demissão de trabalhadores e sua substituição por terceirizados. Com o objetivo de tentar se reconectar emocionalmente com a sua filha, Winfried assume o papel de Toni Erdmann, um personagem bizarro que promove sucessivas galhofas e atitudes desajeitadas para tentar agradar a pragmática Ines.

internacional dos negócios, luta pela identidade, alegria, tristeza e, também, dos “vazios momentâneos”. E todas essas dimensões, reitera Jones (2016), são representadas com muita “criatividade e inventividade cômicas”, contendo “referências clássicas e estética”. Assim, conclui que *Toni Erdmann* é uma mistura de *Núpcias de Escândalo* [*The Philadelphia Story*]<sup>97</sup>, filme dos anos de 1940, de Georgy Cukor, com “a atenção refinada de Cassavetes, mas temperado com uma imaginação maior de surpresa e suspense” (JONES, 2016, p. 61).

Ao pontuar tais características, essa crítica adquire um papel descritivo e rico em detalhes sem sequer se debruçar *no que* exatamente a narrativa de *Toni Erdmann* toca, isto é, na *coisa-em-si* tratada pelo filme; ou em como essas características se relacionam na constituição do filme. Aliás, a categoria *narrativa*, uma mediação objetiva de análise tão fundamental para a compreensão fílmica em seus próprios termos, tal como aponta Xavier (1983), desaparece da análise de críticos ‘especializados’ como Jones. Em seu lugar, conforme aponta Lukács (2010), resta apenas um apego às formas puramente estéticas, em seus detalhes e artifícios afetivos, em sua manifestação subjetiva sob o encanto ora do “feitiço do novo” — afeito às novidades artísticas e vanguardistas — ora sob o “feitiço do velho” — como resgate de formas estéticas em sua aparentemente sólida condição consagrada.<sup>98</sup>

Desse modo, essa resenha crítica elaborada por Jones, imbuída de um desconsolo pela perda da Palma de Ouro de *Toni Erdmann* para *Eu, Daniel Blake*, ilustra a prática típica de uma “crítica formalista” enquanto uma tendência dominante no interior da análise cinematográfica (LUKÁCS, 1966). Nesse tipo de crítica fica evidente a ausência da dinâmica da vida social (em sua objetividade) como parte da constituição dos elementos compositivos do filme e, ao mesmo tempo, como contexto de engendramento da própria obra cinematográfica em questão. Como um objeto cultural que se encontra fora da própria análise de sua constituição social. Ou, em outras palavras, como se a história — em suas relações processuais constituidoras da vida social e da própria obra cinematográfica — fosse uma espécie de um ‘pó desencantado’ capaz de desfazer os feitiços de uma crítica formalista. Feitiços esse que, em sua aparência de brilho

---

<sup>97</sup> O filme *Núpcias de Escândalo* [*The Philadelphia Story*], lançado em 1940, narra uma estória na qual “depois de um divórcio turbulento com o ex-marido *playboy* Dexter Haven (Cary Grant), Tracy (Katharine Hepburn) planeja se casar com um homem respeitável, porém sem graça, apenas para provar que ela não é uma mulher impossível de ser amada. Às vésperas do casamento, Dexter chega especificamente para estragar a festa com mais dois amigos, que assim como ele, são repórteres. A partir daí, Tracy vai repensar os próprios sentimentos, enquanto os dois homens se metem numa engraçada disputa pelo seu coração” (ADORO CINEMA, 2022).

<sup>98</sup> Consideramos que *Toni Erdmann*, apesar de centralizar a sua trama na relação privada e conflituosa entre pai e filha, coloca a candente conjuntura histórica da reestruturação do mundo do trabalho como um elemento constituinte importante para o desenrolar das ações dos personagens. Porém, esse aspecto sócio-histórico encontra-se apagado na crítica de Jones, por exemplo, o qual se restringe a manifestar-se subjetivamente diante dos afetos despertados pelo filme.



reluzente, são concebidos unilateralmente como vitais e caros à própria prática artística contemporânea — muitas vezes em sua mais ampla acepção, ou seja, nas mais diversas expressões artístico-culturais.<sup>99</sup>

Portanto, essa crítica formalista diz respeito a um tipo de análise que pouco fala da obra em sua *objetividade*, isto é, naquilo que a compõe em sua *forma e conteúdo*. Ao contrário, prioriza exclusivamente o seu caráter em termos de mobilização de sentimentos, de admiração ou repulsa por parte do espectador e, porque não dizer, do próprio crítico que vocaliza esse tipo de análise<sup>100</sup>. Tudo se passa como se o filme fosse constituído apenas de imagens, sons, luzes, sombras, cores, etc. — desprovidos de organicidade —, cuja função última seria concebida para a mobilização exclusiva de nossos afetos.

Assim sendo, resenhas como as de Jones ilustram, justamente, certos traços basilares que compõem o crivo da crítica pela qual *Eu, Daniel Blake* foi submetido. Isto é, tal crítica compartilha uma concepção (até bastante difundida entre seus pares e afins) de que uma obra cinematográfica de ‘cunho artístico’ deve conseguir retratar, simultaneamente, situações diversas da vida cotidiana, contemplando em sua feitura diversas facetas envolvidas em sua produção e forma estética, sobretudo, por uma idealizada criatividade *in abstracto*, por uma ‘nova forma’ de rodagem e montagem e, ainda mais genérico, por um suposto ‘resgate de estilos consagrados no cinema’. Tudo isso, ademais, sob um ‘discurso aberto’, eminentemente subjetivo, sem qualquer desfecho narrativo, capaz de catalisar a percepção do espectador para um sentido único da obra. Essa concepção, no entanto, desconsidera, por sua vez, que as formas de expressão humanas, mesmo aquelas aparentemente livres e abertas do campo estético, não são absolutas e imanentes, mas sim determinadas historicamente pela práxis social (isto é, conformadas pelo modo de organização ao longo do tempo), seja em sua criação artística e produção técnica, seja

---

<sup>99</sup> A invenção, o experimentalismo e a criatividade são fundamentais no modo de expressão cinematográfica. Porém esses caracteres formais também se apresentam como determinações históricas, logo, devem ser compreendidos a partir do contexto social que se engendram. Assim, surgem em determinadas condições da vida social, os meios que tornam a livre criação artística uma objetivação social espaço-temporalmente determinada. Por conseguinte, devemos sempre ter em mente que qualquer forma estético-cinematográfica ganha a sua existência em conjunturas socioeconômicas e político culturais específicas, as quais passam a ser reengendradas no próprio percurso histórico (MEDINA, 2020). Portanto, esse ‘lado criativo’ da sétima arte jamais deve ser assumido como um ente absoluto do fazer artístico, expresso e represento universalmente em estórias engendradas em espaços e tempos históricos distintos que servem apenas como pano de fundo do enredo. Pelo contrário, esses ‘cenários’ histórico compõem na própria utilização e comprovação dessas formas, bem como, muitas vezes, para questioná-las. Esse movimento, aliás, é que possibilita o ressurgimento não só velhas formas estéticas, mas também o alvorecer de novas vanguardas artísticas.

<sup>100</sup> No caso dos ditos críticos especialistas de teor formalista, suas análises fílmicas são ainda mais precárias do ponto de vista de alguém que se coloca como analista ou intelectual da ‘sétima arte’. Uma análise que, por exemplo, não pode ser cobrada de um mero espectador, a quem, muitas vezes, apenas se destina o desejo de se fruir um dado objeto fílmico sem pretensões propriamente reflexivas.

mesmo em sua recepção, os quais inevitavelmente dependem da relação entre *sujeito* e *objeto* ou, de modo mais concreto, entre *espectador* e *fato fílmico*.<sup>101</sup>

Termos meramente formalistas não se restringem aos afetos mobilizados por críticos como Jones. Outros críticos de cinema, como Antonia Quirke (2016), do *The Financial Times*, revelam forte conteúdo formalista em suas análises à obra loachiana, desnudando seus *clichés* retóricos em resenhas críticas de grande abstracionismo político. No caso específico de Quirke, ela afirma que *Eu, Daniel Blake* carece, paradoxalmente, de “interesse humano” dada à ausência de “liberdade narrativa” e “nuance artística”, caindo num “discurso sentimentalista de esquerda” — mesmo que ela não explicita ao seu leitor as mediações que existiriam entre a estética da obra loachiana e os supostos apelos morais mobilizados politicamente pelo diretor. Nessa mesma linha de apelo político-ideológico, mediado pelas supostas escolhas estéticas ‘pouco criativas’ para o desenrolar do filme, encontra-se, também, a resenha do crítico Mike D’Angelo, da Revista AVClub. Para ele, o cinema de Loach, em parceria com o roteirista Paul Laverty, assume uma “infeliz tendência que se torna ridiculamente didática” (D’ANGELO, 2016).

Desse modo, podemos observar nessas resenhas que supostos balizadores qualitativos do nível estético-cinematográfico de uma obra fílmica, como a presença de uma narrativa aberta, uma experimentação e inovação na forma de representação do conteúdo narrado e uma (suposta) imparcialidade política do enredo fílmico, por exemplo, assumem-se como uma espécie de *caracteres de indeterminação estética*, os quais uma obra cinematográfica de ‘relevância artístico-cultural’ supostamente deveria por obrigação conter para se sobrelevar enquanto ‘objeto de enobrecimento e culto’. Trata-se aqui, pois, de uma suposta indeterminação que deve se expressar como traço estético constitutivo da obra cinematográfica, a qual possibilitaria uma ‘abertura interpretativa’ por parte do espectador. E nessa hierarquia de legitimidades, possibilitaria um ‘reconhecimento estético-reflexivo’ por parte dos críticos e seus pares de campo<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Em artigo anteriormente publicado dissemos que “enquanto fato cinemático, o cinema objetiva-se como um dispositivo técnico que resulta da exteriorização dos aparelhos ópticos e dos conhecimentos tecnológicos engendrados na cultura moderna do século XIX. Uma vez exteriorizado nas relações sociais, esse dispositivo mecânico-elétrico se transforma em fato fílmico, pois, enquanto determinidade objetivada pela práxis social, adquire um caráter representativo com a manipulação de seus registros visuais sob a montagem de planos justapostos, recriando-se como um horizonte discursivo. Por sua vez, a projeção das imagens em movimento continua seu processo de exteriorização pois, ao ser apreendida pelo sujeito-espectador, altera diretamente seu comportamento perceptivo, cognitivo e sensorial” (MEDINA, 2020).

<sup>102</sup> Segundo Bourdieu (2007), o chamado *campo* é o espaço de sociabilidade no qual se estabelece uma luta entre os agentes que compartilham, validam e disputam discursos, regras e objetos de legitimidade perante o conjunto de pares que constituem esse espaço. Assim sendo, no caso específico do campo-artístico cultural e cinematográfico, as disputas em torno de certos objetos artístico-fruitivos passa pela distinção estética e afirmação de certas

Aliás, no caso específico do espectador que frui esse pretense tipo de obra cinematográfica, tal fruição deve permitir-lhe (segundo o campo de ‘críticos especialistas’, como temos demonstrado) uma ‘abertura de sentidos’, a qual deve estimular a sua ‘participação ativa’ na formação de uma ‘interpretação subjetiva’ da obra. E tudo isso sem necessariamente levá-lo a uma compreensão unívoca do objeto estético apreciado.<sup>103</sup> Caso contrário, para muitos desses críticos, uma forma cinematográfica de teor político — tal como expressa em *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, ao narrar de modo *objetivo e determinado* os impactos da política de austeridade britânica na vivência de suas classes trabalhadoras — não passaria de mero elemento de ‘didatismo’ e ‘militância de esquerda’. E o debate, para eles, se encerra por aqui.

Entretanto, essa posição em relação ao *dever ser* de uma obra cinematográfica, idealizada *in abstracto*, longe de ser uma concepção meramente individual de cada crítico atomizado em seus pensamentos pessoais, revela-se antes como uma expressão do momento histórico-cultural contemporâneo.<sup>104</sup> Para Jameson (2004), *inovação, ambiguidade e experimentalismo* se tornam critérios de avaliação da arte contemporânea, destinando-se, em sua indeterminação semiótica, a suprir certos nichos específicos — tidos, *a priori*, como mais intelectualizados — do mercado de bens culturais<sup>105</sup>. Esse caráter indeterminado, frisa o autor, é expressão mesma do rechaço à

---

regras tacitamente incorporadas como aquelas que, predominantemente, devem representar o *fazer artístico-cinematográfico*.

<sup>103</sup> Esse tipo de postura da dita crítica cinematográfica especializada é historicamente recorrente entre os críticos e historiadores do campo artístico em geral. A discussão sobre as ‘regras da arte’, por exemplo, sempre foi um tema de extrema relevância para os sociólogos da cultura, principalmente aqueles oriundos da tradição europeia legada de Durkheim e Weber, a qual, por sua vez, apresenta clara influência kantiana em seu pensamento estético. Para melhor aprofundamento sobre esse debate ver Bourdieu (2007) e Lahire (2006).

<sup>104</sup> Por isso, tal posição não pode ser vista em termos meramente morais (no sentido de ser bom ou ruim para uma determinada conduta normativa e de valor), mas sim em sua superação (e não cancelamento), em termos propriamente históricos. Os caracteres de narrativa aberta e de experimentalismo estético, por exemplo, são respostas de um campo particular da prática artística face a contextos históricos forjados no interior de determinadas relações sociais, as quais são constantemente tecidas por certas conjunturas próprias da moderna sociedade burguesa. Nesta, qualquer alteração no cotidiano social, promovida por ininterruptas inovações tecnológicas, a partir do processo de consolidação do modo de produção capitalista, é empiricamente apreendida pelos indivíduos no cômputo das relações corpóreo-individuais que estabelecem com as novas coordenadas espaço-temporais oriundas desse processo histórico-material. Isso, por sua vez, interpela a própria subjetividade humana e sua capacidade de apreensão do mundo social, cujas expressões artísticas revelam justamente traços particulares de uma formação socioeconômica que se centra em uma profunda e ininterrupta capacidade de revolucionar as suas próprias condições de existência (material) para manter-se como modo de produção dominante (CRARY, 2012; HARVEY, 2014).

<sup>105</sup> Conforme mostra Parra (2021, p. 97-98), “no modo de produção capitalista, os bens culturais se apresentam, em um nível de abstração menos determinado, sob a forma de mercadorias, seja como objetos culturais de consumo, fruição estética e entretenimento, (tangíveis ou intangíveis), seja como patrimônio mediado pelo turismo e lazer. De fato, os bens culturais são muito mais determinados do que isso, dadas as práticas culturais que os constituem e nos quais se encontram, por exemplo, seus princípios estéticos, seus graus de legitimidade social e identitária e/ou suas funções socioculturais e educativas. Contudo, conhecer a natureza primária dos bens culturais, como parte integrante do mercado, ou seja, como um bem capaz de ser trocado entre os agentes, é condição necessária (não suficiente!), para se compreender a relação que estes bens estabelecem no conjunto das lutas culturais e, de forma mais concreta, no seio das lutas de classes que conformam a mediação social (na produção e circulação) desses bens”.

objetividade do mundo — muitas vezes confundida, propositalmente ou não, com uma suposta ‘neutralidade’ do existente — em suas conexões históricas essenciais para a constituição de qualquer objeto social. A recusa de um sentido objetivo, lastreado precisamente por tais correlações históricas, reconfigura o próprio estatuto da prática artística e de sua obra resultante. Esta passa a ser concebida como um corpo desprovido de sentido próprio; um corpo artístico inorgânico a ser preenchido num jogo de liberdade semântica, uma vez que não apresentaria nenhuma organicidade evocadora da história e dos desdobramentos do ser social. Resumindo: tal tratativa impõe como diretrizes de um *dever ser artístico* — o qual, por sua vez, engloba o cinema como a dita ‘ sétima arte ’ — que se *determine* de antemão um conjunto de critérios que se apresentam como *indeterminados* para o senso crítico que busca um sentido sócio-histórico para a obra fruída. Em outras palavras, trata-se de, no decorrer da fruição estética, *determinar o indeterminável* como meio legítimo de aferição do ‘ bom gosto artístico ’, valendo essa ‘ máxima ’ também para o campo cinematográfico.

Tudo isso, por sua vez, não significa que não possamos reconhecer o esforço que muitos artistas, em suas mais diversas áreas de atuação (cinema, pintura, música, dança, teatro, literatura, etc.), demonstram ao tentar provocar diversas experiências estéticas a partir de uma mesma obra. Não se trata disso. Obras artísticas de teor polisssemântico podem suscitar em seus diversos públicos-alvo uma série de interpretações válidas, as quais podem ir do simples lirismo poético de cunho afetivo até manifestos de claro debate político. Tudo isso não está em causa. O que trazemos aqui para o debate é que, mesmo em obras artísticas dessa natureza, não nos é permitido, enquanto pesquisadores e intelectuais de uma ciência humana histórica que se pretende crítica, negar a objetividade (a existência) de seu conteúdo sociomaterial, isto é, das relações sociais que lhes dão concretude.

Em outros termos, a pretexto da possibilidade de múltiplas formas de fruição da obra artística, não podemos deixar de reconhecer que o *produto do fazer artístico* é também um *produto histórico* e, portanto, uma síntese de múltiplos movimentos gestados no interior de uma organização social específica. Organização essa que se manifesta em um cotidiano espacial e temporalmente determinado pelas querelas que as reproduz diariamente. Logo, não se trata aqui de discutirmos se tais obras, mais ou menos ambíguas, são legítimas ou não, ou, ainda, se elas apresentam afetos e gostos questionáveis em suas formas. Trata-se antes de salientar que tais obras são produtos de *determinadas práticas sociais* e, portanto, ontologicamente existentes face às possibilidades e aos limites do cotidiano social no qual se gestam; apresentam traços constitutivos que se encontram para além do mero fruir estético, critério unilateralizante para muitos dos críticos que temos exposto até aqui.

Nesse sentido, acentua Moretti (2007), mesmo diante de uma obra artística abertamente classificada como ‘plural e ambígua’, não podemos nos eximir de uma análise fundada em critérios objetivos. Embora as obras de caráter estético indeterminado sejam produzidas numa prática cultural aparentemente descompromissada ou desconectada com a história<sup>106</sup>, seu estatuto social jamais escapa à própria inexorabilidade histórica. Podemos afirmar, portanto, que tais expressões fílmicas particulares apresentam uma objetividade processual tanto em suas formas e técnicas compositivas quanto no que diz respeito às relações sócio-históricas nas quais seus agentes culturais as produzem enquanto objetos artísticos (MEDINA, 2020). Por isso, é válido dizer que qualquer obra fílmica possui objetividade própria, a qual, inclusive, se constitui imbricadamente ao seu caráter aparentemente autônomo e subjetivo. Não há uma separação entre objetividade e subjetividade, tal qual concebem aqueles críticos diante de filmes como *Toni Erdmann* e *Eu, Daniel Blake*. Objetividade e subjetividade, ambas, estão entrelaçadas para mobilizarem os nossos afetos (EAGLETON, 1993). Inclusive, Xavier (1983) salienta que os filmes (que para nós se apresentam enquanto produtos artístico-culturais resultantes da práxis cinematográfica) se constituem a partir de *determinações objetivas* que criam *sentidos subjetivos concretos*, cuja coerência pode ser compreendida justamente nos imbricados canais plásticos compostos por suas cores, tonalidades, sons, ruídos, vozes, imagens (conflitivas ou harmônicas), etc. Elementos esses os quais constituem a obra cinematográfica enquanto um objeto audiovisual de teor estético-cultural, mesmo quando sua forma se apresenta como aparentemente ilógica, estranhada e polissêmica.

Desse modo, mesmo em uma obra fílmica que se apresenta sob a perspectiva de uma *narrativa aberta* há em sua composição uma estrutura de traços objetivos (MORETTI, 2007). Afinal, as obras de teor estético não são autotélicas, ou seja, não são entidades supra-históricas que explicam a si mesmas, conforme salienta Eagleton (1993). Elas se forjam em práticas sócio-individuais específicas, sendo, portanto, *expressões de internalizações subjetivas da objetividade do mundo*, mesmo que o autor esteja inconsciente disso (LUKÁCS, 2012; MARX, 2004). O autor que fala de si ou de qualquer situação por meio de uma dada obra estético-cultural expressa aspectos efetivos de determinadas relações sociais. Ele próprio e seu pensamento se constituem nessas relações sociais efetivas, as quais são objetivas porque ganham existência social mediante valores, ideias, sentimentos; estes os quais, por sua vez, mobilizam práticas

---

<sup>106</sup> Segundo Jameson (2004, p. 31-32), no interior dessa atitude, a obra artística apresenta uma forma de “achatamento” ou uma ausência de “profundidade”, tanto em seu significante como em seu significado. Isso ocorre pelo fato de seus criadores não se comprometerem à alusão de um determinado contexto histórico em específico, privando o espectador que frui as suas obras de qualquer sentido sócio-histórico ou de uma reflexão detida acerca da conjuntura que direta ou indiretamente nutre a sua criação estética.

efetivas da vivência cotidiana em suas determinações históricas, ou seja, em seus traços constitutivos precisamente dados pela concretude de sua conjuntura social específica (LOTMAN, 1978; THOMPSON, 1981). Reiteramos aqui que tal expressão estética se forja a partir de um contexto social objetivo, não obstante, possa se apresentar ao seu próprio criador como uma inconsciente percepção da historicidade que satura o produto artístico de seu trabalho prático-intelectivo. Pois, afinal, as obras cinematográficas (assim como quaisquer obras de cunho evidentemente estético) são objetos culturais resultantes da prática social realizada em determinadas condições históricas. É justamente isso, aliás, que nos permite compreendê-las em sua integralidade constitutiva, isto é, em suas dimensões subjetivas (de âmbito autor mais particular) e objetivas (de âmbito processual sócio-histórico mais geral).

Nesse sentido, quando a dita crítica especializada se limita a pontuar qualitativamente as características de uma obra cinematográfica, tal como ocorre com relação ao filme *Toni Erdmann*, ela assume uma postura meramente subjetivista na medida em que se dispõe menos a tratar o filme em sua objetividade, em suas mediações compositivas, e mais em priorizar os seus sentimentos pessoais a respeito da obra, ou seja, no quanto ela agrada ou desagrade os seus gostos e posicionamentos particulares (em sua visão) perante o mundo. As qualidades elencadas pelos críticos assumem, desse modo, uma postura inerentemente sentimental, uma vez que são apontadas de modo desassociados da materialidade concreta que constitui o objeto cultural sobre o qual se debruçam, desconsiderando a sua fundamentação sócio-histórica. Assim, desse comportamento emerge uma *crítica formalista* na medida em que a sua avaliação concebe o filme apenas como um objeto estetizado, logo, desprovido das mediações historicamente determinadas que contribuíram para a sua constituição.<sup>107</sup> Isto é, desprovido simultaneamente da materialidade social na qual se engendra e da concreticidade das relações estético-compositivas de seu produto fílmico resultante. Elementos esses necessários, inclusive, para apontar o próprio universo temático da obra cinematográfica, com seus limites e possibilidades presentes em sua capacidade de expressar uma dada síntese artística entre forma e conteúdo (MORETTI, 2007).

Em decorrência da ausência de historicidade ou, em outras palavras, de uma concepção da obra cinematográfica em seu caráter histórico, constituída em sua subjetividade e objetividade indissociáveis, a avaliação de *Eu, Daniel Blake* assume um tom subjetivo e condescendente. Por exemplo, em sua crítica, Jones (1997, p. 61) descreve *Eu, Daniel Blake* como sendo

---

<sup>107</sup> Aliás, essa separação entre as dimensões estética e social no interior de uma concepção formalista acerca da obra cinematográfica é problemática, uma vez que a própria categoria estética [*aisthesis*], em sua acepção histórica moderna, diz respeito à percepção e sensação humanas, ou seja, trata-se de uma elaboração audiovisual cujo discurso não visa apenas um conjunto encadeado de ideias narradas, mas também o modo como o corpo reage, via afetos e aversões, aos estímulos concretos do mundo (EAGLETON, 1993).

um filme “muito Ken Loach” [*very Ken Loach*]. Adjetivação essa, elucidada o crítico, usada para se referir a traços cinematográficos que considera como típicos das obras loachianas, tais como supostas “reviravoltas mecânicas na trama”, sucessivos ‘empilhamentos’ de acontecimentos no decorrer das narrativas e uma ‘retórica marcante’. Acrescenta ainda que esses traços seriam tão “familiares” e “até amáveis” como os são os “descansos de panela na mesa da cozinha” e “as molas aparentes de sua cadeira favorita”. Diante dessas colocações, o *feitiço do novo* parece se desencantar diante de tal ‘familiaridade loachiana’, justamente ao se defrontar de imediato com um tipo de ‘procedimento antigo’, classificado como ‘clichê’. Logo, ultrapassado demais para agradar os ‘parâmetros clássicos’ que costumam reverenciar o *feitiço do velho*.<sup>108</sup> Assim, tal adjetivação “muito Ken Loach”, ao invés de elucidar a prática cinematográfica do diretor, em suas potencialidades e limites estéticos, atua ao contrário: a mantém em uma forma abstrata (carente de mediações próprias) que nada elucidada. Essa adjetivação, apenas ‘expõe’ essa prática em termos meramente opinativos e, portanto, subjetivos, inferindo conclusões moralistas individuais, as quais aludem a uma forma de arte cinematográfica idealizada para reduzir a obra loachiana a nada mais do que uma ‘estética já superada’.

Dessa forma, enquanto objeto estetizado, um filme “muito Ken Loach”, segundo Jones, encontrar-se-ia fora dos parâmetros típicos dos traços basilares mais consensuais dos círculos consagrados da arte cinematográfica. O que pode sugerir, embora não intencionalmente por parte de Jones<sup>109</sup>, que *Eu, Daniel Blake* seria desprovido de inventividade e criatividade, uma peça audiovisual que sequer seria capaz de apresentar um mero traço ‘esteticamente refinado’, visto que nele ‘tudo é tão familiar’. E tudo se passa como se o dito ‘familiar’, em sua imediatividade, fosse simples e translúcido e, por isso, incapaz de fornecer novas descobertas, tratando-se apenas de ‘ultrapassados’ elementos estéticos meramente ‘empíricos e formais’. Toda essa assertiva se coloca como um *senso comum* no interior de uma parte significativa dessa crítica

---

<sup>108</sup> Os termos “feitiço do novo” e “feitiço do velho” foram usados por Lukács (2010) para caracterizar o ofício do crítico na análise das obras artísticas, principalmente aquelas de cariz emancipador e independente de seu criador. Ainda segundo Lukács, há um tipo de crítico, cujo critério de avaliação se baseia nos experimentalismos e na priorização das formas estéticas inusitadas, os quais causam um verdadeiro ‘feitiço do novo’; um anseio por formas novas, criativas e de vanguarda. Há também aquele crítico apegado às formas estéticas de expressão clássica, já consagradas; aquele quem se deleita e se entrega ao feitiço do velho. Como podemos perceber, esses critérios, tomados isoladamente e à parte da materialidade histórica de constituição da obra cinematográfica, acabam tendendo a uma avaliação crítica assentada muito mais num *juízo de gosto*, logo, subjetivo. Perde-se assim de vista os critérios objetivos constituintes da obra cinematográfica, bem como as suas mediações e determinações constituintes. Perde-se, portanto, toda a sua sensibilidade estética, temática e discursiva.

<sup>109</sup> Dizemos não intencionalmente, pois a sua avaliação crítica, sob critérios de inventividade, experimentalismo e consagração de formas estéticas clássicas, pertence a um legado histórico no campo das artes. Desse modo, esse tipo de avaliação apresenta-se na contemporaneidade a partir de uma antecedência histórica que precede não apenas Jones, mas qualquer crítico legatário desse formalismo estético, formando-se e reproduzindo-se nele. Cf. Jameson (2004) e Moretti (2007).

formalista à *Eu, Daniel Blake*. Outro crítico, Nick James (2016), da Sight & Sound, vai bem ao encontro disso, deixando clara a sua insatisfação com a familiaridade do “método realista” loachiano e seus conhecidos ‘clichês’, afirmando que se trata de um “uso preguiçoso” partilhado por uma série de filmes britânicos.

Portanto, diante dessas resenhas, constatamos uma incompatibilidade da dita crítica especializada em relação ao que eles denominam como ‘método realista’, sendo este concebido estritamente como um fazer cinematográfico que origina apenas traços de ‘familiaridade’; como uma ‘narrativa fechada, mecânica e previsível’. Isto é, tratar-se-ia de uma concepção estético-cinematográfica realista, porém formal, baseada em traços não análogos àqueles estabelecidos no seio do consenso típico de uma pretensa prática cinematográfica considerada ‘genuinamente’ como um ‘filme artístico’; embora não fique exatamente claro nesses críticos que tipo de ‘cinema de arte’ seria esse. Daí o estranhamento ou até mesmo o rechaço à *Eu, Daniel Blake*, resultando em uma avaliação crítica esteticamente padronizada, idealizada no mais puro éter abstracional do ‘belo’ e do ‘sublime’; resultando, justamente, em uma avaliação equivocada da obra loachiana, a qual revela-se nada mais do que um *script* mecânico e esquematizado do filme. Trata-se, por conseguinte, de uma avaliação destituída de qualquer traço de *totalidade acerca do filme loachiano*, pois tais críticos partem, de modo apriorístico, de uma ‘familiaridade’ e ‘didatismo’ por eles mesmos invocados, tornando-os pressupostos particularistas de sua própria análise fílmica. Assim, tomam a forma da estética loachiana como algo superado, focando de modo superficial (e, conseqüentemente, unilateral) no conteúdo temático apresentado pela obra.

Desse modo, o *script* formalista desses críticos é, frequentemente, composto por uma breve sinopse, seguida da descrição de várias cenas num estilo de roteiro, contemplando uma imagem marcante e emotiva do filme, cujos conteúdos são sempre discorridos *en passeant* em face dos acontecimentos reais da vida social. Não podemos negar que esse tipo de crítica formal possa apontar informações significativas acerca de uma dada obra cinematográfica. Contudo, mesmo essas informações se apresentam de modo fragmentado, sem uma relação com os demais traços internos e externos à obra, visto que apenas centram e elegem um único caráter do filme ou alguns detalhes da sua distribuição como características taxonômicas; ou ainda focando apenas na reação imediata do público ao filme (GANT, 2017; GLEIBERMAN, 2016; HUTCHINSON, 2016). Por fim, esse típico *script* da dita crítica especializada a *Eu, Daniel Blake* tem como seu *gran finale* um anticlímax marcado, sobremodo, por um certo ar de pesar acerca do cinema loachiano. Pesar este que se apresenta sob um carimbo de condescendência



face às possibilidades temáticas desse fazer cinematográfico para uma suposta e contundente ‘denúncia social’.

Se, por um lado, a crítica formalista dispensa do escrutínio analítico o caráter da vida social, apenas a citando como mero pano de fundo, no melhor dos casos, por outro lado, os “críticos conteudistas”<sup>110</sup>, apesar de considerarem a vida social como um elemento central da obra loachiana, acabam caindo em reducionismos formalistas, visto que se baseiam em analogias imediatistas entre a representação ficcional cinematográfica e a realidade social vigente; desconsiderando, por conseguinte, as próprias mediações estético-produtivas intrínsecas à obra. Logo, nesses tipos de críticos conteudistas há também uma ruptura com a totalidade constituinte do filme, pois o foco exclusivo em seu ‘conteúdo social’ suprime a forma estética que a suporta. Assim, apesar de seu entusiasmo com o filme *Eu, Daniel Blake*, esses críticos conteudistas sobrevalorizam o seu ‘conteúdo social’, ao mesmo tempo em que dispensam de seu horizonte analítico os elementos compositivos que caracterizam a própria instância fílmica que organiza esse mesmo conteúdo. Desse modo, nessa *categoria conteudista*, notamos haver apenas uma apreciação positiva do filme com base em uma espécie de ‘urgência propagandística’ da temática social que a obra mobiliza ao longo de seu enredo, relegando aos seus aspectos estético-formais o mesmo tipo de desmerecimento suscitado pelos tradicionais críticos formalistas do já consagrado campo cinematográfico, principalmente de matriz europeia.

Podemos constatar esse movimento de parte da recepção crítica em uma série de artigos publicados na *The Canary*, um site de notícias independente britânico de viés assumidamente progressista. Dentre os artigos publicados nesse site podemos encontrar os comentários de Wright (2016), o qual se centra nos ataques dirigidos a *Eu, Daniel Blake* por parte da mídia conservadora. Com esse intuito, o jornalista foca apenas na representação fílmica das querelas em torno dos cortes de benefícios sociais aos trabalhadores britânicos. Ali, Wright salienta tão somente o contexto social efetivo — e, portanto, extra filme — que embasa o tema cinematograficamente representado, deixando de lado a própria forma de produção e constituição estética da obra. Nessa mesma linha conteudista, o crítico Michael Koresky (2016, p. 88), da *Film Comment*, enaltece *Eu, Daniel Blake*, denominando-o como um exemplo de “contra cinema”, pois se trata de um filme que rasga crítica e furiosamente a bolha do “cinema homogeneizador de direita”. Aliás, o crítico caracteriza esse “contra cinema” como aquele que possui uma “retórica de esquerda”, mais precisamente um discurso social realista de palanque [*social-realist*

---

<sup>110</sup> Trata-se aqui de outra categoria também identificada por Lukács (2010) no comportamento da chamada crítica especializada em relação às obras artístico-culturais.

*soapboxing*]<sup>111</sup>, portanto, marcado por um suposto ‘ponto de vista único e rígido’; elemento este que, salienta o crítico, pode ser “irritante” para aqueles que não estão ‘acostumados’ com o cinema loachiano.

Nesse sentido, o teor político caracterizado por esse suposto ‘ponto de vista único e rígido’, o qual seria parte integrante do discurso fílmico de *Eu, Daniel Blake*, acaba predominando na maioria da recepção crítica, seja de modo velado em uma crítica formalista de teor mistificador e idealmente estetizado, seja de modo explícito em uma crítica unilateralmente conteudista e, por isso, tendencialmente panfletária. Enquanto, para esta última, a obra loachiana só adquire relevância pelo desvelar de temas notadamente políticos, para os formalistas de plantão tais temas, trabalhados a partir de uma estética realista propriamente loachiana, entram em desarmonia com o (apriorístico) princípio formal estético de cunho experimental e supostamente vanguardista.

Essa última vertente ‘crítica’ ao cinema loachiano pode ser notada, por exemplo, no prognóstico de Araújo (2017) acerca da recepção de *Eu, Daniel Blake* por parte do grande público, o qual se restringiria a um cativo<sup>112</sup> e reduzido grupo de ‘indivíduos progressistas’ que tendem a compartilhar o ponto de vista político-estético de Loach<sup>113</sup>; um grupo, portanto, que apresentaria um tipo muito circunscrito de verossimilhança com a obra loachiana. No restante do

<sup>111</sup> O termo *soapboxing* (caixa de sabão) é uma gíria inglesa que se refere à antiga prática de militantes e políticos em seus comícios, os quais levavam consigo um caixa de madeira na qual subiam para fazer discursos políticos, nomeadamente, de teor popular-sensacionalista (CAMBRIDGE, 2020; TWITCHELL, 2004).

<sup>112</sup> À primeira vista, não parece equivocado o fato de Loach ter um público cativo, formado por certas frações politicamente progressistas de uma típica classe média urbana. Frações essas presentes, sobretudo, em países como França e Brasil. Todavia, isso é apenas um aspecto de um processo de distribuição e fruição (consumo) dos filmes mais recentes de Loach, permitindo-nos antes compreender a própria natureza de sua audiência. Loach compartilha com grande parte de seu público um mesmo ponto de vista em relação às querelas socioeconômicas e culturais mais candentes da atualidade, conforme nos lembra Araújo (2017). Assim, não podemos deixar de colocar nessa análise o próprio modo colaborativo de realização dos filmes do diretor. Primeiro, devemos ressaltar a existência de uma franca via colaborativa na produção dos filmes de Loach. Essa colaboração inclui, por exemplo, a parceria do diretor e sua equipe mais próxima com produtoras audiovisuais de outros países, sempre sob financiamento garantido por programas de incentivo à cultura e leis de fomento estabelecidos tanto pelo estado britânico quanto pela própria União Europeia. Em parte, essa necessidade material presente na produção cinematográfica loachiana, mostra-nos que não apenas a sua forma de filmar e narrar histórias são muitas vezes preteridas do apelo comercial típico das películas de Blockbuster como também o seu conteúdo apresenta muitas vezes temáticas contemporâneas que incomodam as sensibilidades conservadoras mais desistoricizadas e reféns do puro entretenimento alie-nante (JONES, 2016).

<sup>113</sup> Segundo aponta a sua produtora O’Brien (2016) no documentário *Versus*, a captação de recursos no seio privilegiado da indústria cinematográfica, e, por conseguinte, nos circuitos de amplo acesso de público como cinemas distribuídos em shopping centers, por exemplo, é uma tarefa quase inglória para Loach e sua equipe. Aliás, esse fechamento de portas da esfera da circulação e distribuições de seus filmes ocorre já desde a década de 1980, imposto pela guerra que o governo de Margaret Thatcher declarou ao diretor. Isso, por sua vez, fez com que Loach encontrasse em sua própria terra-natal uma interdição prévia das salas de cinema locais para a exibição de seus filmes (RAPHAEL, 2007). Contextualizando melhor essa espécie de ‘censura’ prévia ao diretor, podemos dizer que essa restrição à exibição de suas obras ocorreu depois de o diretor ter tido amplo acesso à TV pública

grande público, de caráter mais conservador, segundo Araújo, haveria um efeito estético mobilizador mínimo, justamente, porque

Loach maneja um vocabulário já antigo: o seu [vocabulário revela-se como] um *cinema moderno*. E o *tempo do moderno está revolvido*, é o *passado*. Percebemos seu envelhecimento tanto quanto a limpidez do estilo ou a integridade de Loach. *Tudo que nos diz, no entanto, já foi dito (inclusive por ele mesmo) e é sabido*. Não se pode pedir outra coisa de Loach. *Ele é um homem de seu tempo. Estranho, de fato, é que o júri do Festival de Cannes de 2016 o tenha escolhido para a Palma de Ouro*. Ninguém dirá que Loach escolheu o conforto ou o conformismo (cinematográfico). *Do júri, sim, é bem isso que se pode dizer* (ARAÚJO, 2017).

Esse é um exemplo nítido de uma crítica despida de historicidade, ou melhor, atuando sob as *vestes de uma ausência de historicidade*, a qual apenas concebe a obra cinematográfica, com “O” maiúsculo, em sua capacidade estética experimentalista. Podemos notar isso no seu equivocadamente prognóstico. Em termos factuais, como já o demonstramos ao longo de nossa exposição, os efeitos político-catárticos de *Eu, Daniel Blake* foi visceral no seio da sociedade britânica, tal como ocorrera com o filme *Cathy Come Home* em finais dos anos de 1960. Essa factualidade produzida nas mais diversas instâncias da esfera receptiva<sup>114</sup> questiona a própria expressão “cinema do passado” como categoria de análise explicativa do cinema de Loach. Em forte oposição a essa taxonomia superficial, podemos constatar a forte capilaridade social do

---

BBC, na qual estreara nos anos de 1960 produzindo dramas audiovisuais justamente voltado para grandes parcelas de trabalhadores britânicos. Em poucos anos de produção e exibição de suas produções, digamos, mais politizadas em termos de classe do que a média de programas televisivos da emissora à época, Loach perde seu livre trânsito nessa instância midiática de caráter pública e amplo alcance de audiência, tendo a partir daí de recorrer às técnicas de captação de recursos e de readequação de suas montagens ao novo cenário de perda de apoio institucional e financeiro. Portanto, todo esse histórico de entraves iniciados nos anos de 1980 deve ser considerado como uma determinação histórica posterior ao surgimento do próprio diretor enquanto agente cultural destacado, impedindo até o presente a ampliação do acesso de um público mais heterogêneo às suas obras. Desse modo, essa compreensão mais ampla acerca da trajetória do diretor até o presente momento nos permite avaliar a persistente restrição do público que assiste aos filmes de Loach, os quais, restritos em grande medida a pequenas frações mais conscientes das classes trabalhadoras, frequentam justamente as restritas salas de cinema dedicada a passar filmes de nicho (os já conhecidos filmes de culto ou *cults*). Em segundo lugar, diante desses entraves, a produtora Sixteen Films, criada e liderada por Loach, atua de modo a articular a sua própria rede de exibição dos filmes loachianos, como em sindicatos, albergues, associações comunitárias etc. (ATTAC, 2002; LEWIS, 2017; LOACH, 2007c; MEECHAN, 2016). Tudo isso demonstra, portanto, uma dinamicidade mais abrangente do cinema de Loach em sua produção, distribuição e circulação, enquanto aspectos centrais de sua própria prática cinematográfica. Ao não compreenderem, desconsiderarem ou mesmo desconhecerem todo esse contexto prévio, grande parte dos ditos críticos especializados que enveredam por esse caminho ficam presos em suas próprias unilateralizações formais e moralistas, sob forte traço ideopolítico de teor conservador, restringindo as suas análises fílmicas a clichês, enunciados polêmicos e taxativos e pontos de vistas que vicejam um artificial senso de experimentalismo diante da presente afirmação de que Loach representaria um ‘cinema do passado’. Tudo, aliás, utilizado de modo rasteiro, como uma tentativa prévia de diminuição do legado loachiano para o cinema contemporâneo.

<sup>114</sup> Isto é, nos debates cotidianos apresentados pela grande mídia, nacional e internacional, passando pelos partidos políticos e organizações trabalhistas, até mesmo chegando aos mais elevados debates do Parlamento britânico e mesmo de instituições além-fronteiras, como no caso da recepção crítica e do público ao filme *Eu, Daniel Blake* no Brasil.

cinema loachiano (em especial com a confluência da grave conjuntura mundial de crescente crise socioeconômica na qual se deu o lançamento de *Eu, Daniel Blake*). Cinema este que, com sua explícita prática estético-política de produção e distribuição fílmica, adquire a completude de sua existência social na proeminente envergadura repercussiva de sua recepção; não apenas na esfera pública de recepção britânica, mas também em diversos espaços socioculturais do mercado cinematográfico e da grande mídia mundiais.<sup>115</sup>

Ademais, o abalo oriundo de *Eu, Daniel Blake* chacoalhou as estruturas ideológicas da grande mídia britânica, favorável às políticas de austeridade, mobilizando para o seu contra-golpe os críticos mais mordazes. Estes se esforçaram na elaboração de resenhas profundamente travestidas das vestes mais vis de um *desistoricismo moralista*, conforme vimos anteriormente. Porém, seu efeito foi exatamente o oposto àquilo que almejavam. Sua virulência, conforme assinala Aston (2018), “reascendeu um sentimento de empatia à classe da escória que o povo britânico foi programado para odiar”. Segundo a autora, a reação do público ao filme de Loach reavivou, mesmo que de modo passageiro, aquilo que outrora Raymond Williams chamara de uma “estrutura de sentimentos” em torno de um senso de pertencimento à classe trabalhadora. Tudo isso no âmbito de um questionamento à própria ideia nebulosa de classe média, consolidada em plena Era Blair, após a anestesiação de seu governo diante do legado histórico de brutalidade político-econômico herdado do *thatcherismo*.<sup>116</sup>

Toda essa conjuntura de reavivamento da histórica cisão de classes no interior da sociedade burguesa contemporânea e, mais concretamente, no seio da sociedade britânica que nela se exprime e na qual se observa diante da tela que externaliza o cinema loachiano, demonstra mais uma vez que as obras cinematográficas (e artístico-culturais, em geral) não são autotélicas, ou seja, não possuem um conteúdo estético hermeneuticamente isolado em um ideário contemplativo exógeno à realidade. Não se trata, portanto, de conceber o produto fílmico como uma

---

<sup>115</sup> Podemos citar um exemplo brasileiro. Na estreia de *Eu, Daniel Blake*, em um cinema da capital paulista situado na rua Augusta, os espectadores foram entrevistados por uma equipe da Imovision (2017), os quais relataram a experiência estética proporcionada pelo filme. Já no caso dos EUA, o crítico norte-americano Scott Feinberg, da *Hollywood Reporter*, chega a dissertar sobre o filme recolocando a discussão sobre a política de saúde intencionada pelo programa *Obama Care* no seio na sociedade norte-americana. Feinberg compara a questão do filme ao termo “painel da morte” usado, em sua visão, de modo errôneo pela republicana Sarah Palin. Para ela, o sistema de saúde britânico, retratado em *Eu, Daniel Blake*, era uma anomalia que poderia ser replicada se fosse implementado o programa *Obama Care* nos EUA, complementa o autor.

<sup>116</sup> Aliás, acrescenta Aston (2018), *Eu, Daniel Blake* é uma obra de teor cinematográfico que sucede duas peças teatrais: *Posh* (2010), de Laura Wade, e *Wish List* (2016), de Katherine Soper. Essas obras foram recepcionadas pela imprensa britânica como aquelas que causaram uma comoção mais exacerbada em relação ao sentimento de pertencimento de classe. Tais peças são, portanto, exemplos fáticos do quanto as obras artísticas são respostas performáticas e estéticas a um contexto social profundamente marcado por lutas de classes como elemento estruturante da nossa sociedade burguesa contemporânea notadamente erigida sob as bases histórico-materiais do modo de produção capitalista

pura mentação criadora de um ideal estético, desprovido das relações sociais que medeiam e engendram a sua própria concreção.

Nesse sentido, é questionável classificar o filme de Loach como uma “obra do passado”, segundo afirma Araújo, uma vez que *Eu, Daniel Blake* se engendra e, ao mesmo tempo, incide em um presente historicamente determinado (constituído). Presente esse que nada mais revela do que um instante processual das relações sociais que saturam a obra loachiana de mediações e significados que remetem a essas mesmas mediações. Tecidas no seio de uma práxis cada vez mais exasperada pelas disputas em torno da apropriação da riqueza gerada pelo trabalho vivo (em sua totalidade social), essas relações sociais constituem a base material sobre a qual se expressa as mais vivas discussões fomentadas por *Eu, Daniel Blake*, pois, não por acaso, reverberam as próprias querelas cotidianas em torno do sistema de seguridade social britânico e, conseqüentemente, do próprio estatuto histórico do chamado *welfare state* (que fora também de algum modo limitado a uma circunscrita aristocracia operária).

Por conseguinte, o filme de Loach demonstra que *nem tudo foi dito*, conforme pressupôs Araújo. Nesse caso, podemos dizer que *Eu, Daniel Blake* abriu vazão para diversas vozes dissonantes do senso comum mais superficial em torno dos benefícios sociais e, portanto, colidentes com uma série de discursos estigmatizadores presentes naqueles tipos de *realities shows* anteriormente citados. São as vozes advindas de diversas frações das classes trabalhadoras e de seus representantes mais contumazes, incluindo artistas, políticos e grupos de diversas esferas sociais. Essas vozes, irrompidas pela existência social do filme, colocaram em debate as próprias políticas de austeridade em curso, tão defendidas pelas mídias oficiais mais conservadoras, as quais não conseguiram mais silenciar as contradições oriundas desse processo. Diante da recepção do filme de Loach, em plena explicitação da crise contemporânea do modo de produção capitalista, canalizada pela deliberada insatisfação com os rumos da política econômica britânica e consumada pelo até então recente referendo popular em torno do Brexit<sup>117</sup>. Tudo isso, por sua vez, evidencia que *nem tudo foi dito de uma forma tão potente e impactante* como em *Eu, Daniel Blake*.

---

<sup>117</sup> Devemos lembrar o leitor que a distância temporal entre o lançamento de *Eu, Daniel Blake*, no Festival de Cannes, e o referendo pela saída do Reino Unido da União Europeia, o chamado Brexit, é de pouco mais de um mês. O primeiro evento ocorreu em meados de maio de 2016, enquanto o segundo se dá poucos dias antes do final de junho daquele mesmo ano. Por sua vez, essa proximidade entre os eventos mostra como a atualidade da obra loachiana expressa, no plano artístico-cultural, a candência dos fatos vividos à época, ou seja, a fina sintonia de Loach e sua equipe cinematográfica em relação aos rumos da chamada *história à quente*. Os desdobramentos em torno desse entrelaçamento entre a produção cinematográfica loachiana e o movimento histórico contemporâneo serão apresentados ao longo da Seção III deste trabalho. Momento no qual nossa exposição será capaz de apresentar os nexos e as mediações mais concretas que vinculam a produção cinematográfica de Loach ao contexto histórico de sua produção.

Assim, chegamos a um ponto central de nossa exposição, o qual contribui para elucidar *o enguiço da crítica em suas vestes formalistas*, cujos tons reverberantes revelam uma profunda *ausência de historicidade* na majoritária apreciação ‘crítica’ ao fazer cinematográfico. A própria cerimônia de Cannes, na qual *Eu, Daniel Blake* é agraciado pela Palma de Ouro, é uma clara expressão dessas vestes. Um evento de destaque como esse passou incompreendido aos olhos estranhados dos críticos formalistas (como no caso de Araújo, por exemplo), os quais se restringiram ao mero questionamento moral pela escolha do júri ao filme de Loach. Referimo-nos aqui à centralidade que os apologetas da estética do cinema clássico trouxeram ao Festival de Cannes naquele ano de 2016. Segundo Jones (2016), a premiação de *Eu, Daniel Blake* fora acompanhada por uma extensiva homenagem à narrativa clássica. Tal consagração se revela em uma série de premiações e louvações deliberadamente atribuídos a filmes de teor narrativo naquele ano.<sup>118</sup> Esse fato, por sua vez, nos permite refletir sobre o tipo de consenso expressado por parte de alguns críticos, expressado, por exemplo, na afirmação de Araújo, para quem o cinema moderno seria um ‘cinema do passado’, dado, em sua concepção, tratar-se de uma práxis cinematográfica com um ‘ponto de vista único’, ‘mecânico’, ‘previsível’ e de ‘linguagem antiga’. Pode dizer que, de certa forma, o evento de celebração da narrativa clássica em Cannes questiona esse consenso acerca do cinema moderno, o que nos permite recolocar o estatuto histórico da prática cinematográfica no centro da discussão.

Ao lado de *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, destaca-se o documentário *Uma viagem pelo cinema francês*, do cineasta Bertrand Tavernier.<sup>119</sup> Essa obra levanta justamente um questionamento acerca da opinião quase uníssona da dita crítica especializada, a qual enfatiza o assim

---

<sup>118</sup> Segundo o crítico Kent Jones (2016), da *Film Comment*, Cannes de 2016 fora o festival mais controverso de toda a sua história. Isso decorre do fato de que as premiações foram baseadas no “teor narrativo” por parte da escolha do júri, o qual concedeu o prêmio de melhor direção para Olivier Assayas, por *Personal Shopper*, e para Christian Mugiu, por *Graduation*. Junto a esses filmes, o crítico Jones destaca ainda o documentário de Bertrand Tavernier, *Uma viagem ao filme francês*, de 2016, e, por fim, *Eu, Daniel Blake*, de Ken Loach, enquanto uma ode à narrativa clássica, em Cannes de 2016.

<sup>119</sup> Recepcionado por aplausos acalorados na cerimônia, esse documentário expõe a importância da tradição do cinema clássico na prática cinematográfica. Nesta obra, o diretor francês faz uma ode aos clássicos da sétima arte, selecionando filmes que se constituíram em plena ‘Era dos extremos’, tal como nomeara Hobsbawm (1995) para se referir ao século XX, logo marcado por duas grandes guerras mundiais. Através desses filmes materializados sob a narrativa clássica, Tavernier sentiu, vivenciou e apreendeu, afetiva e racionalmente, a experiência traumática desse século. O diretor faz uma escolha pessoal pelo resgate ao cinema narrativo francês entre as décadas de 1930 e 1970, produzido à época por cineastas como Gilles Grangier e roteiristas como Jean Aurenche e Pierre Bost, por exemplo. Aliás, enfatiza Tavernier (2017), que estes dois últimos conseguiam explorar a “força da narrativa”, a “invenção do diálogo” e a capacidade de criar um “conteúdo político” envolto por uma forma de entretenimento, mas ao mesmo tempo potente enquanto testemunho histórico. Já Grangier, comenta o poeta e crítico Kirkup (1996), ele era como um “pardal nas ruas de Paris”, percorrendo bares, igrejas, cafés, os quais eram a base para a criação de personagens e atmosferas “bem definidas” em seus filmes. Assim, os filmes de Grangier compunham um retrato sociológico e realista da vida cotidiana em virtude de sua predileção por “histórias fortes”, tratadas com muita

chamado ‘ponto de vista único e rígido’ na narrativa clássica. Em uma entrevista ao jornal português Público, por ocasião da estreia de seu aclamado documentário em Cannes, Tavernier (2017) toca nessa questão, assinalando que a força da narrativa clássica jaz, justamente, em exprimir um discurso direto e potente acerca do mundo, traçando fisionomias nítidas por meio de um diálogo argumentativo sobre os acontecimentos contemporâneos e, ao mesmo tempo, sendo capaz de mobilizar as emoções do espectador, elaborando uma comunicação mais ampla e acessível com o grande público.<sup>120</sup>

Nesse sentido, o diretor francês aponta traços centrais de uma determinada narrativa tradicional que está muito mais ligada a uma concepção de prática cinematográfica *fundada de modo deliberadamente objetivo no ser social*, isto é, uma prática cinematográfica fundamentalmente atrelada ao contexto social de sua produção e enredo. Podemos apontar dois traços dessa narrativa citados por Tavernier: *i. a relação entre obra e público e; ii. a objetividade do discurso*

---

“sensibilidade” e compostas por “personagens sólidos”, sem os “vapores psicológicos vagos” ou “entidades intrigantes” (KIRKUP, 1996).

<sup>120</sup> Essa concepção que valora positivamente a narrativa clássica se explicita na escolha pessoal de Tavernier pelos filmes que compuseram o seu documentário na medida em que tal forma de fazer cinema fora profundamente questionada pela *Nouvelle Vague* enquanto um movimento artístico nascente nos anos contestatórios do final de 1960. Seus artistas romperam justamente com essa narrativa clássica tradicional. Assim, propuseram uma prática cinematográfica distinta, a qual pudesse captar a experiência daquele período histórico sob novas formas de expressão e, com isso, transgredir as normas vigentes de se fazer cinema, fora dos marcos da ideologia burguesa e comercial da época (XAVIER, 2005). Por exemplo, Jean Aurenche e Pierre Bost foram muito criticados pelos membros da *Nouvelle Vague*, segundo aponta Tavernier (2017). De acordo com Kirkup (1996), Gilles Grangier também foi desprezado por esses críticos da nova onda, exceto por Truffaut. Em reação a isso, salienta o autor, Grangier chegou a dizer: “Tornei-me apenas um dos pobres coitados do cinema. Mas fui feito de ferro fundido, um tanque blindado, e segui meu próprio caminho”. É importante assinalar que este questionamento ao cinema clássico tem um respaldo histórico. Ele se constitui efetivamente no final dos anos de 1960, período conturbado marcado pelos sinais de esgotamento do sistema fordista-keynesiano enquanto base de sustentação do modelo de acumulação e expansão do capital. Com isso, não se deflagra apenas uma crise de viés econômico, mas também uma crise de representação sócio-política marcada por profundas contestações – tanto às tentativas efetivadas de projetos societários pretensamente comunistas quanto às instituições ocidentais de sustentação da ordem burguesa, tais como organizações propriamente político-econômicas, passando mesmo por instituições de cariz educacional e científico tal como se deflagra em Maio de 1968. Houve, portanto, uma profunda reestruturação social à época, a qual promoveu uma reconfiguração do próprio conhecimento, sobretudo no campo das ciências sociais e, por conseguinte, no campo das artes em geral. A prática da desconstrução e a ruptura com qualquer explicação do *real* baseada numa análise da totalidade social torna-se o cerne de uma reestruturação da própria linguagem como instrumento de conhecimento do mundo social. Consolida-se naquele momento um espaço significativo para uma série de interpretações e narrativas fragmentadas, pautadas por paradigmas epistemológicos que se apresentam enquanto chaves interpretativas dos acontecimentos, sempre isoladas e transitórias no que tange a uma tentativa de compreensão do mundo social. Portanto, é nesse complexo substrato real que ocorre uma profunda reconfiguração da organização social em meados do século XX, reverberando inclusive na esfera artística da qual a *Nouvelle Vague* é uma de suas expressões particulares. A partir de então, a própria realidade sociocultural da época possibilita uma outra concepção de se fazer cinema, sobretudo, ao se direcionar a um público específico no interior de uma nascente classe média urbana, gestada no seio de uma crescente estratificação social do trabalho demandada pela própria urbanização em curso à época. Um processo de urbanização, aliás, que demandou cada vez mais trabalhadores especializados, seja em setores de serviços públicos burocratizados, seja em atividades de gestão e inovação privadas; trabalhadores cujos filhos, não por acaso, passaram a frequentar cada vez mais espaços educacionais de intelectualização, tornando-se, a partir desse momento histórico, novos agentes culturais promotores e realizadores de novas práticas artísticas, incluindo a prática cinematográfica, logo, ainda mais distantes daquelas típicas do grande público, comumente abrangente das frações mais vulneráveis das classes trabalhadoras.

*filmico*. Esses dois traços encontram-se intimamente imbricados na totalidade constitutiva desse tipo de narrativa, a qual apresenta-se como o resultado prático desse tipo de produção cinematográfica, isto é, como síntese resultante da concreção desses traços. E qual seria o objetivo último de tal síntese? Ser capaz de externalizar ao mundo uma estória capaz de mobilizar sensivelmente uma ampla audiência através de uma representação objetiva da experiência humana em seu agir cotidiano. Assim, na medida em que, por meio dessa prática ancorada no *ser social*, a relação entre *a obra e o público* encontra-se inscrita na própria gênese de sua objetividade estética, enquanto filme já externalizado, somos capazes de compreender a própria *forma de expressão discursiva do filme* que decorre dessa relação (LUKÁCS, 1966; WILLIAMS, 2011). A finalidade da representação fílmica nesse registro é transmitir um sentido sensível e objetivo do mundo social sob um discurso bem delineado, capaz de expressar elementos e, se possível, contradições da própria vivência cotidiana da audiência. Logo, forma e conteúdo se constituem inseparavelmente nessa proposta de prática cinematográfica, cuja obra resultante, ao contrário do que afirmam os críticos da narrativa clássica, apresenta uma totalidade desses dois elementos.

Entretanto, devemos indagar: o que de fato seria um discurso fílmico com um ‘ponto de vista único e rígido’ que tanto os críticos atribuem ao cinema clássico em geral e, conseqüentemente, à *Eu, Daniel Blake*, em particular? Antes de mais nada, devemos ressaltar que há uma tendência da crítica vigente em associar, sem mediações, um discurso direcionado e totalizante a um mero discurso político panfletário de ‘teor populista’, seja da dita esquerda institucionalizada ou de elementos tidos como politicamente progressistas, oriundos da indústria cultural *mainstream*. Porém, o caráter político de uma obra cinematográfica não se restringe àquela que se filia ao gênero de narrativa clássica. Esse teor também se estende a práticas cinematográficas experimentais que priorizam uma narrativa ambígua ou com mediações plásticas mais complexas, como no caso de *Futuro da História*<sup>121</sup>, da cineasta Fiona Tan, não por acaso lançado no mesmo ano de 2016 como crítica severa aos rumos da crise socioeconômica que se abatia em várias nações vinculadas à União Europeia. Apesar dessa evidente constatação, a dita crítica especializada tende a ‘validar’ esse tipo de obra ‘mais experimentalista’, sobretudo pelo fato desse teor político se apresentar envolto em nuances discursivas compostas por pontos de vistas

---

<sup>121</sup> Nessa obra de Fiona Tan (2016), uma torrente de imagens de caráter muito distinto se justapõe, traçando um caminho labiríntico icônico que evidencia a personagem de um Homem Sem Memória. No anseio por descobrir a sua identidade, não lhe basta resgatá-la apenas através de recordações familiares afetivas. Nesse sentido, ele passa a perambular por algumas cidades europeias mergulhadas nos nefastos efeitos da crise socioeconômica que se abateu na chamada Zona Euro entre os anos de 2011 e 2016, cujas imagens se apresentam como possibilidade para a decifração de si, descobrindo quem ele é.



nem sempre tão explícitos, tecidos nas combinações plásticas de sua heterogênea linguagem audiovisual. Em parte, isso se deve ao desmensurado zelo que essa crítica nutre pelas montagens cinematográficas que, do seu ponto de vista, prezam pela ‘liberdade criativa do público’ em constituir para si uma narrativa expressa em um diálogo ‘mais aberto’ e ‘não totalizante’. Nesse sentido, enquanto o cinema contemporâneo proporcionaria uma aparente liberdade criativa, tanto no ato de constituir quanto no de interpretar um certo discurso fílmico mais ambíguo, o cinema clássico, com seu ‘discurso enrijecido’, efetivar-se-ia como sua antípoda. Sobretudo, porque este, como defende Xavier <sup>122</sup>, ao representar personagens virtuosos que se contrapõem ao mundo estabelecido, compondo, portanto, um discurso narrado em oposição ao discurso oficial hegemônico, acabariam por não conseguir fugir de uma narrativa reducionista da realidade social.

Entretanto, compreendemos que essa concepção, vocacionada por Xavier, de que todo ‘discurso único’ tende a cair num reducionismo da realidade acaba por assumir para si uma valoração universal e absoluta do juízo político-estético da narrativa clássica, na medida em que abstrai permanentemente de seu horizonte teórico-analítico o próprio movimento histórico conjuntural no qual se forja a obra fílmica que dá suporte a essa narrativa, tanto em sua produção e recepção quanto na concepção de *prática cinematográfica* que seus criadores e realizadores compartilham em seu percurso político biográfico. Tudo isso, aliás, constitutivo das determinações (traços processuais) centrais que concorrem para a concreção do próprio fato fílmico; isto é, do filme já objetivado como elemento de apreciação estético-intelectiva. No caso de *Eu, Daniel Blake*, desconsiderar toda a riqueza categorial dessa prática tende a uma análise fílmica unilateral e, portanto, mistificadora de seu conteúdo, concebendo o seu discurso — acerca da política social imposta pela burocracia governamental ao protagonista — como social e politicamente reducionista.

Todo esse *método especulativo*<sup>122</sup> — que não parte da obra loachiana, por exemplo, mas de princípios estéticos metafísicos de outros, logo, idealizados desde um ponto de vista puramente mental — ocasiona a obliteração da historicidade que satura filmes como *Eu, Daniel Blake*. Sem considerar o próprio processo histórico (dialético) de constituição dessa obra, pensada e concebida por Lavery e Loach junto a sua equipe de produção, a Sixteen Films, não se

---

<sup>122</sup> Sobre esse *método especulativo* de abstração teórica, Marx (2011b, p. 72) afirma que “quando, partindo das maçãs, das peras, dos morangos, das amêndoas reais eu formo para mim mesmo a representação geral ‘fruta’ [...], acabo esclarecendo – em termos especulativos – ‘a fruta’ como a ‘substância’ da pera, da maçã, da amêndoa etc. Digo que o essencial da pera não é o ser da pera, nem o essencial da maçã é o ser da maçã. Que o essencial dessas coisas não é a sua existência real, passível de ser apreciada através dos sentidos, mas sim o ser abstraído por mim delas e a elas atribuído, o ser da minha representação, ou seja, ‘a fruta’”.

torna possível uma reprodução ideativa das objetivações que compõem a materialidade social dessa obra. Em outras palavras, ao desconsiderar as efetivas condições materiais (técnicas e estéticas) para a produção e distribuição fílmica de *Eu, Daniel Blake* (e mesmo de qualquer obra cinematográfica), inscritas no interior de uma conjuntura socioeconômica, política e cultural altamente determinada, apresentará em sua apreciação unilateralmente desmensurada dos elementos estético-compositivos e políticos da narrativa fílmica externalidade nesse contexto.

Com base nisso, torna-se prudente indagar: teria *Eu, Daniel Blake* um discurso disforme e reducionista, apenas composto por um conteúdo social relevante, mas limitado por uma narrativa datada, constituída de um ‘único ponto de vista’, incapaz de representar a complexidade da realidade social com a qual se defronta? Para seu roteirista, Paul Laverty, não se trata de assumir o enredo de *Eu, Daniel Blake* como um conjunto de ‘afirmações absolutas’, tal como denomina àqueles que o pensam como um ‘discurso fílmico unívoco’. Segundo ele, o estatuto desse discurso diz respeito à complexidade do próprio tema retratado no filme, qual seja, o tema da seguridade social britânica. Enquanto substância material inspiradora, essa temática se apresenta aos olhos do roteirista e do público com uma série de nuance e mistificações que acabam sendo reproduzidas fora da tela bidimensional do cinema pelas instâncias midiáticas e políticas que tentam justificar, naturalizando e universalizando indevidamente, a necessidade de implementação da austeridade britânica. É justamente pelo fato de essa realidade se apresentar como tal que o roteirista se vê diante da necessidade de tecer um discurso fílmico objetivo, sem ambiguidades, o qual seja capaz de captar, em toda a sua mobilização sensitiva e subjetiva, *aquilo que está subjacente às formas visíveis pelas quais as relações sociais são cotidianamente vivenciadas* (LAVERTY, 2020b).

Essas relações (suprassensíveis) aparecem em suas diversas formas sensoriais e ideológicas (no sentido de se apresentarem unilaterais) desprovidas das mediações históricas que subjazem o fenômeno social observado — no caso do filme em questão, trata-se do corte de benefícios sociais e suas consequências para o cotidiano de parcela das classes trabalhadoras britânicas. Tais mediações, por sua vez, quando apreendidas pelo pensamento crítico, nos permitem compreender os processos que nutrem a razão de ser dessas relações e, conseqüentemente, a própria forma de manifestação empírico-imediata (em sua cotidianidade) do fenômeno social observado.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Embora não compita a arte o papel do conhecimento científico, suas objetivações estéticas apresentam traços sócio-históricos inscritos em sua constituição e contexto de criação. Entretanto, quando compreendidas apenas em sua formalização mais imediata (cotidiana), essas objetivações encontram-se passíveis de formulações ideológicas desprovidas de quaisquer traços de racionalidade, tornando-se meras peças frutivas circunscritas às suas dimensionalidades estéticas. Cf. Lukács (1966) e Eagleton (1993).

Por exemplo, ao reduzirem as distintas pessoas que passaram a necessitar dos benefícios a um perfil fenomênico tido como ‘degradante’, aqueles *realities shows* anteriormente citados acabaram por ocultar, justamente, os processos sócio-históricos inerentes ao fenômeno de sucateamento do Estado de Bem-Estar Social britânico<sup>124</sup>; ocultação essa que pôs para debaixo do tapete, *verbi gratia*, o progressivo movimento de precarização das relações e condições de trabalho no Reino Unido. O apelo moral desses *realities shows* e da mídia conservadora em geral às condições de gradação material daqueles dependentes de auxílio governamental ocultava outros fenômenos e processos associados a essa querela, como, por exemplo: o aumento crescente dos trabalhadores que recorrem aos bancos de alimentos para garantir suas refeições diárias; o crescimento da oferta de empregos precarizados com contratos de trabalho intermitentes e; a deliberada sustentação político-ideológica de um crescente processo de austeridade fiscal que reduz ainda mais os benefícios sociais ao conjunto dos trabalhadores britânicos. Todas essas relações sociais, com seus diferentes graus de complexidade, encontram-se imbricados a esse delicado fenômeno de cortes de benefícios sociais aos trabalhadores britânicos, conforme argutamente assinala Lavery (2016). Não sem razão, tais processos são sistematicamente escamoteados do ‘olhar crítico mais conservador’, denotando assim, no plano ideocultural, a conflagração das lutas de classes entre o capital (representado na figura austera do Estado britânico) e o trabalho.

Por toda essa conjuntura adversa para a classe trabalhadora britânica, tanto ao nível material propriamente dito das políticas de austeridade vigentes quanto ao nível da hegemonia das expressões ideológicas contrárias ao atendimento de suas necessidades, torna-se impossível à Loach, um agente cultural que a muito escolheu o seu lado da trincheira, trabalhar essa questão com tamanha superficialidade. Para ele, não se pode tratar de modo tergiverso uma situação social que, ao se expressar factualmente na piora das condições de vida e assistência aos trabalhadores, inscreve em si embates e querelas (muitas delas mediativamente implícitas) que dão sentido histórico a um fenômeno tão mal alardeado pelo conservadorismo midiático. Isto é, a questão da situação degradante da seguridade social, até à exibição do filme, estava sendo apresentada à população britânica sob o véu da cultura do estigma, conforme já tivemos a oportunidade de expor. Assim, conforme afirma o próprio Loach (2016b, p. 8), essa *dramaturgia objetiva*, presente em seus filmes, visa evidenciar situações concretas (reais) que não são solucionáveis em um “conflito implícito”. Em consonância com o diretor, Lavery (2016) enfatiza

---

<sup>124</sup> Referimo-nos aqui à lógica de privatização e aumento de transferência do fundo público aos capitalistas envolvidos na exploração do sistema de saúde britânico e, conseqüentemente, à especulação financeira promovida pelo sistema de dívida pública do Reino Unido.

o quão fundamental é afastar do espectador qualquer dubiedade ou discurso subentendido e aberto quando *se intenta fazer da arte cinematográfica um meio de expressão dos problemas reais que interferem na condução de milhares de vidas humanas*. Nesse sentido, ambos assumem uma concepção específica no que tange ao comportamento do realizador de uma obra cinematográfica de caráter artístico, mas também político. Em tal obra, as impressões do artista-realizador se constituem na vivência deste como um ser social, o qual que sente e observa as querelas do cotidiano vigente como o seu *pensar estético*; fazendo da prática cinematográfica o meio artístico privilegiado de expressão daquilo que a própria sociedade, mergulhada na heterogeneidade e imediatez de seu pragmatismo operatório, não consegue dar vazão.

Diante disso, Laverty e Loach delimitam as bases fundacionais de sua *estética realista*, procurando superar uma superficial e difusa visão reducionista que toma o realismo (seja no campo cinematográfico ou em outras expressões artístico-culturais) como um ‘método’ ou a uma ‘cópia’ do real. Mesmo que esse fosse o desejo secreto de ambos, tal ‘procedimento estético-metodológico’ seria efetivamente inviável, na medida em que a própria realidade social se apresenta cotidianamente fragmentada e, portanto, ausente de uma lógica objetivamente dada em suas aparentes expressões fenomênicas. Essa problemática entre o real e a estética realista é discutida, inclusive, por Williams (2002), para quem o termo *realismo* só pode ser compreendido a partir de seu caráter propriamente histórico: o realismo não se origina como um ‘método’, mas como uma “atitude” em relação à própria realidade social edificada pelo homem em suas relações sócio-históricas. Nesse sentido, Laverty e Loach demarcam quatro especificidades que constituem a concepção estética na qual se funda a sua prática cinematográfica e, por conseguinte, o seu singular realismo.

A *primeira especificidade do realismo loachiano* diz respeito à *íntima relação do fazer artístico com a realidade social em que esse fazer se procede*. Sobre essa especificidade, Loach (2016b) enfatiza que “o que te mantém a continuar é esse desejo de expressar algo sobre o mundo como você o entende”, complementando que essa é a razão pela qual “as pessoas escrevem, pintam, fotografam. Você quer se comunicar [com as pessoas]”.<sup>125</sup> Inclusive o diretor reitera essa visão na participação de *Eu, Daniel Blake* no Festival de Locarno, no qual reafirma que a sua prática cinematográfica decorre justamente de sua interação com o mundo enquanto realizador.

---

<sup>125</sup> Essa fala de Loach demonstra que a sua prática cinematográfica se encontra fora do típico jogo interpretativo das expressões artísticas contemporâneas, o qual pode tornar uma obra fílmica uma mera peça de fruição fetichizada, a qual serve à ‘pura’ promoção estética dos meios técnicos aplicados em sua consecução. Ao contrário disso, Loach propõe um cinema que utilize a sua estética como meio de promoção da própria narrativa, a qual traz inscrita em sua frente a problematização sócio-histórica que aflige o próprio diretor.

Acho que é apenas no envolvimento com o mundo que nascem histórias: ler os jornais, assistir ao noticiário, conhecer pessoas. Acima de tudo, conhecer pessoas. Eu preciso de uma conexão com o mundo, eu não poderia trabalhar isoladamente” (LOACH, 2016c).

Mais uma vez em consonância com as afirmações do diretor, Laverty (2016a) afirma que o roteiro é a instância na qual se debruça a subjetividade da autoria cinematográfica, cuja escrita é a *materialização de uma impressão objetiva do mundo*. Para ele, a realidade social é a própria matéria bruta que assume sua consubstancialização fictícia no processo de elaboração artística do enredo. Assim, para o roteirista, a linguagem fílmica é concebida como *uma instância organizadora da realidade social em sua existência imaginativa*, ou seja, em seu *modo de ser ficcionalizado*, o qual visa, justamente, superar, via enredo, determinados aspectos mais superficiais do modo de ser dessa realidade; realidade essa envolta por uma espécie de névoa que encobre as mediações históricas da operacionalidade prática da vivência social, isto é, de *como e por quais meios* ela se reproduz dia após dia (JACKSON, 2018). Tal como refletiu Ítalo Calvino, a realidade social se constitui encouraçada por uma série de camadas significantes e expressões simbólicas adornadas por estímulos evocativos e morais, os quais tendem mais a afetar os transeuntes do que a possibilitar-lhes uma compreensão da lógica de funcionamento daquilo que podemos admitir como legalidades constitutivas de nosso mundo social propriamente capitalista.

Tendo esse horizonte estético-produtivo como premissa, Laverty (2016a) afirma também que em *Eu, Daniel Blake* há uma proposta de representação artística de certas situações cotidianas da realidade que se “apresentam enevoadas”. Porém, reitera, seu enredo consiste em uma obra cuja história ainda é ficcional, contendo, portanto, *elementos compositivos não reais*; todavia, capazes de representar justamente algumas mediações importantes para a compreensão do contexto cotidiano narrado. Trata-se, conseqüentemente, de apresentar ao espectador uma realidade socialmente complexa, mas agora não mais de forma “enevoada” pelo trato prático-operatório do senso comum. Temos, portanto, em *Eu, Daniel Blake* uma narração organizada e pensada intelectiva e estilisticamente de um modo concreto, ou seja, capaz de expressar esteticamente ao público alguns dos processos que contribuem para a explicitação dos dilemas vivenciados pelos personagens. Em outras palavras, o que esse horizonte estético-produtivo de Loach e Laverty procuram em sua prática cinematográfica é superar (no sentido dialético de negar, conservar e, ao mesmo tempo elevar de patamar) a simples narração descritiva desses dilemas morais aparentemente aporéticos, apresentando-os, ademais e principalmente, como objetivações resultantes de uma série de relações sociais que suportam e, ao mesmo tempo,

dinamizam as constantes tensões e contradições entre os personagens em ação e as situações de vida que lhes foram conjunturalmente impostas.

É dessa pretensão objetiva, aliás, que ocorre um desdobramento estético e intelectual inerte à prática cinematográfica de cunho socioeconômico e político de Loach. Isto é, dessa íntima relação do fazer artístico-cinematográfico loachiano com a realidade social que nutre as suas posições políticas, bem como enseja as suas composições estéticas. Podemos observar essa íntima relação em algumas determinações (traços constitutivos) que demarcam a *estética realista loachiana*. Nesse registro, para tornar a narrativa fílmica uma instância organizadora, a qual traga à luz algumas mediações históricas importantes, ocultas pelo próprio fenômeno social observado como tema a ser roteirizado, é fundamental construir uma representação estética que não contemple apenas a representação figurativa de um determinado personagem individualmente vivente, mas também elementos que consigam elucidar ao espectador as principais *relações sociais* nas quais esse personagem se constitui; tanto em sua positividade cotidiana (no agir que precisa reproduzir a própria existência social do personagem) quanto na reação a essas relações.

Temos aqui, portanto, uma conseqüente externalização adicional do realismo loachiano, o qual diz respeito, justamente, à *concreção estética* que tem em vista dar visibilidade às ações efetivas que movimentam as interações travadas entre os *indivíduos atuantes* — enquanto personagens que dinamizam a narrativa — e as *condições de existência social* que possibilitam e, ao mesmo tempo, limitam o seu agir — enquanto determinadas espacialidades, temporalidades e contextos narrados de modo crítico, segundo aponta o documentário *Versus*, de Louise Osmond.<sup>126</sup> Nesse, Loach expõe essas determinações como “princípios estruturantes” de sua prática cinematográfica — aquilo que ele toma para si como “princípio estruturante” *determina*, ou seja, possibilita e, ao mesmo tempo, limita o seu fazer cinematográfico; e isso ocorre na medida que o faz tomar certas escolhas concretas e, portanto, rechaçar outras possibilidades estéticas.

Assim sendo, caminhamos em direção à *segunda especificidade do realismo loachiano*, a qual, segundo o próprio diretor, diz respeito à *constituição histórica de um determinado personagem*, cuja caracterização considera o contexto sociomaterial do qual se nutre e também se edifica a vida social do personagem individualmente representado. Nesse caso, a composição dos personagens, longe de ser simplesmente idealizada como um mero produto lírico de uma

---

<sup>126</sup> *Versus: the life and the films of Ken Loach* é um documentário de Louise Osmond, cineasta e historiadora britânica, lançado em 2016. Segundo Paulo Portugal (2016), “*Versus* é, por assim dizer, o documentário do homem contra o Sistema, do cinema de urgência em face da gritante realidade”.

‘criativa e especulativa mente pensante’, revela-se como o soerguer de questões cotidianamente concretas da vida dos seres individualmente representados em sociedade, tais como: “Onde moramos? Qual trabalho você faz? Como isso tudo afeta a sua relação? Você sai no feriado? O que seus pais fazem? Qual o seu histórico [de vida]” (PORTUGAL, 2016)? Para Loach, essas questões (em certa medida, cotidianas e aparentemente banais) são decisivamente basilares na construção de seus personagens, por dizerem respeito à própria objetividade histórica do contexto que os mesmos devem interagir.

Disso decorre, por sua vez, a *terceira especificidade do realismo loachiano*, qual seja, a *necessária imbricação entre os agentes da ação representada e as relações sociomateriais que determinam o seu agir*. Loach concebe essas relações sob duas instâncias cotidianamente imersas no seio da experiência social, sendo esta, o complexo de mediações (instituições, organizações e heranças culturais delimitadas no tempo e no espaço) nas quais os personagens — enquanto indivíduos<sup>127</sup> — se constituem. Por um lado, a narrativa realista loachiana explicita ao espectador um conjunto de mediações erigidas no seio de instituições de cunho pessoal, mas culturalmente reconhecidas pela sociedade burguesa contemporânea, como a família e os demais núcleos de convivência cotidiana (de amizade, de formação educacional, religiosa, artístico-cultural, etc.). Por outro lado, essa mesma narrativa evidencia um complexo mais amplo de mediações condizentes com determinadas relações histórico-organizacionais. Relações essas ditadas, principalmente, pelos imperativos prático-operatórios do *mundo do trabalho* e do *Estado burguês*; não, por acaso, instâncias que se encontram diretamente atreladas aos interesses privatistas do *reino anárquico do mercado a serviço* da ordem burguesa. Logo, como podemos observar, Loach e sua equipe cinematográfica procuram produzir seus filmes a partir da *necessidade representativa* da dilucidação das *mediações sócio-históricas que habilitam, mas, simultaneamente, restringem as escolhas e o agir de seus personagens*.

Dentre todas essas mediações (tanto aquelas de cunho mais pessoal e particularista quanto aquelas de cunho mais sociocultural e generalista), há uma instância mediativa que, de fato, salta aos olhos daqueles que acompanham a trajetória e a filmografia de Loach: a instância das

---

<sup>127</sup> Outro dissemos que “a própria noção de indivíduo [*l’individu moderne*] surge com o advento da moderna sociedade burguesa que se auto reproduz sobre a legalidade mercantil das trocas. A riqueza não é mais imóvel, baseada na posse da terra, como no modo de produção feudal, mas móvel e circulante. O sujeito não é mais coletivo, inserido em rígidas hierarquias estamentais, mas individual, cuja atividade laboral privada assume preponderância aparente sobre o trabalho social em sua totalidade. Como resultado, o indivíduo moderno percebe a riqueza como algo externo que lhe escapa e do qual precisa permanentemente ter acesso. Seu trabalho passa a não ser mais sua finalidade imanente de existência, mas apenas um meio de acesso a uma riqueza socialmente produzida pelo trabalho privado de cada indivíduo que, como ele, se observa como autônomo e independente” (MEDINA & PARRA, 2020a).

relações sociais diretamente vinculadas ao *mundo do trabalho* e, com ela, as contradições e nexos causais que carrega consigo. Nesse sentido, afirma Loach, as *relações de trabalho* decorrentes dessa instância assumem uma indubitável centralidade na vivência cotidiana de seus personagens, os quais, enquanto representações estéticas de determinados indivíduos em contradição com a ordem social que os cerca, externalizam conflitos, dilemas e querelas próprias dessas *contraditórias relações de exploração laboral*<sup>128</sup> *perante o capital*. Por sua vez, essa centralidade presente nas relações de trabalho que os personagens loachianos devem enfrentar, não é resultante de uma simples e arbitrária escolha atribuída pelo diretor e sua equipe aos seus arquétipos — embora também o seja, pela posição de classe que assumem em seu fazer cinematográfico —, mas, também e principalmente, resultante do próprio modo como essas relações perpassam e estruturam (ontologicamente) a complexidade da vida social na contemporaneidade. Sendo essa estruturação apenas referente às bases materiais que tais relações de trabalho proporcionam para o desenvolvimento mediativo do ser social.

Tudo isso significa dizer que o *trabalho* — enquanto uma categoria legada da crítica da economia política; e da qual, em certa medida, Loach, com seu realismo questionador, apresenta-se como um de seus herdeiros privilegiados<sup>129</sup> — é uma prática que, ao ser produtora da riqueza material que serve de suporte à reprodução da vida social, ocupa a maioria do tempo de vida dos indivíduos e, conseqüentemente, dos *arquétipos loachianos*. A realização quase que sísifca de reprodução social diária de nossos meios materiais e ideativos, torna o trabalho uma “uma condição de existência do homem [...], eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre o homem e a natureza”, nos termos de Marx (2017a, p. 120); sendo que, nos imperativos historicamente determinados do modo de produção capitalista, o trabalho torna-se também o principal meio de obtenção de rendimentos pela esmagadora maioria da população em condição proletária. Essa mediação *sui generis*, por sua, vez, estabelece um espectro cada vez mais circunscrito de possibilidades e limites ao agir individual. E isso, segundo o diretor,

---

<sup>128</sup> A substância que recheia a famigerada categoria *exploração* pode ser entendida tanto em seu aspecto moral e imediato de classe, quanto em seu aspecto propriamente econômico. Por um lado, a exploração deve ser compreendida como uma relação social resultante da apropriação privada da riqueza socialmente oriunda da atividade laboral não paga que é exercida pela totalidade das classes trabalhadoras. Observamos, segundo Marx (2017a), que não é a mera criação de valor que se apresenta como um processo de valorização para o capitalista, mas sim o fato de que a nova massa de valor criado ultrapasse a massa de valor necessária à remuneração da força de trabalho. Logo, o processo de valorização pressupõe efetivamente um processo de formação de valor, mas vai além deste. Esse ‘ir além’ é o que justamente confere substância à categoria exploração: a formação de um valor adicional que se apresenta como uma massa de mais-valor para o capitalista contratante. Por outro lado, em seu aspecto propriamente econômico, a categoria exploração também pode ser compreendida como o mero usufruto/utilização daquilo que é devido por direito (jurídico-econômico) ao capitalista, ou seja, do consumo da mercadoria comprada.

<sup>129</sup> Veremos a explicitação desse legado em sua filmografia quando adentrarmos as especificidades de montagem e narrativa de seus filmes nas seções II e III deste trabalho.



reflete no próprio fazer cinematográfico que ele e roteiristas parceiros como Paul Laverty procuram objetivar. Por exemplo, no caso específico da relação entre os indivíduos trabalhadores e suas condições de remuneração, Loach é taxativo quanto à restritividade do trabalho perante o mercado, pois

as escolhas que temos e as circunstâncias de nossa vida são determinadas por nossa renda e, esta é determinada pelo trabalho que fazemos. E isso é uma grande divisão em nossa sociedade; entre aqueles que obtêm renda da venda de seu trabalho e aqueles que obtêm renda se beneficiando do trabalho de outras pessoas. Esta é a grande divisão da sociedade. Esse é o contexto de vida das pessoas. Ninguém pergunta de onde o dinheiro vem. Essa é a questão que eu e Paul [Laverty] tentamos entrelaçar (LOACH, 2020).

Nesse sentido, a prática cinematográfica de Loach, ao longo de sua filmografia, jamais abandonou os complexos mediativos do trabalho e da política, tal como ocorrera com diversas práticas artístico-culturais no decorrer da chamada “modernidade burguesa”, conforme aponta Moretti<sup>130</sup>. Ao contrário, no excerto supracitado, podemos observar que as mediações relativas ao mundo do trabalho e ao campo ampliado da política apresentam-se como totalidades (complexos) que expressam, justamente, as principais relações sociais representadas ao longo da obra loachiana. No caso específico de *Eu, Daniel Blake*, os protagonistas da trama, Daniel Blake e a jovem mãe Katie, apresentam-se como personagens que, por exemplo, se encontram em uma condição quase estrutural de desemprego. Ele, por estar doente e incapaz de laborar em seu ofício. Ela, porque acabara de se mudar para Newcastle, uma cidade que vive os graves efeitos de uma crise socioeconômica que não cessa — pois, como sabemos, a partir da crítica da economia política, as crises são constitutivas do próprio funcionamento da lógica do capital).

Conseqüentemente, no árduo campo das lutas de classes (ou seja, das ininterruptas disputas pela apropriação e controle do excedente econômico produzido pelas classes trabalhadoras) e, neste caso específico, da *dialética das lutas culturais*<sup>131</sup>, as escolhas estético-produtivas de Loach — e, conseqüentemente, de sua equipe cinematográfica e demais *staff* de apoio —

---

<sup>130</sup> Segundo Moretti (2007), consolidou-se no modernismo a tendência artística de não se buscar mais o significado na vida pública, tanto na política quanto no mundo do trabalho, mas, em contrapartida, no consumo, em sua vivência privada. Isso decorre propriamente do contexto histórico de conformação de nossa moderna sociedade burguesa, edificada pelo modo de produção capitalista. Um modo de produção no qual a *forma-mercadoria* se torna a pedra angular das relações sociais que medeiam o agir individual.

<sup>131</sup> Segundo Hall (2013, p. 282), a chamada ‘cultura popular’, se desenvolve de modo “necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética das lutas culturais. Na atualidade, essas lutas são contínuas e ocorrem nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transforma o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas”.

direcionam-se ao âmago da estruturação<sup>132</sup> societal de cunho liberal-burguês. O diretor demonstra, assim, a sua apurada *consciência de classe*, ao revelar em suas sucessivas falas e, mais importante, em suas produções cinematográficas, a atenção que dedica à análise e à representação da sociabilidade na qual se desenrola a experiência individual cotidiana das famílias e dos círculos sociais proletários.<sup>133</sup> Toda essa atenção, por conseguinte, é canalizada para a construção de uma representação cinematográfica efetivamente realista do *ponto de vista dos proscritos que tudo produzem, mas que de pouco se apropriam*. Veremos, a propósito, no decorrer expositivo das seções II e III deste trabalho, que atos aparentemente banais como trabalhar, morar, sentir, fruir, sofrer, enfim, *viver o aqui e agora*, se apresentam (e se representam) abundantemente na filmografia loachiana.

Todavia, tais atos jamais são narrados como ações atomizadas na vivência personalista de seus personagens. Pelo contrário, eles se efetivam como ações concretas da vida cotidiana que são, por sua vez, erigidas em meio a determinadas *relações sociais* próprias do modo de produção capitalista. E, entre todas essas ações concretas da vivência cotidiana, aquele que ontologicamente antecede a efetivação prático-intelectiva e organizacional do próprio *corpus social* é o ato de trabalhar. É o trabalho, enquanto efetividade processual [*enérgeia*] insuprimível da produção material, que dá suporte à riqueza e diversidade da vida social. Porém, nem no plano histórico-filosófico que aqui tratamos, nem na especificidade da obra loachiana a qual nos referimos, se trata de um trabalho *in abstracto*, isto é, carente de determinações e legalidades sociais precisas no tempo e no espaço de desenvolvimento da sociabilidade. Trata-se antes, de modo mais preciso, do *trabalho vivo estranhado* (reificado) que se desenvolve, *ex-ante*, para a satisfação das necessidades do mercado burguês; logo, sem a garantia, *a priori*, da satisfação

---

<sup>132</sup> Tal estruturação, ressaltamos, se assenta numa irreconciliável divisão sociomaterial entre aqueles que obtêm, pela via estranhada de seu exercício laboral, os seus rendimentos sob a *forma-salário* e aqueles que, por serem proprietários dos grandes meios de produção, obtêm seus *lucros* a partir da exploração desse trabalho alheio. De um lado, a *classe-que-vive-do-trabalho*, conforme categoriza Antunes (2005), apresenta-se despida de qualquer propriedade que não seja a sua própria capacidade laboral-produtiva; capacidade essa que se torna a única via para a satisfação de suas necessidades existenciais. De outro, a *classe-que-detém-a-propriedade-dos-meios-de-produção* e, em decorrência disso, se apropria da maior cota-parte da massa de riqueza socialmente produzida pelo conjunto dos trabalhadores; classe essa, aliás, que só consegue esse feito na medida em direciona as necessidades da coletividade proletária ao comando de seus interesses privado de acumulação, sempre sob os desígnios anárquicos do mercado, o qual determina, *post festum*, o *quê*, *quando* e *como* produzir as mercadorias em circulação. Trata-se, como há muito se sabe, da *classe-que-vive-do-trabalho-alheio*. Isto é, da exploração (usufruto) progressivamente intensiva e extensiva do trabalho vivo – enquanto ato de objetivação de determinados valores de uso (tangíveis e intangíveis) portadores de valor. Portando temos aqui uma produção organizada para o fim mesmo da valorização dos valores adiantados pelo conjunto dos capitalistas em seus investimentos privados.

<sup>133</sup> Veremos nas seções II e III deste trabalho como os filmes que são objeto de nossa exposição crítica – *Os Ferroviários*, *Mundo Livre*, *Eu*, *Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui* – apresentam situações concretas nas quais seus *personagens-trabalhadores* se encontram inseridos e, sob as quais a sua própria sociabilidade é delimitada pela forma como adentram no famigerado, dinâmico, contraditório e instável mundo do trabalho.

de necessidade humanas concretas. Nos referimos aqui, portanto, a um modo específico de trabalho que, historicamente, tem se constituído como a principal via de inserção dos indivíduos em sua vivência cotidiana progressivamente atomizada, uma vez que é dessa forma historicamente estabelecida de trabalho vivo que se alimenta a própria sociabilidade mercantil burguesa a qual permeia o tipo de sociedade em que vivemos e, conseqüentemente, a matéria-prima primordial da obra loachiana.<sup>134</sup>

É dessa constatação, aliás, que emerge a *quarta e última especificidade do realismo loachiano*, a qual diz respeito à *realização de uma prática cinematográfica que dá centralidade ao trabalho como motor da sociabilidade mercantil burguesa*. Nela, Loach busca uma estética capaz de evidenciar ao espectador algumas de suas principais mediações constitutivas. Por isso, em sua prática cinematográfica, o diretor visa desenvolver um enredo narrado e uma montagem expositiva capazes de visibilizar certos *nexos causais*<sup>135</sup> entre o *agir cotidiano de seus personagens-trabalhadores* e o *contexto laboral no qual eles se veem obrigados, por circunstâncias históricas alheias a sua vontade individual, a interagir*.

Dada a lógica de reprodução do capital (e sua sociabilidade mercantil burguesa) e sua operacionalidade para a sustentação do próprio reino anárquico do mercado, Loach — quem já mostramos ter clara consciência disso — toma os fatos da vivência cotidiana sob a égide mercantil como base para a própria construção arquetípica de seus personagens, tanto para a escolha das características que compõem o seu perfil socioeconômico como para a constituição de sua conduta psicossocial e intelectual. Por sua vez, essa preocupação com a construção de personagens (arquetipos) arraigados em relações socioprodutivas muito bem estabelecidas, bem como

---

<sup>134</sup> Ao se deparar tal assertiva, muitos podem suscitar a questão do processo de implementação de tecnologias e máquinas que tendem a descartar cada vez mais o exercício da atividade laboral por parte dos trabalhadores, levando aqueles que suscitam esse debate a pensar inclusive que o trabalho vivo desaparecerá por completo em um futuro não muito distante. Entretanto, longe disso, essa questão pode ser esclarecida a partir de uma leitura mais atenta do capítulo 23 do Livro I de *O Capital*, designado *A lei geral da acumulação capitalista*. De qualquer modo, iremos tratar um pouco melhor essa questão no decorrer da Seção III deste trabalho. Para já, podemos adiantar que o próprio filme *Eu, Daniel Blake* coloca em discussão não a diminuição, mas o aumento do trabalho vivo altamente precarizado na Inglaterra. Um trabalho decorrente não apenas de um fenômeno de desindustrialização relativa no território britânico, mas também em sua imbricado com a dinâmica de incentivo e sucateamento das políticas locais de assistência social, as quais condicionam o recebimento de auxílios governamentais para os trabalhadores britânicos à busca por empregos cada vez mais precarizados e sob contrato zero hora. Tudo isso, à propósito, faz parte de um legado histórico herdado das medidas (neo)liberais do governo Thatcher. Tais medidas ampliaram o trabalho precarizado, bem como a elevação da força de trabalho imigrante nas duas décadas e meia possibilitadas pela inserção do Estado britânico à União Europeia, corroborando, assim, não apenas o aumento da demanda por trabalhadores ativos e produtivos no país como a própria centralidade do trabalho vivo na reprodução da acumulação do capital, dentro e fora do território britânico.

<sup>135</sup> Esses nexos causais presentes no desenrolar da obra loachiana ficarão evidentes ao longo da exposição das seções II e III deste trabalho, as quais se dedicarão, de modo mais detido, à explicitação das mediações estético-compositivas dos últimos quatro filmes de Loach que trabalham de modo mais explícito as querelas contemporâneas do mundo do trabalho em sua progressiva e cada vez mais corrosiva reestruturação produtiva.

com a temática tratada no interior das ingerências do mercado burguês é uma constante do cinema loachiano. Este, como procuramos paulatinamente desenvolver ao longo de nossa exposição, para além de qualquer crítica de teor mais moralista e desistoricista, é um cinema que traz à luz os constrangimentos produtivo-ideológicos oriundos de uma *sociabilidade invertida*; sociabilidade essa regida pelo fantasmagórico *mundo das mercadorias*<sup>136</sup>.

Assim, a compreensão das especificidades do realismo loachiano passa necessariamente pela consideração da própria complexidade da vida cotidiana transcorrida no interior do modo de produção capitalista. Uma complexidade marcada justamente pela força da legalidade mercantil em oposição às necessidades e aos anseios de parcelas cada vez mais vilipendiadas do proletariado. É aí que a *estética realista loachiana encontra as ações humanas em sua mais profunda contradição com a lógica da acumulação burguesa*; lógica essa que, reiteramos, organiza as condições de existência social da *classe-que-vive-do-trabalho*, produzindo dia após dia uma massa de riqueza a ser amplamente apropriada por reduzidas elites econômicas proprietárias que nada produzem. Ademais, diante de suas formas historicamente determinadas de propriedade, isto é, de relações sociais de produção assentadas na *propriedade privada burguesa dos meios de produção*, não nos é dado a conhecer, pela simples observação empírica dos fatos cotidianos, as legalidades que permitem a reprodução e perpetuação das mazelas vivenciadas pelos trabalhadores inseridos nesse moinho de exploração laboral e expropriação do bem viver. Tais legalidades, inclusive, antecedem histórica e ontologicamente a própria ação individual que busca por múltiplas vias um modo pragmático de resolução de suas querelas e dilemas morais.

Por tudo isso, é fundamental para Loach e, também, para Laverty (no caso específico de *Eu, Daniel Blake*) criar uma prática cinematográfica que consiga sintetizar algumas das mediações históricas que, por serem anteriores aos fenômenos observados, não podem ser empiricamente apreendidas pela ação e razão de seus agentes reprodutores. Para eles, os fenômenos que emergem na realidade social cotidiana são produtos de decisões político-econômicas dispersas no espaço e no tempo e que, além do mais, são historicamente antecidos pelos imperativos da lógica de acumulação capitalista. Eles sabem, portanto, que essas mediações permeiam o ato individual efetivo de seus próprios personagens, tanto em sua dimensão propriamente subjetiva quanto em sua condição social objetiva; tudo, a propósito, atuando de modo concomitante ao processo histórico narrado. É com isso que eles dialogam. E é, precisamente, desse diálogo com

---

<sup>136</sup> A *forma-mercadoria* expressa o produto do trabalho humano no interior do modo de produção capitalista adquirindo existência social na produção e reprodução das relações de trocas voltadas à realização de um dado *quantum* de valor consubstancializado nessa forma. Cf. Marx (2017a).

a realidade social vigente, em seu proceder histórico de *transformação em meio à permanência*, do *ethos economicus* da sociedade burguesa em contradição com a subsistência dos trabalhadores de carne e osso, que Loach e Laveryt buscaram, no caso específico de *Eu, Daniel Blake*, elaborar uma representação fílmica dotada de uma significação sócio-histórica e cinemática dos fatos; uma significação que ultrapasse a própria expressão aparente e estática dos acontecimentos nos quais se enredam as ações individuais de seus personagens em direção à contraditória e histórica problemática da dinâmica reprodutiva das lutas de classes na atualidade.

Desse modo, podemos compreender a clara ênfase de Loach e Laveryt na elaboração de uma representação fílmica bem demarcada, a qual vise, objetivamente, desanuviar muitas das mistificações em torno das disputas ideológicas sobre a representação contemporânea da classe trabalhadora inglesa e, de quebra, das classes trabalhadoras ao redor do globo. Visando isso, o diretor e o roteirista procuram elaborar uma obra estética que enfatiza o entrelaçamento da aparente dimensão singular das *ações e escolhas individuais* com uma série de instâncias sociais que se apresentam como *elementos moventes da narrativa*. Aqui se trata das ações individuais em sua plena efetividade sociomaterial de realização, em sua inteireza subjetiva e objetiva, enquanto *ser atomizado*<sup>137</sup>. Trata-se de um *determinado indivíduo* que, ao necessitar viver de seu trabalho para sobreviver, sofre, chora, ri, sente e, conseqüentemente, pensa, racionaliza e executar *determinadas ações pragmáticas* exigidas por *determinadas necessidades cotidianas*, as quais, por sua vez, emergem de *determinados limites e possibilidades* postos pela antecedência histórica de *determinadas relações sociais*. São narrações que reproduzem estética e ideativamente *problemas concretos oriundos de situações concretas* — as próprias necessidades da vivência cotidiana exigem dos personagens que personificam tais situações uma tomada de posição efetiva, uma ação pragmática que os leva, independentemente de sua vontade, a um desfecho material e moral concretos.

Assim sendo, podemos dizer que a intenção de elaborar uma representação estética de certas ações individuais constituídas no seio de determinadas relações sociais assume a sua coerência no fazer cinematográfico loachiano a partir do *imbricamento entre dois gêneros de*

---

<sup>137</sup> Conforme afirma Marx (2011a, p. 40), “quanto mais fundo voltamos na história, mais o indivíduo, e por isso também o indivíduo que produz, aparece como dependente, membro de um todo maior: de início, e de maneira totalmente natural, na família e na família ampliada em tribo [*Stamm*]; mais tarde, nas diversas formas de comunidade resultantes do conflito e da fusão das tribos. Somente no século XVIII, com a “sociedade burguesa”, as diversas formas de conexão social confrontam o indivíduo como simples meio para seus fins privados, como necessidade exterior. Mas a época que produz esse ponto de vista, o ponto de vista do indivíduo isolado, é justamente a época das relações sociais (universais desde esse ponto de vista) mais desenvolvidas até o presente. O ser humano é, no sentido mais literal, um ζῷον πολιτικόν [animal político], não apenas um animal social, mas também um animal que somente pode isolar-se em sociedade”.

*narrativa*: o *drama* e o *épico* ou, de modo sintético, o *épico-dramático*. Isso se dá porque a trama da narrativa loachiana traz em si uma dimensão representativa capaz de entrelaçar a *práxis* e a *história*, o *pragmatismo cotidiano* e o *processo sociomaterial*, colocando em evidência a conjuntura socialmente determinada que sustenta, no plano individual, a necessidade da *decisão permanente* (MORETTI, 2007).<sup>138</sup> Isso implica, por sua vez, em constantes escolhas cotidianas, as quais fazem os indivíduos pôr em movimento tanto o seu agir e as suas motivações quanto a história na qual eles, simultaneamente, se constituem e reproduzem as suas condições de vida.

Ao contrário do que comumente se pensa, a narrativa e, em especial, a *narrativa loachiana* não é a expressão estética de um ‘único ponto de vista’; normalmente do diretor. Ela expressa em sua montagem e em seu enredo um campo de possibilidades e limites mais abrangentes, na medida em que ela coloca a *decisão do personagem*, sua *ação* e suas *escolhas* como produtos e produtores dos fatos narrados; logo, como elementos movidos e moventes da história. Por exemplo, o diálogo, em suas relações intersubjetivas, presente não apenas em *Eu, Daniel Blake*, mas em outros filmes de Loach, cria uma temporalidade específica na trama dramática. Isto é, que externaliza no enredo fílmico um *determinado presente*, o qual, por sua vez, engendra um *possível futuro* e cujo movimento leva a direções e desfechos concretos. E isso ocorre, justamente, porque esse tipo de diálogo apresenta-se como expressão de um complexo de decisões que vão movendo o enredo numa lógica não necessariamente linear de causalidade, mas no qual os acontecimentos têm motivações e mediações efetivas em seu desenlace. Todavia, não se trata aqui de um desenlace único e previsível, mas, antes, de um devir, ou seja, de um permanente movimento de transformação dos objetos narrados em seu sentido figurativo (COSTA, 1998; LUKÁCS, 2012).

---

<sup>138</sup> Isso é uma forma de lidar com aquilo que Moretti (2007) nomeou como *feitiço da indecisão*, isto é, como a elaboração de obras estéticas carentes de resoluções concretas ou saturada de soluções escapistas circunscritas à subjetividade individual. Esse termo foi cunhado pelo autor em sua reflexão sobre o movimento modernista e suas formas artísticas capazes de causar estranhamento. Em parte, isso se deve ao abandono da forma de narrar uma história por meio da *trama* e do *enredo*. Concebidos como uma espécie de camisa de força, seu abandono permitiu o “exercício vertiginoso” de criação de vários pontos de vistas e diversos modos possíveis de se observar um evento. Para ele, essa finalidade em criar uma narrativa aberta e cheia de possibilidades interpretativas acabou gerando um efeito contrário, isto é, um *feitiço da indecisão*. Isso se dá justamente por causa da ausência de uma resolução concreta do enredo. Com isso, a estória se perde em elucubrações subjetivas, com soluções escapistas que levam à inanição dos personagens e a mera contemplação sensorial de seu observador. É com base nisso, portanto, que Moretti enfatiza: a *decisão* é fundamental para a *práxis social* em suas distintas esferas, sobretudo na artística, e para a própria *história da estória*, tendo de ser tomada a todo o instante, principalmente para criar um campo de limites e possibilidades de atuação dos personagens e, com isso, um significado que se encontrem para além da mera elaboração técnica de uma forma estética qualquer. E, mais, a própria pluralidade de sentidos e jogos interpretativos, apenas concebido em seu lado progressista e inovador, pode ter um efeito oposto segundo o autor: ela pode apenas reproduzir idealmente conservação do funcionamento (positivo) da realidade social vigente, esta repleta de contradições.

Porém, mais do que uma possível ampliação de significações na trama e da criação de infundáveis aspectos que compõe o fenômeno ficcional a ser produzido — algo que ocorre justamente nas empreitadas fílmicas cujas narrativas são tidas como ‘abertas e plurais’ —, a narrativa loachiana busca a efetivação de um *discurso representacional objetivo* capaz de apreender artisticamente a organicidade entre determinadas relações interpessoais e o contexto social sob o qual se assentam as suas legalidades. Toda essa dimensão da representação loachiana, a qual podemos atribuir como de teor dramático, quando associada ao gênero épico, assume uma potência narrativa para a explicitação das próprias lutas de classes em curso. E isso possui sua razão de ser na medida em que essa representação consegue estabelecer uma *verossimilhança* com o seu público privilegiado, qual seja, os trabalhadores mais vilipendiados com os rumos da atual reestruturação produtiva em curso.

Temos assim uma narrativa que adquire proporções sociomateriais concretas, uma vez que as condições do processo histórico real, sob as quais a própria obra loachiana emerge, proporcionam ao enredo cinematográfico uma historicidade que pode, de algum modo, ser apreendida por seus espectadores. Primeiro, porque a associação estética da *forma dramática* com a *forma épica* de narração possibilita construir uma rede mediativa de entrelaçamentos cotidianos tecidos por ações concretas que respondem a situações colocadas pelas condições da vida dos personagens, constituindo, assim, um movimento de *figuração de acontecimentos particulares, mas imbuídos de uma universalidade social* (COSTA, 1998; LUKÁCS, 2012). E, segundo, porque na medida em que essa rede se embrenha de *particularidades e universalidades* sociomateriais, o evento narrado vai adquirindo *determinações concretas* e se revelando como *parte constitutiva significativa da totalidade da vida social estabelecida em um determinado tempo e espaço*, porém, agora de uma forma compreensível àquele que frui de sua concreção (LUKÁCS, 2010).

Para Moretti (2007), em virtude dessas mediações históricas e estéticas, a narrativa, em sua íntima trama coma historicidade de seu tempo, possibilita *apreender as constantes estruturas de reprodução da vida social em seu constante processo de transformação histórica*; nada mais materialista e dialético<sup>139</sup> do que isso. Ao contrário de torná-la limitante, como pensam muitos daqueles críticos especializados que citamos anteriormente, essas mediações fazem da narrativa tida como clássica — embora também dotada de elementos épicos singulares — uma

---

<sup>139</sup> Conforme aponta Parra (2021, p. 28), “para a dialética, em especial aquela legada de Marx, a realidade encontra-se em movimento autodinamizado por suas contradições inerentes e, portanto, em constante processo de mudanças em meio à permanência do todo, ou seja, em um movimento de suprassunção histórica do ser social; um movimento de negação, conservação e elevação do ser em devir, em possibilidade que se traduz em ato”.

forma de abstração estética que pode apreender, na interação entre o *universal* e o *particular*, traços de sociabilidade constituintes da realidade histórica na qual a própria obra se engendra. Isto é, uma narrativa muitas vezes assumida como ‘simples’ e ‘tradicional’ pode produzir uma representação que não se restringe a um universal vazio de concretude ou a um particular desprovido de antecedência histórica. Longe disso, como destacamos a partir do realismo loachiano, a narrativa pode se apresentar como uma *instância representativa de um particular que se expressa no universal*. E isso ocorre, justamente, porque os fatos cotidianos são apresentados (e, conseqüentemente, representados) como fenômenos sociais constituídos em processos históricos mais amplos e complexos do que a sua aparência empírica imediata consegue revelar. Desse modo, trata-se de retratar uma experiência particular construída na práxis individual (em sua subjetividade e objetividade), mas desdobrada do próprio movimento sócio-histórico que lhe dá suporte material (LUKÁCS, 2010).

Esse caráter da narrativa em possibilitar uma representação ficcional capaz de apreender grandes estruturas da vida social se apresenta na percepção de uma parte reduzida da crítica acerca do filme *Eu, Daniel Blake*. A identificação do traço universal nessa obra adquire um respaldo real na medida em que ela efetiva uma representação ficcional capaz de encarnar na vida particular de seu protagonista um dilema não apenas dos britânicos, mas de milhares de pessoas ao redor do mundo, os quais, ao se encontrarem inaptas ou em dificuldades de acesso ao trabalho formal, dependem de benefícios sociais de cunho governamental. Além disso, devemos destacar que a centralidade dessa temática retratada no filme, a qual a fez alçar grande repercussão midiática, decorre de um processo socioeconômico e político que torna esse tipo de dependência governamental um elemento da vida social *realmente dramático*, na medida em que a sua operacionalidade se encontra permanentemente ameaçada por um estado assistencial sob lógica privatista. Aqui, a privatização, essa experiência real compartilhada com grande angústia por parcela significativa dos trabalhadores na atualidade, apresenta-se efetivamente como um *fato universal* da realidade cotidiana. Fora da bidimensionalidade da tela que narra *Eu, Daniel Blake*, os processos de privatização têm se apresentado como uma realidade de dominância mercantil em diversas regiões do dito mundo globalizado, efetivando-se como necessidade do próprio processo de expansão do modo de produção capitalista e, ademais, como uma contratendência às suas crises de superprodução de capital.

Essa elucidação de alguns traços universais presentes em *Eu, Daniel Blake* é comentada, por exemplo, na BUFS Preview (2017), para a qual a questão dos benefícios sociais, em sua impessoalidade e precariedade, é vivida por “muitos atingidos pela *divisão de classe*”, os quais “têm que enfrentar [esse tipo de problema], independentemente do país em que residem”. Nessa



crítica, podemos observar uma explicitação direta e mais profunda desse caráter universal presente no filme, ao associar o drama da precarização do estado assistencial à “divisão de classe”, apontando um traço universal que estrutura a sociedade burguesa contemporânea. Em outra recepção crítica, Gleiberman (2016) aponta que *Eu, Daniel Blake* “certamente ressoará através das fronteiras nacionais”, porque vai além da questão social que o filme propõe: “ele captura um mundo — o nosso mundo — no qual a oportunidade de prosperar, ou mesmo apenas sobreviver, está encolhendo”.<sup>140</sup> E, ainda, em um artigo de opinião no jornal britânico *The Guardian*, a comentarista francesa, designer de moda e mecenas da sétima arte, Agnès B., afirma que *Eu, Daniel Blake*.

é um filme importante — existem muitas histórias sobre casais e outras coisas chatas na França agora, mas este filme é político, é realista, é *comovente*, precisa ser visto. E pode *estar em qualquer lugar*: pode ser em Paris, porque na França é a mesma coisa. Você espera horas para ter alguma ajuda e há muitos que estão desempregados. Algumas pessoas fazem apenas uma refeição por dia e há relatos [mais dramáticos] de pessoas que comem comida de cachorro, porque estão com muita fome (AGNÈS B, 2016).

Atribuições como essa, apontando a existência de um caráter universal na narrativa de *Eu, Daniel Blake*, revelam determinados traços ontológicos e até mesmo trans-históricos da própria *sociabilidade mercantil burguesa estranhada* do modo de produção capitalista, tais como a divisão (social) de classes — vulgo, divisão social do trabalho —, a luta pela sobrevivência dos trabalhadores em seus custos de reprodução social e a condição estruturante do desemprego e da reprodutibilidade do chamado *exército industrial de reserva*, nos termos de Marx. Citados, ainda que *em passant*, pela Bufo Preview, por figuras como Gleiberman e Agnès B., tais traços revelam-se não apenas como elementos compositivos genéricos de um cenário narrado, mas como querelas reais tão abrangentes e, por isso mesmo, estruturais para o conjunto das diversas expressões nacionais da classe trabalhadora mundial. Logo, esses traços — que no

---

<sup>140</sup> Gleiberman tem razão quanto a isso se notarmos que esse traço universal representado no filme *Eu, Daniel Blake* é apontado não apenas por críticos especializados e pela audiência, mas por pesquisadores do campo das ciências sociais. Por exemplo, em sua pesquisa sobre os sistemas de seguridade social francês e inglês, a socióloga Pillon (2017) identificou a tendência da procura de benefícios sociais por parte de indivíduos com qualificação socioprofissional elevada no seio das distintas frações das classes trabalhadoras, isto é, por profissionais com cargos de direção e atividade laboral intelectualizada, os quais também vêm demandando por auxílios governamentais para a sua sobrevivência. Outro pesquisador do tema, o sociólogo Nicolas Duvoux (2016), confirma essa tendência não só na França como também na Alemanha. A Revista E-media (2016) também assinala esse fenômeno de proletarização e precarização da seguridade social na Suíça. Sobre essa tendência, à propósito, Loach comenta que o filme trata de uma questão que atinge toda a Europa (LEE, 2016). Logo, vai além-fronteiras europeias, se estendendo a um proletariado e público efetivamente internacionais. Por fim, no Jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*, Vinícius (2017) salienta que o filme dá “visibilidade e consciência dessa condição comum globalizada dos trabalhadores”.

filme se apresentam como elementos compositivos centrais da trama — revelam-se como *universais* do ponto de vista daquelas frações mais vulnerabilizadas da *classe-que-vive-do-trabalho*, ao determinarem, em seus limites e possibilidades, *traços estruturantes do mundo do trabalho independentemente da nacionalidade de seus membros* (ANTUNES, 2018).

Nesse sentido, a representação loachiana encontra-se impregnada de uma realidade socioeconômica e política que sobeja as legalidades moventes das próprias lutas de classes na contemporaneidade; estando essas lutas, por sua vez, integradas em um complexo social mais amplo de circunstâncias históricas altamente determinadas pela dinâmica da crise de superacumulação de capital e suas contratendências<sup>141</sup>. Nesse caso, o Estado de Bem-Estar Social britânico, que outrora se efetivou para uma concentrada aristocracia operária local, apresenta na atualidade a quase inoperância de sua deliberada precarização, adequando-se, quando muito, à necessidade de expansão das fronteiras de acumulação de capital em face da *gestão moral da pobreza*. Tal expansão, por sua vez, encontra a sua viabilização política nos acordos e medidas governamentais de teor (neo)liberal, apresentando-se como contratendência decisiva para a crise do grande capital. Contratendência essa que tenta lidar com uma crise inerente às contradições do próprio modo de produção capitalista em sua fase monopolista-financeira. Desse modo, sem nenhum descolamento nefelibata por parte da trama narrada de *Eu, Daniel Blake*, podemos desde já constatar que a seguridade social britânica vem tendendo uma depauperação que se aproxima do patamar econômico-institucional de sistemas previdenciários de países periféricos que historicamente vivenciam esse tipo de “drama social” (DEPARTMENT FOR WORK AND PENSIONS, 2017).

De outro modo, Agnès B (2016), se refere à distinção notória entre *Eu, Daniel* e alguns filmes contemporâneos tipicamente franceses. Segundo a autora, enquanto estes enfatizam a experiência privada e psicológica de seus personagens, o filme de Loach faz uma representação de teor ‘coletivo, político, realista e comovente’. Por sua vez, tais adjetivações não são apenas resultantes de mera corroboração entre aqueles que adotam uma postura política e tomada de posição favorável ao campo cinematográfico estabelecido por Loach Laverty (rodeado por sua equipe de produção que, em alguma medida, compartilha ideias e posições políticas semelhantes). Elas também expressam a própria resposta sensorial e intelectual oriunda da forma como esse campo produz a representação ficcional em seus filmes. Referimo-nos aqui, mais uma vez,

---

<sup>141</sup> Veremos ao longo das seções II e III deste trabalho que a dinâmica da crise de superacumulação de capital, iniciada no final da década de 1960 e reatualizada com a Crise Financeira de 2007–2008, tem ditado os rumos da classe trabalhadora mundial a partir de massivos processos de reestruturação produtiva em curso, principalmente com o advento da assim chamada Indústria 4.0 e seu progressivo *processo de teleassalariamento*. Cf. Parra (2022).

à conjunção entre o *drama* e o *épico*, enquanto traço estético mobilizador das múltiplas reações e opiniões formadas por aqueles que tiveram a sua atenção frutiva mobilizada por *Eu, Daniel Blake*. Ao contrário do consenso de grande parte da dita crítica especializada — que apenas salienta unilateralmente a importância do filme com ênfase na sua dimensão épica (conteudista) desassociada de sua forma, pejorativamente reduzida a uma ‘estética melodramática’ —, o *elemento dramático imbricado ao épico*, assume uma especificidade decisiva nessa e em outras obras loachiana, tal como nos lembra Agnès B (2016).

Assim, para a compreensão do impacto que o filme causou na audiência, essa conjunção entre o drama e o épico tem de ser considerada como um importante traço estético mobilizador da própria obra em relação ao seu público. Pois, desde que desfilou pelo tapete vermelho da glamourosa cerimônia de Cannes, alçando voo do chão duro da realidade social britânica em direção aos quatro cantos do despótico mundo do trabalho, *Eu, Daniel Blake* acabou por catalisar parte da insatisfação popular-proletária com os rumos da política econômica governamental, dentro e fora do Reino Unido. Ora, esse poder catártico de mobilização sociopolítica em torno do filme só é possível na medida em que o *drama tipicamente burguês* ali representado e, portanto, individualizado no abstrato e moderno *sujeito portador de direitos* — sintetizado em personagens como Blake e Katie — se encontra com a *mobilização épica de uma problemática socialmente universal para um proletariado que se reconhece na tela*, visto que nessa tela muitos são aqueles que, fora da bidimensionalidade representativa do cinema loachiano, identificam as suas próprias agruras e conflitos diante da ordem econômica vigente.

Desse modo, a conjunção entre o drama e o épico na elaboração de uma narrativa objetivamente externalizada pela subjetividade de seus realizadores resulta na composição de formas estéticas de mobilização sensorial e, simultaneamente, racional de sua audiência. No caso específico do realismo loachiano essa mobilização pode ser pensada a partir da conhecida máxima *cinema da razão e da emoção*, comumente atribuída à filmografia do diretor, principalmente por parte de alguns críticos. Não obstante, soe como uma síntese simplificada, essa máxima adquire complexidade na medida em que é pensada a partir da própria prática cinematográfica de Loach e Lavery. A princípio, podemos considerar duas dimensões do processo de criação fílmica apontadas especificamente por Lavery. A *primeira dimensão* que sinaliza diz respeito ao fato de que a criação da obra fílmica jaz na percepção individual do realizador acerca do mundo que vivencia. Já a *segunda dimensão*, segundo o roteirista, refere-se ao fato de que essa criação pessoal não pode se submeter a uma vontade alheia à sua individualidade. Em suas palavras, ele afirma que

uma grande questão não faz um grande filme. Há grandes questões ao redor do mundo e as pessoas perguntam por que não fazer uma história sobre elas. Há duas dimensões para se escrever uma história. Você tem que entender a cultura, o que está acontecendo em nossa própria comunidade. Isso se torna algo pessoal. Caso contrário, vira propaganda (LAVERTY, 2020b).

Nessa assertiva, o roteirista delimita de antemão que *Eu, Daniel Blake* não se trata de uma propaganda, embora seu teor político, enquanto *agitprop*<sup>142</sup>, contribua para a sua criação, visto que os realizadores partem de fenômenos sociais resultantes de atos determinados social e politicamente. Contudo, isso não significa que devemos tratar o filme como uma mera obra política. Ao invés de proceder a esse possível reducionismo ideológico em relação ao conteúdo político explicitado em *Eu, Daniel Blake*, devemos conceber o seu teor político como elemento narrativo que adquire a sua concretude e razão de ser a partir dos desdobramentos histórico-conjunturais no qual a obra ganha existência social; seja essa existência produto das mais diversas práticas sociais, entre as quais se encontra a sua própria recepção. Enquanto germe significativo do ato criador, esse teor político aparece desnudado na postura de seus realizadores, pois estes contemplam justamente a dimensão épica do contexto histórico no qual a própria obra fora gestada. Contexto esse que, por sua vez, encontra-se filtrado pelas *visões de mundo* de Loach e Laverty, herdadas de suas experiências pessoais e trajetórias políticas. Nesse sentido, podemos dizer que a criação dessa *forma de narrativa épico-dramática* parte da percepção do *indivíduo-realizador*, o qual desdobra a elaboração de seu enredo a partir do modo *como* observa e *internaliza* artisticamente a dinâmica sociomaterial que o cerca. Em tal seara, Laverty afirma que o

filme tem que ser uma obra de arte, ser uma grande história. Então nos filmes, você não pode ter pessoas apenas expressando demandas como em um manifesto. Penso que um filme funciona melhor quando você o aproxima das pessoas [de carne e osso], com suas famílias, em suas imaginações, calçando os seus sapatos. [...]. Daniel Blake passou a sua vida trabalhando. É um homem

---

<sup>142</sup>Esse termo *agitprop* foi bastante atribuído à *Eu, Daniel Blake*. Aliás, Koresky (2016) estende esse termo para toda a obra de Loach desde 1966, qualificando-a como uma arte de esquerda compromissada em criar situações ficcionais sem abandonar o caráter político em sua constituição. Já Sexton (2016), embora reconheça a mediação plástica do humor, em *Eu, Daniel Blake*, o nomeia como um “agitprop” enfatizando seu caráter como propaganda política comunista. Em oposição a esta visão, Murray (2017) pontua o *agitprop* de Loach nesse filme como uma característica artístico-política na medida em que consegue criar uma representação ficcional de experiências reais, cujo poder estético nos faz “pensar lindamente”. Se pensarmos na sua origem histórica, a agitação e propaganda (*agitprop*) surge no teatro de caráter presencial e coletivo voltado a criar uma linguagem artística distinta daquela burguesa – esta marcada pela autorreferência e autônoma da realidade social, ou seja, por uma arte subjetiva voltada a autocompreensão do indivíduo. Em oposição a isso, o *agitprop* se volta à estetização da vida social, abrangendo as suas distintas relações socioculturais e político-econômicas, conforme assinala Costa (2015). Podemos ilustrar essa discussão com as palavras do próprio diretor Ken Loach acerca de *Eu, Daniel Blake*: “isso me lembra aquele velho slogan marxista: ‘Agitação, educação, organização’. Você pode causar um alvoroço com um filme, dificilmente pode educar alguém. Embora possa levantar questões, não pode organizar nada, mas pode realmente provocar um rebuliço (LE PACTE, 2016).

descente. Não é herói. É um homem comum, com sensibilidade, que cuida de sua esposa [...]. Ele não é um ativista político. Então, temos que tentar fazer personagens redondos e críveis (LAVERTY, 2020b).

Diante dessa assertiva de Laverty, defrontamo-nos com uma dimensão adicional desdobrada do processo de criação de *Eu, Daniel Blake*. Trata-se aqui de uma dimensão da criação fílmica que assume um importante papel para a conjunção entre o épico e o dramático na estética realista loachiana. Dela podemos, inclusive, apreender certos traços relativos àquela síntese expressa na máxima de um *cinema da razão e da emoção*. Referimo-nos aqui, mais precisamente, à dimensão que trata da *criação do personagem como condição para o estímulo crítico do espectador*. Tudo se passa como se esse espectador assumisse em sua própria pele a experiência mimética dos personagens. Nesse caso, para o roteirista, não basta apenas criar uma narrativa objetiva do mundo; ela só faz sentido se puder conduzir o seu interlocutor a vivenciar uma dada experiência figurada em seus personagens e em suas situações. Logo, numa instância mimética e, portanto, distinta, mas, verossímil em relação à sua realidade vivida. Isso, por sua vez, diz respeito a uma reprodução estética que procurar de algum modo emular certos aspectos da vida social a partir da condensação de determinados conflitos e querelas que moldam a persona do arquétipo loachiano.

Portanto, ao se construir um personagem bem definido, cujo comportamento diante de situações postas pelo contexto que o cerca é o motor de sua própria representatividade, Laverty sinaliza que a constituição de um enredo mimético da vida real é uma dimensão central para a meta pretendida, qual seja, a de representar uma dada objetividade do mundo real pela constituição de uma montagem cinematográfica saturada de mediações relativas a esse mundo. Mediações essas que, por sua vez, se apresentam cotidianamente como inapreensíveis ao senso cotidiano. Aliás, a partir das reflexões de Benjamim (1994) acerca da representatividade da arte perante a vida, podemos dizer que a instância mimética no âmbito da representação cinematográfica é essencial para a captação de traços estruturais da vivência cotidiana, pois permite que as mediações sociais que não podem ser empiricamente apreensíveis aos transeuntes seja ideativa e esteticamente organizada, representada e apresentada aos espectadores que compartilham dessa vivência, mas, agora, sob uma determinada linguagem fílmica, esteticamente apreensível como tal.

Nesse sentido, o teor realista de *Eu, Daniel Blake* não jaz na cópia exata de situações e pessoas reais, pois, segundo reitera Laverty, “a estória é composta por personagens imaginários. Eles não são “cópias das ruas”. Daniel Blake não existe. O meu trabalho é absorver o que está acontecendo de modo submerso” (LAVERTY, 2020b). Portanto, não se trata de copiar, mas

sim de elaborar uma representação que sintetize, na experiência vivida dos personagens, *um conteúdo não aparente da realidade*, porém que atua enquanto uma legalidade que impulsiona continuamente a experiência do mundo real fora da ficção.

Nesse sentido, há uma preocupação do roteirista em pontuar a caracterização do personagem em uma figuração mimética que visa captar alguns traços constitutivos de uma sociabilidade que se oculta por detrás das determinações constitutivas da *cotidianidade*. Nesse sentido, há uma tipicidade automovente e, portanto, histórica na criação dos personagens. Esta é construída com base na pesquisa e convivência de Lavery com pessoas reais vivendo situações cotidianas inscritas em determinados fenômenos sociais, os quais, por sua vez, se tornam tema de sua figuração — que no caso específico de *Eu, Daniel Blake* corresponde a questão da burocratização e precarização dos mecanismos de previdência e assistencialismo social no Reino Unido.

Porém, essa tipicidade não se confunde com o ato de criação de um ‘personagem-tipo’, o qual simplesmente reuniria certas características ou determinidades<sup>143</sup> presentes em todas as pessoas que compartilham uma experiência particular — esta, no caso de Daniel Blake, poderia ser interpretada de modo apressado como a simples experiência comum daqueles que necessitam dos benefícios sociais. Porém, ao contrário disso, a tipicidade do personagem se efetiva na medida em que as suas *experiências vividas conseguem objetivar de modo sintético uma tendência histórica que vai além dos atributos particulares do indivíduo*, como, por exemplo, uma simples taxonomia orientada por classe, gênero, etnia, etc. Trata-se, por consequência, da elaboração e representação de um personagem que emerge *de e em* uma vivência que transcende a sua própria personificação individual.

Podemos perceber isso no relato de Lavery, ao enfatizar que a composição da representação das situações cotidianas vividas pelo personagem Daniel Blake se baseou em *relatos reais de experiências vividas por diversas pessoas*. Pessoas essas quem, inclusive, passaram por situações mais desabonadoras do que aquelas representadas no personagem. “Daniel Blake está

---

<sup>143</sup> Dissemos em outra oportunidade que, “enquanto a *determinação* diz respeito a um certo traço constitutivo do movimento de concreção do objeto, o qual implica em possibilidades e limites de efetivação do mesmo, a *determinidade* expressa a síntese resultante desse processo enquanto uma dada característica imanente de sua realização, como ente dotado de existência social. Por exemplo, no que tange à obra cinematográfica, várias determinações concorrem para a sua efetivação enquanto um dado objeto cultural. Isto é, seus traços constitutivos só podem se efetivar mediante um complexo de práticas (em suas relações sociais) específicas que são necessárias para a sua concreção, sejam estas oriundas de sua produção audiovisual, divulgação e comercialização, sejam aquelas de teor propriamente estético. Por outro lado, suas determinidades aparecem cristalizadas enquanto um filme dotado de uma linguagem específica (narrativa, montagem, planos, iluminação etc.), passível de crítica e apreciação, o qual circula como mercadoria dotada tanto de valor econômico quanto de valoração qualitativa (fruição) de teor estético” (MEDINA, 2020, p. 364).

no meio, é um caso moderado”, salienta o roteirista ao dar ênfase a experiência vivida pelo personagem diante da burocracia assistencial, a qual se apresenta como parte de uma questão social mais abrangente. Logo, corrobora Loach (2016b), trata-se de “uma situação a que qualquer um pode estar suscetível”.

Desse modo, na concepção dos realizadores de *Eu, Daniel Blake*, a questão socialmente vivida apresenta-se como uma *dimensão épica da obra ficcional*, a qual apenas adquire substância quando intimamente associada à forma dramática da narração. De um modo, aliás, que permita com que a sua *figuração ficcional coloque em destaque o gênero humano e a sua posição de classe como o pilar da própria criação artística*. Trata-se, portanto, de uma figuração de personagens historicamente constituídos, o que, como resultado, deve revelar-se em toda a sua inteireza humana. Em outras palavras, trata-se de evidenciar a objetividade pragmática de suas ações no mesmo instante em que se apresenta a subjetividade de sua internalização cotidiana. Ação essa que se expressa por meio de um conjunto de escolhas, valores, sentimentos e condutas; tudo isso lidando com a vida cotidiana no devir de sua própria história. Por isso, a figuração criada em *Eu, Daniel Blake*, que explora a emoção de um modo poderosamente comovente, supera a simplória e demeritória classificação da obra como um “dramalhão”, segundo adjetiva Hutchinson (2016). Longe disso, trata-se da capacidade evocativa de *Eu, Daniel Blake* em, por um lado, tocar os espectadores em sua *inteireza humana* e, por outro, proporcionar-lhes a *suspensão de seu fetichizado cotidiano*. Isto é, de mobilizar tanto as suas *expressões emotivas* quanto as suas *faculdades intelectivas*. Esse duplo caráter evocativo é assinalado por Loach ao afirmar que o filme

é um meio de articular a raiva, criando uma situação específica que libera [o espectador] da visão confusa que dificulta separar os detalhes do quadro geral. Filmes podem ajudar a articular a raiva, eu acho. Especialmente ao sentir um sentimento difuso de insatisfação, antipatia ou raiva (por exemplo, as pessoas ficam furiosas ou são atingidas pelas notícias que ouvem na TV). Os filmes podem ajudar a concentrar o descontentamento, canalizar a raiva em uma situação específica, cristalizar a emoção (LOACH, 2016a).

Ao afirmar isso, o diretor está ciente do caráter de sua criação artística. Não basta tocar de modo isolado a emotividade do espectador; apelando moralmente para sentimentos vazios e, portanto, desprovidos de mediações sociais capazes de racionalizar um determinado estado emocional. Por outro lado, não se pretende, de modo algum, passar uma experiência de caráter meramente conteudista, capaz de direcionar, simplesmente, a trama narrada ao intelecto de um espectador puramente racional. Não há separação entre *estímulo sensitivo* e *incitação intelectual* em *Eu, Daniel Blake*. Para Murray (2017), por exemplo, a carga emocional desencadeada

pelo filme é parte constituinte de sua realização, desencadeando, ao mesmo tempo, um forte poder explicativo, provocando uma reação no espectador simultaneamente emotiva e reflexiva. É equivocada, salienta o autor, a corrente afirmação de que o filme de Loach apenas oferece um ‘ponto de vista único de teor político’, ou seja, de apenas poder mostrar a obviedade da privatização do sistema de assistência social no Reino Unido como mero conteúdo de classe. Ao contrário, complementa Murray, esse típico ceticismo primário em relação à *Eu, Daniel Blake* “subestima a engenhosidade e a imaginação da abordagem ao tema da privatização”. Essa obra vai além do fenômeno da privatização, conhecido aqui de modo imediato, na medida em que representa *como* a privatização da assistência social se efetiva no cotidiano de milhões de pessoas; descortinando, sobretudo, seus mecanismos discursivos, os quais são padronizados e automatizados em uma série de formulários *on-line*, em ligações telefônicas inefetivas e em regras burocráticas inalcançáveis. Mecanismos que, quando não cumpridos à risca, levam a sanções que penaliza aqueles que se apresentam como incapacitados para o exercício laboral. É nesse *como* que se concretiza o processo de privatização da assistência social britânica que o filme coloca em evidência a dimensão humana na produção e reprodução das experiências que se assentam e se obliteram diante de relações sociais de teor mercantil.

O ato de afetar o espectador, associando-o a essa dimensão histórica do ser humano, colocando-o radicalmente<sup>144</sup> no centro da catarse e da reflexão, constitui aquilo que podemos chamar de *prioridade ontológica* na prática cinematográfica exibida por Loach e Laverty. E isso possui a sua razão de ser na medida em que Loach, ao afirmar a importância de se “articular a raiva”, sabe do perigo que jaz em uma possível desarticulação entre *sentimento* e *razão*. Aquele *realities shows* de que tanto falamos anteriormente são um grande exemplo disso. Ali, a cultura do estigma fora instituída através de um processo de melodramatização da vulnerabilidade socioeconômica de um grupo restrito de beneficiários, criteriosamente selecionado para esse fim. Nesse triste espetáculo figurativo, diga-se de passagem, os produtores desses *realities shows* exploram esteticamente a construção (estigmatizadora) de um tipo-ideal de beneficiário que se apresentam sempre como material e psicologicamente degradado. Eles fazem isso, precisamente, porque desassocia a difícil vivência cotidiana desses trabalhadores proscritos das mediações sociais que permitem não apenas a reprodução de suas condições estruturais de desemprego como a precarização das próprias instituições governamentais que, ao menos no papel,

---

<sup>144</sup> Conforme afirma Marx (2010, p. 157), “A arma da crítica não pode, é claro, substituir a crítica da arma, o poder material tem de ser derrubado pelo poder material, mas a teoria também se torna força material quando se apodera das massas. A teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra *ad hominem*, e demonstra *ad hominem* tão logo se torna radical. Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem”.



deviam garantir-lhes as condições mínimas para a realização de seus custos de reprodução social.

É nesse último contexto, aliás, que reside o próprio movimento de privatização e precarização do sistema de seguridade social retratado em *Eu, Daniel Blake*. Nesse caso, ao mesmo tempo que as mediações estatais de classe, atuantes na produção e reprodução da ordem burguesa, são ocultadas, os beneficiários, enquanto membros inequívocos do proletariado britânico, são midiaticamente rebaixados aos estigmas morais de sua suposta culpabilidade individual. Não basta, portanto, que já sejam materialmente relegados a uma vida de penúria e des-caso, é preciso que se faça de sua sorte uma peça ideológica de degradação moral. Tudo isso realizado, a tal ponto que a possibilidade de uma identificação e um afloramento de uma consciência de classe seja obliterado, tornando a possibilidade de um sentimento de pertencimento de classe um lamaçal de vis adjetivações. O resultado a que esses *realities shows* chegam, portanto, é exatamente o oposto do que se pretende com *Eu, Daniel Blake*: quer a exploração midiática de um sentimento de competição e julgamento moral do conjunto dos trabalhadores em relação àquilo que o senso comum chamaria de ‘escória social’, pois, afinal de conta, ‘ali, ninguém trabalha’ e ‘só se vive de auxílios’.

Esse tipo de agente cultural televisivo sabe, por exemplo, o poder ideológico que o simples estímulo às emoções, isolado de racionalidade, assume enquanto promotor de seus interesses político-econômicos. O que ali se explora é a *afirmação positiva da cotidianidade vigente*, o que, em outras palavras, significa mobilizar aspectos moralmente apreensíveis da vivência cotidiana, sem, contudo, apresentar os traços que determinam processualidade histórica desse mesmo cotidiano.<sup>145</sup> Assim, o uso de formas de afeto emocional tomadas, principalmente, do campo artístico-cultural de massas, se torna central na composição do espaço de significação ideológico em benefício da manutenção da ordem burguesa vigente.<sup>146</sup> Ademais, conforme salienta Hall (2013), essa capacidade de mobilização comunicativa é um instrumento fundamental na ininterrupta disputa por hegemonia no campo de batalha do debate cultural e das expressões artístico-recreativas que a retroalimentam.

---

<sup>145</sup> Um dos exemplos marcantes na história ocidental que chamou a atenção de Benjamin (1994) foi a ascensão do fascismo e do nazismo na Europa Ocidental, os quais o autor denominou como um fenômeno de “estetização da política”.

<sup>146</sup> Não é de modo furtivo que esse estímulo afetivo se dá majoritariamente pela forma melodramática presente, atualmente, não apenas em filmes comerciais de grande circulação, presentes na indústria cultural e nas telenovelas, como também em programas jornalísticos (ARBEX JR., 2001). Por sua vez, a principal característica dessa forma melodramática, segundo Brooks, é ser um *gênero de feição popularesca*, visto que possui um caráter de comunicabilidade direto e potente. Tal caráter permite, por conseguinte, suavizar e sintetizar determinadas situações complexas, retirando seus aspectos ambíguos e contraditórios, bem como criando um entendimento unilateralmente simples do mundo social.

Consequentemente, o poder de narrar algo às massas proletárias, de modo claro e direto, demonstra que determinados grupos hegemônicos culturais não se furtam de lançar mão de histórias capazes de contar um enredo adequado aos seus produtos estéticos, sejam eles audiovisuais, literários ou quaisquer outros. Aqueles produtores televisivos que fazem de seus *realities shows* um entretenimento dantesco — que explora, simultaneamente, a fragilidade de beneficiários sem-emprego e a moralidade de trabalhadores que não se reconhecem em tal condição — não são nada mais do que agentes culturais que se aproveitam do vácuo deixado pelas iniciativas artísticas que, em sua grande maioria, abandonaram formas de narrativa capazes de trabalhar e representar as grandes determinações e desafios históricos de nosso tempo. É predominante em nossa quadra histórica o domínio de formas estéticas que retratam a individualidade da vida privada desassociada das relações sociais que a suportam, reforçando, por conseguinte, a atomização positivista de indivíduos isolados, ideológica e materialmente presos à imediaticidade da sociedade liberal. Como afirma Moretti (2007), trata-se da elaboração de formas estéticas nas quais os indivíduos são retratados de um modo que pareçam constituir-se por si, através de suas exclusivas vontades pessoais, cuja autonomia soberana jamais sucumbe a quaisquer condicionalismos históricos.

É nesse ponto, portanto, que a obra loachiana assume uma posição destacada na luta ideológica pela hegemonia do campo cultural e, à vista disso, pelas disputas de ideário no interior das lutas de classes em sua conjuntura contemporânea. Ao submeter sua forma artística às próprias legalidades da sociabilidade capitalista, o *realismo loachiano* busca se contrapor a naturalização e consequente justificação dessa forma histórica de sociabilidade; algo, portanto, tratado como a-histórico.<sup>147</sup> Todavia, essa tomada de posição política no campo cinematográfico não significa o apagamento do caráter artístico e formal da obra loachiana. Pelo contrário, *Eu, Daniel Blake* se distingue enquanto criação artística na medida em que vai além do seu conteúdo objetivo e atinge, de modo verossímil, o âmago da subjetividade do espectador. O sentimento gerado possibilita a esse espectador se identificar com a situação representada no filme, tornando-o de tal modo que o eleva a um estado sensitivo de consciência e reflexão.<sup>148</sup> Este, como

---

<sup>147</sup> Essa naturalização, por sua vez, tende a ser reproduzida nesse campo cultural hegemônico na medida em que as expressões cinematográficas se restringem apenas a representar a superfície cotidiana das experiências individuais. Hoje esse campo hegemônico se constitui em *streamings* como Netflix e Amazon Prime Video, por exemplo, colocando-se como meios de entretenimento de massas — seus conteúdos abordam até mesmo questões de identidade, raça, gênero, porém, sem jamais questionar as estruturas sociais que reproduzem as opressões que afligem as classes trabalhadoras em sua vivência cotidiana.

<sup>148</sup> Mesmo alguns dos detratores de Loach, como Quirke (2016) e Long (2016), por exemplo, admitem o impacto que sentiram ao assistir *Eu, Daniel Blake*. Além disso, na exibição do filme em Toronto pessoas de várias nacionalidades saíram estupefatas da sala de cinema, questionando a situação da saúde em seus respectivos países (FEINBERG, 2016).

mostra vários exemplos de recepção e crítica à obra loachiana não se confunde com um estado catártico irrefletido. Ao contrário, essa *conjunção entre razão e emoção* explora a estética cinematográfica em sua totalidade. Isto é, enquanto um *estímulo sensitivo e perceptivo que responde ao mundo social*. Estamos aqui nos defrontando com uma sociabilidade que parece se expressar externamente ao indivíduo, mas que, no revelar-se da forma e do conteúdo realistas de Loach, se apresentam como inerentemente constitutivos do próprio espectador que frui de sua trama. Com isso, o *efeito catártico* de filmes como *Eu, Daniel Blake* (entre outros filmes loachianos) revela-se como uma internalização subjetiva da riqueza objetiva do contexto narrado, agindo e reagindo sobre as expectativas e crenças do espectador, por meio de suas faculdades intelectivas e, simultaneamente, emotivas.

Portanto, há um sentido de ser nessa *conjunção entre razão e emoção* apontada em relação ao filme *Eu, Daniel Blake*, visto que este causou uma espécie de *catarse refletida* em seu público. E isso só foi possível na medida em que conseguiu, ao menos por um momento, suspender esse público de seu cotidiano aparentemente imediato e familiar. Nesse cotidiano, aliás, a questão dos benefícios assistenciais aparecia, como apontamos anteriormente, sob a moralidade da cultura do estigma, desprovida, portanto, das medições sociais que desvelam os nexos causais dessa moralidade com o processo de degradação burocrática do sistema de seguridade social britânico. Processo esse que, vinculado às legalidades próprias da acumulação capitalista e seu necessário exército industrial de reserva, exacerba o ônus e a precariedade vivida por aqueles que necessitam dos benefícios governamentais para sobreviver.

Não será difícil compreender agora como aquela cultura do estigma acabava por apresentar alguma aderência em certa parcela mais conservadora dos ditos críticos especializados. Pois, a ocultação de todo esse complexo de relações sociais — os quais dão suporte à reprodutibilidade dos beneficiários em situação de penúria — apenas serve como meio para a reafirmação irrefletida da perda de dignidade daqueles que, sem condições de trabalho, vivem de auxílios governamentais (perante o mercado burguês e seus produtores e consumidores eles não se apresentam como seus pares). Ademais, sob condições ideológicas tão mistificadoras, torna-se de grande valia para esse tipo de crítica à *Eu, Daniel Blake* o estabelecimento de um tipo de posição política assentada na mera resignação ao fato ocorrido, uma vez que fazem de sua própria moralidade particularista uma ferramenta naturalista (unilateral e justificadora) de imputação meritocrática.

De fato, nessas condições tão adversas para um proletariado que busca formas mínimas de sobrevivência diante da crise manifesta, torna-se mero senso comum afirmar que: todos aqueles que vivem de algum tipo de benefício, não obstante, devam ser tratados como ‘escória’

ou, ao menos, como ‘improdutivos’ pela sociedade britânica, logo, usurpadores do erário, os quais ‘não mereceriam’ qualquer tipo de assistência social.

Entretanto, para que se possa estabelecer meios alternativos para uma suspensão (momentânea) desse familiar cotidiano, o filme realizado por Loach e Laverty (justamente com a sua equipe cinematográfica) deve elevar o espectador para além de sua mera individualidade, colocando-o em confronto com a responsabilidade que compete ao Estado britânico em garantir um sistema de seguridade social minimamente operante, mas que, todavia, só não o pode garantir pela natureza desestruturante das políticas de austeridade fiscal orientadas para a retomada das taxas de lucro do grande capital. Logo, toda essa complexidade na qual *Eu, Daniel Black* se constitui encontra-se nas antípodas de noções abstratas e reduzidas como aquelas que caracterizam *Eu, Daniel Black* como, por exemplo, um filme “muito Ken Loach”. Ao lançar o espectador para além da sua individualidade, a obra loachiana não expressa simplesmente o que o diretor pensa sobre o tema tratado, embora, no nível das determinações mais próximas das escolhas do diretor, também se apresente assim. O que está em jogo é colocar o espectador diante das grandes querelas e contradições que dizem respeito à experiência coletiva da própria humanidade que se forja, aos trancos e barrancos, no interior do modo de produção capitalista. Tratamos aqui, portanto, de um cinema que busca sempre a sua reconciliação com os rumos da história e, em consequência, com o próprio ser humano, enquanto ser genérico. Este, que tem sido afetado pela própria lógica de acumulação capitalista, principalmente, em suas políticas econômicas de austeridade, as quais se agrega o estruturante processo de exploração do trabalho alheio. Loach (2016b), aliás, já demonstrou conhecer bem os efeitos degradantes desse processo para o desenvolvimento da vida humana. E o efeito da catarse refletida que tem em vista provocar em seus espectadores apresenta-se como uma de suas principais finalidades. Sob esse aspecto específico da obra loachiana e, em especial, do filme *Eu, Daniel Black*, Yvonne Roberts, no *The Guardian*, salienta que

o Instituto de Estudos Fiscais afirma que a política governamental está aumentando e remodelando a pobreza, arrastando até mesmo aqueles com renda moderada. Esta é uma escolha política, não o resultado de um substrato irresponsável da sociedade. Os fatos devem falar por si. Mas tal é a toxicidade da mensagem *shirkers-versus-strivers*, transmitida por todos os principais partidos políticos, que os fatos não são mais acreditados. *É por isso que precisamos da emoção visceral de Loach*. Seu trabalho é frequentemente considerado “didático”, abreviatura de propaganda tendenciosa de esquerda. No entanto, o fluxo de filmes e mídia que casualmente endossa os avarentos e os ricos sem talento, os exploradores e os violentos, são vistos como entretenimento. Mas eles também, à sua maneira, são didáticos. Eles enviam uma mensagem de que a ganância é boa; *o indivíduo vem primeiro*. Os filmes de Loach são muitas

vezes sobre o homem e a mulher comuns, eventualmente forçados a agir diretamente porque não têm mais nada a perder a não ser seu autorrespeito. A designer Agnès B diz com razão: “Existe Balzac, Dickens, Zola e Loach” (ROBERTS, 2016).

É interessante observar que nesse excerto há duas observações fundamentais que buscam sintetizar a prática cinematográfica de Loach em sua complexidade, bem como corroborar seus efeitos concretos na audiência reverberada por Roberts (2016). A *primeira observação* frisa o *caráter estético e social da “emoção visceral de Loach”*. Ou seja, a elaboração de um discurso objetivo acerca daquilo que se encontra submerso na cotidianidade, que revisite a centralidade das relações humanas que se constituem por meio de uma forma de expressão estética capaz de tocar o íntimo de seu espectador. Este que experiencia a obra fílmica por meio de mediações compositivas (de luz, imagem, som, enquadramento, cor, etc.) que dialogam com as mediações que habilitam o seu próprio cotidiano, tanto em seus sentimentos, frustrações, sofrimentos, alegrias, etc. quanto na composição e processamento de ideias e valores compatíveis com o pragmatismo de suas ações diárias. *Tocar as emoções* é uma categoria específica das chamadas práticas artístico-culturais; é o que as diferencia das demais práticas sociais de expressão do viver (LUKÁCS, 1966). Não é fortuito, portanto, o fato de muitos *realities shows* e filmes *mainstream* lançarem mão desta função para afetar a sua audiência de tal modo que seja possível transmitir, reproduzir e reafirmar um conjunto de ideias e valores que apenas promovem a positividade do *status quo* estabelecido. Pois é a partir desse conjunto ideologicamente salientado que os ‘mestres da indústria cultural’ podem esterilizar a antecedência histórica que mediatiza a realidade sociomaterial que nos cerca, evitando trazer à luz às contradições que o grande capital necessita ocultar para a sua própria reprodutibilidade.

Porém, a capacidade de afetar o ser humano pelas emoções é uma dentre outras determinações históricas constituintes de uma prática artístico-cultural. Nesse sentido, outra importante determinação que devemos destacar nesse âmbito diz respeito à *organicidade compositiva da criação do objeto artístico*, tornando-o expressão de questões relativas à própria sociabilidade humana em sua coletividade; tudo isso para além de sua aparente vivência individual. Segundo aponta Roberts (2010), esse também é um elemento que se encontra presente na concepção cinematográfica de Loach e, portanto, ausente naqueles *realities shows* que dramatizam a própria cultura do estigma por eles criada. Esse fato demonstra que a performance dramática em Loach não se reduz a um mero didatismo. Desse modo, podemos adentrar a segunda observação levantada por Roberts no excerto anteriormente citado. Trata-se aqui das *formas de expressões artísticas voltadas a representação de estruturas suprassensíveis da realidade social*.

Tais formas, por sua vez, também presentes em *Eu, Daniel Blake*, encontram-se vocacionadas a expressar determinados níveis de complexidade da vida social (em seu caráter épico e, portanto, histórico; do ponto de vista de sua estética). Com isso, tanto Loach como Laverty buscam algum meio estético-narrativo capaz de fornecer uma montagem desmistificadora de certos consensos pré-estabelecidos. Como tal, esse meio deve condizer a uma forma e conteúdo dramáticos que tornem o épico o centro de uma reflexão objetivamente intelectual, mas, ao mesmo tempo, emocionalmente tocante.

De certa maneira, a quase obsessiva necessidade de representação das estruturas sociais que marcam as legalidades do modo de produção capitalista na atualidade, é um traço estético que corrobora a opinião da designer Agnès B. (2016), referendada por Roberts (2016), para quem “existe Balzac, Dickens, Zola e Loach”. Não obstante, a diferenciação conjuntural desses autores (afinal, cada um vocaliza questões próprias de sua época histórica específica), com suas mais diversas formas compositivas e posições sociais, a associação estabelecida por Agnès B. jaz no fato de que tais autores compartilham as querelas oriundas da famigerada questão social como matéria-prima de suas expressões artísticas — Balzac, Dickens e Zola trabalhando suas reflexões ao longo do século XIX, a partir do romance literário burguês, e Loach, com seu realismo cinematográfico, catalisando o seu posicionamento entre a segunda metade do século XX até os dias atuais. Logo, esses autores colocaram no centro de suas representações certas legalidades condutoras da sociedade burguesa, cujo modo de produção capitalista se encontra em permanente crise. Uma crise que impulsiona novas fases de reestruturação produtiva, assentadas na queima de capitais e, conseqüentemente, no constante rearranjar disfuncional das classes trabalhadoras aos interesses de acumulação da grande burguesia. Nesse sentido, todos esses autores, cada um à sua maneira, procurou uma inteligibilidade e uma fruição estéticas capazes não apenas de traçar esse movimento autocontraditório do capital perante o trabalho, mas também e, principalmente, os seus efeitos para a constante e debilitada reprodução social do proletariado — especialmente daquele conjunto de trabalhadores forjados a partir da herança histórica legada das chamadas *revoluções industriais*, ocorridas principalmente em territórios europeus.

Ademais, essa associação entre esses autores e Loach demonstra, por um lado, uma valorização das expressões artístico-culturais capazes de elaborar uma representação orgânica de sua trama, para além da constituição de um mero entretenimento e de questões eminentemente individuais. Trata-se aqui, portanto, de uma valorização contraposta ao consenso formalista daquela dita crítica especializada. O filme *Eu, Daniel Blake* conseguiu, por exemplo, afastar um amplo público daquele *enguiço da crítica* que se travestia a partir de um feitiço formalista, à

revelia dos *professionnels de la profession*. Por outro lado, longe de validar o primado formalista da inovação e ambiguidade estéticas, referendado por tomadas de posição que afirmam o realismo loachiano como uma ‘estética do passado’, essa associação entre o diretor e autores do século XIX apenas demonstra o estatuto histórico da arte no interior do próprio modo de produção capitalista, cuja diversidade de formas de expressão e dinâmica existencial, buscam trabalhar a história como uma instância reflexiva que não pode ser aprisionada em convenções formais. Longe disso, a própria arte desses autores revela-se como uma expressão legada das estruturas sociais cambiantes capazes de trazer em si as marcas de épocas históricas anteriores e, portanto, de mostrar à humanidade a sua própria condição histórica.

Assim, associar Loach a Balzac, Dickens e Zola é resgatar o próprio estatuto histórico da arte em seu fazer e proceder. Isso significa reconhecer em Loach não apenas um herdeiro do materialismo crítico de Marx, mas também um legatário dos romancistas que pensaram as contradições da ordem burguesa. Concluimos assim, ainda que um sem análise mais detida do próprio conteúdo da obra cinematográfica de Loach (isso só irá ocorrer a partir da Seção II deste trabalho), que o caráter histórico da estética realista de Loach, presente em filmes como *Eu, Daniel Blake*, é a expressão de um traço indelével do próprio movimento contraditório do modo de produção capitalista. Bem como devemos também reconhecer esse mesmo teor histórico encontra-se presente no próprio enguicho da crítica, pois ele não é apenas parte da expressão de seu tempo, mas traço constitutivo da própria historicidade do filme em sua recepção.

Assim sendo, tudo o que dissemos até aqui nos impulsiona para outro nível do movimento de constituição de *Eu, Daniel Blake* enquanto um fenômeno histórico-cultural deflagrado na cerimônia do Festival de Cannes em 2016. Primeiro, porque no seu nível de constituição aparente e cotidiano, pudemos descobrir traços de uma ausência de historicidade, de um moralismo desistoricista e de um formalismo consensual. E todos esses substratos reais se apresentam, eles mesmos, como entraves que caracterizam o (real) enguicho da crítica, bem como traços de incidência material no interior de um largo debate público provocado pelo filme de Loach. Segundo, porque nesse nível de constituição mais aparente surge a urgência de trazer a nossa exposição a própria história — tanto por parte da ausência histórica presente na crítica jornalística e especializada quanto pelas manifestações de teor histórico presentes nos relatos de Loach, Laverty, O’Brien — realizadores e produtores do fato fílmico aqui tratado —, dos beneficiários dos auxílios governamentais e de críticos especializados como Agnès B. e Roberts. Todas essas figuras, por sua vez, reiteram claramente que a obra estética loachiana enseja uma forma de expressão artística que contempla a relação entre indivíduos em coletividade e as condições históricas nas quais se constituem.

Portanto, caro leitor, após termos nos envolvidos nas roupagens e feições estampadas do enguiço da crítica, passemos para o seu quase completo desnudamento. Isto é, saiamos do nível de abstração mais cotidiano, no qual se constitui grande parte da recepção à obra loachiana, especialmente à *Eu, Daniel Blake*, e avancemos à sua dimensão existencial, a qual diz respeito ao próprio resgate da historicidade que envolve e constitui a *obra loachiana*. Esta, por sua vez, nos possibilita elucidar as indagações fundantes colocadas pelo filme de Loach no seio da opinião pública contemporânea. Assim sendo, indagamos: por que, afinal, *Eu, Daniel Blake* desencadeou tamanho impacto em sua recepção pública, revelando-se um manifesto tropeço para o *enguiço da crítica*? E por que este o concebeu como um *conteúdo* social desprovido de *forma* ou envolto por uma *forma ultrapassada*, questionando até mesmo a sua validade artística durante a premiação da Palma de Ouro, em Cannes de 2016? Bem, vejamos a seguir, com maior detalhe, essas questões.

## 2.2 DO MORALISMO ESTÉTICO À HISTORICIDADE DA CRÍTICA

Vimos até aqui que as diversas reações à *Eu, Daniel Blake*, originadas a partir de sua mais relevante premiação no Festival de Cannes de 2016, desencadeou na recepção do público à obra e ao seu galardão uma série de antagonismos de teor massivamente moral. Daquela premiação, por exemplo, uma expressiva humanista, com seus efusivos aplausos à Loach, ofuscava a virulenta reação de uma parcela expressiva do chamado campo artístico-cinematográfico consagrado pelos *professionnels de la profession*. Reações distintas como essas também se manifestam, em semelhante proporção, no encontro de *Eu, Daniel Blake* com as mais diversas esferas das instâncias da opinião públicas e do campo político, transeccionando desde espaços já consagrados da grande mídia e do campo trabalhista inglês até novos espaços de comunicação nas redes sociais e nos debates do próprio Parlamento britânico; tudo isso, aliás, já exposto ao longo do Capítulo 1 de nosso trabalho. Na verdade, é de notório conhecimento que essas reações dissonantes e até mesmo antagônicas em relação ao prêmio de destaque recebido por Loach e a sua equipe expressam uma *cisão no interior do campo cinematográfico*. Cisão essa erigida com base em consensos pré-estabelecidos em torno de determinados princípios (quase que metafísicos) que devem asseverar aquilo que do ponto de vista estético-cinematográfico *deve ser* considerado uma obra cinematográfica de caráter artístico.

Por um lado, nos deparamos com uma crítica especializada que julga, segundo certos consensos apriorísticos, o caráter artístico-cultural do galardoado filme loachiano. Por outro,



temos um júri e uma parcela do grande público que julgam a capacidade de *Eu, Daniel Blake* em representar cinematograficamente aspectos vinculados à insigne *questão social* na atualidade; estes últimos tornados uma espécie de princípio humanista que assevera para a ‘validação social da obra’. Por sua vez, essas reações dissonantes e, em alguma medida, contraditórias, expressa no contexto da premiação de Cannes, se desdobram ainda mais na chamada esfera pública, reelaborando novas e distintas reações pós-premiação.

Dentre essas reações, podemos vislumbrar três feições da recepção à obra loachiana, especialmente à *Eu, Daniel Blake*, conforme vimos até o momento: *a. uma recepção que confunde ficção e realidade; b. uma recepção que se baseia fortemente em juízos morais e de gosto pessoal e c. uma recepção que transita entre um feitiço formalista e uma ode conteudista*. Todas essas feições destacadas, por sua vez, constituem em sua aparência fenomênica aquilo que temos chamado de *enguiço da crítica*; uma limitação da própria esfera receptiva que impossibilita muitos de seus interlocutores e analistas de elaborar uma compreensão minimamente racional e ontológica (existencial e materialmente) do destaque dado ao cinema loachiano no interior do campo cinematográfico contemporâneo<sup>149</sup>; tanto em sua forma narrativa dramática e simultaneamente épica quanto em seu conteúdo político-social e econômico de caráter crítico-material.

Nesse sentido, podemos compreender, por exemplo, que aquela recepção de *Eu, Daniel Blake* pela dita crítica especializada em termos meramente comparativos entre instâncias de *ficção e realidade* constitui uma posição idealista de análise, ao partir de pressupostos equivocados em relação ao que poderia ser compreendido como uma *estética realista*. De um lado, pressupõe-se não haver uma dimensão ficcional nessa estética, dado que os fatos e as questões da realidade social são representados de um modo direto e objetivo e, portanto, sem grandes ambiguidades líricas ou estilisticamente formais. Em outras palavras, tudo se passa como se a *narrativa épico-dramático* desse tipo de estética tendesse a uma mera cópia do real, estando passível, portanto, de uma classificação mais alinhada ao estilo de documentário do que propriamente ao gênero ficcional. Assim, assumindo ser essa estética realista ‘desprovida’ de uma

---

<sup>149</sup> Entretanto, todas essas formas nas quais se manifesta o enguiço da crítica são insuficientes para explicá-lo. E por conseguinte, para elucidar o próprio efeito da obra de Loach naquele momento histórico específico de exacerbção das políticas de austeridade que se efetivavam não apenas no Reino Unido, mas em todo território globalizado pelo crescente fluxo de capitais transnacionais. Nesse sentido, falta-nos compreender o porquê dessas reações à obra loachiana sob essas distintas feições e diante desse contexto histórico. Isso nos obriga a ir além do seu nível de constituição aparente. Este é fundamental na medida em que nos leva a adentrar às principais determinações históricas que se efetuaem em outros níveis de sua constituição. Nestes, podemos acessar a antecedência histórica que explica esse tipo de recepção a obras como *Eu, Daniel Blake*, as quais se materializam como *representações ficcionais de dramaticidade épica*. Traço este que deixa, há tempos, de ser uma tendência no interior da práxis cinematográfica já consolidada em princípios consensuais, comumente reguladores da criação fílmica na contemporaneidade.

forma ficcional de representação, resta, aos partidários dessa visão, enfatizar apenas o seu conteúdo, partindo tão somente de uma comparação entre obras, baseada em meras *analogias fenomênicas*, tal como quando *Eu, Daniel Blake* fora comparado com *Cathy Come Home*. De outro lado, observamos posturas críticas baseadas na simples redução da estética realista a uma pura ficção, desprovida de qualquer relação com a materialidade do mundo social. Aqui, uma parcela significativa dos ditos críticos que escrevem para grandes veículos midiáticos rechaça a ênfase no real presente nessa estética, recepcionando-a, ao contrário, como uma pura ficcionalidade que pouco ou nada nos tem a dizer sobre o mundo em que vivemos.

Portanto, se no primeiro caso a forma ficcional não é reconhecida pelo fato de tratar objetivamente o real, no segundo há um desesperado reconhecimento dessa forma, justamente, pelo fato de *Eu, Daniel Blake* representar o *cotidiano vigente em suas controvérsias*, expressando, assim, certas *contradições estruturais oriundas das próprias legalidades sociais que reproduzem o pragmatismo proletário e suas disputas pela sobrevivência diária*. Representar à maneira loachiana essas controvérsias, desdobradas em contradições sociais mais amplas, causa, como vimos até aqui, um certo incômodo político, midiático e até mesmo institucional, uma vez que tais legalidades são ideologicamente reproduzidas positivamente por certas instâncias corporativas da chamada comunicação social *mainstream*. Instâncias essas que, através da constituição quase hegemônica de um consenso midiático a respeito das questões sociais mais pungentes, pauta, neutraliza e naturalizam suas querelas internas, interditando e, até mesmo, negando a conformação de debate público que vislumbre um horizonte crítico acerca das legalidades que sustentam a ordem social vigente.

Em contrapartida, o efeito mobilizador contra hegemônico de *Eu, Daniel Blake* em diversas instâncias de comunicação da esfera pública, tidas como consagradas, atingindo deveras uma audiência popular de massa<sup>150</sup>, possibilitou a criação de uma ampla discussão sociopolítica que confronta, justamente, o consenso estabelecido em torno da ocultação de aspectos contraditórios do processo de austeridade e precarização do sistema de seguridade social ao conjunto do proletariado. Posto isto, afirmar que *Eu, Daniel Blake* não passa de uma ‘pura forma ficcional’, isto é, desassociada de quaisquer aspectos do real vivido, torna-se um meio tergiverso de ocultar as contradições que ameaçam o consenso hegemônico em torno das legalidades que movem e sustentam a dinâmica reprodutiva da sociedade burguesa na contemporaneidade de suas ininterruptas crises de superprodução de capital — isto é, intrínsecas ao próprio funcionamento do modo de produção capitalista, principalmente sua atual fase monopolista-financeira.

---

<sup>150</sup> A obra *Eu, Daniel Blake* chegou a entrar para o catálogo de filmes da Netflix.

Desse modo, essa recepção de *Eu, Daniel Blake* em termos de *ficção e realidade* enuncia desde logo um certo desconforto com a chamada estética realista. Ainda mais quando essa estética que se propõe a representar traços mistificados da realidade social atualmente vivida, cuja avaliação — longe de ser empreendida com base em critérios ontologicamente objetivos, considerando as mediações constitutivas, internas e externas, à obra — acaba tendendo a unilateralidade do mero *juízo de valor*. Este, por sua vez, ganha feições de um simples *juízo moral* na medida em que o filme recebe ataques virulentos sem uma argumentação lógica capaz de mostrar seus efetivos limites formais. Isso ocorre, por exemplo, na crítica de Long (2016) que apresentamos anteriormente. Nesta, lembremos, a jornalista se restringe a desqualificar o filme com impropérios tais como “um zé-ninguém sem textura”, “um safári de pobres” e “uma pornografia para londrinos presunçosos”.

Essa desqualificação, por sua vez, além de possuir uma indubitável moralidade, contém um *juízo de gosto*, o qual limita-se a uma aferição do filme em termos superficialmente qualificativos como ‘bom’ ou ‘ruim’, ‘belo’ ou ‘feio’; todos apresentados como critérios de avaliação pessoal que se querer apresentam argumentos capazes de sustentar seus gostos individuais. Inclusive, a própria jornalista chega a admitir que *Eu, Daniel Blake* ‘não é um filme ruim’, pois se assim fosse “não estaria escrevendo sobre ele”. Já Quirke (2016) confessa que chorou se “autocensurando”, pois, o filme tem o poder de “bater em você”, de golpear “em sua cavidade torácica”. Inclusive, sua autocensura se justifica pelo fato de não haver nesse filme uma “nuance artística”, levando o espectador a um “sentimentalismo de esquerda”.

Aqui o juízo de gosto se explicita de modo meridiano, atrelando-se, ademais, a duas dimensões unilaterais de um pretense julgamento analítico. Primeiro, o gosto, em consonância com princípio artístico da “nuance”, evidencia uma apreciação típica de um *feitiço formalista*, o qual visa afirmar certas prerrogativas consensuais apriorísticas em torno do fazer cinematográfico. Segundo, esse juízo de gosto de teor formalista deságua justamente em um juízo tipicamente moral em torno das escolhas estético-políticas de Loach, o qual retrata aquilo que a hegemonia culturalista dos grandes meios de comunicação do tipo *midcult*<sup>151</sup> não gostam nem querer abordar. Trata-se, portanto, daquilo que, para esses meios de comunicação, se apresentam como ‘contraditórias’ questões socioeconômicas e políticas que interpelam o destino fáustico do proletariado contemporâneo, bem como a sua representação cinematográfica a partir de

---

<sup>151</sup> A cultura *midcult* expressa um conjunto de elaborações híbridas da indústria cultural contemporânea, a qual toma emprestada elementos consagrados da alta cultura reelaborando-as como simulacros e conteúdos imagéticos já massificados. Ela se auto classifica como “séria e digna”, cultuando uma “aparência bem composta e, sempre que possível, brilhante” (BOSI, 1973, p. 67-69).

uma *estética realista*. Quirke (2016), a propósito, manifesta uma admiração ambígua por Loach afirmando que sua virtude jaz na sua “recusa por mudar” seu estilo, fazendo com que se assemelhe ao poeta romântico William Blake, quem apontou a pobreza, a injustiça social, o poder da religião anglicana e do Estado numa época em que todos se recusavam a enxergar essas questões. Contudo, isso não impede Quirke de efetivar uma associação ‘imediate’ entre uma “ausência de nuance” e um suposto “sentimentalismo de esquerda”, no qual o primeiro aparenta implicar ‘automaticamente’ no segundo.

Nesse sentido, uma característica fica evidente nessas críticas<sup>152</sup>. Ambas evidenciam uma recusa deliberada à obra de Loach através de juízos de valor manifestados em termos meramente morais e de gosto sob uma forte tendência formalista. Assim, cabe-nos indagar: quais são os substratos sócio-históricos que elucidam essa recusa em torno da validade artística de *Eu, Daniel Blake*? Recusa esta que, no fenômeno do enguiço da crítica, nos aparece em trajes adornados de tonalidades formais e moralistas. Podemos responder a essa questão apontando quatro traços constitutivos do campo cinematográfico, bem como de sua institucionalidade. Campo esse no qual se efetivam diversas práticas artístico-culturais, cuja sociabilidade determina o próprio âmbito da chamada ‘ sétima arte’. Nesse sentido, a recusa moral à *Eu, Daniel Blake* pode ser compreendida a partir dos seguintes traços constitutivos: *a. um processo de codificação e decodificação da obra*, o qual, por sua vez, apresenta-se como; *b. uma expressão das lutas culturais em torno do ato de criação artística*, revelando-se, por sua vez, a partir da; *c. inversão da sociabilidade mercantil burguesa*, logo; *d. permeada pelas lutas de classes que saturam as mediações constitutivas do próprio filme*. Vejamos mais de perto o desdobramento de cada um desses traços para o entendimento das conturbadas relações, no campo cinematográfico, entre a dita crítica especializada e a obra loachiana.

### 2.2.1 O processo de codificação e decodificação da obra

No que diz respeito ao *primeiro traço constitutivo do campo cinematográfico* a ser abordado, encontramos o chamado *processo de codificação e decodificação da obra*<sup>153</sup>. Esse processo, como veremos, apresenta-se como um traço fundamental para a compreensão dos nexos

---

<sup>152</sup> Todas essas críticas, aliás, efetivadas à despeito de Camilla Long, do Sunday Times, e de Antônia Quirke, do Financial Times, expressam um certo reconhecimento do poder de expressão da *forma estética realista* presente em *Eu, Daniel Blake*.

<sup>153</sup> Para maiores informações sobre o *processo de codificação e decodificação da obra*, ver Hall (2013) e Medina (2020).

causais que envolvem a recepção à *Eu, Daniel Blake* e seu impacto midiático. Como qualquer obra cultural de fruição estética, o filme se constitui enquanto um *evento comunicativo* que depende tanto das mediações fornecidas por seu *produtor-emissor* quanto das internalizações consubstancializadas por seu *público-receptor* (HALL, 2013).

Esses dois momentos, por sua vez, embora vinculados pela dinâmica da esfera receptiva, apresentam-se como relativamente autônomos, pois se efetivam em práticas sociais espaço-temporalmente determinadas: enquanto as práticas concretas necessárias para a produção material do filme se realizam no espaço privado de uma criação artística altamente determinada<sup>154</sup>, o processo de distribuição e afluência do público espectador a esse filme se efetiva por mediações distintas, circunscritas à esfera pública de uma recepção outrora estabelecida por consensos e ideologias próprias aos espaços sociais de circulação de ideias, tidos por sua hegemonia, como consagrados, embora sempre em disputa. Isso quer dizer, de um lado, que o *momento privado da codificação da obra* corresponde ao conjunto de tarefas reflexivas e prático-operatórias que visam elaborar um discurso artístico acerca de um dado tema da realidade social. E, de outro lado, que o *momento público de sua decodificação* corresponde a um período de práxis posterior, no qual a recepção de seu discurso artístico se realiza por meio de códigos anteriormente apreendidos pelas experiências cotidianas que a audiência carrega consigo para a própria internalização subjetiva da objetividade que, de algum modo, se encontra conscrita pela externalidade estética do filme<sup>155</sup>.

Por conseguinte, a elaboração de um discurso artístico implica na codificação de um determinado referente através de uma linguagem constituída por *signos escritos*, presentes no roteiro, e *mediações audiovisuais*, próprias de uma linguagem cinematográfica. Esses signos e mediações contêm as propriedades do referente a que se endereçam. Logo, eles não podem ser considerados em si como os referentes da obra. Consequentemente, a linguagem codificada por um filme já materializado não pode se apresentar como um simples reflexo documental do evento que se remete à realidade tematizada e representada. Pensando isso, particularmente em *Eu, Daniel Blake*, observamos que o fenômeno dos cortes de benefícios sociais no Reino Unido, ali representado, não se apresenta como uma simples peça documental, tal como assinalara o roteirista Laverty. Apesar da tendência de uma parte da dita crítica especializada em classificar

---

<sup>154</sup> Isto é, como síntese concreta de múltiplos traços processuais, os quais comparecem desde um nível de abstração mais geral e universalizante até aqueles mais particulares e conjunturais.

<sup>155</sup> Com isso queremos apenas dizer que, apesar das múltiplas possibilidades de interpretação de um filme como *Eu, Daniel Blake*, a sua natureza objetiva, presente em seu enredo, montagem e estética realista, limita o campo de possibilidades e limites de sua decodificação. Se assim não fosse, poderíamos tratar todo objeto artístico-cultural como uma massa amorfa e indistinta de infinitas intepretações meramente subjetivas.

a obra nesses termos, o efeito do realismo presente em *Eu, Daniel Blake* decorre do modo como o diretor e seu roteirista optam por articular a sua linguagem a uma narrativa direta de caráter *épico e, simultaneamente, dramático*; narrativa essa que, em algum nível de organicidade de suas mediações audiovisuais, seja capaz de racionalizar a estética da temática apresentada ao público.

Como já temos reiterado ao longo de nossa exposição, a opção dos realizadores em articular a sua linguagem fílmica (audiovisual) à tradição do realismo (estético) e, portanto, não de outro modo é fruto de uma formação política e produção estético-material saturada de historicidade. As escolhas de Loach e Laverty (este último, apenas vinculado à produção de *Eu, Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui*) no âmbito da esfera produtiva audiovisual voltada para o cinema são efetivadas com base em princípios estéticos, aspirações políticas e valores de conduta socialmente adquiridos por eles. São esses princípios, aspirações e valores que norteiam suas escolhas em torno de *o quê, como, onde e por que* representar um fenômeno social concreto de um determinado modo. Trata-se para eles de encontrar a combinação entre uma dada narrativa escrita e uma correspondente montagem cinematográfica que seja capaz de expressar as querelas e contradições sociais que são absorvidas por suas consciências, sendo estas consciências produtos autoimplicados de suas práticas e trajetórias sócio-individuais. Sua linguagem cinematográfica expressa, ela mesma, uma forma de articulação e externalização material dessas consciências em comunicação mútua. É uma resposta esteticamente concreta de determinadas situações sociais que tanto Loach quanto Laverty sentem e/ou observam cotidianamente.

É neste ponto que apontamos a comunicabilidade no encontro da *codificação* da obra cinematográfica, produzida por seus realizadores, com a *decodificação* efetivada pelo grande público e pela opinião pública na heterogênea *esfera da recepção*. Compreendendo isso, aliás, progredimos da mera descrição da virulência moral dos críticos à *Eu, Daniel Blake*, outrora explicitada, às mediações que tornam essa virulência uma efetividade social. Assim, se de um lado temos um processo de codificação cinematográfica que condensa as escolhas estéticas e as posições políticas de seus realizadores, os quais jamais ocultaram de que lado se encontram as suas trincheiras na guerra de classes, do outro, é certo que processos de decodificação de obras contundentes como *Eu, Daniel Blake*, resultarão em uma série de contestações à obra e, em situações extremas, de meras desqualificações superficiais e moralmente agressivas daquilo que a linguagem realista loachiana expressa, muitas vezes, até de modo incomodo<sup>156</sup>. E não nos

---

<sup>156</sup> Como veremos ao longo das seções II e III deste trabalho, esse incomodo não é fruto apenas da explicitação das querelas sociais exposta pela obra loachiana, mas pelas próprias contradições que historicamente dinamizam

enganemos, pois, esse incomodo não é fruto apenas do encontro entre a codificação e a decodificação de uma dada obra artístico-cultural, mas do embate entre visões de mundo que não raramente se apresentam até como antípodas entre si.<sup>157</sup>

Não se trata, portanto, tão somente, de uma questão de efetivação ou não de caminhos para uma verossimilhança entre o objeto de fruição e o agente que o frui, mas, fundamentalmente, de uma problemática que envolve o não compartilhamento ou até mesmo o rechaço às escolhas estéticas e às posições políticas dos receptores desse objeto. E isso, por sua vez, nos leva não apenas às querelas entre a codificação e decodificação semiótica de determinados signos e mediações audiovisuais, mas a posições ideológicas que observam o mundo sob posições de classes distintas quando não antagônicas entre si. Por exemplo, por mais que a práxis social na qual emergiu *Eu, Daniel Blake* seja a mesma na qual proliferaram as mais virulentas críticas ao filme, a forma como os realizadores e os ditos críticos especializados à percepção e experienciam é divergente.

Os efeitos socioeconômicos da atual crise do capital, o modo como os governos nacionais (incluindo o governo britânico) lidam com o pauperismo resultante dessa conjuntura e as formas de sobrevivência das classes trabalhadoras diante de tal contexto, a título de exemplo, são observados por Loach e Laverty de um modo muito mais crítico e materialista do que pelos ditos ‘críticos especializados’, a quem se incube muitas vezes o zelo pela ordem social estabelecida e a consequente resignação ao *status quo* assimilado. Em outras palavras, o que para os realizadores se apresenta como sintomas inerentes a uma sociabilidade mercantil burguesa invertida e contraditoriamente nefasta para o conjunto dos trabalhadores, para os críticos mais conservadores revela-se como um conjunto de situações meramente contingenciais de desequilíbrio socioeconômico, passíveis, portanto, de resoluções de ordem tecnocrática. Assim, enquanto os primeiros denunciam a inoperância do modo de produção capitalista para a resolução das contradições que impactam a vida dos trabalhadores — resgatando no âmbito cinematográfico a tradição herdada da crítica da economia política clássica —, os segundos jogam para debaixo do tapete as contradições explicitadas pela filmografia loachiana (e isso não ocorre apenas na recepção à *Eu, Daniel Blake*, como vimos, principalmente, ao longo do Capítulo 1

---

o processo de reestruturação produtiva em curso no modo de produção capitalista, principalmente nos últimos cinquenta anos.

<sup>157</sup> Embora qualquer recepção fílmica se efetive no âmbito da subjetividade dos indivíduos, é inegável que os princípios e valores que ele mobiliza para julgar se gosta ou não de uma determinada obra, ou se esta possui ou não uma validade significativa, também são adquiridos no interior de certas práticas sociais. Isto é, nas diversas relações interpessoais que os indivíduos estabelecem em âmbito familiar, em convívio cotidiano ou em instâncias institucionais, os quais possibilitam a sua própria socialização, norteando as suas escolhas individuais. Podemos observar isso tanto nesses agentes culturais especializados no campo cinematográfico quanto no público em geral.

deste trabalho), procurando, alternativamente, ressaltar uma defesa moral dos mecanismos de gestão político-econômica do modo de produção capitalista que, direta ou indiretamente, defendem.

Sendo assim, compreendemos que os princípios políticos e as valorações morais externalizadas tanto por Loach e Laverty quanto pelos críticos que recepcionam a sua obra não são resultados atomizados de gostos e preferências exclusivamente subjetivas e pessoais. Esses princípios e essas valorações só podem se apresentar desse modo na medida que são *historicamente antecedidos* pela práxis social, a qual estabelece as possibilidades e os limites de atuação e reflexão desses agentes culturais em sua própria cotidianidade.

Logo, trata-se de elementos ideopolíticos que, antecedidos pela *historicidade da sociabilidade dominante* que tanto norteiam as escolhas dos envolvidos na codificação fílmica quanto fundamenta os atos valorativos acerca de sua descodificação. Esse é o caldo cultural que efetivamente permite o estabelecimento ou não de um processo de verossimilhança e franca comunicabilidade entre *Eu, Daniel Blake* e a sua esfera de recepção, principalmente aquela que se pensa de modo crítico e intelectualizado nos grandes meios de comunicação de massa. Se a sua recepção apresenta reações simétricas de verossimilhança ou assimétricas de rechaço e mesmo repúdio, logo, consonante ou dissonante entre o discurso elaborado pelos realizadores e a sua compreensão pela audiência é algo que, conforme assinala Hall (2013), depende das correlações de forças diariamente estabelecidas no palco da *dialética das lutas culturais*. A tendência aqui, como já ressaltamos antes, é clara: há mais críticos do *mainstream* midiático aliado a ideais hegemônicas pelas ciências econômicas burguesas de caráter vulgar do que aqueles que procuram racionalizar o conjunto de mediações estéticas e temáticas narradas que a obra loachiana apresenta ao seu público. Essa ampla maioria de apologetas da positividade da ordem socioeconômica estabelecida busca por meio de suas críticas moralista reiterar, por exemplo, a sua defesa pela manutenção da austeridade fiscal, o seu combate, no campo da ideias, pela perda de direitos trabalhistas outrora conquistados, a sua exaltação em relação às atuais ideologias de caráter meritocrático-empresarial e, também, o seu (nem muitas vezes adornado) louvor pelo enxugamento da máquina pública, principalmente naqueles serviços de seguridade social voltados à manutenção das mínimas condições de vida da classe trabalhadora.

Com base nisso, num primeiro momento, podemos entender a recusa à *Eu, Daniel Blake*, estampada no enguiço da crítica, a partir de uma distorção ideológica de equivalência desse evento comunicativo (o filme em si) com a esfera social que o recepciona. Essa distorção, por sua vez, passa pela compreensão de que os códigos significantes e as mediações audiovisuais operados por Loach nessa obra encontram-se lastreados em princípios políticos, visões de



mundo e legados estéticos distintos e, portanto, não verossímeis àqueles mobilizados, principalmente, pela recepção crítica em seu movimento de decodificação da obra. Por um lado, Loach operacionaliza a sua atividade cinematográfica a partir de escolhas que se encontram fora do horizonte político-ideológico dessa dita crítica especializada. De modo preciso e, por isso, nada arbitrário, ele escolhe representar *o quê* lhe parece assumir uma centralidade na conformação social de certos eventos da realidade cotidiana. E ele faz isso estabelecendo *como* deve ser organizada as suas mediações audiovisuais em consonância com uma narrativa épico-dramática que não se oculta em meio a ambiguidades estéticas. Com efeito, seu enredo não é liricamente livre ou apologeticamente aberto a experimentalismos psicologizantes e atomistas. Ao contrário, sua trama perpassa um contexto socialmente determinado por um *onde* concretamente demarcado; demarcação essa na qual os espaços sociais narrados inscrevem e habilitam as vivências cotidiana dos trabalhadores, mais especificamente seu *espaço de sociabilidade laboral*. Por conseguinte, essas escolhas apresentam um *porquê* expresso pela própria necessidade que Loach (2016b) tem de comunicar “algo sobre o mundo do modo como você entende”. Opta-se, assim, conforme salienta o diretor, por uma forma estética capaz de desanuviar tudo aquilo que nos impossibilita de compreender a sociabilidade que nos cerca.

Por outro lado, vimos ao longo do capítulo 1 que a dita crítica especializada também pauta a avaliação de *Eu, Daniel Blake* com base em escolhas guiadas por princípios estéticos apriorísticos, os quais estabelecem a validade artística da obra cinematográfica. São princípios dissonantes que desconsideram à partida a prática artística como um ato prático-valorativo que envolve *escolhas historicamente determinadas*<sup>158</sup>. Segundo Bourdieu (2007, p. 33), tais princípios estéticos se baseiam na preponderância da “forma pura”, ou seja, em um ideário que concebe os objetos artístico-culturais como produtos de uma intenção puramente estética, advindas, portanto, de uma “ambição demiúrgica do artista”, dissociadas de quaisquer funcionalidades sociais. Logo, sem qualquer chão histórico no qual “o primado da forma sobre a função” estabeleça o caráter finalístico das atividades que gestam tais objetos. Entretanto, essa concepção formalista idealmente despreziosa do *fazer artístico* contraria a própria complexificação histórica do estatuto humano-valorativo em sua capacidade teleológica de idealizar, projetar e efetivar suas criações. Capacidade essa que responde tanto às constrações impostas pelo contexto

---

<sup>158</sup> Isto é, escolhas conscientes ou não, as quais são condizentes com valores e princípios socialmente atrelados a uma dada conjuntura sócio-histórica e, por conseguinte, imbricadas a certas visões de mundo forjadas nessa mesma materialidade organizacional. Todo esse contexto, por sua vez, pode induzir a formações de valores distintos da posição social na qual o indivíduo expressa a sua visão de mundo. Assim, no que tange as escolhas individuais, é inevitável a presença de um certo teor de consciência subjetiva, embora, ressaltemos, esta não seja efetivamente plena. No caso de Loach, por exemplo, suas escolhas estéticas revelam, em parte, o posicionamento ideopolíticos de seu cinema.

socioambiental que circunda o ser humano em devir quanto às experiências retroalimentadas entre a fisicalidade da natureza e a historicidade do ser social.

Entretanto, torna-se fundamental salientarmos que o caráter finalístico presente nas atividades artístico-culturais, as quais envolvem as escolhas que determinam a sua produção, apresenta suas especificidades históricas. Especificidades essas que diferenciam a natureza das atividades propriamente artísticas das demais práticas humano-sociais. Nesse sentido, deixamos claro, à partida, que não tratamos aqui de proceder a uma igualação leviana das atividades artísticas com outras atividades prático-operatórias e reflexivas que emergem de uma vivência cotidiana em sociedade. Em franca oposição a isso, frisamos que a historicidade das práticas artístico-culturais apresenta, no largo processo de seu desenvolvimento, diante da crescente divisão entre o trabalho intelectual e manual, um grau relativo de autonomia ante as demais práticas sociais até então estabelecidas, como o trabalho e a ciência, por exemplo — estas diretamente vinculadas à produção dos meios materiais de satisfação das necessidades humanas.

Por isso, compreendemos que a historicidade das atividades artístico-culturais, embora imbuídas de certas finalidades conjunturais, apresenta-se como uma forma de objetivação humana distinta, na qual a própria atividade produtora que propicia as suas criações possibilita uma “suspensão momentânea da cotidianidade” (LUKÁCS, 2012). Isto é, ao contrário de outras práticas sociais de cunho meramente operatório e pragmático, as atividades que materializam aquilo que podemos chamar de *arte* permitem um instante de reflexão e contemplação que se contrapõem à positividade do agir cotidiano. Trata-se, assim, de uma práxis que permite, ao menos provisoriamente, ir além da *heterogeneidade* e *imediaticidade* das demandas e dos acontecimentos que nós, enquanto seres humanos, necessitamos responder para a resolução pragmática de nossas necessidades peremptórias. Necessidades essas que, por meio da reprodução diária de certas tarefas, viabilizam a própria reprodutibilidade da vida cotidiana. Instância essa, aliás, que apreendemos em sua *superficialidade factual* e cujos fenômenos nos aparecem empiricamente desprovidos das mediações que permitiram a sua existência preambular.

Diante disso, é inegável a singularidade das atividades artístico-culturais em sua capacidade de efetuar essa suspensão momentânea do cotidiano, proporcionando ao conjunto da sociedade em desenvolvimento ético-material<sup>159</sup> uma *consciência humano-genérica* (MARX, 2004). O objeto artístico-cultural produzido e disseminado nesse registro nos reafirma, a partir de sua *aisthésis*, que somos parte de uma mesma humanidade, a qual chora, ri, sofre, trabalha e

---

<sup>159</sup> O desenvolvimento ético-material aqui citado não significa, necessariamente, uma ‘evolução moral da sociedade’ em direção ao bem-estar comum, mas uma complexificação das mediações sociais que fornecem um acréscimo de meios materiais para a constituição e autorreflexão do próprio ser social.

enfrenta as vicissitudes cotidianas; mesmo que no pragmatismo voraz do cotidiano aparecemos uns diante dos outros como meros seres individuais que agem em prol de suas finalidades privadas — algo, aliás, que é produto das próprias mistificações oriundas de uma sociabilidade mercantil burguesa invertida, como temos vindo a ressaltar ao longo de nossa exposição.

Assim, a divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, bem como o papel de autoconscientização de nossa humanidade apresentam-se como traços constitutivos que singularizam as atividades artístico-culturais no vasto rol da *práxis social*. Entretanto, reiteramos, tal singularidade não nega o caráter finalístico em torno das escolhas envolvidas na elaboração de uma determinada obra artística. Apesar de o princípio formalista reforçar a intenção demiúrgica do artista, rechaçando qualquer representação realista dos objetos tidos como ‘simplesmente estéticos’ — reduzindo-os a uma “estética familiar”, segundo define os cânones já mencionados —, a realidade social continua nutrindo o chão histórico no qual se constitui de qualquer objetivação humana, sobretudo aquela que, por pretensões artísticas, privilegia o ideário de uma ‘forma pura’. Por exemplo, não obstante às singularidades das atividades cinematográficas de caráter artístico, a obra fílmica não advém apenas do talento e da criatividade do cineasta e de seus roteiristas.<sup>160</sup> Tanto o talento quanto a criatividade individuais são indispensáveis na efetivação de um determinado filme, não por causa de sua abstrata e etérea genialidade, mas porque suas capacidades estético-cognitivas, orientadas *na e para* a consecução da obra, são adquiridas em meio a um conjunto de experiências vivenciadas no interior de uma dada realidade social.

Portanto, podemos dizer que a objetivação de uma determinada obra cinematográfica “não resulta de um sopro criativo genialesco ou de uma mera potência criadora”, mas “de um contínuo processo de internalização subjetiva das objetivações humanas” que fizeram de um determinado indivíduo um cineasta, um roteirista, um produtor audiovisual etc. (PARRA, 2020, p. 169). Internalização essa que, por meio de uma dada antecedência histórica, só se concretiza no contato com outras relações e práticas sociais que se encontram além do próprio fazer cinematográfico. Aliás, é dessa totalidade (historicamente constituída e socialmente determinada) de relações e práticas que comparecem indireta ou diretamente na síntese daquilo que, *post*

---

<sup>160</sup> Para se pensar o quanto a realidade comparece no processo de elaboração de qualquer obra cinematográfica considerada ‘genuinamente artística’ pelos consensos oficiais do campo artístico-cultural, tomamos como base a reflexão de Parra (2020) acerca de uma pintura. O autor afirma que a “existência [de um quadro pintado à mão] não resulta de um sopro criativo genialesco ou de uma mera potência criadora, mas de um contínuo processo de internalização subjetiva das objetivações humanas que o [cercam o artista] até o momento da elaboração da pintura. Aqui, não se trata apenas das técnicas artísticas e dos conhecimentos estéticos imprescindíveis à sua elaboração, mas de todo o suporte material necessário para a internalização subjetiva do pintor em suas capacidades. Para que o pintor possa dispor de um tempo para o aprendizado e aprimoramento das técnicas e apuramento das sensibilidades é necessário que se cubram suas condições materiais básicas de sobrevivência”.

*festum*, podemos chamar de *seu filme*. Tudo isso, por sua vez, diz respeito ao suporte material necessário para que o cineasta efetive a sua obra cinematográfica. Isto é, ele necessita dispor de um tempo para a aprendizagem e internalização das capacidades técnicas e aprimoramentos estéticos que constituem a singularidade de sua sensibilidade audiovisual.

Por sua vez, essas capacidades e aprimoramentos são mediados: *a.* pela normatividade das instituições e esferas político-econômicas e culturais que apresentam uma certa incidência social; *b.* pela troca de conhecimentos com os agentes que integram e dinamizam essas instituições e *c.* por um vasto leque de relações sociais e interpessoais que permeiam o pragmatismo conjuntural *fazer cotidiano*. Logo, esses processos sociais reais constituem, ininterruptamente, os modos como o cineasta (e sua equipe cinematográfica) observa o mundo, tanto em suas querelas como em seus consensos, influenciando-o, assim, na escolha artística de *o quê, como, onde e por que* representar algo. Nesse sentido, por mais que sua obra possa também ser fruto de um “talento puro”, essa obra só pode ser constituída em sociedade. Além disso, não devemos retirar de nosso horizonte teórico o fato inequívoco de que o *cineasta-artista*, mesmo em sua quintessência e apuro estético, continua sendo um ser humano “orgânico e social”, o qual “precisa satisfazer cotidianamente suas necessidades mais elementares como se alimentar, habitar, vestir, higienizar etc.” (PARRA, 2020).<sup>161</sup>

Assim, toda essa dimensão da realidade social que circunscreve o fazer cinematográfico se apaga das análises de uma crítica enguiçada pelo feitiço formalista, justamente, porque suas preferências encontram-se cristalizadas à *forma* de um filme como *Toni Erdmann*, de Maren Ade, por exemplo. E isso em contraposição a qualquer *dimensão do real concebido* pelos proclamados cânones da recepção, os quais, como vimos, pensam *Eu, Daniel Blake* como dotado de uma ‘estética funcional e familiar’. Além disso, é notório uma predileção pela *técnica* em detrimento do *tema*, levando esses críticos a questionar qualquer representação estética de teor realista e, conseqüentemente, tendendo-os a neutralizar a própria função social da representação, conforme assinala Bourdieu (2007). Essa prática de recepção formalista, acrescente o autor, valoriza mais a “representação do que propriamente a coisa representada”, tendendo a estabelecer não apenas *o que* é digno de fruição, mas também a *quem* ou a *quais grupos* essa fruição se dirige. Essa restrição apresenta-se para Bourdieu (2007) como uma *prática de distinção social* que, em seu entendimento, se efetiva em contraposição a uma suposta ‘estética popular’ inscrita nos ditames apriorísticos dos ditos cânones da crítica. Estes que, precisamente,

---

<sup>161</sup> Logo, todas essas necessidades materiais de ordem vital também comparecem na elaboração cinematográfica de diretores realistas como Loach.

tomam como ‘popular’ qualquer objeto cultural que pareça, mesmo que superficialmente, subordinar sua forma estética à funcionalidade de seu conteúdo. Em outras palavras, que abre mão da exaltação de seus elementos plásticos para assumir a primazia do tema representado a partir de um dado conteúdo da realidade sociomaterial vigente. Isso fica evidente quando observamos as críticas, favoráveis ou não, dirigidas à *Eu, Daniel Blake*, o qual fora aplaudido ou rechaçado pelo tipo de conteúdo social que retrata em sua trama. Há, ainda, uma outra questão fundamental que reforça essa prática de distinção social que ronda a obra loachiana. Ela diz respeito à própria viabilização da fruição estética da obra, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Elementos esses, aliás, que só podem apresentar uma equivalência verossímil entre a codificação de suas mediações audiovisuais e a decodificação de sua estética na medida em que a audiência tenha acesso efetivo aos meios necessários para esse fim.

Meios esses que, dentre as inúmeras condições materiais de reprodução sócio-individual, correspondem a uma certa disponibilidade de tempo destinado à aprendizagem intelectual e ao enriquecimento estético; ambos necessários para uma internalização subjetiva, mais ampla e fecunda da riqueza de objetivações culturais que antecedem e, ao mesmo tempo, viabilizam a concreção da própria obra loachiana. Essa questão, por sua vez, revela que a dissonância entre uma recepção crítica de caráter unilateral e uma produção cinematográfica de posição proletária não ocorre apenas em virtude de uma prática de distinção social entre uma forma culta idealizada e outra forma popular desqualificada. Ela emerge antes como uma expressão no plano estético-reflexivo das próprias lutas de classes em seus períodos de confrontação ante às crises deflagradas pelo grande capital. Sendo assim, essa distinção não diz respeito apenas às escolhas valorativas exclusivamente estéticas, mas também aponta para um conjunto de lutas culturais que envolvem as próprias criações de teor artístico, bem como seus autores.

### 2.2.2 A materialização das lutas culturais na criação artística

Temos diante de nosso horizonte teórico um *segundo traço constitutivo do campo cinematográfico* que devemos aqui desdobrar, o qual diz respeito à *materialização das lutas culturais contemporâneas em torno das criações de teor artístico*. Nesse sentido, devemos, antes de tudo, salientar que os debates produzidos acerca de um filme tão controverso como *Eu, Daniel Blake* (com seus diferentes graus de consonância e dissonância) não podem ser compreendidos a partir de uma mera distinção taxonômica entre um cinema tipicamente formalista (como forma culta esteticamente idealizada) e um cinema assumidamente realista (como uma forma

popular moralmente rechaçada). Com efeito, a própria prática de distinção cinematográfica implica tanto uma diferenciação ativa das obras criticadas quanto um rechaço contencioso de formas de expressão artística que, *a priori*, apresentam-se fora dos códigos operantes outrora convenionados e consolidados no interior de um dado círculo ou campo artístico institucionalizado (MEDINA, 2020). Entretanto, esses processos de diferenciação e rechaço contencioso desencadeia uma resistência por parte daqueles que, inseridos nas antípodas dessa prática distintiva, expressam condições de vida e visões de mundo antagônicas à tábua dos críticos eleitos pela ordem vigente. Há aqui claras diferenciações estéticas entre divergentes modos de vivência, entre distintas frações de classe, entre aqueles militam pela manutenção da ordem e gestão das mazelas e aqueles que procuram aflorar as contradições que fazem dessa ordem um martírio para muitos.

Desdobra-se daí, por um lado, diferentes internalizações subjetivas de uma mesma realidade social, porém, sob posições de classes muitas vezes irreconciliáveis. Por exemplo, os antagonismos que animaram o período de lançamento de *Eu, Daniel Blake* — os quais refrataram, *pari passu*, o recrudescimento da crise socioeconômica deflagrada dentro e fora do Reino Unido à época — foram capazes de elucidar esse processo no âmbito de sua recepção. Como temos vindo a mostrar até aqui, os depoimentos e as críticas dirigidas à obra loachiana naquela conjuntura exibem no campo da mídia e das artes institucionalizadas o desdobramento político-ideológico das lutas de classes que dinamizam as disputas reais pela apropriação de diferentes cotas-partes do excedente econômico produzido e realizado pelo conjunto dos trabalhadores.

Por outro lado, esse amplo movimento social de reverberações ideológicas em torno de uma obra de teor realista como *Eu, Daniel Blake* demonstra que os conflitos deflagrados entre o rechaço aos questionamentos catárticos (por parte da dita crítica especializada, principalmente aquela mais conservadora) e a resistência à estetização conservadora da ordem burguesa (ou, em outras palavras, entre a positividade do formalismo ambíguo e a negatividade da ordem social representada) permeiam não apenas o campo cinematográfico e suas instancias de consagração, mas também e, fundamentalmente, a esfera econômica da produção e circulação mercantil, a qual sempre renova as suas contradições. De qualquer modo, devemos ressaltar que o modo como a dita crítica especializada compara, classifica e diferencia uma obra como *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, não corresponde, necessariamente, a uma formulação teórica bem delimitada entre uma suposta forma culta e outra também suposta forma popular, já que tais diferenciações não são efetivamente estanques entre si. Elas se constituem e retroalimentam numa mútua relação comparativa, na qual os marcos de delimitação de uma forma só existem na medida que possam ser confrontados com a idealização pura da forma antagônica. Tudo isso,

aliás, ideologicamente dinamizado pelos movimentos de rechaço contencioso e resistência que se constitui a cada mudança na arena das classes em disputa. Dinamização essa que explicita, no embate entre formas estéticas historicamente constituídas, a representatividade de conflitos e querela sociais efetivas (PANOFSKY, 1920; MORETTI, 2007).

Por conseguinte, essas formas estéticas, tanto aquelas consideradas ‘cultas’ quanto aquelas desvalorizadas como ‘populares’, apresentam-se como expressões artístico-culturais que respondem a uma dada realidade vivida por seus criadores em um determinado momento historicamente conjuntural, mesmo que esses criadores não tenham plena consciência disso. É justamente por isso que Hall (2013) salienta a impossibilidade histórica de se compreender essas formas como heranças culturais ‘puras’, oriundas de esferas e classes sociais estanques (e.g. *o erudito burguês versus o rústico proletário* ou *o culto elitizado versus o inculto popular*). Para o autor, cada forma estética apresenta-se como manifestação fática de um complexo campo cultural em disputa, o qual abarca diversas expressões artísticas que concorrem entre si por lampejos de hegemonia.

Trata-se, por conseguinte, de um permanente embate entre expressões artísticas que dinamizam contendidas ideológicas propiciadas por forças sociais em franca oposição. Forças essas condizentes às mais diversas institucionalidades e valores normativos da sociedade burguesa contemporânea. Aliás, todo esse lastro ideológico só pode ser erigido a partir de uma sociabilidade mercantil burguesa historicamente determinada por certas clivagens de classe. Clivagens essas que, dia após dia, retroalimentam as mais heterogêneas querelas cotidianas, as quais envolvem desde as disputas corriqueiras pela apropriação de cotas-partes da riqueza socialmente produzida (disputas sindicais em torno da jornada de trabalho e do piso salarial, por exemplo) até aspectos conflitantes de cariz étnico-racial e de gênero, por exemplo. Não à toa, essas forças sociais em disputa — cristalizadas, principalmente, pela irreconciliável dialética entre o capital e o trabalho — buscam expressar, via aparato artístico-ideológico, as experiências condizentes à sua própria visão de mundo. Experiências essas que, por sua vez, são produtos e, simultaneamente, substratos de uma *sociabilidade concreta*<sup>162</sup>. que, cravejada de disputas e jogos retóricos, impelem os agentes culturais ali imersos ao exercício estético-reflexivo de sua *práxis artística*. Logo, na contemporaneidade dessa clivagem de classe e suas querelas, a compreensão do chamado campo artístico-cultural só pode lograr êxito quando analisado à luz das *formas*

---

<sup>162</sup> Por *sociabilidade concreta* referimo-nos às relações sociais que determinam, ou seja, possibilitam e limitam a conformação de disputas que impelem os indivíduos em atividade de empenho cotidiano à adequação de seu agir em face do pragmatismo de suas finalidades prático-reflexivas.

*sociais*<sup>163</sup> que habilitam e, simultaneamente, limitam o fazer artístico, principalmente em um campo de extrema tecnicidade e articulação estética como os campos cinematográfico e audiovisual em geral.

Nessa contenda entre *arte e práxis*, entre *motivação estética e sociabilidade mercantil burguesa*, a significação de uma obra cinematográfica, por exemplo, implica uma representação estética que, em sua criação e tecnicidade, almeja o estabelecimento de um consenso em torno de sua validação, por menor que possa ser o grupo social a que essa obra se dirija. Essa operação, por conseguinte, configura em si um campo (ou totalidade) sociocultural em disputa, pois, de um lado, reproduz práticas que buscam estabelecer um rechaço contencioso da obra e, de outro, a resistência afirmativa de sua estética enquanto parte de um processo de aprovação e divulgação legitimadora dessa obra (MEDINA, 2020).

Nesse caso, o campo artístico que se reconfigura no interior da nascente sociedade burguesa, manifestando em suas formas estéticas as lutas inerentes a essa forma social, a qual, aliás, se configura um consenso necessário para a sua sustentação e reprodutibilidade. Essa problemática, ademais, é histórica remetendo às reflexões setecentistas sobre o alvorecer do campo artístico na égide de uma sociedade burguesa em gestação. Nas reflexões de alguns de seus mais proeminentes pensadores, como Kant e Schiller, por exemplo, pode-se constatar o estabelecimento de concepção idealizada de uma ‘genuína expressão artística sob um invólucro etéreo’, a qual confronta, justamente, a conflituosa transição para uma nascente e contraditória sociabilidade mercantil burguesa de domínio burguês. Por exemplo, as reflexões kantianas sobre a filosofia da estética expressam uma ideia de ‘arte genuína’, com “A” maiúsculo, a partir de uma concepção metafísica acerca do *belo*.

Trata-se, nesse registro, de pensar o *ser belo* como uma entidade existente em si mesma e, portanto, desconstituída de quaisquer mediações e relações sociais próprias de sua conjuntura histórica. Assim, como afirma Moretti (2007), a metafísica kantiana estabelece o belo como um ente cindido da materialidade que forja a sua própria existência social. Com isso, a constituição de um campo artístico, no sentido kantiano, aparece como descolada da práxis social, sendo esta compreendida como pertencente à natureza de um ambiente construído por uma ‘razão pura’ geral. Esta, desprovida de valores e experiências conjunturais próprias e, por isso, guiada somente por princípios pragmáticos a-históricos de desenvolvimento social, fora daquilo que

---

<sup>163</sup> Essas *formas sociais* expressam modos de sociabilidade da organização material de uma sociedade em questão. Dizem respeito, portanto, à necessidade de se manter ininterrupto o funcionamento dessa sociedade e, por conseguinte, de *sustentar determinadas relações de interesse e poder*, as quais se instituem e só podem existir no seio dessa mesma forma de reprodução social. Cf. Grespan (2019).



se possa chamar de *tradição*. Desse modo, a própria esfera das expressões artísticas é pensada por Kant como aquela em que *deve* reinar a ‘superação ideal do mundo’, na qual poder-se-ia, portanto, resgatar os valores (metafísicos) essenciais para a efetivação de uma ‘razão prática’, própria à condução e balizamento moral do comportamento desenvolvimentista do moderno indivíduo burguês.

Assim sendo, nessa concepção kantiana do mundo social, cindido entre uma suposta razão pura e uma impositiva razão prática, a esfera artística se torna *um espaço de pura contemplação*, na qual o indivíduo encontra um ‘refúgio’ da esfera pragmática da vida social, conforme salienta Moretti (2007). Por sua vez, Bourdieu (2007) argumenta que essa tratativa caminha na direção do estabelecido de criações artísticas cuja finalidade passa pelo escape das contradições efetivas da vivência cotidiana. Processo esse que faz dessas mesmas criações elementos autotélicos de uma contemplação pretensamente descompromissada e, portanto, desprovida de “interesses dos sentidos” e “da Razão” (BOURDIEU, 2007, p. 43).

Tomados nesses termos, os sentimentos e a razão, cindidos *a priori* pelo pensamento especulativo kantiano, podem agora se ‘ausentar’ das atividades humanas em sua vivência cotidiana; algo que, como temos vindo a explicar, apresenta-se ao pensamento crítico-materialista como uma operação intelectual indevida<sup>164</sup>. Ademais, essa própria concepção kantiana, que confina a atividade artística numa metafísica para além da realidade cotidiana, oferece um princípio de condução apriorística das práticas artísticas como se estas se apresentassem como atividades desmotivadas e, portanto, independentes das sensações e emoções de seus criadores. Isso corrobora a formulação de abstrações pouco razoáveis no campo filosófico da estética, admitindo uma pretensa cisão entre os seres humanos, vivos e ativos em seu fazer histórico, e natureza, a qual eles mesmos, em seu proceder diário, procuram intervir para a satisfação de suas necessidades.

De quebra, esse método especulativo herdado de Kant e até hoje presente em grande parte da dita crítica especializada que se defronta com uma obra estética de teor realista como a loachiana, instaura no pensamento uma cisão adicional que contribuí para a retroalimentação das nefelibatas concepções metafísicas do fazer artístico. Referimo-nos aqui, justamente, à cisão no interior do campo artístico entre uma idealizada ‘estética genuína’, desassociada da práxis humana em suas faculdades racionais e sensitivas, e uma escamoteada e maculada ‘estética popular’. Segundo Bourdieu, Kant elaborou uma concepção de arte formalista fortemente baseada

---

<sup>164</sup> Pois, do ponto de vista do pensamento crítico-materialista, a teoria nada projeta ou produz na realidade social, procurando apenas reproduzir no intelecto os traços ontologicamente constitutivos do objeto analisado; nesse caso específico, de um determinado objeto de ordem artística.

na contraposição moral entre um ‘gosto puro’ e um ‘gosto popular’; este último referente a um gosto “sempre bárbaro quando procede a *mistura de atrativos e das emoções com a satisfação*”, sendo mais efetivo quando “consegue transformá-la na medida de seu assentimento” (BOURDIEU, 2007). Assim, qualquer elaboração artística fora desse princípio de arte desinteressada e contemplativa teria sua validade social posta em questionamento. Logo, estaria no rol do ‘gosto bárbaro’ qualquer elaboração artística que trouxesse para a sua consecução estética um referente concreto, o qual mobiliza-se traços da experiência social em sua efetividade prático-operatória; experiência essa conduzida por anseios, sentimentos, emoções e razões que permeiam a vivência cotidiana o que, por conseguinte, macularia a ‘pureza’ da fruição estética.

Desse modo, tendo todo esse legado histórico-reflexivo de matriz kantiana voltado para a especulação de uma pretensa ‘arte genuína’ (legado esse ainda hoje reclamado por inúmeros críticos na contemporaneidade, como expusemos principalmente ao longo do item 2.1), será pertinente indagarmos: qual seria o substrato histórico de uma concepção artística que toma para si um princípio formalista ‘puro’, o qual desconsidera os traços constitutivos da própria historicidade das objetivações sociais de natureza estético-cultural? Para respondermos a essa questão vale a pena reposicionarmos em nosso horizonte teórico o apontamento de Hall, o qual nos diz que o campo artístico só adquire sentido histórico quando compreendemos que em seu substrato residem relações sociais que habilitam e, simultaneamente, limitam a institucionalidade de sua organização do tecido social.

Nesse sentido, compreendemos que a própria recusa à representação estética de qualquer referente concreto e, por conseguinte, da explicitação artística das dimensões sensitivas e racionais humanas é, ela mesma, uma resposta histórica do pensamento filosófico de época que se depara com a nascente sociabilidade mercantil burguesa que dilapida os rígidos estamentos anteriores ao século XVIII. É justamente nessa sociabilidade emergente (à época de Kant e seus consortes) que as expressões artísticas são pensadas como pertencentes a uma esfera autônoma das demais instâncias da realidade social.

Esse pretenso descompromisso da arte, desprendido de quaisquer amarras coercitivas, constituiu-se, primeiramente, pela progressiva intensificação da divisão social do trabalho em seu modo de produção capitalista em desenvolvimento e, por conseguinte, de seu inexorável progresso técnico. Isto é, trata-se de um complexo de determinações históricas centrais para a reconfiguração das relações humanas em suas mais distintas práticas sociais. Estas iniciaram a marcha de um processo de subsunção real à lógica da acumulação na medida em que foram sendo organizadas sob uma *racionalidade utilitarista*, cujo objetivo passa pela produção e realização de uma crescente massa excedente de riqueza social a ser apropriada de modo privado

no reino anárquico do mercado. Logo, orientada para a acumulação de capital como sua finalidade peremptória.

A exposição de Schiller [1759-1805], por exemplo, nos permite compreender com clareza essa relação histórica entre as expressões artísticas e o modo de produção que lhe fornece substrato material. Essa relação, aliás, emerge como um elemento fundamental para a compreensão do próprio estatuto histórico da arte enquanto uma realização humana que se constitui na imbricação de uma práxis historicamente determinada, conforme expressa o poeta alemão.

A natureza de pólipos dos Estados gregos, onde cada indivíduo gozava uma vida independente e podia, quando necessário, elevar-se à totalidade, deu lugar a uma engenhosa engrenagem cuja mecânica, em sua totalidade, é formada pela composição de infinitas partículas sem vida. Divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; [...]. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo [o indivíduo] [...] não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a *humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação*, de sua ciência [...]. Quando a comunidade torna a *profissão* medida do homem, quando honra no cidadão somente a memória, noutro apenas o entendimento tabelar e, num terceiro a habilidade mecânica; [...], quando quer ver ao mesmo tempo *essas habilidades isoladas exercitadas numa grande intensidade, da mesma forma que exige o sujeito de toda a extensão* — pode admirar que as demais disposições da mente sejam preteridas para que os cuidados todos se voltem para uma única, que traz honra e recompensa? [...]. Os gregos haviam alcançado tal grau, e *caso quisessem prosseguir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós, abrir mão da totalidade de seu ser e buscar a verdade por rotas separadas*. [...]; e mesmo que a lei da natureza se empenhe por isso, tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, *através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício* (SCHILLER, 2002, p. 37-41).

Nesse excerto, Schiller apresenta uma consciência testemunhal da radical alteração na formação político-econômica e sociocultural incidente sobre a organização cotidiana de seu, bem como esta impactará na concepção das expressões artísticas a ela associada. Se nas sociedades gregas foi possível para os *cidadãos da pólis* efetivarem tarefas edificadoras em prol da humanidade, na nascente sociedade burguesa mediada pelos imperativos do lucro e da mercantilização das relações isso seria impossível. Pois, é em tal sociedade em germen que, para o poeta alemão, os sujeitos perderiam os seus laços coletivos para existirem apenas como ‘personificações profissionais isoladas’. Movidos apenas por suas faculdades operatórias e sensitiva em prol do “espírito de negócio, esses ‘sujeitos-individuais’ estariam se aprisionando em “fórmulas”, de modo a “perder de vista o todo”. Logo, alterando, nesse registro, a própria ‘natureza humana’ que outrora, em plena sociedade grega, vivia em “harmonia”.

Por isso, a fim de lidar com essas contradições, próprias da nascente sociedade burguesa, o campo artístico em desenvolvimento passa a ser concebido por pensadores como Schiller

como um espaço social de contraposição às novas instâncias utilitaristas e racionalmente gélidas de uma modernidade burguesa em ascensão. Isto é, como uma esfera autônoma, desassociada de quaisquer atos finalísticos e valorativos; como o ‘espaço consagrado’ de refúgio da inutilidade face à preponderância da utilidade burguesa, com seus efetivos valores de competitividade e posse material em detrimento do exercício espiritual (EAGLETON, 1993).

Em consequência, esse campo artístico passa a ser concebido por pensadores e estetas, do porte de Kant e Schiller, como uma instância privilegiada de realização do humano em sua totalidade constitutiva, outrora negada pela mercantilização de sua nova práxis cotidiana. Uma práxis, à propósito, na qual os indivíduos comparecem majoritariamente como agentes econômicos que buscam realizar seus atomizados cálculos, fórmulas e tarefas utilitárias. Enquanto tal, acreditam os ideólogos da ‘arte genuína’, o resgate dessa harmonia apenas adquire sentido na medida em que esses indivíduos fossem capazes de expressar quaisquer conteúdos por meio de uma “forma” estética ideal. Como se essa forma se torna-se um ente redentor, ou seja, um meio exclusivo de efetivação da criação de um *ser belo in abstracto*; um elemento sublime de diferenciação dos demais objetos sociais criados nas labutas grosseiras das tarefas utilitárias. Tratar-se-ia, portanto, nesse franco exercício especulativo, de fazer da própria arte o elo que resgataria no ser humano os seus ‘traços genuínos de humanidade’, os quais encontravam-se solapados pela ordenação societária do modo de produção capitalista em consolidação. Como tal, não seria estranho observarmos a conclusão desse movimento de idealização da arte no interior de um modo de produção capitalista ainda embrionário: uma concepção ideal de uma esfera artística autônoma seria a única via capaz de resgatar a totalidade que se perdera com a ascensão de uma sociedade predominantemente mercantil.

Um fato fica evidente nessa concepção de criação artística presente tanto em Schiller e em Kant: a função social dada às obras estético-culturais, as quais *devem lidar com as contradições da nascente sociedade burguesa*. Fica nítido aí que não se trata de pensar alternativas concretas para a superação das contradições sociais e sequer para a eliminação de suas tensões conflitantes. Ao contrário, as práticas que, sob a perspectiva dos pensadores setecentistas, produziriam uma ‘arte genuína’, autônomas da práxis social, seriam um meio de recomposição ideativa das contradições, vestindo-as de formas estetizantes capazes de propiciar um efeito de beleza, reconforto e contemplação.

Tratar-se-ia, portanto, de tornar nessas contradições mais apazíveis e suportáveis, conforme aponta Moretti (2007). Ademais, salienta o autor, essa idealizada concepção formalista, pretensamente desinteressada e contemplativa, ao propor um efeito reconfortante, de “felicidade”, evidencia um “acordo moderno” tacitamente assumido pelas atividades artísticas em

desenvolvimento. Pois, tornou “cada vez mais difícil obter essa felicidade na vida cotidiana; por isso a necessidade de uma ‘forma’ que possa, de algum jeito, garantir-lhe a existência” (MORETTI, 2007, p. 48). Observamos um sentido histórico nessa ilação morettiana: se considerarmos o próprio assentimento de Schiller veremos que o que move seus ideais é o anseio por um desenvolvimento humano que possa alcançar uma “formação [societal] mais alta”, mesmo que a despeito de suas contradições e dilacerações sócio-individuais. Nas palavras de Schiller a interpretação central era a de que “os gregos haviam alcançado tal grau, e caso quisessem prosseguir no sentido de uma formação mais alta deveriam, como nós [os modernos], abrir mão da totalidade de seu ser e buscar a verdade por rotas separadas.” Esse trecho revela, justamente, uma *aceitação resignada*<sup>165</sup> dessa nascente sociedade burguesa em suas benesses, não obstante as suas contradições mais explícitas, ou seja, aquelas explicitadas por um corpo político-jurídico capaz de garantir a manutenção da nova ordem vigente.<sup>166</sup>

Essa aquiescência, por sua vez, também possui uma razão histórica: tanto Schiller quanto Kant são produtos personificados do Iluminismo. Fenômeno este que apresentava, entre suas divergências constitutivas, o questionamento aos estamentos aristocráticos e a liberação das antigas relações sociais de produção feudal, erigidas sob a base de uma propriedade privada de natureza imóvel (fundiária) e cravejada de leis consuetudinárias e tradições escolásticas extremamente enrijecidas. Diante disso, era de se esperar que o oxigênio mental do período iluminista desaguasse na própria manutenção das chamadas *revoluções burguesas* do período, cujas reflexões procuravam meios ideológicos de afirmação de uma nova ordem social de base mercantil capaz de ocultar suas próprias arestas, traumas e contendidas. Ainda mais quando no horizonte histórico (e ideológico) dos iluministas se apresentava a possibilidade de que a nova sociedade em gestação traria consigo um aprimoramento tecnocientífico capaz de ampliação a

---

<sup>165</sup> Ao final de nossa exposição trataremos dessa aceitação resignada expressa nessa trágica racionalidade contemporânea do modo de produção capitalista.

<sup>166</sup> Desde os seus primórdios, esse corpo político-jurídico atua na garantia de um permanente consenso em torno da reprodução de novas relações sociais de produção, não mais estabelecidas em torno de rígidos estamentos baseadas na posse da terra. Elemento este ordenador da vida social feudal. A sua superação material, entretanto, já se apresenta no horizonte teórico-prático de muitos pensadores que antecederam Schiller. Como se sabe, o desenvolvimento e a predominância das práticas socioeconômicas tipicamente burguesas tendeu, historicamente, para uma reconfiguração das relações sociais em torno de um modo capitalista de produção e reprodução da vida social. Logo, tornando-se uma força histórica que o regime absolutista semifeudal não conseguiu mais conter. Nesse sentido, as práticas burguesas não implodiram apenas a organização produtiva da forma social feudal, retirando a centralidade da terra como forma exclusiva de riqueza. Ao apropriarem-se dela e a explorarem privadamente sob a lógica de acumulação capitalista, erodiram as próprias estruturas sociais sustentadas por essa terra, outrora explorada de modo comunal. E, por conseguinte, alteraram a própria condição de existência dos seres humanos, em suas práticas laborais, políticas, religiosas, artísticas, intelectivas etc. Tudo isso ocorreu, justamente, porque toda essa dimensão humana se constitui a partir de formas de sociabilidade imbricadas num processo contraditório de afirmação e negação contínua da própria ordem social que a sustêm.

produção da riqueza social e, por conseguinte, de superar a escassez e as limitações materiais de modos de produção pretéritos<sup>167</sup>.

Com todo esse legado ideopolítico herdado pelo campo artístico contemporâneo, faz sentido agora a existência de um movimento social de idealização da *forma estética* como ‘expressão genuína’ das obras que *devem* assumir uma *função de consenso* em torno das atividades artístico-culturais que se dedicam à uma pretensa ‘fruição extramundo’ — tal como vimos em tantos casos de críticos citados ao longo de nossa exposição. O que está em jogo aqui é a compreensão de que essa tácita e quase hegemônica aceitação da sociedade burguesa na atualidade é produto de uma construção histórica de largo fôlego. Nesse legado, portanto, a instituição de um princípio abstrato que deve nortear a criação artística implica a aceitação de uma forma de expressão artística consensual e exclusiva, herdada da própria positivação de uma ordem burguesa outrora outro revolucionária. Essa forma idealizada de expressão artística, por sua vez, chega aos nossos dias como aquela portadora das aspirações estéticas ‘dignas do panteão das artes’, contrapondo, assim, a quaisquer outras formas estéticas que ousem elaborar um objeto artístico sob um *princípio relacional de organicidade*<sup>168</sup>, como ocorre, por exemplo, no *realismo loachiano*. Uma forma estética como essa, ao contrário dos idealismos consensuais do *ser belo*, comunica-se humanamente com a sua audiência por meio de um afeto intelectual e uma razão emotiva que não se apartam em momentos de internalização subjetiva, proporcionando aos indivíduos atomizados em seu cotidiano o cultivo de um espírito autoconsciente e crítico de sua sociabilidade ao invés de um espírito meramente contemplativo e conciliatório.

É neste ponto, precisamente, que se reconfiguram as lutas pela hegemonia cultural no campo artístico. Ali, ao tratar da realidade em suas efetivas contradições, corre-se o risco de uma ruptura estética que desagrade a manutenção de um contemplativo consenso social, principalmente entre os ditos críticos especializados de cariz mais conservador. Com efeito, nessas lutas por hegemonia manifestam-se disputas ideológicas, de cunho distintivo, entre uma pretensa ‘alta cultura’ e uma suposta ‘cultura popular’. Distinção essa que consolida um modo específico de agir, pensar, comportar e expressar artisticamente, próprio de uma classe dominante que compactua desse consenso social. Sabemos que essa distinção existe de fato, porém

---

<sup>167</sup> Em modos de produção pretéritos, como o escravista e o feudal, por exemplo, suas crises econômicas assentavam-se em processos de escassez material, seja por motivos de secas e doenças, seja pela insuficiência de meios técnicos para manter um determinado nível de produtividade laboral. Entretanto, no atual modo de produção capitalista, observamos o surgimento da primeira organização sociomaterial na qual suas inerentes crises ocorrem não por escassez material, mas pela abundância de capital; um capital superproduzido. Temos, assim, nas palavras de Marx (2014), o surgimento de uma verdadeira pletera social, a *pletora do capital*.

<sup>168</sup> Isto é, de um princípio de unidade e integralidade da obra artística, a qual apresenta em sua constituição estético-formal traços representativos da totalidade social sob a qual se assentam as bases de seu conteúdo explicitado.

ela não é ‘pura’, inerente aos ideais estéticos de uma herança iluminista do *ser belo* que cindi o real do representado. Com efeito, não é razoável a afirmação da existência de uma cultura popular pura em contraposição a uma alta cultura cristalina. Ao contrário, elas se constituem mutuamente num movimento de circularidade, tal como aponta Ginzburg (2007). Logo, num encontro perpétuo de expressões estéticas que vão vai se constituindo e se repelindo historicamente.

Trata-se, desse modo, de um movimento simultâneo de negação e incorporação levando as expressões culturais humanas a novos patamares de constituição e, por consequência, a distinções taxonômicas que abstraem nas distinções estéticas patentes as suas similitudes de origem. Para Hall (2013), trata-se de um *movimento conflituoso de contenção e resistência* em que as expressões estéticas de cunho mais elitista e consensual buscam conter ou rebaixar a esteticidade das expressões artísticas de cunho e/ou origem popular-proletária. É dessa operação ideológica, aliás, que a reação e incorporação de elementos estéticos de ambos ocorre, impondo uma à outra as suas próprias visões de mundo e os seus elementos ideopolítico de resistência ou subordinação. Tudo isso, por sua vez, num movimento mais amplo que incorpora antigos e novos traços estéticos herdados de momentos histórico-conjunturais preciso. Porém, sempre mantendo como horizonte a disputa pela *dominação hegemônica do campo cultural*.

Tudo isso fica claro no “acordo moderno” manifesto na elaboração estético-filosófica do chamado *princípio formalista*. Nela há uma forma de distinção social que, ao mesmo tempo, institui a ‘regra de ouro’ das obras de arte que se querem ‘genuínas’, ‘ambíguas’, ‘descompromissadas’ e ‘contemplativas’. Essa regra tácita do campo artístico-cultural contemporâneo se apresenta na disputa de um complexo mais amplo de manifestações socioculturais, reverberando como uma espécie de resignação conciliatória de quaisquer manifestações artísticas que não se coloquem debaixo de seu panteão pré-estabelecido, submetido a sua arbitrária e impositiva *régua de legitimidades*. Isto é, de práticas artísticas elaboradas a partir de outros princípios estéticos e demandas ideopolíticas não compartilhadas entre seus pares, conforme mostram, ainda que algo mecânico, autores da sociologia da cultura como Bourdieu (2007).

Todavia, a historicidade das vanguardas artísticas pelo mundo nos mostra que essa pretenso ‘barragem ideológica’ do campo artístico-cultural (mais institucionalizado e hegemônico pelo campo das belas artes e mesmo pela indústria cultural) não é capaz anular o florescimento e a resistência de outras formas de expressão artística que se encontram fora do abstrato guarda-chuva estético da ‘beleza apenas digna de contemplação’. A cultura popular, sempre tão rechaçada pelo *profissionais de la profession*, pulsa em suas manifestações cotidianas, em suas respostas criativas ao consenso ideológico e midiático das classes dominantes em seu ‘acordo

moderno'. É através de um processo histórico de consolidação ideopolítica e material da sociedade burguesa que as tentativas de dominação dessa pulsão de vida e estética populares redundou em reformulações paradigmáticas sobre o entendimento da práxis artística, cujo norte passa pela guarda do consenso em contraposição à constituição de uma arte que procura 'botar o dedo na ferida' (HALL, 2013).

Assim, no âmbito de uma esfera artística mais institucionalizada, esse ato reformador de natureza consensual se manifesta no princípio formalista, por exemplo, ao instituir o "gosto puro" como um contraponto a um "gosto bárbaro" supostamente popular. Isso é feito com base na promoção de um ideário que toma a interação com os objetos artístico como uma fruição exclusivamente desinteressada e contemplativa. Logo, abstraindo as faculdades sentimentais e racionais de afetação catártica das obras. Isto é, alheio justamente das vias perceptivas inerentes à apreciação valorativa dos seres humanos de carne e osso. Todavia, no âmbito cotidiano da vivência social, por exemplo, as classes dominantes jamais renunciaram ao caráter sensitivo presente nas manifestações da assim chamada cultura popular. Os filósofos moralistas do século XVIII se ativeram às reações perceptivas relativas aos estímulos sensoriais mais variados; percepções essas saturadas de querelas cotidianas, as quais emergiam e se intensificavam com os avanços da moderna sociedade burguesa.

Entretanto, se por um lado, encontramos nesse princípio formalista o rechaço às dimensões da razão pura (no sentido atribuído por Kant) e da sensorialidade no âmbito da criação artística, por outro, nos deparamos com formuladores de uma espécie de teoria moral dos sentimentos, cujas percepções da realidade devem se dar apenas por via sensorial (e não racional); único meio para lidar com um mundo coalhado de contradições. Um exemplo desse tipo de formulação empirista pode ser constatado em Burke, para quem os valores morais tornam-se formas concretas de operacionalização da realidade cotidiana ao invés do usufruto daquilo que considera ser uma 'razão abstrata'. Hutchinson, por sua vez, afirma que a utilização da racionalidade como fio condutor das escolhas cotidianas não leva a ações politicamente virtuosas. Para o autor, ao invés de se constituir um juízo de fato sólido, é necessária a instauração de juízos de valor concebidos a partir de uma noção de virtuosidade posta *in acto*, capaz de produzir elementos de aprazível harmonia sob um 'efeito de beleza'. Uma ação não virtuosa, ao contrário, resultaria em um efeito perturbador de largo alcance, o qual poderia ameaçar o funcionamento da máquina social.

Nesses termos, o cotidiano vivido passa a ser aprendido em sua imediaticidade, ou seja, a partir de uma apreensão meramente empírica dos fatos já cristalizados, em cujos fenômenos sociais são julgados a partir de um senso comum intuitivo, baseado em valores morais outrora



naturalizados pela reprodução exaustiva da tradição e do *status quo* estabelecido. Valores esses que, *a priori*, avalizam em termo estéticos se aquilo com o qual nos deparamos é ‘bom’ ou ‘ruim’, ‘belo’ ou ‘feio’, ‘harmonioso’ ou ‘perturbador’. Desse modo, ao invés de uma racionalização das reais mediações concretas que constituem tais fenômenos, nós, imbuídos das tarefas que necessitamos realizar para a nossa própria reprodução sociomaterial, somos impelidos a um tratamento imediato dos resultados de nossa própria ação coletiva. Como tal, a operacionalidade cotidiana só pode resultar em uma apreensão superficial de suas manifestações fáticas, o que leva muitos a um embate moral com a normatividade social estabelecida. Não é fortuito, portanto, que pensadores de radicalidade empirista como Hume acreditassem que seria através do *juízo pelo gosto* que se poderia criar algum tipo de consenso social. Diante disso, aliás, Eagleton argumenta que

*o conjunto da vida social é estetizado, e isso significa uma ordem social tão espontaneamente coesiva que seus membros não necessitam mais pensar sobre ela. A virtude, o hábito fácil do bem, é como a arte, algo para além de todo cálculo. Um regime político sadio é aquele em que seus conduzidos se comportam com benevolência — aquele onde, como vimos, a lei deixa de ser externa aos indivíduos, mas é manifestada, com despreocupação cavalheiresca, como o princípio mesmo de suas identidades livres. Uma tal apropriação interna da lei é central, ao mesmo tempo, à obra de arte e ao processo de hegemonia política. A estética é, nesse sentido, apenas um nome para o inconsciente político: é, simplesmente o modo pelo qual a harmonia social registra-se em nossos sentidos, imprime-se em nossa sensibilidade. O belo é apenas a ordem política justa vivida a nível do corpo, o modo como atinge os nossos olhos ou move o nosso coração. [...]. A unidade da vida social sustenta a si mesma, sem necessidade de nenhuma legitimação, por estar fundada em nossos instintos mais primordiais. Como a obra de arte, ela é imune a toda análise racional, e a toda crítica racional (EAGLETON, 1993, p. 33-34).*

Como salienta o autor, as reflexões filosóficas herdadas do advento societal burguês, manifestas em uma *teoria moral dos sentimentos*, evidenciando um projeto suprarracional de estetização da sociabilidade vigente. Isso ocorre, reitera, na medida em que uma orientação predominantemente afetiva e empirista do comportamento social implica a renúncia à compreensão dos fenômenos sociais em sua concreticidade. Pelo contrário, impele os indivíduos à mera valorização moral de sua subjetivação estético-sensória. Além disso, no excerto eagletoniano supracitado, podemos observar dois elementos fundamentais para a compreensão da natureza do pensamento estético setecentista herdado. O primeiro elemento a ser destacado diz respeito ao fato de que os próprios valores morais, tão estimados por figuras como Kant e Smith, por exemplo, são, eles mesmos, produtos ideopolíticos do processo histórico de desenvolvimento do modo de produção capitalista.

Assim, no caso específico do advento da chamada sociedade burguesa, esses valores morais se constituíram sob princípios de condução sociocomportamental o mais harmonioso possível; condução essa em consonância com as necessidades de reprodução das novas relações sociais de produção em curso. Logo, ao contrário de uma visão metafísica dos costumes, ou seja, de uma idealização genérica acerca de um desenvolvimento axiológico pretensamente supra-histórico, esses valores morais são produtos e produtores de uma sociabilidade que busca estabelecer, ainda que de modo artificial e momentâneo, um consenso interclasses. Já o segundo elemento fundamental trazido por Eagleton refere-se ao fato de que esses valores a serem entronizados pelos indivíduos como princípios inquestionáveis de seu agir cotidiano tendem à reprodução de uma estética política de cariz utilitário, isto é, como válidas enquanto empiricamente útil à realização de nossas tarefas diárias. Portanto, como valores (morais e sócio-históricos herdados por indivíduos em sua existência) que são plenamente concebidos como eticamente verdadeiros pela utilidade sensória de seus resultados prático-operatórios mais imediatos (embora sejam sempre mediatizados pelas relações sociais que antecedem a utilidade do engajamento individual).<sup>169</sup>

Tais elementos, por conseguinte, são fundamentais para a manutenção de uma hegemonia política promovida por uma classe social dominante (o conjunto da grande burguesia), cujo interesse ideopolítico passa pela manutenção do processo de reprodução sociomaterial que lhe beneficia. Isto é, pela efetivação de instrumentos ideológicos e coercitivos para a naturalização da ordem classista vigente. Todavia, isso não se dá sem percalços. Nas sucessivas tentativas de imposição ideopolíticas da grande burguesia há inúmeras disputas pelas formas de percepção e expressão estético-políticas que perpassam o cotidiano vivido, o qual encontra as suas legalidades reprodutivas no interior das *relações sociais de produção dominadas pela mercantilização da vida*. Nessas disputas, por um lado, a hegemonia dos valores morais que exaltam o atomismo individual, a meritocracia liberal e os desmandos do mercado desvelam aos mais atentos a existência de uma classe que se beneficia da ordem social estabelecida: a classe burguesa. Por outro, esses valores dominantes pressupõem, dialética e ontologicamente, a existência de outras classes; as classes de extrato proletário, as quais, antagonizando seus interesses face aos interesses dominantes, experenciam o ônus cotidiano de um mercado que, prenhe de contradições, dinamiza e reproduz essa mesma ordem social. Contradições essas, aliás, nas

---

<sup>169</sup> Explicitando o pensamento de Netto acerca da vivência cotidiana e do pragmatismo a ela associada, Parra (2021, p. 76) afirma que, “no cotidiano, a utilidade é confundida como categoria de verdade, ou seja, todos os fatos sociais que se apresentem como imediatamente resolutos e úteis aos indivíduos são interpretados como dotados de legitimidade social. Logo, verídicos e inquestionáveis”.

quais se engendram atividades sócio-laborais e de fruição que expressam, no seio das classes proletárias, uma série de valores morais opostos àqueles pregados pela grande burguesia. E, por isso, podem questionar e ameaçar os princípios do equilíbrio desse consenso social tão cuidadosamente edificado pelas classes dominantes na preponderância de um mero afeto sensitivo e contemplativo que visa apartar-se de qualquer faculdade racional. Faculdade essa que poderia, em alguma medida, questionar o *status quo* outrora estabelecido na história moderna.

Conseqüentemente, ingressamos agora na própria dimensão conflitiva na qual se edifica a nascente e moderna sociedade burguesa (de cariz mercantil exacerbado e sociabilidade invertida), isto é, na histórica cisão estabelecida entre a capacidade laboral de satisfação das necessidades humana e os meios de produção necessários para fazer dessa capacidade uma efetividade sociomaterial. Cisão essa historicamente erigida no traumático advento do modo de produção capitalista. Nele, ressaltemos, a produção da riqueza encontra-se subordinada à centralidade de um *trabalho social estranhado*<sup>170</sup>, o qual apenas pode existir na reprodução diária de uma clivagem entre aqueles que controlam a ordenação da atividade laboral alheia e aqueles que, sem meios e ferramentas para o exercício independente de seu trabalho, dependem de alguma forma de assalariamento ou bico para sobreviver.

Toda essa imensa complexificação das relações sociais de produção de base capitalista fica apagada naquelas elaborações filosóficas dos setecentistas citados. Elaborações essas que se concentram em moralidades cotidianas e particularismos empiristas de base metafísica, apresentando-se à racionalidade burguesa como conceitos a-históricos abstratos, próprios de uma individualidade atomizada. Como já dissemos, isso se expressa na cisão da realidade social operada por Kant em seus conceitos filosóficos de *razão pura* e *razão prática*. O mesmo ocorre com os filósofos moralistas que se atêm unilateralmente ao particularismo empírico da facticidade fenomênica. Schiller, também já citado, pode muito bem ser enquadrado como representante dessa filosofia de moral empirista: seu esforço passa pela elaboração de um “conceito racional puro de beleza”, o qual serviria como pressuposto ideal de uma humanidade que não

---

<sup>170</sup> Segundo apontam Duayer & Medeiros (2015, p. 19), na lógica estrutural do modo de produção capitalista, “cada produtor tem de perseguir o máximo da riqueza dos demais que pode recolher pela troca. Em consequência, como sempre têm o máximo de riqueza como objetivo, mas também por necessidade, todos os produtores, nestas circunstâncias, são compelidos a produzir (trabalhar) sempre mais para, ao contribuírem no máximo de suas forças para a riqueza social, terem acesso ao máximo da riqueza produzida pelos outros”. Ademais, “sob a égide delapidar do modo de produção capitalista, não podemos negligenciar o fato de que o trabalho em vigência a serviço da acumulação de capital e, nesse sentido, subsumido à ininterrupta e inumana lógica da valorização do valor, reforça a historicidade de uma sociabilidade atomizada em suas formas mais cotidianas. Isto é, leva o indivíduo a subsistir no interior de uma vivência socialmente mediada por uma condição de *estranhamento*, tanto em relação ao próprio exercício de seu trabalho privado e, conseqüentemente, ao produto resultante deste quanto em relação aos demais indivíduos com os quais convive, inclusive, e de modo dramático, de um modo estranhado consigo mesmo” (PARRA, 2021, p. 59).

se reconhece como tal na realidade social vigente. Humanidade essa que também se apresenta em seu pensamento como um conceito puro (autodeterminado), já que ela própria encontraria em seu agir cotidiano apenas “estados isolados” de sua natureza.

Assim, a partir da construção de um pensamento meramente especulativo, o poeta alemão toma o particularismo factual como a instância a partir da qual pode elaborar conceitos absolutos e imutáveis, os quais possam se afastar das arestas do mundo real. Como ele próprio anuncia: “essa via transcendental *afastar-nos-á, decerto, por algum tempo do círculo familiar dos fenômenos e da presença viva dos objetos, detendo-nos no campo ermo dos conceitos*” (SCHILLER, 2002, p. 56-57). Embora insista em tal afastamento da realidade, Schiller nos permite pressupor à qual realidade social ele se refere ao afirmar que “eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo [o indivíduo] [...] não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a *humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência [...]*”. Trata-se para ele de um indivíduo fragmentado que, por infortúnio da realidade, apenas adquire uma existência social através de uma ocupação na esfera do “negócio”. Em outras palavras, para Schiller, esse cotidiano familiar, consubstancializado pela centralidade do trabalho a serviço da ordem burguesa, deve se ausentar de suas abstrações acerca do belo e da beleza; condição essa que, para o poeta, tornar-se-ia um meio privilegiado de resgate da humanidade.

De um lado, observamos nesse tipo de abstracionalidade uma idealização especulativa em torno de uma suposta natureza humana genérica e, por conseguinte, supra-histórica. De outro, a ilação paradoxal de Schiller, ao evidenciar que o ser humano “torna-se mera reprodução de sua ocupação”, demonstra-nos a inexorável mutação histórica da sociabilidade humana. Por isso, nem mesmo um autor como Schiller, cativo do *método especulativo das autodeterminações do pensamento*, deixou de perceber as profundas alterações sociais que levavam os recém consagrados ‘cidadãos’ a um movimento pragmático e utilitarista de sobrevivência via mercado. Em certo sentido, a negação schilleriana do real pela afirmação idealizada do belo apresenta-se como uma resposta concreta, embora escapista, a um movimento real de transformação socioprodutiva em curso. Schiller percebeu isso como um processo de desumanização da natureza humana. Porém, tomando essa ‘natureza’ como um ente abstrato, situado no altar purificado da sublimação. Todavia, já nos fora indicado pelo pensamento crítico-materialista, que a suposta ‘essência humana’ não é uma característica a-histórica e imutável. Ao contrário, ela apresenta-se como a práxis social produzida e reproduzida pelos seres humanos em sua ampla gama de atividades laborais, cujas externalizações encontram-se determinadas pelas condições históricas herdadas do passado, as quais permitem o proceder do presente e o avançar do futuro.

É justamente isso o que constitui o estatuto histórico de humanidade, o qual fora inacessível para os anseios conciliatórios de Schiller e seus consortes.

Entretanto, no modo de produção capitalista em consolidação, as relações humanas, em sua trans-historicidade produtiva, passam a ser mediadas por aquilo que Marx (2017a) designou como a *forma-mercadoria*. Uma forma que, atrelada a um processo de fetichismo da mercadoria e reificação<sup>171</sup>, torna-se a via central de socialização dos seres humanos. Isto é, de inserção e legitimação dos indivíduos perante a sociedade burguesa. Vejamos com mais atenção os desdobramentos desse processo no interior do campo cinematográfico e artístico em geral.

### 2.2.3 A inversão da sociabilidade mercantil burguesa

Ao nos depararmos com as querelas que envolvem as determinações da forma-mercadoria em nosso cotidiano, somos impelidos a adentrar naquele terceiro *traço constitutivo do campo cinematográfico* que anteriormente mencionamos, o qual envolve um contínuo movimento de *inversão da sociabilidade mercantil burguesa*. Sociabilidade essa que não apenas se circunscreve à produção, distribuição e recepção de obras de teor realista como *Eu, Daniel Blake*, mas também, em alguma medida, a própria práxis social assentada no modo de produção capitalista. Como bem nos salientaram autores do campo crítico-materialista como Marx, Lukács e Hall, por exemplo, o movimento de inserção social dos indivíduos perante um modo de produção que se apresenta como uma *imensa coleção de mercadorias* promove a própria inversão de sua sociabilidade. Isto é, elevando as mercadorias produzidas e seus valores (econômicos) associados ao olimpo dos ativos rentáveis no mesmo instante em que se rebaixam as necessidades

---

<sup>171</sup> Estamos tratando aqui de um processo sócio-histórico no qual o ser humano se apresenta reificado (coisificado) como um mero produtor de mercadorias. Ele realiza um trabalho privado com o fim exclusivo de produzir valores de uso capazes de serem trocados por outros valores de uso de que necessita, os quais, à propósito, ele mesmo não consegue produzir. Por sua vez, essa legalidade social impõe restrições à existência humana na medida em que o trabalho individual só apresenta validade ao satisfazer uma necessidade social no *reino anárquico do mercado*. Logo, apenas se for passível de ser trocado por outro trabalho útil nessa instância de circulação mercantil. Como tal, essa legalidade social impõe restrições à própria existência humana na medida em que o trabalho individual só tem validade ao satisfazer uma necessidade social mercantil, ou seja, apenas se o seu resultado enquanto produto dotado de valor de uso específico seja passível de ser trocado por outro produto oriundo de um trabalho útil distinto, também privado. Há aí, portanto, uma igualação abstrata desses trabalhos, cujos produtos, na forma-mercadoria só podem satisfazer os carecimentos humanos *a posteriori*, ou seja, apenas se seu valor (econômico) for antes satisfeito pelo intermédio da *forma-dinheiro*. Nesse sentido, nossa sociabilidade, baseado no modo de produção capitalista, estabelece o princípio liberal de que a produção da existência social deve ser efetivada de modo privado e obrigatoriamente mediante o mercado, e não mais de maneira coletiva como ocorria em formas socioprodutivas historicamente pretéritas. Esse princípio privado, por conseguinte, implica uma fratura social jamais experienciada na história humana, pois institui uma sociabilidade regida justamente por essa forma-mercadoria em sua quase omnipresença interpessoal.

humanas de seus produtores/realizadores (os trabalhadores e suas famílias) aos condicionalismos despóticos do mercado burguês.

Tudo isso, à propósito, é fruto de um processo histórico que consolidou a hegemonia das relações sociais de produção sob domínio burguês face às demais atividades não produtivas da práxis social. Algo, aliás, que jamais fora experimentado em períodos históricos e modos de produção pretéritos. É justamente nesse movimento histórico de inversão da sociabilidade vigente, no qual as coisas se personificam (seu fetichismo) ao mesmo tempo em que os seres humanos se coisificam (sua reificação) que o mercado estabelece as condições de produção, circulação e recepção da obra loachiana. Uma obra cujo teor realista confronta, justamente, essa naturalização da reificação mercantil burguesa. Ao contrário do idealismo moral de Kant e do escapismo estético de Schiller, Loach é um pensador e produtor cultural que não busca ocultar as contradições oriundas dessa sociabilidade às avessas. Ele não adorna as suas mediações audiovisuais, tal como a leveza de um clássico hollywoodiano ou a psicologização ambígua de drama europeu. Seu realismo, ao contrário, põe a nu a crueza de uma sociedade que faz de seus trabalhadores objetos de exploração e estranhamento; cuja dinâmica cotidiana contradiz qualquer medida de consenso, revelando-se na frieza de um mercado de força de trabalho em constante reestruturação, para o bem daqueles que nada produzem, mas que de quase tudo se apropriam.

Se pensarmos especificamente em figuras iluministas como Kant e Schiller, veremos que suas reflexões metafísicas legaram para o presente uma crítica estética desprovida de historicidade — embora seus pensamentos, mesmo que especulativos, se apresentem como produtos conjunturais de uma sociabilidade saturada de história. Assim, não nos deve espantar a linearidade e unilateralidade de críticos que lançam mão de condenações morais e estético-formalistas acerca da obra loachiana, colocando para debaixo do tapete essa sociabilidade invertida representada pelo diretor. Ao contrário desses ‘herdeiros’ do pensamento especulativo setecentista, Loach e sua equipe jamais obliteraram de seu horizonte estético a problemática da desumanização e inversão do trabalho perante o capital — como bem demonstrado em obras como *Eu, Daniel Blake*, mas também em *Os Ferroviários*, *Mundo Livre* e *Você Não Estava Aqui*<sup>172</sup>, por exemplo. Ainda que mediado por elementos audiovisuais de teor artístico e, por isso, não científico, o diretor e sua equipe sempre estiveram preocupados em apresentar à sua audiência obras cinematográficas de teor realista e, por isso, atentas às movimentações do capital em sua própria conjuntura.

---

<sup>172</sup> Esses quatro filmes serão tratados de modo mais detalhado nas seções II e III deste trabalho.

Trata-se, assim, de obras que suscitem, de modo catártico e reflexivo, os nefastos efeitos cotidianos de uma lógica produtiva que subsumi as objetivações do trabalho humano, enquanto valores de uso resultantes, à desenfreada valorização do capital. Valorização essa que Loach sempre fez questão de representar como alheia aos interesses e às necessidades da esmagadora maioria dos trabalhadores e de suas famílias (eis aqui uma das expressões mais visíveis dessa inversão da sociabilidade).

Entretanto, devemos abrir aqui um breve parêntesis para situarmos toda essa problemática abordada por Loach em seus filmes, principalmente no que tange aos processos de *reestruturação produtiva* e *extensificação generalizada das trocas*, os quais se objetivam de modo arbitrário em malefício dos trabalhadores. Nesse caso, tanto a reestruturação produtiva em curso quanto a extensificação generalizada das trocas encontram-se umbilicalmente vinculadas ao *movimento de intensificação da divisão social e internacional do trabalho*. O legado herdado do processo histórico de expropriação dos pequenos produtores privados, bem como das sucessivas revoluções tecnocientíficas já testemunhadas revela à nossa contemporaneidade o recrudescimento da proletarização e da clivagem de classes, bem como da concentração desmedida dos meios de produção sob domínio de conglomerados empresariais e grupos de acionistas que há mais de três décadas dominam o mercado mundial. É nessa seara que a própria generalização das trocas extensifica a privatização da vivência cotidiana, a qual Loach tanto se interessa. Tal extensificação, por sua vez, assume um duplo sentido: de um lado, apresenta-se como produto histórico de uma sociabilidade em desenvolvimento mediativo e, ao mesmo tempo, de outro lado, sujeito da própria ação social em curso; tudo isso se dando na medida em que a própria lógica mercantil estabelecida submete o agir humano a lógica de valorização mercantil.

Trata-se aqui, portanto, da configuração de uma *antecedência histórica*, cuja legalidade mercantil apresenta-se como determinação ao agir individual. Isto é, como um *campo de limites e possibilidades de uma sociabilidade mercantil burguesa* que o ser humano, conscientemente ou não, tem de se defrontar rotineiramente para o exercício de suas atividades cotidianas. Por conseguinte, no modo de produção capitalista o próprio ser humano, *in acto*, perde a sua centralidade existencial relegando-se à incessante realização do valor enquanto norma social de conduta lastreada na própria forma-mercadoria.

Temos assim uma sociabilidade invertida que estipula e subordina, *a priori*, a realização humana a partir da personificação dos indivíduos enquanto meros *compradores e vendedores de mercadorias*. Como tal, a garantia da sobrevivência cotidiana individual, imposta como processualidade histórica por uma (impositiva) lógica capitalista em desenvolvimento, induz a existência e as necessidades humanas à incessante e constricta reprodução da troca mercantil —

seja na condição de trabalhador assalariado ou autônomo, seja na condição de capitalista demandante.

Essas condições personificadas de inserção social expressam em si mesmas uma disputa decalcada no fardo histórico das lutas de classes. São, por inerência, relativas a um complexo de tendências e contratendências que vicejam as contradições entre o capital e o trabalho. Ali, a sociabilidade invertida resultante é parte de uma cotidianidade na qual a produção da riqueza social é coletiva, mas a sua apropriação é privada. Nesse sentido, parte daquilo que move a representatividade do cinema loachiano passa pela compreensão, ainda apenas sensorialmente experienciada, das inexoráveis contendas entre os trabalhadores que labutam pelo pão de cada dia e os capitalistas que multiplicam para si os frutos do suor alheio; entre aqueles que se encontram despojados de quaisquer meios de produção para o atendimento de suas necessidades e aqueles que detém a propriedade privada dos meios de produção, a qual lhe gera lucros e dividendos em escala ampliada. Não há, portanto, como escapar cotidianamente desses traços históricos, os quais compõem e antecedem a operacionalidade e reprodutibilidade da sociabilidade mercantil burguesa. Como tal, passa a ser inevitável o confronto entre as classes sociais que antagonizam essa sociabilidade. Uma sociabilidade que contraditoriamente não poupa nem mesmo uma suposta neutralidade da práxis artística, tão propagada por muitos de seus apologetas. Observemos assim, essa problemática a de suas próprias lutas de classes.

#### 2.2.4 As lutas de classes na práxis artística

Diante da inevitável socialização mercantil burguesa (ao menos em sua reprodutibilidade social corriqueira), materializada em um campo de mediações cotidianas, defrontamo-nos com um *quarto e último traço constitutivo do campo cinematográfico*, o qual diz respeito à *interpe- lação das lutas de classes na práxis artística*. Nesse sentido, devemos salientar primeiramente que tais lutas — dinamizadas, principalmente, pelas disputas em torno da produção e apropriação de uma dada massa de excedente econômico — perpassam as mais distintas atividades político-econômicas e práticas socioculturais, entre elas, a própria prática cinematográfica enquanto expressão artística. Desse modo, qualquer manifestação social, em suas mais distintas formas de expressão, reverbera em si traços decisivos dessas lutas, as quais decorrem, em larga medida, do cisão fundante entre a capacidade laboral humana e meios de produção que permitem o exercício dessa capacidade e em cuja unidade dialética entre valor de uso e valor se expressa o seu resultado mais abrangente. Essa cisão, por sua vez, estrutura as legalidades tendenciais



da sociabilidade mercantil burguesa, as quais retroalimentam e acirram as próprias contradições que se cristalizam em uma série de manifestações cotidianas, as quais vicejam a processualidade das lutas de classes entre o capital e o trabalho.

Assim, essas lutas perpassam as mais variadas práticas sociais, desde as mais especializadas, oriundas das esferas produtivas e tecnocientíficas mais avançadas até aquelas tidas como mais autônomas como as práticas vinculadas ao chamado campo artístico. Todas essas atividades, sem exceção, se manifestam como trabalhos humanos que são efetivados em condições históricas conflitivas e muito bem determinadas. Suas mediações passam por diversas institucionalidades, as quais promovem a própria socialização de seus valores e princípios em disputas. Tais valores e princípios, por sua vez, comparecem na orientação e realização desses trabalhos humanos e, portanto, em torno de certas escolhas, as quais envolvem um *o quê, como, onde e porquê* de sua realização. São justamente esses valores e princípios que medeiam os atos de validação social e simbólica que se manifestam nas esferas mais abrangentes do campo cultural, cujos principais conflitos sociais expressam traços oriundos das próprias lutas de classes em desenvolvimento (HALL, 2013).

Nesse contexto, podemos dizer que Loach expressa em práxis artística uma consciência acerca dessa dimensão das lutas de classes no interior do campo cinematográfico e, propriamente, do ato de criação da obra fílmica. Isso se manifesta, por exemplo, em seu discurso na cerimônia do Bafta de 2017 ao ser laureado com o prêmio de melhor filme, por *Eu, Daniel Blake*, justamente no ano seguinte à conquista da Palma de Ouro de 2016. Na ocasião daquela cerimônia Loach declara que

o cinema tem muitas *tradições*. Uma delas representa o interesse do povo contra os poderosos. E eu espero que esta tradição permaneça viva. Os filmes podem fazer muitas coisas. Eles podem nos *entreter, maravilhar, nos levar para um mundo da imaginação, nos fazer rir*. E podem nos dizer *algo sobre o mundo real*, onde vivemos. E neste mundo real... É um pouco cedo para um discurso político, desculpem-me. Este mundo real está ficando obscuro conforme constatamos. *As lutas que estão se aproximando entre ricos e pobres, a riqueza e privilégio...* De um lado, as grandes corporações e políticos e, de outro, o resto. *Os diretores e aqueles que estão aqui sabem de que lado estão*. E, apesar do brilho e *glamour* de ocasiões como esta, nós estamos com o povo (LOACH, 2017).

Nesse discurso citado, a tradição a qual Loach se filia é, justamente, aquela que traz consigo as dimensões: *i. do povo* ou daquilo que pode ser considerado como *popular*, no sentido de dar voz *àqueles que se opõem ao estilo de vida e opulência dos ricos e poderosos*; *ii. do princípio de organicidade*, no qual a elaboração artística da obra cinematográfica é construída

numa unidade e integralidade com o “mundo real”, proporcionando uma experiência de maravilamento e entretenimento, bem como criando uma instância imaginária como forma de exprimir racionalmente esse *mundo real em que a vida pulsa* e; *iii. das lutas de classes* que se apresentam como manifestação inexorável da forma de organização social baseada na contradição entre o capital e trabalho e, por conseguinte, nas disputas cotidianas entre uma massa de assalariados desprovidos de meios próprios de subsistência e uma classe mais reduzida de acionistas e proprietários privados que se apropriam de grande parte riqueza socialmente produzida.

Nesses termos, Loach apresenta-nos uma clareza reflexiva acerca dos elementos compositivos fulcrais envolvidos em sua práxis cinematográfica. Nesta, a esfera do trabalho social é matéria fundamental para a sua representação ficcional, uma vez que é nela que se constitui o *sujeito da realidade social*. Aliás, historicamente, o trabalho é uma atividade presente no desenvolvimento da própria hominização do ser social em complexificação. Como condição ineliminável do homem, o ato laboral, em sua capacidade ideativa de antecipação e em seu fazer condizente ao objetivo almejado, possibilitou aos seres humanos a supressão (negação, manutenção e elevação de patamar) de sua condição orgânico-inorgânica, ao constituí-los como *seres sociais*; logo, teleologicamente orientados para a própria satisfação de suas crescentes necessidades materiais e espirituais.<sup>173</sup> Em outras palavras, o trabalho, enquanto ato que implica em um resultado<sup>174</sup> advindo da própria necessidade de satisfação dos carecimentos humanos, é a mediação pela qual se valoram as escolhas que determinam a própria reconfiguração das condições materiais de socialização subsequentes. Trata-se, assim, de uma categoria ontológica (efetiva) e historicamente determinante para a própria reprodução da condição humana. Isto é, o caráter humano só pode ser compreendido nesse processo em devir de transição das condições

---

<sup>173</sup> O *trabalho* nesse registro é uma atividade humana capaz de observar as causalidades externas e heterogêneas do ambiente natural, homogeneizando-as através de suas ações práticas, mediadas pela *faculdade racional da abstração*; uma faculdade capaz de organizar intelectivamente o mundo natural de um modo que lhe permita efetuar as tarefas necessárias para transformar as suas próprias condições de existência e reprodutibilidade social. Portanto, o trabalho é, nesse registro mais amplo, uma categoria trans-histórica que, dentre outras categorias que constituem o ser humano como um *ser social* – como a linguagem, a cooperação interpessoal, a divisão social do trabalho etc. –, fundamenta o próprio processo de hominização via crescente mediatização de sua existência material (LUKÁCS, 2012). Todo esse processo, por sua vez, diferencia o ser humano dos demais seres orgânicos (e inorgânicos), pois o mesmo passa não apenas a criar *objetivações não naturais* para a sua sobrevivência imediata, como também se torna, ele mesmo, criador de valores de uso orientados à satisfação de seus próprios carecimentos historicamente determinados. Nesse registro, Marx (2017a) afirma, à propósito, que “o trabalho [útil] é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural da mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”.

<sup>174</sup> Um resultado que pode ser pertinaz, mas também contingente, visto que muitas vezes não se pode controlar o efeito de determinadas iniciativas teleológicas e tarefas laborais. Inclusive, é justamente dessa contingência que o ser humano produz parte de suas descobertas (científicas ou meramente empíricas) a serem incorporadas pelo devir histórico das futuras gerações.

inorgânicas e orgânicas de um ser vivo que se tornou um ser social. Logo, *capaz de escolher e produzir objetivações que não são naturais e que, ao mesmo tempo, modificam a sua própria natureza.*

Diante de todo esse panorama histórico-filosófico, podemos dizer o cinema loachiano, com suas tramas e montagens (as quais serão mais bem exploradas nas seções II e III deste trabalho), traz para o horizonte de sua audiência essa centralidade ontológica do trabalho. Porém, mais do que isso, mostra como essa condição ineliminável do ser humano é posta em xeque pelas ingerências de um Estado com orientação burguesa e de um mercado em permanente crise de acumulação. Assim, quando Loach usa como elementos compositivos de sua ficcionalidade *o povo, o mundo real e as lutas de classes*, ele busca representar a própria sociabilidade humana mediada por um trabalho estranhado, subsumido aos interesses de rentabilidade mercantil alheios aos anseios dos próprios trabalhadores. Por conseguinte, coloca no centro da sua obra ficcional a própria autoconsciência proletária de sua condição, cuja vivência cotidiana encontra-se saturada de contradições, clivagens e lutas de classes. É justamente nesse caráter artístico que Loach apoia a sua prática cinematográfica; num princípio clássico de concepção artística, cujo alvorecer singular da expressão humana passa pela representação estética de traços ontológicos de uma *autoconsciência de classe*<sup>175</sup>.

É importante aqui assinalar que a própria tradição formalista que outrora tratamos se constitui com o mesmo intuito de trazer às suas expressões artísticas aspectos de uma autoconsciência humana. Todavia, ao abandonarem de seu horizonte as querelas da vida social, priorizando uma ideia de arte com “A” maiúsculo — calcada na percepção de que está se apresenta como esfera autônoma do tecido social, logo de mera contemplação e fuga da vida real —, uma parte expressiva dessa tradição formalista acabou propiciando um efeito reverso bastante danoso, nesse sentido. Essa tradição acabou contribuindo, historicamente, para a instituição tácita de *um acordo moderno com a sociabilidade mercantil burguesa* na medida em que abdicara de representar as suas contradições, expressas em uma organização social predominantemente mercantil. Entretanto, tal como salientamos no pensamento estético de setecentistas como Kant e Schiller, é fundamental ressaltarmos que o afastamento das práticas artísticas de formalismo hegemônico da materialidade da vida social burguesa é um fenômeno social que apresenta substrato histórico próprio. Vejamos, portanto, como esse processo histórico de gênese de um campo

---

<sup>175</sup> Essa autoconsciência de classe não é produto de um mero lirismo ou de simples escolhas estéticas individuais, mas da percepção das contradições produzidas e reproduzidas pela própria ordem societal vigente. Ordem esta baseada em um modo de produção assentado em interesses materiais antagônicos (e.g. o trabalhador quer trabalhar menos e ganhar mais, mas o capitalista quer que o trabalhador ganhe menos para que ele possa lucrar mais).

artístico autônomo e formal encontra seu contraponto na constituição de uma estética realista, agora herdada por Loach.

### 2.3 SOBRE A HERANÇA DO PENSAMENTO ESTÉTICO BURGUESES NA RECEPÇÃO CRÍTICA

A concepção da arte enquanto primazia das formas estéticas sobre a vida social se dá pelo grau de estranhamento oriundo de uma sociabilidade mercantil burguesa que, progressivamente, altera o estatuto histórico do trabalho perante o capital. Nessas condições, o trabalho assume uma nova determinação histórica: além de ser criador de valores de uso, ele passa a ser criador de valor, assumindo-se como mero *trabalho abstrato*<sup>176</sup>, cuja subsunção à acumulação de capital traz à primazia da consciência a satisfação das trocas mercantis como meio para a satisfação das próprias necessidades humanas. É justamente por essa determinação histórica, imediatamente apreensível aos sentidos (o senso geral da população de que precisamos trabalhar e ganhar dinheiro para podermos sobreviver) que a obra loachiana apresenta uma forma estética de teor realista. Ao trazer em sua trama e montagem elementos cotidianos que apontam para a mercantilização da vida via *trabalho estranhado*, Loach apresenta à sua audiência (e mesmo aos ditos críticos especializados) uma prática cinematográfica saturada de formas estéticas e mediações audiovisuais herdeiras de uma tradição realista que, em outras épocas, teve seus momentos de destaque.

Por isso, ao contrário do que pensam muitos dos críticos e apologetas do formalismo estético consagrado, essa prática cinematográfica loachiana apresenta-se também como um *trabalho artístico*, distinto, portanto, dos demais trabalhos sociais que respondem a outras esferas materiais da vida. Isso porque Loach elabora, justamente, uma representação estética capaz de levar a sua audiência a repensar a sua própria *autoconsciência de classe*, fazendo-a refletir sobre os resultados históricos mais cotidianos que lhes são impostos pelo modo de produção capitalista na contemporaneidade.

Em contrapartida, sabemos que esses apologetas da tradição formalista pensam a obra loachiana como uma produção audiovisual desprovida de conteúdo artístico. Compreendemos que isso se dá, em parte, por uma concepção de arte que cancela a possibilidade de uma retração mediativa da obra artística em face da realidade social em vigor (pró-burguesa, logo extensivamente exploratória do ponto de vista da mercantilização da vida em sociedade). Como

---

<sup>176</sup> Na produção específica de um valor de uso, o agente laboral que produz esse valor sob a *forma-mercadoria* acaba por abstrair a concretude de seu trabalho útil, tornando-o um mero *quantum de trabalho abstrato* socialmente reconhecido como valioso perante os demais participantes do mercado. Cf. Marx (2017a).

tal, esses críticos desqualificam, por tabela, a própria *narrativa épico-dramática* dos filmes loachianos, condenando-os a uma subcategoria de produtos da indústria cultural de massa, os quais não passariam de peças político-panfletárias que se aproximariam do gênero de documentário ou de registros, *ipsis litteris*, de um dado contexto social em destaque. Seus argumentos para essa classificação passam, mais uma vez, pela afirmação de que a obra loachiana se manifestaria de ‘modo direto’, ‘sem nuances e ambiguidades’; algo, aliás, que estaria diretamente atrelado ao próprio enredo apresentado.

Todo esse contexto, por conseguinte, fere os tácitos *códigos artísticos da tradição formalista*, os quais, no devir do processo histórico, contribuíram ideologicamente para a manutenção do consenso em torno da sociabilidade mercantil burguesa no campo artístico-cultural. Trazer no plano estético-cultural essa dimensão ‘da sociabilidade humana, enquanto um processo histórico que constitui as suas particularidades cotidianas atreladas à universalidade de um modo de produção de matriz capitalista, parece ser um ponto fora da curva, uma ruptura nesse desenrolar histórico-artístico de uma tradição formalista que chega aos nossos dias com extrema vivacidade. Em tal seara, Loach não só representa esteticamente a *dimensão laboral de uma sociabilidade invertida*, saturada de lutas de classes; algo que por si só já desestabilizaria o consenso social em torno de uma falaciosa ‘representatividade da ordem democrática’<sup>177</sup>. O cineasta também coloca essa dimensão em uma perspectiva histórica mais ampla, ao revelar por meio de uma *catarse refletida* o choque entre as necessidades materiais e espirituais do proletariado de nosso tempo e os desmandos e interesses de mercado, oriundos das relações sociais de produção de uma ordem capitalista que há muito se mostra incapaz de conter as suas próprias crises. Para completar o desconforto dos críticos e estetas de base formalista, todo esse *conteúdo* encontra-se envolto em uma *forma estética de narrativa não hegemônica* no campo institucionalizado das artes: a já citada *narrativa épico-dramática*, catalizadora em simultâneo do agir individual e da organização social que viabiliza ou impede esse agir.

Trata-se, assim, não apenas de um conteúdo incomodo para a pretensa estabilidade hodierna de um tênue consenso artificialmente estabelecido entre um capital em constante crise de acumulação e um trabalho progressivamente mais explorado e pouco remunerado, mas, também, e, principalmente, de uma forma estética de representação engendrada no contexto de uma tradição que, historicamente, sofreu um sistemático *rechaço contencioso* no interior de um campo artístico-cultural em desenvolvimento. Um campo (de atuação coletiva e normatividade

---

<sup>177</sup> Essa representatividade só parece ter sentido porque o mercado abstrai, entre compradores e vendedores, as posições entre classes antagônicas. mais precisamente entre trabalhadores-produtores da riqueza social e capitalista-apropriadores do excedente oriundo dessa riqueza produzida.

tácita), a propósito, que se coloca, *a priori*, como dotado de uma suposta ‘natureza autônoma e de liberdade’, a qual abrir-se-ia para novas experimentações estéticas.<sup>178</sup>

Porém, justamente por colocar no centro de sua representação as contradições explicitadas cotidianamente pelas disputas entre as classes dominantes de ricos abastados — que não, por acaso, nem mostram a sua face<sup>179</sup>, beneficiando-se economicamente à distância das labutas grosseiras de seus comandados —, e um proletariado cada vez mais empobrecido — que trabalha sob ingerências alheias à manutenção de sua sobrevivência —, a obra loachiana passa por verdadeiros expurgos ideológicos em sua recepção. Nesse caso, fica por demais evidente que retratar o ônus da experiência popular-proletária na atualidade em oposição aos sucessivos processos ideológicos de naturalização da sociabilidade mercantil burguesa é um empreendimento que cobra o seu preço.

De qualquer modo, quando Loach fala (conforme citado no item anterior) que vem de uma tradição que representa o “povo”, o “mundo real”, as “lutas de classes”, o diretor posiciona-se nas antípodas de um campo cultural em busca de consenso hegemônico diante do *status quo*. Marca-se assim, portanto, uma clara disputa entre os interesses hegemônicos de uma ideologia dominante e os interesses contestatórios de uma massa proletária em prejuízo de vida. Nesse sentido, cabe-nos lembrar que

a luta de classes, que um historiador escolado [com sagacidade, vivacidade e experiência de vida] em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma *luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais*. Apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de outra maneira que a representação de uma presa que toca ao vencedor. Elas estão vivas nessa luta como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes. Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que/oi aspira, por um secreta heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. (BENJAMIN, 2005, p. 58).

<sup>178</sup> Isso, por sua vez, só mostra como o campo artístico-cultural e, mais especificamente, como o campo das belas artes jamais foi um espaço de neutralidade ideopolítica. Aqueles que historicamente dominaram a autonomização desse campo sempre estiveram atrelados aos anseios de dominação político-econômica de uma classe burguesa em ascensão. De fato, como bem ressaltam Marx & Engels (2007), são os grandes detentores dos meios de produção que também detêm os meios de produção intelectual de uma época, inclusive aqueles tidos como mais sublimes perante os estetas metafísicos de plantão. Vide, por exemplo, o mecenato promovido no período histórico do Renascimento ou a instituição de organizações estatais de fomento à cultura ao longo do século XX, as quais dependeram de vultosos montantes financeiros sob a posse de grandes industriais, banqueiros e acionistas.

<sup>179</sup> Veremos nas seções II e III deste trabalho como os filmes loachianos selecionados para este trabalho (*Os Ferrovários*, *Mundo Livre*, *Eu*, *Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui*) nunca mostram a presença física dos efetivos donos do poder econômico, ou seja, dos capitalistas e acionistas que se beneficiam dos lucros dos empreendimentos nos quais os trabalhadores representados prefiguram. Isto é, os membros das classes dominantes nunca estão presentes na vivência cotidiana dos trabalhadores representados por Loach, revelando à sua audiência que os espaços de convívio interpessoal desses trabalhadores não é o mesmo daqueles que se beneficiam da exploração de suas atividades laborais.

Williams (2002), por sua vez, compreende o cinema loachiano como um desdobramento da tradição realista do século XIX, reconhecendo a sua especificidade histórica na contemporaneidade. Contudo, a própria tradição realista a que se refere é uma expressão pujante dessa disputa no campo cultural, a qual encontra-se imbricada com a própria sociabilidade mercantil burguesa em vigor. Logo, essa tradição deve ser compreendida no interior das próprias expressões artísticas que emergiram dessa sociabilidade, na medida em que ela mesma, em gestação mais avançada desde o século XVIII, determinou as mediações que permitiram a própria materialização da arte em seus moldes modernos.

Por isso, nesse processo de profundas transformações sociais, podemos encontrar expressões artísticas que se atrelaram a determinados princípios do legado artístico clássico e, com isso, reverberaram uma acirrada disputa cultural no interior das formas de produção artística. Tal disputa, por sua vez, manifesta-se na oposição entre a *representação do povo*, em sua dimensão proletária, e a *representação de um nascente e moderno indivíduo burguês*. Em outras palavras, trata-se, historicamente, de uma disputa pela primazia representativa entre a totalidade da vida social burguesa, em suas contradições inerentes, e o atomismo da vida privada, com seus dilemas morais de ordem psico-individual. Uma luta cultural, portanto, entre: *i.* a representação, no interior do modo de produção capitalista em desenvolvimento, de um *ser humano estranhado* em sua constituição universal-particular proletária e; *ii.* uma representação que busca universalizar e naturalizar uma percepção particular e privatista de um indivíduo-consumidor, reforçada pelo consenso de uma sociabilidade mercantil burguesa mistificada.

Por sua vez, essa tensão no campo cultural entre uma concepção de expressão artística legatária de valores clássicos do realismo e outra baseada nos princípios atomistas de uma sociedade burguesa em ascensão pode ser ilustrada através das tragédias literárias de Pascal e Racine no século XVII, por exemplo; obras essas, aliás, criadas em pleno ascenso da sociabilidade mercantil burguesa. Assim, as tragédias produzidas por esses autores trazem em sua representação o *legado clássico da organicidade* que outrora estivera presente nas tragédias gregas, principalmente no que tange as suas formas de representação da condição humana em conflito com a vida social que a sustenta. De modo mais preciso, podemos dizer que as tragédias gregas possuem como elemento central de sua representação artística um conteúdo baseado na impossibilidade de uma conciliação efetiva entre o herói, que sintetiza as aspirações de seu povo, e a forma socioprodutiva e política<sup>180</sup> que lhe servia de substrato material (JAEGER,

---

<sup>180</sup> Devemos lembrar que na Grécia Antiga das grandes tragédias, o modo de produção era escravista. Isso permitia aos seus cidadãos que a sua inserção social estivesse ancorada não na esfera econômica de produção dos recursos

2013). Nesse caso, podemos observar em seu enredo que o desenvolvimento histórico dessa forma de organização produtiva e política acentuou a sua própria universalidade diante da condução da vida social na *pólis*, situação essa que entra em choque com os costumes particulares da comunidade à qual o próprio herói pertence.<sup>181</sup> Por sua vez, as tragédias modernas de Pascal e Racine retomam parte significativa desse legado artístico-cultural clássico ao representarem em sua forma e em seu conteúdo a permanente tensão entre o corpo social que alvorece, agora, sob novas formas burguesas de sociabilidade, e os indivíduos que passam a ver a sua vida sendo atomizada diante de tal cenário (GOLDMANN, 1979).

Desse modo, ao colocarem no centro de suas representações a conflituosidade de sua realidade social, esses autores do século XVII puderam exprimir uma *visão trágica do mundo*, a qual já vinha ganhando concretude na práxis social. Tal visão, por sua vez, expressava a impossibilidade histórica de uma conciliação entre as necessidades humanas a serem satisfeitas e a lógica capitalista que se descortinava. Assim, tanto para Pascal quanto para Racine, o nascente e moderno indivíduo burguês representava a própria inviabilidade da realização da totalidade humana em suas potencialidades. Essas tragédias modernas retratam, portanto, um conflito inconciliável expresso na destituição da figura de um “deus supremo” — enquanto instância dos valores cristãos que norteariam a conduta humana — pela figura do indivíduo racional e calculista, mediado pelo supremo pragmatismo da lucratividade (LÖWY & NAÏR, 2008).<sup>182</sup>

---

necessários à continuidade material da *óikos* (tal como ocorre no modo de produção capitalista), mas sim na normatividade política que regia a *pólis*.

<sup>181</sup> De fato, essa forma de expressão se constitui no chão histórico do caráter comunitário da *pólis* grega, sendo este caráter um elemento coerente ao *princípio de organicidade*, fornecendo o meio de uma representação constitutiva da própria relação entre o coletivo e a organização social. Todavia, mesmo que nessa experiência coletiva, ainda que de algum modo repentino, uma noção de totalidade fosse apreensível, essas tensões representadas nas tragédias gregas já revelam um processo de divisão social dos trabalhos que se polarizam entre aqueles que legislam e aqueles que trabalham no chão duro da realidade, conduzida por costumes e valores próprios. Ademais, já ao longo da Antiguidade, estava posta em germe uma separação entre protótipos de igreja, estado, costumes (com seus valores tradicionais) e novas condutas; estas advindas do próprio processo de intensificação da divisão social do trabalho nesse período histórico.

<sup>182</sup> A obra *Le dieu caché*, de Lucien Goldmann (1979), conforme analisam Löwy & Naïr (2008), faz um estudo aprofundado das tragédias de Pascal e Racine no contexto do movimento religioso jansenista ao longo do desenvolvimento capitalista francês. Para Pascal, a iniciativa individual, diante da dominação da natureza, se desatrela dos valores cristãos (esses deixam de reger o conhecimento e comportamento humano no mundo) e incorpora a “lógica do coração”, isto é, uma nova lógica da autonomia humana, na qual o mundo terreno e não mais o mundo da redenção cósmica passa a preponderar sobre a ação daqueles sujeitos históricos. Essa discussão torna-se um tema central no pensamento da filosofia burguesa ocidental, implicando, portanto, a forma de conhecer a vida humana não mais pelo mundo cósmico, mas pela racionalidade lógica e objetiva, segundo aponta Lukács (2012). Inclusive, a tragédia de Racine expressa um momento de conciliação representando uma aquiescência do movimento jansenista com a postura conciliadora do papado católico. Esta postura, lembra o autor húngaro, se encontra no compromisso belarminiano, no qual a Igreja Católica buscou se adaptar à sociabilidade mercantil burguesa, mas sempre a conciliando com os desígnios divinos. Diante dessas necessidades de conhecer o mundo objetivo — exigida sobretudo pelo desenvolvimento tecnológico e pelo florescimento das atividades comerciais, a nascente burguesia se colocava como a classe social encarregada de garantir a satisfação dessas exigências históricas. Por



Como tal, essas obras seiscentistas ilustram o quanto as expressões artísticas foram historicamente engendradas na conflituosidade de relações sociais de produção em transição, seja em sua confrontação consciente, seja em sua reprodução alienada. Vemos assim, que as tensões que se reproduzem no interior moderno do campo cultural não revelam apenas a existência de disputas históricas entre formas de expressão artística questionadoras. Elas também são produtos ideopolíticos desse movimento de ascensão do próprio modo de produção capitalista ante modalidades híbridas de propriedade, as quais já existiram em períodos passados. De um lado, temos aquelas formas estéticas hegemônicas que tendem a consolidar as formas de sociabilidade vigente, mantendo, ainda que artificialmente, uma espécie de conciliação social. De outro, observamos a ascensão de formas estéticas não hegemônicas, legatárias de outros princípios artísticos, os quais conseguem, vez ou outra, pressionar o próprio campo cultural em desenvolvimento. Com isso emergem formas estéticas contestadoras como, por exemplo, as tragédias modernas de Pascal e Racine, as quais, mesmo que limitadas por seu próprio período histórico de transição, conseguem se apresentar como exemplos de ruptura com os tácitos acordos modernos de sustentação conciliadora das novas estruturas sociais em processo de consolidação hegemônica.

Após a experimentação realista das tragédias modernas de Pascal e Racine (seus principais expoentes), legatárias das tragédias gregas, emerge nesse novo campo artístico-cultural em disputa o chamado *drama burguês*. Sua concepção artística reascende a disputa entre formas de expressão estética que precisam se defrontar com um turbulento contexto de disputas entre um capital em vias de consolidação e uma massa de trabalhadores revoltosos por suas condições de vida. Trata-se aqui de uma modalidade de prosa aberta pela explicitação das lutas de classes ao longo do processo de constituição e consolidação da moderna sociabilidade mercantil burguesa. O drama burguês cega, portanto, aquilo que podemos chamar de uma *conciliação moderna* na medida em que seus elementos compositivos reproduzem os valores e princípios centrais que amparam a sociabilidade mercantil burguesa e as frações de classe que positivamente a sustentam. Por exemplo, conforme aponta Costa (1998), as elaborações teóricas de Diderot acerca do drama burguês priorizam como elementos compositivos de sua estética apenas a representação das relações interpessoais em âmbito privado. Relações essas personificadas em figuras particularistas, pertencentes a estratos sociais restritos, os quais buscam sintetizar em suas ações

---

isso, a resolução desse conflito se dava justamente na conciliação dos interesses das classes burguesas, aristocráticas e religiosa, sendo esta acordada no princípio teleológico ratificado pelo compromisso belarminiano. Isto é, no compromisso de aceitar as descobertas científicas a impulsionar o desenvolvimento das forças produtivas; mas, recusando aquelas descobertas provenientes de um conhecimento objetivo que questionasse as escrituras.

dramáticas uma suposta universalidade moral burguesa. Com isso, ressalta Costa, esses marcos compositivos expulsam da representação dramática os estratos populares-proletários que dinamizam essa formação social em ascensão, retirando ou ao menos unilateralizando certos traços constitutivos dessa totalidade social, a qual, aliás, encontra-se constituída na interação entre as esferas cindidas do ambiente público mercantil e dos espaços domésticos e produtivos privados. Isso implicou, por sua vez, na exclusão de qualquer representação da experiência cotidiana da massa proletária, a qual muitos como Loach designam como ‘povo’. Isto é, de gente comum que trabalha, ama, ri, chora, sofre e sente; agora excluídas ou ao menos secundarizadas do seio da nova forma dramática em ascensão. Em consequência da primazia desse típico drama burguês (não necessariamente de Balzac, London e Zola, por exemplo), todas as formas de teatro popular, por exemplo, foram tratadas como ‘gêneros burlescos’, diferenciando-se da comédia teatral clássica enquanto uma forma estética ‘degradada’ e de ‘baixo nível’ — ao menos para as fileiras aristocráticas de uma burguesia em ascensão econômica.

Assim, na época de ouro do drama burguês, ou seja, no decorrer do século XIX, trazer para a representação artístico-dramática a dimensão proletária do povo, das contradições socioprodutivas assentadas na propriedade privada dos meios de produção e da conflagração aberta das lutas de classes, implicava cada vez mais na configuração de um elemento estético de ruptura diante do consenso ideopolítico almejado, não apenas entre as esferas ideopolíticas de cariz produtivo-material, mas também no próprio campo artístico-cultural em processo de autonomização. Isso, por sua vez, reafirma ainda mais a inexorável imbricação conflituosa entre as formas de expressão artística vigentes e a sociabilidade mercantil burguesa em consolidação. Podemos compreender essa conflituosa relação, por exemplo, nas formulações teóricas de matrizes francesas e alemãs sobre a natureza do drama. De certa forma, essas matrizes se filiam ao legado artístico-filosófico formalista na medida em que não consideravam a vida social como elemento passível de representação estética.

Na França, por exemplo, o drama passou por um *filtro de classe*, tornando-se um gênero da representação da vida privada burguesa e da pequena nobreza atuantes nos negócios políticos e econômicos daquele país — vide, por exemplo, as obras literárias de Flaubert, principalmente. Já na Alemanha, o crítico e dramaturgo Gustav Freytag elabora sua concepção de drama como um ‘gênero genuíno’ (não por acaso, uma qualificação que já vimos reproduzida na boca de alguns críticos contemporâneos acerca da obra loachiana) em contraposição ao gênero épico, afirmando que este corresponderia à representação da ‘experiência dos pobres’, conforme ressalta Costa (1998). Ademais, segundo a autora, para Freytag, a concepção de herói no teatro moderno pressupunha ser este um ser consciente da cultura de seu tempo, capaz de desenvolver

ações dramáticas plenas de vontade e abundantes em livre pensamento individual. Fato este que seria impensável nas condições de pauperização e precariedade experienciadas por amplas parcelas das classes trabalhadoras. Assim, o crítico e dramaturgo alemão, com suas concepções idealistas, salienta que

é por isso que aquelas classes sociais que ainda permanecem sob as relações épicas, cuja vida é especialmente regulada *pelos costumes de seu círculo; classes que ainda vivem sob a pressão de circunstâncias injustas*; enfim, tais classes, na medida em que não são particularmente capazes de transpor, de *maneira criativa, seus pensamentos e emoções para o discurso, não estão qualificadas para produzir heróis de drama*, por mais poderosas que sejam as paixões que movem a sua natureza, por mais que seus sentimentos, às vezes, surjam como força genuína e espontânea (FREYTAG, 1904, p. 65 apud COSTA, 1998, p. 64).

Nessa concepção de Freytag podemos apontar duas observações. A primeira delas refere-se à questão explícita das lutas de classes: somente às classes em condições materialmente favoráveis seriam agraciadas com o ‘dom’ da experimentação estética e da representação artística. Em parte, isso envolve uma suposta percepção do dramaturgo diante do desnivelamento de acesso e apropriação cultural por parte de uma classe que vê a sua fruição material restrita a uma baixa massa de rendimentos; expressão mesma de uma clivagem entre uma burguesia opulenta e um proletariado solapado em sua condição de *classe socialmente explorada*.<sup>183</sup> Tal suposição, por sua vez, leva-nos à nossa segunda observação, qual seja: o pensamento de nosso dramaturgo revela a própria luta histórica em torno do estabelecimento do que seria um ‘drama genuíno’, visto que caberia apenas às classes sob condições sociomateriais privilegiadas o estabelecimento dos códigos artísticos capazes de estabelecer os parâmetros mínimos para a classificação de uma ‘representação estética criativa’. Uma estética, a propósito, efetivamente capaz de transpor os ‘legítimos pensamentos’ e as ‘genuínas emoções’ para o interior do discurso

---

<sup>183</sup> De um lado, temos as classes trabalhadoras que produzem mercadorias (valores de uso e valores) de larga escala. E, por isso, se encontram limitadas em termos de tempo livre necessário para internalizar subjetivamente as objetivações culturais legadas. De outro, temos as classes burguesas privilegiadas, as quais se apropriam do resultado econômico da venda dessas mercadorias, dispondo, portanto, de mais tempo livre para efetivar aquele tipo de internalização cultural. Todavia, a história das expressões artísticas populares demonstra também condições matizadas entre esses polos classistas. A limitação do acesso à bens culturais não significa de maneira alguma a impossibilidade de as classes trabalhadoras exprimirem sua própria estética. Sua expressividade só poderá ser compreendida justamente com base nas condições sociais que possibilitam as experiências individuais em sua existência social. E, mais, considerando que as tentativas de distinção sociocultural – gerando uma contenção a quaisquer expressões artísticas fora dos códigos historicamente estabelecidos pelas classes privilegiadas – revelam justamente a constituição de novas formas de estética baseadas nessa cisão de classe. Isto é, na cisão estruturada pela organização da produção mercadorias sob o controle privado de uma classe dominante, a qual detém os meios necessários para a produção e venda dessas mercadorias. Logo essa cisão social de classes está na base dessa distinção material e simbólica que tende a se reproduzir no campo cultural estéticas consideradas superficialmente como ‘populares’, ante a consagração da chamada ‘alta cultura’.

dramático.<sup>184</sup> Não qualquer pensamento e emoção proletária, por conseguinte, mas os pensamentos e as emoções que sejam capazes de expressar os *dilemas privatistas do moderno indivíduo burguês*. Ente esse ensimesmado em seu próprio conforto material, mas psicologicamente cindido pelas contendas ordinárias de sua vida privada.

Desse modo, Freytag estabelece seus próprios códigos dramáticos em contraposição ao discurso que considera ser ‘popular’, ou seja, distante do ‘genuíno’ mundo burguês. O ‘drama genuíno’ seria, portanto, a instância dos “acontecimentos da alma humana”, distinguindo-se das representações populares-proletárias compostas por suas experiências cotidianas e imersas nas contradições próprias da sociabilidade mercantil burguesa. Tudo isso, aliás, é reafirmado pelo dramaturgo alemão nos seguintes termos:

Se um poeta quiser degradar completamente a sua arte [dramática], ele poderá escrever uma peça cheia de controvérsias, más tendências, perversão social na vida real, despotismo dos ricos, tormentos dos oprimidos, ou a condição dos pobres que da sociedade só recebem sofrimento. Com um trabalho assim, ele poderá provocar a simpatia do público em alto grau; mas ao final da peça, esta simpatia se reverteria em *discórdia dolorosa*. A exposição dos processos mentais de um criminoso é assunto de tribunais para julgamento por um júri; esforços para melhorar a vida dos pobres e das classes oprimidas devem ser parte importante de nosso trabalho na vida real; [mas] a musa da arte não é irmã da caridade (FREYTAG, 1904, p. 65-66 apud COSTA, 1998, p. 65).

Essa concepção idealizada de um ‘drama genuíno’ expressa o legado cultural formalista que vemos hoje ressoar nos artigos de jornal e nas colunas das revistas que se dedicam a criticar obras de teor realista como, por exemplo, a própria obra loachiana. Como vemos, esse legado cristalizado no pensamento de Freytag há muito despe de suas formas discursivas as contradições sociais constituintes da moderna sociedade burguesa. Sua abstracionalidade e seu rechaço a essa temática, aliás, são categóricos. Assim, tanto a sua obra teatral como o seu pensamento estético-filosófico atuam na história das ideias como elementos ideopolíticos de contenção explícita e escamoteamento das lutas de classes que vicejam no interior dessa sociedade. O seu

---

<sup>184</sup>Essa concepção de estética é fundada na reverberação que a histórica cisão entre classes sociais projeta no conjunto de práticas artístico-culturais em desenvolvimento. Nesse sentido, Freytag apenas reproduz de modo idealizado esse legado histórico. Aqui, deixemos claro, não se trata de valorar positivamente o drama popular em detrimento do drama conceitualizado no interior das classes privilegiadas ou vice-versa. Essas classes privilegiadas, justamente por sua inserção social na sociabilidade mercantil burguesa, não experimentam as constrições postas pela necessidade fatigante do trabalho cotidiano. Atividades essa vivenciada ininterruptamente pelos membros das classes trabalhadoras, os quais desenvolveram formas de expressão artística que germinaram justamente nessas condições sociais adversas. Portanto, a questão de fundo encontra-se justamente no fato de que, historicamente, essas formas de expressão artística assumiram apropriações sociais de caráter hegemônico; logo, apresentando funções históricas de manutenção dessa cisão social fundante no interior da moderna sociedade burguesa. Como tal, essas formas de expressão rechaçavam a representação das contradições da vida social e, ao mesmo tempo, passavam a conter quaisquer outras formas de expressão que ousassem exprimir justamente essas contradições.

lado na trincheira das lutas culturais passa a ser aquele no qual o objetivo precípua é a reprodução daquele tácito acordo moderno que hegemoniza o próprio campo artístico-cultural em disputa. Para autores como Freytag, portanto, o drama burguês deve ser concebido em oposição à resistência legada do gênero épico. Assim, por um lado, essa desassociação consciente entre o drama burguês e a vida social concreta, era para Freytag a afirmação do próprio drama burguês como um gênero artístico autônomo; por outro, estabelecia ao próprio drama burguês uma função social de conciliação e apaziguamento. Isso transparece no predicativo freytaguiano de “arte degradada”, atribuído às representações artísticas que expressassem a vida social burguesa em suas contradições de classe (COSTA, 1998). Nesse sentido, o crítico e dramaturgo alemão reconhece o *alto grau de comunicação que o gênero dramático em questão pode estabelecer com a audiência*, principalmente quando o drama em específico passa a incorporar certas contradições das experiências social cotidianamente vivenciadas pelas “classes oprimidas”. Em virtude disso, tal incorporação, enfatiza o próprio Freytag, expressa um poder mobilizador da arte dramática de cariz popular-proletário em afetar um público mais amplo, podendo ocasionar uma “discórdia dolorosa”. Logo, implicando o risco de ameaçar, pelo menos nas dependências do campo artístico, aquele tácito acordo moderno em benefício das classes dominantes.

Ademais, podemos compreender essa preocupação de Freytag ao considerarmos o momento histórico no qual ele formulara a sua concepção de drama em contraposição ao chamado *drama popular*. O autor alemão expressa as suas ideias justamente em uma conjuntura político-econômica e sociocultural turbulenta, em meados do século XIX. Freytag fora, portanto, testemunha ocular das Revoluções de 1848, também conhecida no panteão das lutas proletárias como a Primavera dos Povos. Tratava-se ali do emblemático evento histórico que trouxe à tona a inegável existência das classes trabalhadoras enquanto corpo sociopolítico revolucionário de primeira ordem. Uma classe cuja exploração fora até então ocultada pelos abstratos valores liberais de igualdade jurídica e liberdade econômica. Essas classes ao despontarem no palco social, chacoalharam esses valores e expuseram a nu a impossibilidade de conciliação de uma organização social sob a lógica capitalista burguesa. Nesse evento, as reações populares-proletárias ascenderam no horizonte um amplo movimento social de questionamento à ordem estabelecida pela grande burguesia europeia, riscando com luzes flamejantes o sereno céu azul do consenso adquirido no interior da recém consolidada sociabilidade mercantil burguesa. Desnudava-se, assim, a fundante e contraditória cisão dessa nova sociedade: a divisão entre trabalhadores e grandes proprietários, entre produtores e acumuladores, entre criadores dos valores de uso necessários à manutenção da existência social e seus apropriadores na forma de valor a serviço da acumulação de capital.

Todo esse conflito deflagrado à época também se manifestou no seio das relações sociais diretamente vinculadas à práxis do campo artístico-cultural estabelecido, fazendo emergir no palco das expressões estéticas da Idade Moderna o chamado *realismo literário*. Essa nova estética realista do século XIX se engendra em torno da apropriação do já conhecido drama em prosa agora embricado com a uma revigorada dimensão épica dos fatos históricos. Configuração literária essa que passa a se contrapor à concepção atomista do típico drama burguês. Lembremos aqui que esse drama encontra sua razão embrionária na representação universal de determinados valores burgueses sintetizados em personagens cujas instâncias sociais de convivência encontram-se apartadas do chão histórico no qual se constitui a própria totalidade social assentada no recém consolidado modo de produção capitalista. O resultado desse tipo de representação literária passa a ser, portanto, o de promover uma constante ausência das camadas proletárias que compõem grande parte do chamado ‘povo’, o qual encontra-se constituído num conjunto de experiências de classe que expressam as contradições da vida social que tanto a burguesia, agora conservadora, deseja ocultar. É daí, a propósito, que as mistificações e resoluções escapista do típico enredo dramático se consolidam como forma literária dominante, apagando, por consequência, as legalidades sociais e os nexos causais implicados na ação prática de seus personagens. Nesses termos, a representação do particular nesse típico drama burguês se torna sinônimo da afirmação de um universal abstrato, sob uma suposta pretensão apolítica de mudanças e pautada pela busca idealizada de uma expressão artística ‘genuína’ e ‘original’. Isto é, de uma forma estética comprometida apenas com uma idealizada instância artística criadora do ‘belo digno de contemplação’ e, por isso, passível de ser aferida ao panteão supremo das ‘verdadeiras obras de arte’.

Todavia, se para autores como Freytag, os processos revolucionários encabeçados pelo proletariado de sua época sinalizavam mais do que nunca a necessidade de uma arte ‘descolada do real’, ‘purificada’, dessa maneira, pela descrição lírica do sublime, para uma nova geração de artistas e escritores, esses processos de contestação à ordem estabelecida forneciam a seiva de um novo caule que brotava do solo fértil da realidade social. Tratava-se, assim, de fazer da arte em processo de autonomização um meio para a representação do real, tal como o real deveria servir abertamente como conteúdo significativo de uma nova expressão estética. É desse modo, portanto, que observamos o advento histórico da chamada *estética realista*, na passagem do século XVIII para o século XIX. Justamente um período histórico marcado por inúmeras conflagrações políticas, insurreições e revoltas populares-proletárias; algumas delas, inclusive, sob direção de uma burguesia ainda em busca da tomada do poder ante uma aristocracia de origem feudal.

Por sua vez, no plano mais restrito do campo artístico-cultural, essa nova linhagem estético-produtiva do realismo passa a compor a sua representação numa clara imbricação entre o particular e o universal, entre a instância individual e a coletividade social, dando “ênfase no real” e, por conseguinte, criando um discurso dotado de claro significado sociopolítico (WILLIAMS, 2011). Encontrando em seu novo modo de fazer arte (principalmente de cariz literário) um meio de expressão estética das contradições inerentes à realidade social; tudo, claro, representado a partir da elaboração do autor de um mundo ficcional.<sup>185</sup>

Assim, sob essa “ênfase no real”, a estética realista elabora os seus objetos artísticos numa unidade e organicidade sociais até então desconhecida do típico drama burguês. Isso, por sua vez, possibilita captar as tensões oriundas das legalidades próprias da organização social burguesa, base na qual se constitui um cotidiano familiar aos personagens, simultaneamente saturado pela historicidade de suas próprias lutas de classes. Logo, nessa nascente estética realista, o desenrolar de sua trama literária passa pela representação de uma desvelada imbricação entre o público e o privado. Imbricação essa que resulta numa espécie de hibridismo de contextos e situações nas quais se desenrolam as ações dos personagens narrados. Portanto, cabe a estética realista uma função social que se encontra muito além da mera representação desinteressada e do (aparentemente) desprezioso experimentalismo sensório. Trata-se, de trazer a luz de uma catarse refletida a representação de uma totalidade social que, por um lado, não autonomiza os personagens diante dos rumos da história e, por outro, não faz da história um mero peno de fundo para personagens ensimesmados em seu pequeno mundo. Com isso, podemos dizer que tanto a *esfera privada do cotidiano e consumo familiar* quanto a *esfera pública das trocas*<sup>186</sup> apresentam-se como elementos compositivos dessa estética realista.

Tal estética, por sua vez, penetra, ainda que de modo indigestos para alguns pensadores e estetas como Freytag, em um campo artístico-cultural dominado pela tradição formalista. Com isso a estética realista torna-se mais uma forma de expressão artística dentre outras que se efetivam no seio daquilo que podemos chamar de práxis artística. Isso significa, portanto, que suas obras também passam a prefigurar e a incidir no vasto cenário de embate das lutas culturais já

---

<sup>185</sup> Segundo Marx & Engels (2007), o escritor francês Honoré de Balzac sintetiza essa tensão no campo cultural artístico tanto em sua posição social enquanto escritor como em suas obras. Mesmo sendo um monarquista, em algumas de suas obras, Balzac conseguiu retratar em seus personagens os valores contraditórios da sociabilidade mercantil burguesa como ilustra a sua obra *As ilusões perdidas*, publicada em 1837.

<sup>186</sup> Enquanto essa *esfera pública* é composta pelas relações mercantis entre o trabalho (sobretudo assalariado) e o capital, bem como por seus períodos de crise de superacumulação de capital deflagrada, a chamada *esfera privada* é constituída pelas relações interpessoais e particularistas dos indivíduos em suas posições de classe, ou seja, pela opulência, conforto material e sofrimento psíquico dos mais abastados ou, em franca oposição, pelas condições de precariedade e pobreza da esmagadora maioria dos trabalhadores e de seus mais diversos núcleos de convivência.

estabelecidas no interior do modo de produção capitalista. Todavia, uma vez nascida em um contexto histórico conturbado, que chega a seu ápice nas lutas de classes do século XIX, a própria estética realista não perde de vista o seu caráter histórico. Este ainda permanece como núcleo central de sua existência, podendo ser historicamente observado no decorrer de suas inúmeras formas de apropriação, principalmente no decorrer do século XX, cujos novos contextos e problemáticas conjunturais vieram a nos legar movimentos inovadores como, por exemplo, o neorealismo.<sup>187</sup>

Por conseguinte, a prática cinematográfica de Loach é apenas uma dentre essas inúmeras formas de apropriação da estética realista. Segundo Williams (2002), trata-se de um “realismo dinâmico” que, ao privilegiar a narração — e não a descrição através de impressões desprovidas de nexos causais da realidade —, busca se apropriar ficcionalmente da própria constituição histórica da realidade social. Isto é, de ficcionalizar ao contexto social movente, abrindo possibilidades para a captação de um movimento histórico que subjaz as legalidades tendencialmente causais de sua própria dinâmica, como afirmam Loach e Laverty, propriamente.

Assim, ao representar a esfera pública, no entrelaçamento do mundo do trabalho e das instituições político-econômicas, com a dimensão individual do ser humano em sua cotidianidade, a estética realista loachiana retoma, em pleno séculos XX e XXI, um princípio da tradição clássica: a de ser capaz de representar o *ser humano* enquanto um ser sócio-histórico, o qual se constitui em meio a determinadas relações conflituosas, específicas de uma sociabilidade cotidianamente reproduzida às costas de seus agentes. Porém, tal resgate em uma narrativa épico-dramática *sui generis*, como a narrativa loachiana, soa a muitos como incoerente se considerarmos dois aspectos do desenvolvimento histórico das representações artísticas na contemporaneidade.

O *primeiro aspecto* diz respeito à tendência que a arte contemporânea apresenta ao abandonar sistematicamente tudo aquilo que remeta às feições e a radicalidade humana. Isto é, tudo aquilo que remeta aos seus efetivos sentimentos, emoções, experiências comuns, sejam essas experiências de cunho familiar ou de convívio cotidiano — traços esses que fazem parte da generalidade humana e que, ao serem dramatizados, permitem àqueles que deles fruem se interessarem pelo compartilhamento de experiências comuns, mas que se revelam nas particularidades individuais de certos arquétipos representados. Tudo isso porque despertam em seu público uma espécie de verossimilhança em face de características próprias de humanidade agora revelada (BOURDIEU, 2007, p. 34-35). Já o *segundo aspecto* decorre do próprio abandono do

---

<sup>187</sup> Para mais informações sobre esse plural e complexo movimento artístico, ver Fabris (1996).



ente humano, legado do processo de constituição da arte moderna, o qual culmina na consolidação do pós-modernismo na virada do século XX para o século XXI. Trata-se, aqui do preva-  
lecimento no campo cultural de representações artísticas cujas formas estéticas apresentam-se  
completamente experimentalistas, beirando mesmo uma *estética nonsense*, atolada em simula-  
cros e colagens arbitrárias, desprovidas de sentido, e nas *paródias* que acabaram abandonando  
o terreno da arte, aproximando-se da condição de mero objeto cultural de consumo de massa  
(JAMESON, 2004). Trata-se aqui, portanto, de objetos culturais típicos de uma indústria cultu-  
ral já consolidada em seu papel de comercialização do entretenimento. Objetos esses esvaziado  
de substância histórico-política na medida em que a sua incorporação ao fantasmagórico mundo  
das mercadorias se tornou um meio de expressão individual subjetivista, ou seja, um estilo de  
vida para a distinção da própria individualidade (EAGLETON, 1993).

Assim sendo, diante dessa prevalência no campo cultural das formas experimentais atre-  
ladas mais à dimensão subjetiva individual do que a um conteúdo propriamente sócio-histórico,  
é compreensível que grande parte da concepção crítica acerca de *Eu, Daniel Blake* observe-o  
como um cinema do passado, visto que sua narrativa épico-dramática destoa da esmagadora  
produção audiovisual atualmente produzida sob os marcos dessa atmosfera cultural de cariz  
pós-moderno. Logo, distante de uma possibilidade efetiva de representação da dimensão hu-  
mana em suas contradições socioeconômicas e político-culturais. Por isso, afirmações como as  
de Porton (2001), para quem Loach é um “diretor venerável dos velhos tempos” tem sua razão  
de ser, na medida em que o diretor ainda reproduz em sua estética aqueles princípios da tradição  
clássica, os quais saturam a sua representação cinematográfica. E essa postura de Loach pode  
ser compreendida, por exemplo, a partir do relato de Barry Ackroyd (2019), seu antigo diretor  
de fotografia. Segundo este, a coerência cinematográfica do cineasta reside no caráter huma-  
nista presente na estética loachiana, princípio pelo qual Loach “se expressa continuamente de  
modo similar. Ele não muda o seu ponto de vista político, não acredita em outro estilo, ele é da  
velha guarda clássica”.

De fato, esse caráter humanista atribuído por Ackroyd à estética realista de Loach tem um  
sentido de ser na medida em que o humanismo ali expresso diz respeito à radical centralidade  
que o ser humano possui enquanto ser criador de seu próprio mundo. Parafrazeando Marx  
(2004), ao se efetivar como um ser social, *o ser humano torna-se a sua própria raiz* o que, ao  
mesmo tempo, faz dele seu *produto histórico autoimplicado*<sup>188</sup>. Sua autoprodução só pode ser

---

<sup>188</sup> É nessa compreensão histórica, aliás, que reside os princípios que regem o nosso materialismo crítico, pois se o “homem é a raiz do próprio homem”, como afirma Marx (2004), então a explicação dos fenômenos sociais não

compreendida, assim, em sua própria *antecedência história*, cujas causalidades apresentam como legalidades sociais (e não como leis físicas positivistas) uma série de tendências e contratendências efetivadas no próprio decurso do agenciamento humano; em um movimento contraditório sempre aberto a novos rumos e, por isso, jamais finalístico. Nesse sentido, a estética realista loachiana busca representar certos indivíduos envoltos nessas legalidades sociais, visando tocar o espectador em sua *motus et ratio* de maneiras que possa apreender, cinematograficamente, elementos figurativos dos processos sociais envolvidos na ação dos personagens. Trata-se, por conseguinte, em buscar representar cinematograficamente uma experiência individual que leve em consideração as condições históricas nas quais essa experiência se dá, focando, principalmente, em acontecimentos e querelas político-econômicas de nossa contemporaneidade. Tudo isso, à propósito, torna-se uma escolha política deliberada por parte do diretor, pois em sua intencionalidade criativa a escolha por esse tipo de obra fílmica abre a possibilidade de se questionar a própria sociabilidade mercantil burguesa na atualidade, tensionando aquele velho acordo moderno instituído no consagrado campo artístico-cultural.

Assim, nos últimos dois séculos de prevalência dos valores da sociabilidade mercantil burguesa, a história e o ser humano enquanto um *ser coletivo* passa a ser não condizente com os valores de uma percepção presentista do mundo, atrelada a uma individualidade atomizada. São valores, aliás, que todos nós reproduzimos em nossas relações cotidianas e interpessoais, os quais a grande parte da dita crítica especializada não está ileso de replicação. Trazer para dentro da práxis artística a amplitude história da coletividade social, sob a consecução de um enredo objetivo do mundo, não soa apenas estranho à prática cinematográfica contemporânea. Essa escolha estética implica também a assunção de um caráter político diante da passividade consensual de nossa época. Pois, ao contrário de grande parte das produções artísticas, em geral, e audiovisuais, em particular, que circulam atualmente no *mercado de bens culturais*, obras como aquelas que Loach apresenta ao seu público não se furtam de incitar questionamentos em relação à ordem vigente, mesmo que isso cobre de parte de sua recepção o preço de uma desqualificação formalista que apenas busca um estado privilegiado de beleza e contemplação.

Portanto, com base em todo esse histórico e contraditório processo de constituição do pensamento estético e das formas artísticas modernas a que esse pensamento se refere, compreendemos por que o debate em torno de um filme como *Eu, Daniel Blake* se deu de uma forma tão conflituosa, nos termos de um verdadeiro *enguiço da crítica*. A própria tradição formalista

---

pode se realizar sem a compreensão das condições materiais que os próprios seres humanos herdaram, criam e legam entre diferentes gerações. Não há, assim, espaço para teorias e aforismos de ordem metafísica, mas apenas a busca pela ontologia histórica dessa raiz.

no campo cinematográfico se apresenta vivamente reproduzida em uma crítica especializada que se pauta por concepções abstratas de beleza, originalidade e contemplação. Como elemento de valoração moral que surgem indubitavelmente do peso da forma sobre o conteúdo. Mesmo quando há o reconhecimento de que a forma se traduz em seu conteúdo, ela só apresenta validade para esses críticos se apresentar um caráter experimentalista e inovador, cuja métrica, aliás, passa a ser o poder que uma dada obra fílmica tenha de causar certo grau de vislumbre em seu espectador. Vislumbre esse que traduziria, justamente, a ‘natureza genuína’ de uma obra de arte que se apresenta enquanto objeto de fruição contemplativa do ‘belo’. Por isso, sob o mote idealista do enguiço da crítica, *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, não possuiria uma forma estética diga de tal consideração, mas apenas a urgência de um conteúdo social lastreado em um turbulento contexto conjuntural de crise econômica, austeridade previdenciária e contendas em torno do Brexit — esse evento socioeconômico e político-cultural no qual as frações proletárias britânicas se dividem em torno dos rumos de integração de seu mercado interno.

Nesse sentido, em decorrência desse caráter histórico formalista, torna-se difícil a essa crítica sob enguiço ver na estética realista de *Eu, Daniel Blake* um objeto de beleza e contemplação, ou seja, sua meta precípua. O fato de este filme representar as contradições da sociabilidade mercantil burguesa contemporânea — em suas próprias lutas de classes, desenroladas em um contexto de forte reestruturação produtiva e, por isso, sujeito a alterações morfológicas significativas no chamado mundo do trabalho, tudo isso sob os impactos desastrosos de uma racionalidade burocrática acirrada pela implementação de políticas (neo)liberais — revela um traço constitutivo que perpassa toda a obra loachiana, a qual, definitivamente, não se adequa aos códigos artísticos hegemônicos presentes no atual campo cinematográfico. Todavia, isso não implica em uma ausência de beleza e contemplação na estética realista loachiana. Essa estética almeja uma representação cinematográfica que possibilite ao espectador uma autoconsciência da própria condição histórica da ordem social na qual ele vive e, por conseguinte, uma autoconsciência dos rumos da própria humanidade; elemento esse que pode apresentar a sua própria beleza num *processo de catarse refletida* que pode se tornar uma efetividade diante da representação ficcional de um radicalidade humanista a serviço da classe que tudo produz, mas que de pouco se apropria: a classe trabalhadora. Essa concepção humanista da práxis artístico-cinematográfica de Loach volta-se para a contemplação de uma beleza que gera desconforto, tornando a própria contemplação um *objeto de comoção reflexiva*. Pois, ao se interessar pela vivência cotidiana dos trabalhadores mais precarizados de nossa atual quadra, o diretor assume também o seu interesse por uma representação que coloque sob a perspectiva da história a própria ideia de beleza. Por isso, Loach nada mais faz do que trazer para a sua obra a historicidade

das atividades sociais que se apresentam como meios, mas também como entraves à livre satisfação das necessidades de uma numerosa classe proletária. Diante disso, não é possível estabelecer *a priori* o que deva ser classificado como belo ou não e, portanto, não nos é permitido reproduzir o idealismo moral daqueles ditos críticos. Nesse caso, podemos tomar como marco reflexivo o pensamento de Lefebvre, para quem,

esteticamente, a obra mais ‘bela’ é também aquela que mergulha mais profundamente no real; a mais emocionante, aquela que envolve o conteúdo humano mais amplo e lhe empresta a forma requerida por tal conteúdo. Eticamente, moralmente, o Bem supremo não é o mundo real que devemos possuir e dominar de modo pleno? E nossa própria vida real, que devemos elucidar, organizar, penetrar de razão e universalidade (LEFEBVRE, 1969, p. 86)?

Diante de tais reflexões, observamos não existir de fato um monopólio das ideias no que tange à substância do belo em uma dada obra de arte. No caso específico de Lefebvre, por exemplo, é inegável que a sua concepção de arte e de bela passa pela prefiguração de uma estética capaz de se desdobrar numa instância do conhecimento social em sua totalidade. Isto é, em sua dupla capacidade de retratar sensorial e racionalmente a sociabilidade na qual se constitui o próprio ser humano. Em sua concepção, beleza e contemplação não são incompatíveis com a realidade social vigente. O belo e o contemplativo residem na capacidade de se retratar o ser humano em sua inteireza social, trazendo à tona uma humanidade dotada de sensibilidade, racionalidade, beleza, feiura, moralidade, crueza, irracionalidade etc.; todos esses constituídos como predicativos históricos de uma organização social manifesta.

Nesse sentido, a estética realista loachiana adquire a sua própria singularidade no campo cinematográfico, mesmo que dominado pela hegemonia estética da tradição formalista. Os filmes de Loach estetizam os conflitos subjacentes à forma social burguesa que constituem as relações humanas na contemporaneidade. Nesses termos, estetizar a realidade significa reelaborá-la a partir da concreção de uma ficção saturada de historicidade. Em outras palavras, trata-se da elaboração de um projeto artístico-cinematográfico cuja forma só possa revelar a sua validade quando compreendida no interior do próprio conteúdo histórico a que se refere. Trata-se, por isso, de estetizar a realidade sob uma forma que não suplante o próprio conflito que lhe é inerente; um conflito que não apenas abarca o enredo e a montagem, mas a própria conjuntura de classes em que a sua produção se insere. É por isso, aliás, que nas produções audiovisuais dirigidas por Loach a sua forma e o seu conteúdo conseguem se combinam de tal maneira que o espectador é levado a sentir e, simultaneamente, a pensar sobre a consensualidade que vige em seu próprio cotidiano; este que se encontra constantemente sendo perturbado pelos acontecimentos heterogêneos (imediatos, superficiais e altamente pragmáticos) e fenômenos sociais

que anunciam a discrepância de condições materiais entre as diversas frações de classe que compõe o mundo em que vive o próprio espectador.

Essa singularidade da estética realista loachiana também contribui para a dinamização das lutas culturais no interior do campo cinematográfico contemporâneo, principalmente do ponto de vista das inúmeras reações que suscita em seus lançamentos. Com a circulação e divulgação de *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, observou-se a virulência de uma crítica conservadora que, em certa medida, compreendia que a forma de apresentação de seu enredo conformava não apenas a existência de um tipo específico de filme político ‘desprovido de beleza’, mas também, e principalmente, um ato destabilizador para o consenso hegemônico de uma mídia que apenas rebaixava para o campo moral a querela em torno dos beneficiários da previdência social britânica. Nesse sentido, a sua forma estética assume protagonismo na medida em que a vida social retratada se encontra agora explicitamente cravejada de contradições que não podem mais ser racionalmente consensualizadas.

Assim sendo, tomando como base reflexiva os apontamentos de Eagleton (1993), podemos dizer que há momentos em que as próprias instituições sociopolíticas e econômicas de origem e cariz burgueses já não conseguem sustentar harmoniosamente um amplo e dominante consenso (por mais superficial e limitante que seja) em torno da própria ordem social que representam. São, pois, esses os momentos em que a própria forma de organização da sociabilidade se encontra em crise de representatividade explícita. Em que estéticas renegadas e ‘desajustadas’, como aquelas cristalizadas nas obras realistas de Loach, conseguem penetrar na bolha hegemônica do cinema contemporâneo, mesmo que à revelia dos *professionnels de la profession*. Trata-se, portanto, do momento no qual a própria realidade histórica se impõe à estetização da vida. Tudo isso, ademais, encontra-se elucidado no próprio pensamento eagletoniano acerca das formas de expressão artísticas que constantemente são abjuradas no interior do vasto campo cultural.

Se a política e a estética, a virtude e a beleza acham-se inextrincavelmente unidas [pela historicidade do modo de produção capitalista e sua modernidade], a conduta prazerosa é indicação segura do sucesso da hegemonia. Uma virtude desgraçada é assim uma contradição nos termos [...] O desajustado, ou esteticamente desproporcionado, aponta, a seu modo, uma certa crise do poder político (EAGLETON, 1993, p. 38).

Essa afirmação de Eagleton pode ser corroborada, por exemplo, a partir da crítica de Ryan Gilbey, da Revista *New Statesman*, ao comparar *Eu, Daniel Blake* com o seu concorrente no Festival de Cannes de 2016, o filme *American Honey*, da diretora britânica Andrea Arnold. De certa maneira, esse crítico descortina a impossibilidade, naquele contexto turbulento de 2016,

de determinadas formas de representação fílmica privilegiarem a garantia de uma conduta prazerosa para a sua audiência, pois não apenas esses dois filmes como também *Toni Erdmann* traziam em seu enredo representações conjunturais de querelas sociais em pauta naquele momento. Gilbey demonstra isso com mais clareza a partir do caso de *American Honey*. Este filme, assinala o crítico, elabora uma crítica à estagnação recessiva do mercado de (força de) trabalho estadunidense ao representar a vida de jovens sem perspectiva de empregabilidade naquele país, vivendo em condições limítrofes de sobrevivência, buscando, de modo instável, ganhar o pão de cada dia.

Entretanto, pontua Gilbey, a estetização dessa experiência de ônus e precariedade pela via da “fantasia transformadora” — exposta no lirismo de seu enredo e em suas belíssima fotografia, com imagens do pôr-do-sol, compondo momentos escapistas, odes voluntaristas e alternativas fortuitas diante das limitadas condições vividas pelos jovens — não foi suficiente para deflagrar a ideia central expressa no filme de que a sociabilidade capitalista está para além de seu reparo.<sup>189</sup> Desse modo, o crítico expõe a sua análise comparativa entre *Eu, Daniel Blake* e *American Honey*:

Eu sacrificaria vinte minutos de suntuosas fotos do pôr-do-sol por um pouco mais de crença no mundo da tela. *American Honey* acertou em cheio o lado imaginativo da fórmula britânica para o cinema. O problema, no entanto, está no tipo de detalhes que o teriam enraizado na realidade. É um filme dinâmico, mas não está vinculado a nada; é como um navio que se afastou de seus ancoradouros. Enquanto isso, *Eu, Daniel Blake*, o novo filme de Ken Loach, obtém o equilíbrio entre o corajoso e o absurdo quase exatamente certo, o que é uma surpresa, porque esse diretor tem um forte histórico no primeiro, mas não muita experiência no último.

Assim, para o crítico, Loach conseguiu representar esteticamente a ‘racionalidade burocrática humanamente absurda’ do conflito social deflagrado pela realidade privatista da assistência social britânica e as precárias condições de vida de seus beneficiários. Aliás, nesse filme,

---

<sup>189</sup> De fato, *American Honey* é um filme que expõe as dificuldades dos jovens estadunidenses em encontrar um lugar dignamente humano diante das condições estéreis da sociedade capitalista. Os momentos escapistas apontados por Gilbey, ao nosso ver, são momentos alternativos, mas também necessários para a própria sobrevivência individual. Conforme aponta a psicanalista Maria Rita Kehl (2009), o ser humano inundado pela sociabilidade capitalista precisa, mais do que, criar válvulas de escape repletas de idealizações, momentos de contemplação da beleza, para, inclusive, continuar a enfrentar os desafios cotidianos. Todavia, no caso do filme *American Honey*, a situação conflituosa se perde no puro escapismo, o qual parece não haver retorno à realidade desafiadora. Tal escapismo, por sua vez, tende a conduzir o espectador a um transe simultâneo de contemplação da beleza do pôr-do-sol e de uma espécie de resignação diante de uma tácita aceitação da ordem social — a qual é apenas sentida, mas não compreendida. A preponderância do lirismo sobre a experiência social ilustra uma forma de representação que tende a ser concebida como um exemplo de retratação artística do mundo. Logo, sem vitimismo e “jeremias”, predicativos comumente associados aos filmes de Ken Loach, tal como encontramos na crítica de D’Angelo (2016), ao frisar a surpresa da conquista de *Eu, Daniel Blake* pela Palma de Ouro, a despeito do favoritismo de *American Honey* e *Toni Erdmann* ao prêmio.

Loach e Laverty conseguiram vocalizar uma experiência social ancorada no descontentamento com o rumo das políticas (neo)liberais outrora herdadas do thatcherismo e, posteriormente, do trabalhismo de Blair, criando no seio da opinião pública britânica um microcosmo particular. E mais, tocando em aspectos gerais da seguridade social aos trabalhadores em experiência estético-reflexiva que suplantou as fronteiras de diversos Estados nacionais, inclusive no Brasil, como expusemos particularmente no item 1.1 deste trabalho.

Nesse sentido, devemos lembrar ao leitor que a estreia de *Eu, Daniel Blake* no Festival de Cannes de 2016 foi marcada por um acúmulo de protestos ocorridos ao longo do novo século XXI. Protestos esses que, em larga medida remetiam à insatisfação com os rumos da reestruturação produtiva em curso, arrocho salarial e perda de direitos sociais e previdenciários, entre outros. Tudo isso, à propósito, caracterizando fenômenos sócio-históricos sintomáticos, oriundos de uma profunda, permanente e estrutural crise de superacumulação de capital (de valorização da massa de valores adiantados pela totalidade dos capitalistas que atuam no reino anárquico do mercado); uma crise já, deflagrada no início dos anos de 1970 e reverberada pós-Crise Financeira de 2007–2008<sup>190</sup>.

Tais protestos, por sua vez, demonstram, indubitavelmente, um descontentamento social generalizado, promovendo movimentos sociais e proletários que, em alguma medida, desestabilizam a própria hegemonia da sociabilidade mercantil burguesa na contemporaneidade, bem como de seus ordenadores princípios abstratos, tais como ‘democracia’, ‘representatividade’, ‘cidadania’, ‘direitos sociais’ etc. Para grande parte da população britânica e mundial tais ‘princípios’ se apresentam efetivamente vazios de substância diante das sucessivas políticas de austeridade (neo)liberal implementadas pelos Estados-nacionais nas últimas três décadas. Políticas essas que visam salvaguardar os interesses do grande capital monopolista-financeiro de base acionária e rentística.

Assim sendo, se sob esse contexto conflituoso a validade dos princípios abstratos da sociabilidade mercantil burguesa é desnudada pelas próprias ingerências da ordem social vigente,

---

<sup>190</sup> Nesse contexto temos: *a.* por um lado, a desregulamentação de direitos trabalhistas, a privatização dos serviços de saúde britânico, a flexibilização do trabalho assalariado e; *b.* por outro lado, a manutenção da desregulamentação do mercado de capitais em sua tendência para a formação de bolhas financeiras, bem como em sua vinculação parasitária ao sistema de dívida pública, o qual submete o orçamento dos Estados-nação aos interesses de acumulação capitalista. Todos esses fenômenos atingem, conseqüentemente, o coração do que um dia fora um Estado de Bem-Estar Social na Inglaterra. O próprio Brexit, em sua finalidade última, é resultado da tentativa da União Europeia em taxar as operações financeiras efetuadas pela *City of London*, o poderoso conglomerado financeiro britânico. Por sua vez, a saída encontrada pelo processo político de retirada do Reino Unido da União Europeia teve o seu *point of no return* na questão da imigração. Nesse caso, os protestos em torno do Brexit tenderam a se dirigir a esses eventos (efeitos da crise do modo de produção capitalista) e não diretamente ao questionamento do próprio modo capitalista em sua organização e reprodução produtiva.

as próprias formas ideopolíticas que buscam a manutenção hegemônica do consenso também podem ser postos à prova em decorrência dessa mesma realidade em crise.

Dessa forma, caro leitor, não há princípios abstratos de estéticos ou ideopolíticos consensuais que consigam suplantar a realidade, esquivando-se das arestas do mundo sem nenhum arranhão. O debate em torno de *Eu, Daniel Blake* demonstra justamente isso na forma de um efetivo *enguicho da crítica*. Este que se revela como expressão no mundo das ideias de forças socioculturais em disputa pela manutenção, de um lado, e desestabilização, do outro, em torno de um consenso social. Nessa disputa, certos princípios acabam por validar a reprodutibilidade da práxis sociais vigente. Porém, certas práticas disruptivas, como aquelas herdadas da tradição do realismo, por exemplo, acabam por fornecer novo elementos ideopolíticos de contestação ao *status quo* assimilado.

Assim, de um lado, o enguicho da crítica, sob as mais variadas vestes formalistas, atua como um eclipse moral à estética realista loachiana, como um entrave de si mesma para o acesso ao seu próprio caráter histórico-artístico. De outro lado, com o lançamento de filmes como *Eu, Daniel Blake*, esse feitiço se volta contra o feiticeiro na medida em que a estética realista recepcionada consegue sintetizar para parte significativa de sua audiência certos traços constitutivos da própria sociabilidade mercantil burguesa na qual essa audiência se encontra mergulhada, suplantando, ao menos por um instante de suspensão do cotidiano estabelecido, a hegemonia dos discursos consensuais que, não por acaso, vicejam nas moralizações desistoricistas dos ditos críticos formalista.

Em consequência, o efeito mobilizador do debate provocado pela obra loachiana e, der modo mais explícito, pela recepção à *Eu, Daniel Blake* expressa a própria dinâmica histórica da arte no interior do campo cinematográfico: a despeito dos códigos hegemônicos que a validam esse campo específico da arte, sua constituição estética e ideopolítica ainda continua sendo diversa. Ela é, pois, uma expressão representativa da própria materialidade sociomaterial que acirrada as lutas de classes em nossa cotidianidade. Essa diversidade do campo cinematográfica, na qual se insere a estética realista loachiana, reafirma o próprio caráter histórico da *tradição realista*: desde a sua ascensão ela permanece na história das manifestações artísticas como um lusco-fusco da representatividade moderna, ressurgindo em contextos históricos conflituosos e ascendendo em momentos nos quais essas lutas de classes se intensificam, colocando a nu aquela cisão fundante entre a capacidade laboral humana e os meios de produção sob propriedade privada. Cisão esta que formas estéticas ambíguas — de caráter experimentalista e com narrativa aberta e plural — muitas vezes não conseguiu, de modo potente, representar esse caráter, conforme ressalta Georges, Burki *et al.* (2016).



De fato, a efetividade da estética realista loachiana em um filme como *Eu, Daniel Blake* resultou em uma forma de representação ficcional condizente à própria realidade socioeconômica em crise, evidenciada sobremodo em um contexto explícito de implementação de políticas de base (neo)liberal e no avanço do Brexit. Todavia, se tal constatação é verdadeira, teria essa estética realista apenas validade social em contextos conflituosos como citado, tal como enuncia parte da dita crítica especializada? Em caso afirmativo, isso invalidaria uma possível vitória do filme em Cannes caso o contexto social da época não se apresentasse aos sobressaltos? Nesse caso, não podemos afirmar cientificamente a hipotética situação em que um filme tido como realista não encontra nenhum respaldo na realidade que supostamente procura retratar. Nem podemos inferir que caso isso tivesse ocorrido com *Eu, Daniel Blake* a júri do festival não lhe teria concedido a honraria. Tudo isso são pressuposições não materialistas, logo tão idealizadas quanto muitos dos artigos produzidos pelos críticos mais conservadores. Entretanto, há um aspecto fundamental a ser considerado nessa relação particular entre *texto e contexto*: a crise capitalista que se abatia entre os anos de 2015 e 2016 (período de produção e lançamento do filme) é apenas um momento de um processo subjacente de superprodução de capital, anterior, portanto, a esse período e mesmo à conflagração da crise financeira ocorrida entre 2007 e 2008. Tal como uma hidra adormecida, seu engendramento se deu em períodos anteriores até maturar e expor as suas cabeças de serpente nas sucessivas crises que o mundo tem vivenciado desde o início da década de 1970, passando pelo período turbulento de 2007 e 2008, até se intensificar em pleno contexto de pandemia, ou seja, desde 2020.

Nesse sentido, indagamos, finalmente: seria possível afirmar que a estética realista loachiana, principalmente no período pós-austeridade (neo)liberal dos anos 1990, isto é, num momento de profícua produção cinematográfica para Loach, com obras lançadas entre os anos de 2001 e 2019, também apresenta alguma validade artística e sócio-histórica diante da tradição realista? Poderiam essas obras lançadas, para além de *Eu, Daniel Blake*, a despeito de certos em momentos históricos em que latência da crise também expressarem algum tipo de aderência e verossimilhança em relação ao contexto social que procuravam retratar? Teriam, por fim, essas obras — focadas aqui na representatividade contemporânea do mundo do trabalho — alguma representatividade histórica que aponte para o movimento efetivo de reestruturação produtiva em curso desde o alvorecer do novo milênio?

Embora parte da dita crítica especializada tenha reconhecido em *Eu, Daniel Blake* uma capacidade ficcional de representação e explicitação daquele momento específico da crise socioeconômica britânica (mesmo que à revelia de parte hegemônica do campo cultural institucionalizado), esse laureado filme é, em si, insuficientemente objetivo para o avanço expositivo

da substância que recheia a estética realista de Loach. Isso porque se torna extremamente relevante expor ao leitor em que medida essa estética realista, no atual cenário da práxis cinematográfica, apresente uma capacidade efetiva de retratar esse movimento da crise, sobretudo quando seus efeitos socioeconômicos mais graves parecem estar adormecidos aos olhos da opinião pública. Em outros termos, interessa-nos adentrar a forma e o conteúdo de algumas obras que antecedem e prosseguem a trama realista representada em *Eu, Daniel Blake*, a fim de que na sua confrontação com o contexto social do mesmo período se possa extrair as similitudes ou descolamento da estética loachiana face à matéria-prima de sua arte: a *história à quente*, recheada pelo labor de mulheres e homens de carne e osso.

Portanto, faz-se mais do que necessário ampliar nossa exposição, avançando para aquém e para além do evento cinematográfico deflagrado e consubstancializado no lançamento e na recepção à *Eu, Daniel Blake*. Nesse caso, filmes como *Os Ferroviários* (2001) e *Mundo Livre* (2007), rodados justamente quando a crise estava se gestando — de forma tão unilateral, mistificada e submersa que na superfície da vivência cotidiana britânica apenas se observava um aparente crescimento econômico no Reino Unido, sob o auge da União Europeia — apresentam-se adequados à confrontação expositiva que pretendemos descortinar. Nesse caso, pelo caráter histórico da crítica, esses filmes não chegaram a atingir o estrondoso reconhecimento e impacto de *Eu, Daniel Blake* em 2016. A razão para isso seria por que os temas retratados não eram urgentes naquele momento de estabilidade econômica? Ou haveria outra razão além da típica postura formalista, moralista e desistoricista de uma crítica que não vi o seu consenso social ameaçado? Essas são questões que pretendemos desenvolver na sequência de nossa exposição.

Em contrapartida, após o lançamento e a divulgação de *Eu, Daniel Blake*, Loach e Laverty estrearam o devastador filme *Você Não Estava Aqui* (2019), justamente na esteira de uma nova modalidade salarial que emergia: o teleassalariamento (tipicamente chamado trabalho ‘uberizado’ ou ‘plataformizado’) via crescente submissão às NTICs e aos seus algoritmos. Neste caso, trata-se de um filme posterior ao período de conturbados acontecimentos ligados à própria saída do Reino Unido da União Europeia e suas políticas de austeridade. Temos, assim, em *Você Não Estava Aqui* uma espécie de *spin-off* da *Eu, Daniel Blake*, o qual também merece a nossa atenção, pois o filme em questão, ao contrário dos filmes lançados por Loach antes da própria deflagração da Crise Financeira de 2007–2008, é lançado num período conjuntural no qual a crise se agudiza ainda mais. Em consequência, interessa-nos também apresentar ao leitor não apenas em que medida essa obra retrata certos traços decisivos desse momento histórico, mas também se a dita crítica especializada também se viu confrontada põe essa obra.

Portanto, podemos dizer que, em conjunto, os quatro filmes que acabamos de citar nos apresentam fortes indícios de um encadeamento de suas tramas face ao recente movimento histórico de reestruturação produtiva pelo qual passa o mundo do trabalho, principalmente após a consolidação da internet e dos meios de comunicação telemático e informacional, entre finais da década de 1990 e meados dos anos 2000, e também após a reconfiguração geopolítica e econômico-financeira do mercado mundial pós eventos do 11 de setembro.

Não obstante esses filmes não tenham deflagrado o impacto efetuado por *Eu, Daniel Blake*, nós os colocamos sob escrutínio analítico, a ser desvelado no decorrer da próxima seção. Juntos eles compõem uma espécie de *série cinematográfica*, cuja estética realista loachiana enfeixa uma das maiores crises do modo de produção capitalista contemporâneo. Com isso, podemos avaliar em que medida esses filmes em conjunto elaboram, de fato, uma representação cinematográfica da crise do modo de produção capitalista neste início de século XXI. E com isso certificarmos-nos acerca da validade histórica da estética realista loachiana no panteão consagrado do campo artístico-cultural, cujas disputas ideopolíticas ensejam expressões estéticas cravejadas de lutas de classes em torno de nossa sociabilidade mercantil burguesa.



## SEÇÃO II

A bordo de um trem veloz: a reestruturação  
produtiva do mundo do trabalho sob  
as lentes do realismo loachiano



## Capítulo 3

### A DIALÉTICA DA PRIVATIZAÇÃO EM *OS FERROVIÁRIOS*

*No fundo, todas as épocas são épocas de transição.*

*Otto Maria Carpeaux*

*O trabalho que estrutura o capital é o trabalho que desestrutura a vida.*

*Ricardo Antunes.*

*Os Ferrovários* (2001) nasce de um roteiro esboçado por Robert Dawber, à época, um servidor público aposentado compulsoriamente após ter sido ferroviário e militante sindicalista por 18 anos. Ele envia seu roteiro tempos antes em uma carta ao diretor Ken Loach. Nesse roteiro, Dawber visa retratar os efeitos danosos do processo de privatização das ferrovias britânicas de um modo que a escrita do guião e seu posterior envio ao diretor britânico se tornam o seu último ato de luta ao lado das classes trabalhadoras; sua vida fora ceifada pela privatização no alvorecer do ano de 2001.<sup>191</sup> Por sua vez, a parceria entre o roteirista e Loach não se limita à reconstrução, *ipsis litteris*, da experiência de Dawber como um ferroviário em condição de precariedade. Ao contrário, tal parceria utiliza-se dessa realidade para inscrever cinematograficamente um comentário crítico acerca de um fenômeno socioeconômico e político-cultural que estava se intensificando entre meados da década de 1990 e início dos anos 2000: *o processo de privatização*

---

<sup>191</sup> Robert Dawber formou-se em ciências políticas e literatura pela Universidade de Leicester, Inglaterra. Nesta, a propósito, lecionaram eminentes personalidades como o sociólogo alemão Norbert Elias e o também sociólogo britânico Anthony Giddens – figura esta influente no chamado Novo Trabalhismo britânico, sobretudo no que tange à formulação de uma suposta ‘terceira via’ como caminho teórico a ser seguido entre os mal chamados modelos capitalista e comunista de organização social. No entanto, ao invés de prosseguir a sua trajetória profissional por meio das veredas acadêmicas, Dawber foi trabalhar como ferroviário em Sheffield, em South Yorkshire, no norte da Inglaterra. Em sua militância política, escreveu artigos nos seguintes jornais: *Socialist Organizer* e *Off The Rails*. Neste, possuía uma coluna fixa chamada *The Fat Controller*. Também atuou como secretário do Sindicato Nacional dos Ferrovários [National Union of Railwaymen ou NUR] e em uma organização trotskista chamada Aliança para Liberdade dos Trabalhadores [Alliance for Workers’ Liberty ou AWL]. Porém, a sua trajetória de vida teve um desfecho trágico. Com a privatização das ferrovias locais e a insalubridade laboral decorrida desse processo, Dawber adquiriu um câncer pelo contato que teve com o amianto usado nas linhas férreas. Em seguida, ele foi aposentado compulsoriamente das ferrovias privatizadas de Sheffield. Diante da iminência da morte (ele viria a falecer em fevereiro de 2001 com apenas 45 anos de idade), o ex-ferroviário sentiu a necessidade de retratar essa experiência escrevendo um roteiro cinematográfico enviado à Loach (2001). De imediato, o diretor se prontificou a transformá-lo em filme, fazendo de Dawber um de seus parceiros na produção da obra.

*de amplos segmentos do setor público britânico. Algo que, do ponto de vista da crítica da economia política, se projeta sobre um processo socioprodutivo ainda mais amplo em nossa contemporaneidade: o movimento de subsunção formal e real do trabalho vivo ao capital; este, à época, já financeirizado e monopolizado em escala mundial*<sup>192</sup>.

Uma dimensão desse amplo movimento socioprodutivo, próprio do grande capital, pode ser inferida imediatamente na recepção à primeira aparição de *Os Ferroviários* no Festival de Veneza, em 2001. Ali, durante a coletiva de Loach e sua equipe a vários segmentos da imprensa mundial, o diretor silenciou-se momentaneamente para ceder espaço e fazer reverberar a voz de um sindicalista italiano anônimo<sup>193</sup>, quem pronunciou em alto e bom som que

esse filme revela uma situação que não é apenas da Inglaterra, *fala do presente e de um futuro que já começou*. É por isso que o movimento iniciado em Gênova [em 2001] continuará neste outono e nenhuma medida impedirá nossas manifestações (ARANTES, 2001).

Nessa afirmação, o sindicalista pontua justamente a dimensão de um movimento social em devir, cuja amplitude de sua universalidade encontra-se na própria temática conjuntural de *Os Ferroviários*, qual seja, a privatização das ferrovias britânicas. Aqui, a particularidade do fenômeno observado na tela encontra a sua verossimilhança com inúmeros processos de privatização que impactam trabalhadores ao redor do mundo. Trata-se, assim, de um processo histórico mais amplo e genérico do que aquele que diz respeito à conjuntura britânica do período. Uma processualidade que não se restringe ao próprio fenômeno da privatização *stricto sensu*;

---

<sup>192</sup> Não nos esqueçamos que o processo de financeirização e monopolização do grande capital transnacional é um fenômeno que já começa a recrudescer nas economias centrais do modo de produção capitalista entre finais da década de 1960 e início dos anos 1970. Naquele período dois marcos históricos sinalizaram esse recrudescimento: *i.* o fim do Acordo de Bretton Woods, em agosto de 1971, quando o governo estadunidense rescindiu, unilateralmente, a conversibilidade do dólar em ouro, abrindo espaço para que o dólar estadunidense se tornasse a moeda fiduciária mundial e, com isso, permitisse uma maior desregulamentação dos inúmeros fluxos de capitais entre as principais nações do mercado mundial e; *ii.* o processo de desregulamentação do mercado de capitais em 1973, no qual grandes nações capitalistas do chamado Primeiro Mundo, incluindo os Estados Unidos, abandonaram suas políticas cambiais restritivas, deixando que as taxas de câmbio de suas moedas nacionais passassem a ser determinadas pelos movimentos especulativos do próprio sistema financeiro. Por sua vez, toda essa conjuntura de volatilidade e instabilidade socioeconômica deflagrada, permitiu não apenas o crescimento desmesurado de grandes corporações transnacionais, via processo de concentração (acumulação) de capital em várias regiões laboralmente exploradas do globo (principalmente em nações do chamado Terceiro Mundo) como também a formação de cartéis, *holdings*, fusões, *joint ventures* e fundos de investimento que centralizaram ainda mais o poder político-econômico dessas corporações.

<sup>193</sup> O leitor poderá estar curioso em saber o nome desse sindicalista italiano. Todavia, nenhuma fonte documental encontrada por nós sobre o evento ocorrido no Festival de Veneza de 2001 nos deu indícios de seu nome. Os registros encontrados mostram apenas a sua fala na conferência de imprensa realizada. Não satisfeitos com o anonimato do sindicalista, entramos em contato com a jornalista Silvana Arantes, quem narrara o ocorrido naquele ano de 2001. Porém, nem mesmo ela nos soube dizer o nome do sindicalista. Nossa última tentativa na busca pela identidade do sindicalista italiano foi entrar em contato com a Sixteen Filmes, produtora de Loach. Todavia, mais uma vez, ninguém na produtora nos soube identificar o proeminente sindicalista da conferência.



isto se considerarmos, por exemplo, a própria articulação desse fenômeno com as manifestações antiglobalização ocorrida na cidade italiana de Gênova<sup>194</sup>, em julho de 2001, tal como ressalta nosso sindicalista anônimo.

Aliás, nessas mesmas manifestações se evidencia uma atuação concreta de frações das classes trabalhadoras (neste caso de origem italiana) frente ao próprio *processo histórico de globalização, ou melhor* dizendo, de *internacionalização extrema do grande capital*<sup>195</sup>. Um processo que a reboque de sua própria historicidade traz em si o próprio movimento de subsunção do trabalho à lógica de acumulação de capital. Apresentar evidências quanto a esse amplo processo em desenvolvimento é uma tarefa que não nos oferece grande esforço. Basta acessarmos aos relatórios das principais instituições internacionais burguesas, como o FMI (1990) e a OMC (1996), por exemplo, para apreendermos a magnitude da problemática contida nesse processo. Em tais relatórios encontra-se explicitado o papel da desregulamentação financeira, das políticas de cariz (neo)liberal e da abertura da conta de capitais para a ampliação da concentração e centralização do grande capital transnacional; ampliação esta que se apresenta como meio crucial para a superação (momentânea) da crise do próprio capital. Assim, ao salientar que o filme *Os Ferroviários* “fala de um presente e de um futuro que já começou”, nosso sindicalista-

---

<sup>194</sup> A própria reação violenta do aparato estatal nesse evento, a qual resultou na morte do estudante Carlo Giuliani, demonstrou a disposição das instituições burguesas em jamais retroagirem nessa nova dinâmica de acumulação do grande capital monopolista-financeiro. Essa violência contra trabalhadores e estudantes naquela cidade italiana marcou a repressividade perpetrada pelo aparato estatal, o qual, longe dos ideais republicanos de isonomia e representatividade civil, encontra-se compromissado em garantir o advento de novas formas de exploração e reprodução desse grande capital.

<sup>195</sup> A banalização irrestrita no uso do termo *globalização* – seja pelo senso comum cotidiano e pela grande mídia internacional, seja mesmo por muitos especialistas em economia, política externa e relações internacionais – não nos deve levar ao uso acrítico do termo. Categoricalmente e de modo rigoroso, o *processo histórico de globalização* envolve um largo arco temporal que contempla: *a.* a transição da Baixa Idade Média para a Idade Moderna, entre os séculos XIV e XV; *b.* o apogeu da Era dos Descobrimentos, do mercantilismo e da intensificação do comércio marítimo, entre finais do século XV e o século XVI; *c.* o estabelecimento de colônias escravagistas e a Revolução Industrial e Científica entre os séculos XVII e XIX e; *d.* a Era Contemporânea, na qual aprimoramentos tecnocientíficos, processos coloniais tardios na África e vagas imperialistas consolidam a plenitude dos grandes capitais transnacionais no mercado mundial. Entre todos esses períodos históricos observamos, em consequência, a forçosa integração de diversas regiões do globo pelo grande capital em constituição, ou seja, pela gênese e desenvolvimento do próprio modo de produção capitalista. Desse modo, a progressiva necessidade de *socialização humana via valorização do valor* não apenas faz emergir os chamados Estados-nacionais modernos, mas, também, faz destes Estados meios políticos de produção e circulação de capital além-fronteiras. Como tal, o mal chamado processo de globalização não é um fenômeno exclusivo do último quartel do século XX e do início dos anos 2000, como pareciam indicar os movimentos antiglobalização, típicos dos anos 1990. Tal ‘globalização’ é um processo de integração econômica mundial inerente à própria lógica de acumulação do capital, pois este, enquanto substância perpétua de crescimento do valor, necessita, progressivamente, subsumir para si territórios, recursos e populações espalhados mundo afora. Portanto, a fim de diferenciarmos esse largo processo histórico de globalização com o hodierno momento de intensificação da concentração e centralização dos grandes capitais – vivido com maior recrudescência desde meados da década de 1970 –, preferimos o uso do termo *internacionalização extrema do grande capital*. De qualquer modo, sempre que oportuno, utilizaremos os termos *globalização* ou *processo (histórico) de globalização*; principalmente se esses termos se encontrarem citados por alguma fonte ou referência de época. Cf. Evans (2011).

espectador denota que o processo de privatização narrado e representado por Dawber e Loach é um fenômeno social local que se insere dentro desse processo socioeconômico mais amplo, vinculado as sucessivas tentativas de saída da crise por parte do grande capital, principalmente via recrudescimento dos fluxos de capitais entre nações periféricas industrializadas ou em vias de industrialização e nações metropolitanas que controlam as principais praças comerciais (bolsas de valores) do mercado mundial<sup>196</sup>. Logo, essa percepção do sindicalista italiano diante da exibição do filme, a qual vai além do fenômeno da privatização dos serviços públicos no setor ferroviário britânico, consegue avistar um processo socioeconômico e político-cultural mais profundo. Um processo que, indiretamente, também se encontra retratado na própria representação do filme produzido por Dawber e Loach.

Ademais, tal percepção, desenvolvida a partir da própria recepção à obra loachiana, é compartilhada pela ATTAC (Association pour la Taxation des Transactions Financière et l'Aide aux Citoyens), uma organização antiglobalização sediada na Bélgica. Como tal, em seu convite para um debate sobre *Os Ferroviários*, a ser exibido em sua sede, a ATTAC afirma que

o tema [do filme] é mais atual do que nunca. Agora sob a pressão da globalização (neo)liberal e da OMC, todos serviços, incluindo serviços públicos, como transportes, correios, mas também os serviços de saúde e educação se encontram no alvo da liberalização e privatização. [...]. A situação das ferrovias britânicas e holandesas, os correios na Suécia e na Suíça e, também, os nossos serviços públicos, nos quais a privatização começou a passos largos, mostra quem será a vítima. [...]. Muitos serviços governamentais estão sendo privatizados há 15 anos. Assim, sob o pretexto de eficiência e simpatia ao cliente, *grandes parcelas da riqueza social foram entregues ao capital privado* (ATTAC, 2002).

Essa percepção da privatização representada no filme — como um mote narrativo através do qual se expressa um comentário mais profundo sobre o movimento de subsunção do trabalho ao capital no lusco-fusco do novo milênio — baseia-se no fato de o Reino Unido ter sido pioneiro no processo de privatização de seu setor ferroviário. Processo este norteado por uma série de medidas governamentais mais amplas, condizente ao repasse de segmentos e instituições do erário ao setor privado; tudo isso ocorrendo desde a década de 1960 e se consolidando já no início da década de 1990 (VICKERS & YARROW, 1991). Esse ‘pioneirismo britânico’ se deu

---

<sup>196</sup> Lembremos que, ao longo das quatro últimas décadas, o mercado interno no Reino Unido tem passado por uma dupla transformação: *a*. de um lado, a sua planta industrial tem sido transferida para nações periféricas com baixa ou nenhuma proteção trabalhista, principalmente no Sudeste Asiático e *b*, de outro lado, o seu sistema financeiro local, protagonizado pela City of London, tem se fortalecido pela incorporação de grandes holdings e fundos de investimento ao seu portfólio acionário (GEORGIU, 2017).

justamente porque o Reino Unido passara por um longo *processo de reestruturação produtiva no mundo do trabalho* na tentativa de amenizar os efeitos deletérios das sucessivas crises do grande capital em sua economia e mercado internos. Tais efeitos deletérios, por sua vez, diziam respeito, principalmente, à queda das taxas de lucro e de produtividade das empresas sediadas em território britânico, especialmente após o estouro da Crise do Petróleo de 1973.

Neste caso, e é muito importante que salientemos isso, o processo de reestruturação produtiva em curso naquela nação imperialista em decadência (desde o final da Segunda Guerra Mundial) não adveio como meio de superação de uma crise socioeconômica que se abatia sobre a população proletária local — ou seja, para o combate ao desemprego galopante, ao arrocho salarial, à deterioração da qualidade de vida dos mais necessitados, à melhoria dos serviços públicos prestados, etc. —, mas como meio de superação da crise de superacumulação dos capital ali alocados. Tudo isso, justamente, a partir da deflagração dessa mesma crise socioeconômica que se abateu em solo bretão após a ascensão imperialista estadunidense. Consequentemente, a cota-parte da riqueza apropriada pelas maiores empresas capitalistas sediadas no Reino Unido diminuía cada vez mais diante do aumento de competitividade oriundo de outras grandes corporações transnacionais em ascensão no mercado mundial. Logo, o processo de privatização do erário britânico, atrelado a esse amplo processo de reestruturação produtiva, denotava não apenas a abertura do setor público local para a sede de acumulação de novos capitais privados em avanço, mas, substancialmente, uma importante contratendência do grande capital em estacar a sua própria plethora<sup>197</sup>.

Entretanto, a experiência dos agentes aqui salientados (o sindicalista italiano anônimo e a ATTAC), envolvidos na luta antiglobalização, não se apresenta como um fator isolado explicativo dessa percepção acerca de *Os Ferroviários*. De fato, o filme cria um microcosmo particular no qual elabora um significado desse processo de internacionalização extrema do grande capital ao narrar a estória de uma equipe de ferroviários do depósito de manutenção da empresa estatal British Railway, situado em South Yorkshire, norte da Inglaterra, em 1995, justamente no auge da transferência da empresa estatal à iniciativa privada. A equipe tem sua rotina desestabilizada pela privatização de uma série de empresas que passa a gerir os serviços públicos de manutenção ferroviária sob a lógica de acumulação privada, alterando radicalmente o cotidiano desses trabalhadores. Essa sinopse, por sua vez, demonstra uma verossimilhança com qualquer

---

<sup>197</sup> O termo *pletora* é emprestado da medicina por Marx (2014) para retratar a crise de superacumulação do capital, a qual acomete o seu próprio desenvolvimento, ou seja, a sua valorização do valor *ad infinitum*. Tal como a plethora na medicina envolve um excesso maléfico de sangue no organismo, provocando falhas em seu pleno funcionamento, a plethora do capital envolve a negação de seu pleno funcionamento pela própria abundância de sua produção. O excesso de riqueza sob a forma de capital e não a sua escassez) é o motor de sua crise.

espectador que tenha passado por uma situação semelhante: a de ver seu trabalho no setor público ser capturado pelas diretrizes mercantis do enriquecimento privado; situação essa que leva à perda de garantias trabalhistas até então asseguradas.

A propósito, é nesta situação que se encontra aquele sindicalista italiano anônimo e a ATTAC. Eles recepcionaram o filme apontando a sua singular capacidade em representar num microcosmo da privatização do setor ferroviário britânico esse movimento de subsunção do trabalho ao capital, vigente à época. Nesse sentido, esse microcosmo fílmico, proporcionado por *Os Ferroviários*, vai além do fenômeno visível da privatização e de seus efeitos deletérios para o proletariado britânico. A sequência preambular da obra apresenta, de imediato, ao espectador algumas pistas sobre o movimento de subsunção do trabalho ao capital, o qual, aliás, vai além do âmbito público. Logo, esse movimento de subsunção se instala na estória desde seu prólogo, adquirindo corpo e envergadura ao longo das cenas dos seis blocos da narrativa fílmica, como nos mostra a Tabela 2

Tabela 2 — Blocos da narrativa fílmica de *Os ferroviários* em seus respectivos atos

BLOCO	SEQUÊNCIA DAS PRINCIPAIS CENAS / AÇÕES DOS PERSONAGENS
<i>Prólogo: Uma ameaça eminente nas ferrovias</i>	os ferroviários Len, Gerry, Mick, Paul e Jim consertam os trilhos de uma ferrovia / aparecem as inscrições “ESTÓRIAS DAS LINHAS FÉRREAS” e “SUL DE YORKSHIRE, 1995” / narrador da trama foca no trabalho realizado por Jim / Mick conserta um trecho da linha férrea, mas um trem vem em sua direção / Jim lhe salva de um possível acidente / o trem que se aproxima cobre a tela sob um barulho ensurdecedor / <i>fade out</i>
<i>I Primeira mudança na gestão das ferrovias</i>	no depósito ferroviário, Gerry, Len, e John veem a troca da placa da nova empresa gestora, a East Midlands Infrastructure / no refeitório, o supervisor Harpic anuncia as novas condições de trabalho / a secretária Fiona distribui carta de demissão voluntária para os funcionários / nessas novas condições, Len e outros funcionários da British Rail deixam a empresa / Jack, o faxineiro ironiza as novas condições de trabalho da empresa
<i>II Segunda mudança na gestão das ferrovias</i>	ferroviários assistem vídeo promocional da nova empresa gestora / no dia seguinte, eles se deparam com outra placa anunciando a Gilchrist Engineering como nova gestora / Gerry é avisado sobre a mudança das regras no relógio de ponto / ele negocia com o diretor Bill Walters a liberação do relógio no domingo / esta negociação é desfeita / os novos empresários comunicam o fim de acordos sindicais
<i>III Descarrilho de trem na ferrovia de Dore</i>	os ferroviários recebem a notícia de um descarrilhamento na ferrovia de Dore / eles são enviados para avaliar os danos / ao chegarem lá encontram várias empresas competindo pela avaliação do acidente / Mick, Paul, Gerry, Jim e John encontram com o ex-companheiro Len já contratado por uma agência terceirizada / no retorno ao depósito, John e Paul decidem assinar a carta de demissão voluntária
<i>IV Fechamento da Gilchrist Engineering</i>	o supervisor Harpic comunica o fechamento da Gilchrist, exigindo àqueles que ficarem, o cumprimento de aviso prévio / Gerry, Mick e Jim reagem / Mick agride Harpic por este afirmar que eles não eram mais viáveis, execrando o discurso de produtividade e eficiência / o faxineiro Jack, de modo irreverente, pergunta se de fato a empresa fechará / Harpic confirma o fechamento em tom de desapontamento
<i>V O trabalho em Condições flexíveis</i>	Jim e Mick vão à agência em busca de trabalho / na linha férrea, Mick questiona as precárias condições de trabalho / Mick é demitido por sua agência / ele retorna à agência e implora por uma nova chance, prometendo se encaixar no sistema de trabalho flexível / Gerry joga xadrez sozinho no depósito / Gerry reencontra Paul, John, Mick e Jim e juntos consertam a linha férrea / no pub, John exalta a flexibilização e Gerry discorda
<i>VI O acidente de Jim</i>	sob condições precárias, os ferroviários trabalham na linha férrea / um trem passa e atropela Jim / Mick convence todos a transportarem Jim para a estrada, visando eliminar a responsabilidade do grupo / uma ambulância chega, mas Jim já está morto / no dia seguinte, Paul, John e Mick vão ao depósito da Gilchrist e entregam os pertences de Jim ao velho Gerry / Harpic se soleniza com o acidente / Paul, Mick e John vão embora

Fonte: Elaborado pela autora

Podemos, assim, observar a presença de três elementos compositivos do filme, presentes na passagem do prólogo para os blocos narrativos. Esses elementos, por seu turno, nos levam a percepção levantada justamente por aqueles militantes e aquelas organizações antiglobalização sintetizadas naquele sindicalista italiano e na ATTAC, qual seja: a percepção de que a privatização representada em *Os Ferroviários* expressa parte significativa desse movimento de subsunção do trabalho (neste caso, de interesse público) ao grande capital em ascensão. Trata-se aqui, aliás, de um movimento muito mais amplo do que a própria privatização da empresa ferroviária estatal narrada na obra. Um movimento que diz respeito à metamorfose das próprias formas de organização socioprodutiva e jurídica do trabalho diante da avassaladora lógica desse grande capital já internacionalizado via sistema financeiro.

### 3.1 PRÓLOGO – ESTÓRIAS DA HISTÓRIA DA PRIVATIZAÇÃO

A caracterização fílmica desse complexo processo de subsunção anunciado na passagem do prólogo de *Os Ferroviários* envolve os seguintes elementos compositivos: *i.* a inserção das inscrições em inglês “*STORIES FROM THE TRACKSIDE [ESTÓRIAS DAS LINHAS FÉRRÉAS]*” e “*SOUTH YORKSHIRE, 1995*” logo nos primeiros planos de abertura da obra; *ii.* a constituição de uma montagem inaugural baseada na conformação de planos gerais e próximos atrelados ao movimento de câmera e; *iii.* a combinação desses planos com as linhas sonoras presentes nesse prólogo, as quais também se combinam com os demais elementos compositivos do filme, especialmente os mais destacados, como, por exemplo, os diálogos que vão se sucedendo. Desse modo, esses três elementos compositivos, quando combinados entre si, expõem as dimensões desse movimento de subsunção (formal e real) do trabalho perante o capital; uma subsunção, ao mesmo tempo, ficcional e histórica, logo, existente tanto no interior do próprio filme quanto no contexto social no qual essa obra de Dawber e Loach se gesta. Ademais, se observamos de modo mais acurado cada um desses elementos compositivos do prólogo de *Os Ferroviários*, veremos como a *estória* e a *história* de encontram umbilicalmente ligadas nesse filme loachiano. Sendo assim, torna-se importante apresentar ao leitor alguns aspectos que fazem desses elementos compositivos iniciais o elo entre o realismo loachiano e o chão duro da vida social.

Logo, no que diz respeito ao *primeiro elemento compositivo do prólogo*, canalizado nas inscrições supracitadas, podemos dizer que o filme estabelece as primeiras pistas acerca dessa relação entre o *fato ficcional narrado* — cujo mote é a privatização da British Rail — e os

*acontecimentos históricos da reestruturação produtiva e das privatizações* vividos tanto por aqueles agentes antiglobalização já citados como, também, por Loach e, principalmente, por Dawber. Dado aquele contexto vivido durante a década de 1990 — à época popularizado como um contexto de ‘forte globalização’ — era quase impossível não associar a grande insatisfação popular do período com o recrudescimento do processo de privatização em vários Estados-nacionais do chamado Primeiro Mundo, incluindo o Reino Unido, e mesmo em regiões economicamente dependentes ao redor do globo.<sup>198</sup> Assim, embora baseadas na factualidade da época, as inscrições citadas informam ao espectador a natureza ficcional da obra, salientando que a estória contada se baseia nesse contexto, cujos planos sequenciais podem ser observados na Figura 1.

Figura 1 — Prólogo de *Os Ferroviários*: *a.* Plano geral inicial da obra com a ambientação dos ferroviários em sua atividade laboral; *b.* Inscrição ESTÓRIAS DAS LINHAS FÉRREAS, em inglês, salientando o contexto da trama; *c.* Inscrição SUL DE YORKSHIRE, em inglês, salientando o contexto geográfico-cultural do filme; *d.* O trabalhador Jim, que atua como sinaleiro de segurança na linha férrea



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

<sup>198</sup> Devemos lembrar que no Brasil e em várias nações latino-americanas, esse período histórico conjuntural também significou grandes embates entre diversas centrais sindicais e governos altamente privatistas, como, por exemplo, no caso dos dois governos FHC, entre 1995 e 2002. Vale ainda destacar que nesse caso em particular, o governo em questão privatizou diversas empresas estatais estratégicas para o país como a Telebrás e a Vale do Rio do Doce. O montante arrecadado com essa onda privatista no Brasil rondou, à época, R\$ 78,6 bilhões (RUSSO, 2013). Valor este possivelmente subfaturado e, portanto, menor do que o efetivo valor de mercado que essas empresas estatais teriam naquele período. Acrescido a isso e diferentemente do Reino Unido, países historicamente dependentes como o Brasil, a Argentina e o México, por exemplo, possuíam elevadas dívidas externas, cujos principais credores eram o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial (BM). Cf, Portella Filho (1994).

Tratando-se da ficcionalização de uma das linhas férreas do sistema de transportes ferroviário de South Yorkshire, em pleno ano de 1995, é relativamente simples a rememoração afetiva da trama narrada diante da factualidade cotidiana sobre a qual se inspira. Neste caso, para um espectador britânico ambientado com a conjuntura socioeconômica e político-cultural local, esse ano de 1995, inscrito no prólogo do filme, o faz remeter ao ano de 1996 (KELLY, 2002). É neste ano de 1996 que se completa o processo de privatização no setor ferroviário britânico, cujo término fora política e juridicamente regulamentado pela promulgação da *Railways Act 1993* ou Lei das Ferrovias de 1993<sup>199</sup>.

Assim, o ano de 1995 narrado no filme não é aleatório. Ele emerge como uma espécie de emblema temporal, remetendo às vésperas do término do processo de privatização do *British Rail system*; um marco temporal que denota um momento histórico e conjuntural bastante específico naquele país e cuja recepção, aceitação e validação desse processo por parte da população britânica era uma realidade candente. A propósito, é nesse momento que essa população se vê obrigada a conviver com a nova realidade do sistema ferroviário local. Convívio este deliberadamente orientado por uma série de relatórios oficiais, os quais, fortemente veiculados na grande mídia local e em propagandas de promoção da privatização, alardeavam dados quantitativos acerca de uma suposta eficiência do modelo de gestão privada no setor (KLAWANS, 2002), esse recuo temporal da trama é algo que merece a nossa atenção: nesse ano, a população britânica já se encontrava ciente da invalidade dessas cantilenas propagandísticas, uma vez que se deparava com uma série de acidentes ferroviários ocorridos a partir de 1997 (e que permaneceram frequentes até o ano de 2002), ou seja, um ano após a conclusão do processo de privatização.

Desse modo, a data de 1995, inscrita no prólogo, acompanhada do termo ESTÓRIAS com “e” e não com “h”, não é uma escolha fortuita por parte do diretor e sua equipe. Se, de um lado, aqueles relatórios oficiais, recheados de dados estatísticos, enfatizavam positivamente a privatização dos serviços de transporte ferroviário no país, de outro, silenciavam sobre os impactos desse processo no cotidiano dos ferroviários. E foi justamente sob a instauração dessa tal ‘eficiência’ da privatização do setor — tão celebrada por esses relatórios e seu apologetas

---

<sup>199</sup> A *Railways Act 1993* estabelece a gestão do setor com base em um sistema tripartite. Neste, a manutenção da infraestrutura passa a ser administrada por uma concessionária privada, a Railtrack PLC (à época da promulgação da lei). Nesse caso, a concessionária em questão passa a ser composta por representantes dos principais acionistas envolvidos na sua privatização. Essa concessionária fica, portanto, responsável pela concessão de contratos às Companhias Operadoras de Trens [as TOCs ou Trains Operation Conditions]. Essas, por sua vez, ficam encarregadas pela manutenção e operação da malha ferroviária. Por fim, cabe à concessionária a responsabilidade de conceder contratos às Empresas Operadoras de Material Circulante [as ROSCOs – Rolling Stock Leasing Companies]. Estas, se encarregam pela produção de vagões e demais equipamentos ferroviários. Atualmente, a administração da infraestrutura do setor ferroviário se encontra novamente sob gestão estatal.

mediáticos — que o próprio roteirista do filme haveria de falecer: o ‘preço’ a ser pago pela ‘racionalidade’ e ‘supremacia’ da organização mercantil privada em detrimento da gestão do erário era a conformação de um ‘novo mundo do trabalho’, saturado de insalubridade e precarização para os seus trabalhadores. Segundo o crítico de cinema Stuart Klawans (2002), o efetivo ‘relatório’ sobre a real experiência da privatização do setor ferroviário britânico, focando nessas novas condições laborais dos trabalhadores recém-privatizados, coube aos realizadores de *Os Ferroviários*. Logo, para o crítico de cinema, Ken Loach fora aquele que, com sua ficcionalidade consciente, fornecera um diagnóstico realista desse dramático processo.

Tais observações, por sua vez, nos chamam a atenção para a escolha dessa temporalidade fílmica de 1995 em detrimento, por exemplo, de uma narrativa transcorrida no ano de lançamento do filme, isto é, em 2001. Dawber e Loach poderiam ter narrado uma estória sem determinação de temporalidade ou caso optassem por uma delimitação temporal em *Os Ferroviários* poderiam tê-la feito a partir da estipulação de uma data posterior à 1995 como, por exemplo, o próprio ano de 2001. Todavia, a presença dessa distinção temporal de curtíssima duração, entre a data de lançamento da obra (2001) e a temporalidade ficcionalizada (1995), potencializou a consecução de uma narrativa sobrecarregada pela factualidade cotidiana dos acidentes ferroviários sob gestão privada. Em consequência, esse ligeiro andar dos ponteiros da privatização do sistema ferroviário britânico contribui para a efetivação não apenas de um momento catártico de indignação ante os rumos nefastos desse processo, mas também o afloramento de uma reflexão sobre a significação sócio-histórica dessa gestão privada, principalmente em um setor estratégico para a sociedade britânica, outrora público.

O impacto nesse sentido foi tão profundo que, com o lançamento do filme naquele ano de 2001, observamos o revigoramento de um debate público em torno de um possível processo de reestatização do setor ferroviário local<sup>200</sup>. Por isso, às tragédias ocorridas em ferrovias britânicas privatizadas desde 1997 agrega-se também o próprio lançamento e recepção do filme roteirizado e dirigido por Dawber e Loach, respectivamente.

Não bastasse a essa obra o cuidado e o distanciamento devido entre diferentes temporalidades representativas da problemática das privatizações no setor ferroviário, há, ainda, um certo cuidado em relação ao seu distanciamento geográfico-conjuntural: entre o processo de privatização em solo britânico e outros processos de privatização fora do Reino Unido, há traços em

---

<sup>200</sup> Esse processo de reestatização só viria ocorrer em 2018, porém dentro da fórmula (neo)liberal das parcerias público-privadas. Logo, o Estado britânico passou a gerir a concessão de contratos e subsídios às Companhias Operadoras de Trens e às Empresas Operadoras de Material Circulante. Todavia, essa reestatização passou a gerir o transporte ferroviário compromissado a atender a reprodução do capital para um corpo de acionista, este surgido à época do processo da privatização. Cf. Ford & Plimmer (2018).



comum apresentados pelo filme. Com isso, o distanciamento geográfico inerente a uma trama que narra um determinado grupo de ferroviários britânicos em processo de precarização acaba por ser relativizado pela inscrição ESTÓRIAS no plural. Estas não se restringem necessariamente ao microcosmo britânico ficcionalizado por Loach. Ao se inscrever nessa espacialidade e culturalidade do cotidiano britânico (com suas próprias demandas pragmáticas, suas formas de interação interpessoal e comportamental, seu linguajar e vestuário e suas modalidades de organização proletária, típicas daquele país), a problemática da privatização e da consequente reestruturação produtiva do mundo do trabalho, combinada com a temporalidade de 1995, se eleva do particular-conjuntural em direção à generidade-universal das lutas de classes.

Desse modo, cria-se na ambientação do filme — com seus espaços de rotina laboral, maquinários, equipamentos, vestuários, etc. — uma verossimilhança que não apenas atinge os espectadores locais (os britânicos nativos ou imigrantes residentes no Reino Unido), mas também um conjunto mais amplo de espectadores residentes em outras partes do mundo. Estes, os quais também testemunharam uma onda de privatizações direcionadas aos setores públicos de seus respectivos países, principalmente em nações de economias periféricas como as da América Latina, por exemplo; nações essas que, desde a década de 1980, se viram mergulhadas em sucessivas crises de dívidas soberanas.

Sendo assim, nesses distanciamentos temporal e geográfico-conjuntural em *Os Ferroviários*, postos pela *relação ficção versus realidade*, o processo de privatização de segmentos estratégicos do erário deixava de ser um fenômeno restrito à sociedade britânica. Tal processo se estendia a outras regiões do globo. Assim, esse distanciamento entre a temporalidade e espacialidade fílmicas e àquela própria da conjuntura vivida pelo espectador (agora não apenas britânico), permite um olhar mais aprofundado acerca do fenômeno da privatização, bem como a sua correlação com o próprio processo de reestruturação produtiva em curso naquele período histórico. E isto não apenas em relação àquele passado de curta duração ficcionalizado na obra e transmutado para o período de lançamento do filme, mas também em relação às tendências, até então futuras, acerca dos rumos que o mundo do trabalho passaria a trilhar — vemos hoje que muitas dessas tendências passadas tem se concretizado no presente como, por exemplo, o recrudescimento da austeridade socioprotetiva e o aprofundamento das condições de flexibilização das atividades laborais assalariadas em todo o mundo.

Portanto, essa proximidade entre a ficcionalidade trazida por *Os Ferroviários* e o contexto sócio-histórico daquele período não é um reflexo mecânico por nós estabelecido entre o significante ficcionalizado na trama e o significado sócio-histórico da problemática até então tratada. Basta observarmos os relatórios das principais instituições burguesas internacionais

desse período — responsáveis pela ingerência nas políticas econômicas de diversos Estados-nacionais — para asseverarmos o senso de realidade presente na obra produzida por Loach e Dawber. Nesses relatórios constatamos o quanto a década de 1990 e, mais especificamente, o ano de 1995 são emblemáticos para esse processo de consolidação das privatizações do erário, podendo mesmo nos fazer pensar esse momento histórico específico como uma espécie de *era das privatizações*. Essa adjetivação, aliás, não é hiperbólica: tais instituições burguesas de atuação internacional recomendavam, reiteradamente, a privatização como uma espécie de receita anticíclica perante a grande crise econômica no mercado mundial, cuja aplicabilidade deveria privilegiar o próprio processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho em escala global. Essa centralidade da privatização é exposta, por exemplo, no *Relatório Anual do FMI*, de (1990), o qual assinala os serviços públicos como potenciais novas vias de acumulação de capital. Vias essas direcionadas ao saneamento da crise capitalista dos anos de 1980.

Cinco anos depois, no emblemático ano de 1995, a OMC (Organização Mundial do Comércio) entra no cenário mundial para enfatizar ao concerto das nações a ‘necessidade histórica’ desse movimento de reestruturação produtiva pró-mercado. Isso implicava, por sua vez, a necessidade de adesão dos Estado-nacionais mais industrializados às ‘novas diretrizes de regulação da economia capitalista global’, impossíveis de serem elaboradas por esses Estados isoladamente. Tudo isso, a propósito, vai adquirindo concretude nos relatórios subsequentes da OMC. À época, o diretor da própria OMC, Renato Ruggiero, elucida essa suposta ‘necessidade histórica’ de uma profunda reestruturação produtiva, afirmando que

à medida que a lógica da globalização se desenrola, há uma necessidade premente de políticas semelhantes internacionalmente. O problema que enfrentamos hoje é que estamos tentando gerenciar a economia global do próximo século com as instituições e políticas de um século que está desaparecendo. A crise atual mostra que não podemos mais ignorar essa realidade. [...] E mais do que nunca, precisaremos construir algo cujo impacto vai muito além de nossas fronteiras nacionais e regionais (RUGGIERO, 1998).

Portanto, entre os anos de 1995 e 2001, o espectador de *Os Ferroviários* se depara com as profundas transformações sociocomportamentais advindas da necessidade de reestruturação produtiva do mundo do trabalho em escala global; algo que, por sua vez, comparece também na recepção do filme suscitando questionamentos por parte desse espectador, principalmente do *espectador-trabalhador*.<sup>201</sup> Assim, ao salientar a necessidade de ‘modificação das normas trabalhistas’ e de ‘alteração dos padrões tecnoprodutivos até então vigentes’, Ruggiero (1995)

---

<sup>201</sup> Daí a importância dos elementos compositivos da montagem fílmica para caracterizar todo esse processo de reestruturação produtiva em curso, bem como de sua subsunção laboral aos interesses privados do grande capital.

nada mais fez do que explicitar a efetiva mola propulsora da sociedade burguesa: a ampliação do grande capital, nem que seja às custas do mínimo bem-estar das classes trabalhadoras.

Nesse sentido, o movimento de subsunção (formal e real) do trabalho ao capital tem as suas primeiras determinações explicitadas no *segundo elemento compositivo do prólogo*, isto é, na montagem dos planos gerais e fechados inicialmente apresentados, bem como no movimento de câmera nas cenas preambulares em que aparecem as inscrições temporais e espaciais da película. Ali, o foco da câmera encontra-se na atividade laboral dos personagens, qual seja: o conserto da fiação dos trilhos pelos protagonistas da trama — os veteranos Gerry e Len e os jovens Mick, Paul, John e Jim. Por isso, a câmera se movimenta de tal sorte que proporciona ao espectador a dimensão operacional do trabalho ferroviário. Por sua vez, os planos gerais combinados com os planos fechados dão ênfase à representação de uma dada forma de realização do trabalho pela equipe: um trabalho efetivado coletivamente e com a máxima segurança para os seus membros. Observamos, além disso, que se trata de um trabalho técnico especializado com um certo grau de periculosidade na via-férrea, o qual, por meio de sua realização coletiva, visa sanar eventuais acidentes. Sua rápida sequência de planos de tensão pode ser observada na Figura 2.

Figura 2 — Ameaça de um acidente: *a.* O trabalhador Mick se dirige aos trilhos sob reparo bem no momento de aproximação do trem; *b.* Da curva da linha férrea surge o trem amarelo de carga que rapidamente se aproxima dos ferroviários; *c.* Mick se encontra reparando os trilhos no mesmo instante em que o trem se aproxima; *d.* Jim, sinaleiro do grupo de ferroviários, salva Mick do potencial acidente

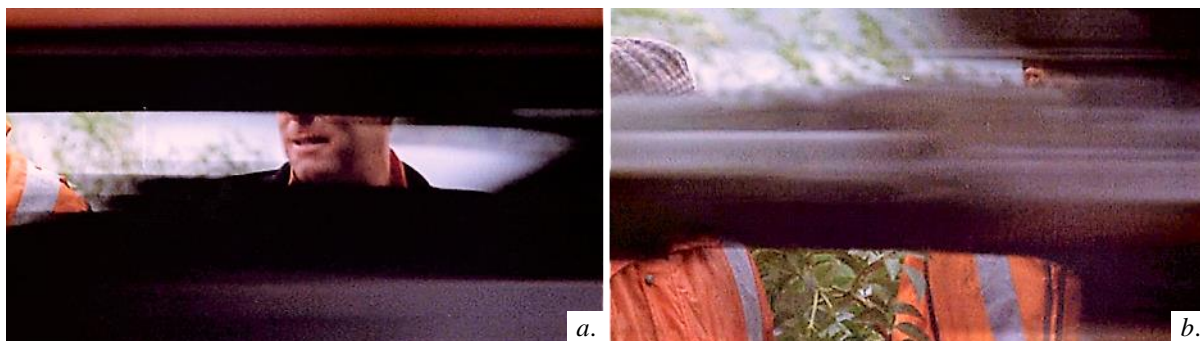


Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

É neste ponto, portanto, que às inscrições e a essa montagem se articulam o *terceiro elemento compositivo do prólogo*: as linhas sonoras do filme. Elas predominam do início ao fim do prólogo, protagonizando o seu desfecho: o som das ferramentas, pontuando o trabalho de manutenção das vias férreas; o som distante do trem, cuja aproximação é anunciada pelo apito do sinaleiro Jim; o grito dos ferroviários diante do risco de atropelamento de Mick, quem é salvo por Jim e, novamente; o som do trem que, após o risco de atropelamento de Mick, passa violentamente pelos trilhos com um barulho incômodo e ensurdecido ao mesmo tempo em que transpassa a imagem dos ferroviários. Estes, que aparecem em segundo plano em meio às frestas dos vagões, os quais tomam a centralidade da tela.

Assim, conforme mostra a Figura 3, o trem, sob uma velocidade ingovernável, assume o primeiro plano da imagem ao mesmo tempo que exacerba o seu barulho perturbador, ocupando toda a tela com a sua escuridão embrutecida pelo som estrondoso do perigo. Um som que denuncia o tom e o suceder da narrativa.

Figura 3 — A bordo do trem veloz da privatização: *a.* A veloz e ruidosa e violenta composição férrea surge em primeiro plano no enquadramento da cena, apresentando o ferroviário intercortado pelas frestas dos vagões; *b.* Outros dois ferroviários aparecem intercortados pelas frestas dos vagões, mas agora sem que se possa observar seus rostos



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Essa breve sequência de imagens dos vagões transpassando o vulto dos ferroviários no desfecho do prólogo é emblemática na medida em que se assemelha à própria imagem metafórica descrita por Ruggiero em seu discurso em 1996, ano em que se finda a privatização do setor ferroviário britânico. O então diretor da OMC recorre à metáfora de um trem em movimento para se referir às profundas mudanças sócio-históricas ocasionadas pela reestruturação produtiva do mundo do trabalho em âmbito global; uma medida necessária para a saída da crise capitalista. Em suas palavras, Ruggiero afirma que

*o mundo em que vivemos não é estático, mas altamente dinâmico na extensão e no ritmo da mudança. Todos estamos a bordo de um trem veloz — mas há uma tendência preocupante em muitos países em olhar nostalgicamente para*

*a velha economia que estamos deixando para trás, com seus muitos problemas de ajuste e transição, ignorando o novo cenário econômico que está surgindo rapidamente (RUGGIERO, 1996).*

Em outras palavras, o diretor da OMC sugere ao ‘mundo globalizado’ mais capitalismo, isto é, a superação desse ‘velho mundo’, assentado na regulamentação do trabalho, com garantias sociais, com poder regulatório dos países outrora voltados às necessidades de suas economias nacionais; tudo isso em direção a um mercado mundial cada vez menos regulamentado e sujeito às imprevisíveis oscilações anárquicas da circulação mercantil irrestrita. Ruggiero até reconhecia os riscos e desafios envolvidos nessa reestruturação produtiva em curso ao salientar as incertezas presentes nesse empreendimento de transformação da ‘velha economia’, regulamentada sob o regime fordista-keynesiano, não rechaçando, ademais, a sombra mesclada de “escuridão e luz” que acompanhará essas mudanças (RUGGIERO, 1998). Todavia, reiterava que quaisquer incertezas seriam resolvidas pela ‘certeza de um mundo econômica e politicamente interdependente’ (RUGGIERO, 1999).

Se a semelhança entre as imagens do trem ingovernável representado em *Os Ferroviários* e a metáfora usada por Ruggiero foi uma mera coincidência na produção da obra não sabemos responder.<sup>202</sup> Entretanto, é inegável que a imagem do trem no desfecho do prólogo de *Os Ferroviários*, seguido pela forte pontuação do jazz penetrando o estrondoso som dos vagões (e se espalhando na totalidade da narrativa em toda a sua improvisação musical), torna-se uma representação estético-cinematográfica emblemática desse contexto de reestruturação produtiva do mundo do trabalho no alvorecer do novo milênio. Aliás, houve quem estranhasse a presença do jazz<sup>203</sup> na trama. De um lado, tal estranhamento foi recepcionado como “um ótimo contraponto ao realismo do drama” produzido por Loach (STRATTON, 2001). De outro, esse estranhamento levou ao entendimento de que o jazz aparecera na obra como um ‘artifício não convincente de sua narrativa’ (BILLEN, 2001). Tais recepções, por sua vez, podem ser compreendidas com base no fato de que, comumente, a recepção especializada costuma conceber a estética realista de Loach a partir de uma matriz de estilo melodramático tradicional, tal como expusemos no

---

<sup>202</sup> Infelizmente essa possível coincidência entre as falas de Ruggiero, à época da roteirização e produção de *Os Ferroviários*, e as imagens do trem ingovernável ao final do prólogo, transpassando os personagens ferroviários da trama, seria tema de um rol de questões a serem dirigidas por nós ao próprio diretor Ken Loach. Todavia, durante o período de nossa investigação, a produtora Sixteen filmes apenas disponibilizou uma entrevista com o roteirista Paul Laverty, quem não participou da produção de *Os Ferroviários*.

<sup>203</sup> Veremos mais adiante neste capítulo que a presença do jazz ao longo do filme é cuidadosamente pensada por Loach e sua equipe cinematográfica. Principalmente como mediação plástica de natureza sonora, a qual que pode facilmente se sobrepor a determinadas imagens-síntese e sequências de planos que denotam momentos de transição da narrativa épico-dramática da obra.

item 2.1 deste trabalho. Logo, elaboradas com base em uma rígida régua de legitimidades do cinema clássico, visto, *a priori*, por muitos desses críticos, como um gênero ‘conservador’ e ‘esquemático’.

Por conseguinte, ao tentarem enquadrar a obra loachiana nesse suposto esquema pré-determinado do gênero clássico<sup>204</sup>, alguns desses críticos se surpreenderam (e, possivelmente, até hoje se surpreenderiam) com a presença do jazz nas linhas sonoras de *Os Ferroviários*: um estilo musical polirritmado, preche de frases dissonantes e improvisações melódicas. Essa surpresa, por sua vez, ocorre justamente por não perceberem a objetividade realista da prática cinematográfica loachiana, visto que tais críticos substituem a possibilidade de uma análise hermenêutica (ontológica) da estética, historicidade e semiótica da obra pela gabaritação apriorística de seu *seventh art checklist*.

Assim, se observarmos atentamente as mediações plásticas presentes em *Os Ferroviários*, veremos que o jazz não fere os traços constituintes de sua objetividade estética, uma vez que não neutraliza a câmera-observadora. Esta que narra e conduz o espectador à observação acurada de uma cadeia de ações e reações interconectadas por diálogos, interesses, motivações e eventos representados ao longo da ambientação trazida pela trama. Logo, na totalidade compositiva do filme, as mediações plásticas (ou linhas audiovisuais), composta em determinados momentos da trama pelas sequências melódicas e harmônicas do jazz, jamais rompem com o “ponto fixo” (centro de atenção) ditado pela câmera-observadora, eliminando, conseqüentemente, qualquer possibilidade de cancelamento do tom realista desenvolvido ao longo da ação dramática (XAVIER, 1983). O realismo estético de Loach continua, portanto, exercendo um papel central na composição da trama.

De qualquer modo, é com esse processo de privatização do sistema ferroviário britânico, enquanto evento-motor da trama, que observamos a mediação entre a *estética realista loachiana* e os  *fatos sociais que, direta ou indiretamente, orbitam ao seu redor*. É esse processo ao mesmo tempo *real*, do ponto de vista histórico, e *ficcional*, do ponto de vista do fazer cinematográfico loachiano, que observamos desde o prólogo da obra a imagem-síntese de uma locomotiva desgovernada que vai atropelando uma forma pretérita de organização sociotécnica do trabalho, baseada outrora em um regime de jornada fixa, garantias trabalhistas consolidadas e condições mínimas de salubridade, estabilidade e segurança; tudo isso, a propósito, impelindo nossos personagens-ferroviários a determinadas reações ao longo da trama.

---

<sup>204</sup> Para uma compreensão detalhada acerca do gênero clássico no cinema, ver Xavier (1983), especificamente o seu capítulo 2, no qual o autor analisa a convenção do gênero clássico atribuído ao filme brasileiro *O pagador de promessas*, de 1962.

É diante dessa ampla e complexa seara histórico-ficcional que se inicia um movimento narrativo marcado por profundas alterações na morfologia do trabalho desempenhado pelos personagens-ferroviários da British Rail de South Yorkshire. Estes quem concretamente reagem aos ritmos desenfreados impostos pelas progressivas mudanças socioprodutivas na companhia, mesmo que em direção a esse trem avassalador da reestruturação produtiva. Nesse caso, o filme vai se desenvolvendo de tal sorte que a principal arena de ações da trama, o antigo depósito ferroviário da British Rail e suas dependências, vai progressivamente se alterando, o que, por sua vez, modifica a própria sociabilidade e o exercício da atividade laboral por parte dos ferroviários daquela antiga estatal. Consequentemente, esse movimento desencadeado pela privatização na narrativa constrói uma dinâmica social no filme muito típica daquela dinâmica histórica de extrema internacionalização do grande capital na virada do novo milênio. Ao espectador que se encontra despidido de qualquer *enguiço formalista*, é dado a conhecer a *estética dessa problemática* ou *essa problemática esteticamente representada*, sendo o conteúdo narrado ao longo da trama — subdividida em seis blocos narrativos sequenciais — a correia transmissora dessa imbricação.

A partir de então, percebemos que a trama de *Os Ferroviários* se desenvolve numa sucessão de *três atos*: no movimento do Ato I para os outros dois atos (Ato II e Ato III) se tece, justamente, a materialização dessa dinâmica social, a qual denominamos como *dialética da privatização*. Esse termo assume um sentido pleno na medida em que o processo de privatização se instala no depósito ferroviário de Sheffield, provocando *sucessivas transformações ocorridas em meio à permanência de um mesmo e determinado processo espaço-temporal*. Transformações essas que afetam, decisivamente, o regime de trabalho dos até então servidores públicos do sistema ferroviário britânico. Temos, assim, a narração de uma estória preñe de historicidade, tanto em sua consecução quanto em sua ficcionalização. Nesta, a trama privilegia o desenrolar de um progressivo movimento de subsunção e racionalização burocrática de uma modalidade de exercício laboral outrora estável — assentada em contratos de trabalho com jornadas fixas, remanescentes de uma regulamentação estatal protetiva — para uma modalidade de trabalho instável. Esta, sob regime contratual flexível, introduzida pelos gestores e CEOs das empresas privadas, os quais passam a administrar o serviço de manutenção ferroviário desempenhado por nossos personagens-ferroviários.

Nesse sentido, o espectador da obra se depara com uma dinâmica social contraditória (por isso dialética) no filme, pautada por um movimento conflituoso de transformações laborais e organizacionais assente entre: *i.* a desregulamentação de toda uma sociabilidade e organicidade laborais, ancoradas em direitos sociais e trabalhistas e formas de convívio interpessoal

(mais coletivizado) outrora garantidos pela gestão burocrática de um Estado centralizador e; *ii*. a regulamentação impositiva de uma nova sociabilidade produtivista no mundo do trabalho contemporâneo, fundada precisamente na ausência daqueles direitos e formas de convívio. Trata-se, desse modo, de um movimento histórico de profundas transformações nas relações de trabalho ainda remanescentes naquele velho depósito ficcionalizado da British Rail. Relações essas que vão sendo superadas pela introdução de medidas privatistas através de novas condutas, regimentos, contratos e modalidades de convívio mais mercantilizadas e atomizadas pela progressiva ingerência do grande capital em sua inerente sanha pela conquista de novas franjas de acumulação.

Em outros termos, essa dialética de superação ou, mais precisamente, supressão (negação, conservação e elevação de patamar) das ‘velhas’ e ‘rígidas’ formas de controle e gestão do trabalho alheio em direção a essas ‘reluzentes’, ‘inovadoras’ e ‘flexíveis’ modalidades de assalariamento instáveis — via deterioração dos termos de troca entre capitalistas e trabalhadores — é o movimento que, por detrás de um amplo processo de reestruturação produtiva em curso no mundo, dita o tom da representação ficcional de *Os Ferroviários*. Tom esse, cuja estetização de sua ambientação singular em solo britânico passa pela apresentação ao grande público (não apenas residente no Reino Unido) de um *movimento de subsunção formal e real do trabalho ao capital*. Tudo isso, é claro, a partir do mote da privatização do setor ferroviário britânico, especialmente das linhas de South Yorkshire. Com isso, a problemática sócio-histórica acerca dessa dialética da privatização é tecida cinematograficamente a partir do desenrolar dos três atos já citados, os quais iremos expor progressivamente ao longo deste capítulo.

Assim, de maneira introdutória, podemos descrever a natureza desses três atos. O *Ato I* é composto pelos dois primeiros blocos da narrativa. Ele caracteriza o início conflituoso do processo de privatização na remanescente unidade estatal do depósito ferroviário da British Rail, na qual trabalha a equipe de ferroviários de manutenção das linhas férreas liderados pelo até então sindicalista Gerry. Trata-se, por isso, de um ato que apresenta a exposição de toda uma sociabilidade laboral pré-regulamentada, herdada de tempos pretéritos, nos quais as garantias trabalhistas e sociais, a preservação do erário e o oferecimento de serviços públicos de qualidade para a população ainda eram uma realidade possível para muitas frações das classes trabalhadoras. Todavia, já observamos nesse primeiro ato de *Os Ferroviários* elementos que nos sinalizam o progressivo apagamento desse ‘velho mundo do labor’, impulsionado pelas progressivas medidas privatistas que vão se desenrolando ao longo da trama. Em seguida, essa trama adentra o *Ato II*, composto pelos terceiro e quarto blocos narrativos do filme, os quais encontram-se articulados com alguns eventos centrais apresentados nos dois blocos narrativos



anteriores, os quais compõem justamente o Ato I. É no Ato II, portanto, que o momento de superação dialética entre o velho e o novo mundo do trabalho se efetiva para os personagens-ferroviários. Ali, já podemos observar a introdução desse regime de trabalho flexível e seus nefastos efeitos para as condições de vida e relacionamento dos trabalhadores do depósito ferroviário. Por fim, no *Ato III*, composto pelo quinto e sexto blocos narrativos da trama, observamos o ápice desse processo de subsunção da atividade laboral desses ferroviários pelo capital acionário, o qual, progressivamente, se apoderou dos meios de produção e da força de trabalho da antiga British Rail. É nesse último ato do filme que assistimos o desfecho trágico que já se anunciava, ainda que indiretamente, no prólogo da obra: a superação do regime de jornada fixa pela consolidação regulamentada de uma modalidade flexível de trabalho e todas as consequências devastadoras que isso traz para o cotidiano vivido pelos trabalhadores da companhia.

Esse movimento dialético da privatização, construído cinematograficamente por Dawber e Loach, compõe, portanto, uma representação sobre um importante momento histórico do processo de reestruturação produtiva do mundo trabalho em plena transição do século XX para o século XXI. Adentremos, a seguir, nessa dialética da privatização (disposta sequencialmente nesses três atos), a qual dinamiza a narrativa de tal forma que tece uma representação cinematográfica do próprio movimento de subsunção do trabalho ao capital no alvorecer do novo milênio.

### 3.2 ATO I – DA DESREGULAMENTAÇÃO DO REGIME DE JORNADA FIXA À REGULAMENTAÇÃO DA FLEXIBILIZAÇÃO DO TRABALHO

Os dois primeiros blocos narrativos de *Os Ferroviários* são marcados por uma dinâmica conflitante, expressa na espacialidade externa do depósito estatal ferroviário em processo de privatização. Como tal, o plano geral de abertura da obra expõe ao espectador aquela atmosfera tipicamente inglesa, marcada pelos tijolinhos amarronzados das moradias que circundam o depósito ferroviário da ainda empresa estatal British Rail. Rodeado por um matagal indisciplinado, nos deparamos com uma velha estrutura fabril: um grande portão rodeado por entulhos e um robusto e enferrujado caminhão amarelo com o logotipo da British Rail parado ao lado de um fluxo de trabalhadores que adentra aquele espaço para mais uma jornada de trabalho. Nesse plano geral, ali estacionado, se destaca, justamente, esse velho caminhão amarelo da British Rail sinalizando a presença quase insípida do Estado britânico. Conduzido pelo experiente sindicalista, Gerry, esse veículo já desgastado pelo tempo permite o transporte de sua equipe de

ferroviários, os quais prestam serviços de manutenção e reparo nas linhas férreas de South Yorkshire.

A partir do uso desse veículo de propriedade estatal, Gerry e sua equipe podem, portanto, percorrer todo o condado metropolitano de South Yorkshire, deslocando-se pendularmente do depósito da companhia em direção às vias férreas e retornando ao mesmo depósito após a conclusão dos serviços de manutenção e reparo. Tudo naquele ambiente laborioso aparenta ter um certo ar de desgaste pelo uso recorrente no tempo, carente, ademais, de qualquer tipo de manutenção técnica mais aprofundada dos próprios meios de trabalho empregados nesse tipo de serviço. Nenhuma manutenção do depósito e de seus meios de trabalho parece ser mais realizada naquele espaço do depósito. Apenas a manutenção das linhas férreas é o objetivo das velhas ferramentas, equipamentos e maquinários utilizados pelos ferroviários da estatal— até porque esse serviço de manutenção e reparo das linhas férreas é a única atividade laboral exigida à equipe de Gerry.

Desse modo, os meios e as condições de trabalho que permitiam a manutenção e reparo das linhas férreas no Reino Unido, desde décadas passadas até em meados dos anos 1990, são agora, eles mesmos, escamoteados no preâmbulo deste primeiro ato da trama. Percebemos, portanto, que a vida útil do depósito e de seus afins, vinculado à British Rail— desde o caminhão amarelo até determinadas ferramentas e vestuários de uso pessoal dos trabalhadores —, encontra-se no momento presente da trama em vias de esgotamento, demonstrando a existência de uma situação decadente pretérita aos primeiros enquadramentos da película. Há, assim, uma reminiscência de um tempo fabril-industrial que já passou, ou, ao menos, quase. Um espectro de decadência ronda a companhia estatal no mesmo instante em que o abandono de suas portentosas instalações e aparatos metalomecânicos suscita as marcas de um passado pujante para o setor ferroviário local.

De antemão, esse contraste entre um passado pujante e um presente decadente explicita ao espectador uma impressão de sucateamento e desinvestimento na própria British Rail (tal como acontecera na empresa homônima real em 1996). Aqui, a montagem dos planos e a escolha dos enquadramentos realizados por Loach e sua equipe vai ao encontro do denso e historicizado roteiro produzido por Dawber. Pois a lugubridade da ambientação de um espaço laboral em decadência denota não apenas que o eminente fim da companhia estatal, mas, também, um processo de negligência por parte de um segmento estratégico do erário como, neste caso em particular, o próprio sistema ferroviário do Reino Unido; uma nação pioneira na construção de vias férreas no mundo, mas que agora sinaliza um processo de privatização da empresa que se apresenta temporalmente mais antigo do que o período retratado desde o prólogo do filme.

Nesse sentido, enquanto nos é apresentado o limiar do processo de privatização da British Rail, observamos o frígido dos impactos na vivência cotidiana e nas condições de trabalho dos personagens-ferroviários. Além disso, as imagens da espacialidade externa ao depósito colocam o espectador diante de um cenário típico da “velha economia” capitalista, nos termos de Ruggiero; uma economia outrora soerguida dos destroços do pós-guerra e ancorada sob o modelo fordista-keynesiano de desenvolvimento empresarial, mas que a partir de meados da década de 1970 também encontrava o seu próprio limite de funcionamento. Toda essa conjuntura sócio-histórica, típica da assim chamada era de ouro do capitalismo em processo de crise é de algum modo rememorada nesse contraste entre uma ambientação de um passado áureo, típico das grandes plantas fabris e maquinários portentosos, com um presente laboral desencaixado: a amplitude de uma planta fabril quase inativa, as marcas envelhecidas nos equipamentos e nas máquinas, a ferrugem estriada em ocre oxidado na lataria do robusto caminhão amarelo, cuja depreciação e fencimento saltam aos olhos do espectador; tudo isso vai se somando ao conjunto de mediações plásticas (linhas sonoras, iluminação, fotografia, figurino, etc.) da montagem a fim de compor um quadro temporal mais amplo.

Ao mesmo tempo, o espectador que frui a obra vai se deparando também com o que ainda resta das relações socioprodutivas pretéritas, típicas de nações desenvolvidas do modo de produção capitalista. Relações essas que se baseavam em um suposto ciclo virtuoso da heterodoxia keynesiana, cujo pilar central era a geração e manutenção de posto de trabalho via estímulos estatais de ampliação do consumo de massa. Este, lastreado na produção de bens de consumo duráveis típicos da grande firma taylorista, a qual, por sua vez, necessitava de massivos contingentes de força de trabalho (com até três turnos por jornada) para a mobilização de uma quantidade significativa de meios de produção mecânicos e petroquímicos gerenciados por equipamentos predominantemente analógicos, isso ao menos até meados da década de 1950 (DOSI, 2006). Porém, como sabemos, o recrudescimento da crise do grande capital, sinalizado pelas sucessivas quedas de taxa de lucro das principais corporações mundiais pós-década de 1970, haveria de enterrar definitivamente as aspirações de reavivamento desse suposto modelo político-econômico de virtuosidade cíclica.

Como constatamos no início do Ato I, a entrada dos ferroviários pelo grande portão do depósito e a própria unidade fabril a qual adentram, representam juntas, esteticamente, as velhas bases produtivas que engendraram essas relações sociais de trabalho as quais, por mais de duas décadas (essa mal chamada era de ouro do capitalismo), sustentaram essa “velha economia” capitalista. É justamente por isso que as imagens fílmicas representativas dessa ‘velha economia capitalista’ figuram um passado que está em transição. Algo, aliás, semioticamente antecipado

pelo soar das linhas sonoras do jazz no princípio da narrativa. Assim, ao penetrar essas imagens emblemáticas, o jazz, com o seu caráter musical de imprevisibilidade, antecede esse movimento de transição numa sequência de planos que se inicia com a chegada dos trabalhadores ao antigo depósito e a sua surpresa diante da instalação de uma placa na entrada da unidade fabril, contendo o nome da empresa East Midlands Infrastructure, a qual passará a gerir o velho depósito estatal da British Railway. Conforme mostra a Figura 4, esse primeiro confronto no princípio do Ato I ocorre justamente antes do início da jornada de trabalho, quando os ferroviários tomam conhecimento, pela primeira vez, com os planos de privatização da companhia.

Figura 4 — A penetração da privatização na primeira mudança placa: *a.* À esquerda, o velho e robusto caminhão amarelo da British Rail e os trabalhadores adentrando aos portões do depósito ferroviário da estatal; *b.* Troca de placa no edifício do depósito ferroviário com o nome da nova administradora privada, a East Midland Infrastructure; *c.* Da direita para a esquerda, Len e Gerry observam a mudança de placa junto aos outros trabalhadores; *d.* Len batendo manualmente seu cartão no relógio de ponto e dos demais companheiros



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Podemos, portanto, observar como a questão da privatização é inicialmente introduzida por Loach e sua equipe: a placa com o nome da nova empresa privada gestora do depósito se confronta com o velho caminhão amarelo estacionado no lado de fora da unidade fabril. O novo irrompe sobre o antigo na mesma sequência de planos, tal como na dialética do desenvolvimento humano, a historicidade de um objeto social (um contexto, uma práxis, uma instituição ou até mesmo uma sociedade) é sempre o produto de uma suceder de transformações que colocam lado a lado traços constitutivos pretéritos e traços constitutivos inéditos desse objeto em

transição (VIEIRA PINTO, 1979). Logo, no caso específico dessa sequência narrada, a colocação da placa da East Midlands Infrastructure na entrada do depósito, bem no início da jornada de trabalho dos ferroviários, sintetiza, desde logo, a materialidade de um processo histórico em transição. Um processo esteticamente representado por esse velho depósito, até então de propriedade estatal. Em consequência, essa placa indica ao espectador a concretização de uma das primeiras medidas regulatórias de teor privatista na companhia. Situação essa que irá desencadear um embate, *tête-à-tête*, entre os ferroviários que ainda se encontram o sob o guarda-chuva protetivo do serviço público, capitaneados pelo velho sindicalista Gerry, e os membros gestores da supervisão do depósito, principalmente do supervisor Harpic.

Desse modo, em uma reunião com o supervisor do depósito, os ferroviários são dados a conhecer, de fato, os rumos privatistas da companhia. O embate gerado nesse confronto estabelece, quase que imediatamente, uma sinalização acerca dos rumos da trama: a contenda entre os até então servidores públicos ferroviários da British Rail e os gestores do depósito caminha em direção à desregulamentação de toda uma organização laboral e jurisdição trabalhista condescendente àquela ‘velha economia’ capitalista em seus últimos suspiros. Assim, enquanto esse processo de privatização da companhia é enunciado nas cenas da espacialidade externa, nas sequências do interior da unidade fabril essas relações sociais de trabalho passam a ser pressionadas e desregulamentadas a serviço da racionalidade privatista em curso, voltada exclusivamente à acumulação de capital (embora, como veremos, os gestores da nova empresa gestora não queiram ratificar isso). É ali, portanto, naquele ambiente laboral do interior da unidade fabril, que se instala um crescente conflito entre as relações trabalhistas regulamentadas da velha economia fordista-keynesiana e as novas formas de funcionamento e gestão do trabalho no depósito ferroviário em processo de privatização. Tal conflito é caracterizado na reação dos personagens-ferroviários diante dos informes do supervisor Harpic:

Ouçam! Tenho algo importante a dizê-los. Trago algumas instruções. São da nova companhia, a East Midlands Infrastructure. [...]. Tem alguém aqui que não é deste depósito? Quem é da [empresa] Woodburn, levante a mão. Essas informações não são para vocês. Peço que saiam. (Risadas). Estão rindo do quê? *Voz off*: Por que eles têm de sair? *Harpic*: Porque agora somos de outra empresa. Não quero que nos espiem. (Risadas). *Ferroviário*: Nem que fôssemos James Bonde! (Risadas). [...] *Gerry*: Isso é uma tolice! (Risadas) [...] *Harpic*: Não é mais assim, Gerry. A *British Rail* não existe mais. A Woodburn é a *concorrência*. [...]. Ouçam! *Vocês não são mais ferroviários*. Agora são da East Midlands Infrastructure. *Ao menos por enquanto*. Temos de *ganhar contratos* da empresa Railtrack. [...]. Daqui para frente, no futuro, *não bastará realizar nosso trabalho*. *Temos de fazê-lo bem para ter sucesso [no mercado]*. *Temos que ofertar as nossas habilidades*. (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h03min26s-00h00min47s, grifo nosso).

Destacamos duas observações centrais nesse diálogo. A primeira diz respeito ao plano informativo do conteúdo aparentemente imediato. Isto é, às próprias medidas privatistas anunciadas por Harpic, as quais atacam o cerne da organização do trabalho no setor público. Neste caso, nos é dado a conhecer o fato preciso que apenas fora sugerido na sequência de planos anterior: *não há mais a estatal British Railway* e, por consequência, *desaparece de cena a figura do ferroviário enquanto servidor público*. Isso, por sua vez, implica uma série de consequências direcionadas propriamente aos servidores da companhia e sua práxis laboral, alvos da gestão privatista em curso. Logo, sob a sombra projetada pela densa nuvem da privatização, Gerry e sua equipe se tornam meros assalariados da nova empresa gestora, empregados potencialmente descartáveis do setor privado; por conseguinte, não mais ancorados nas históricas relações contratuais de uma aristocracia operária inglesa outrora pujante, com garantia de plena estabilidade no emprego e diversos benefícios trabalhistas. Pelo contrário, nossos personagens-ferroviários ver-se-ão, a partir daquele momento, embrenhados em um labirinto de relações contratuais pautadas pela exploração laboral e produtividade *in extremis*, bem como pela impositividade da competição irrestrita por contratos da concessionária Railtrack. Enfim, deixarão de se apropriar da cota-parte da massa de riqueza socialmente produzida, destinada sobre a forma de proventos, migrando para o *reino lúgubre do salariato* e dos *ventos instáveis do assim chamado 'livre mercado'*.

Por seu turno, toda essa informação aparente é captada de modo imediato pelo espectador. Frisamos aqui o termo *imediato*, pois tal informação apenas adquire pleno sentido na interação com a segunda observação que devemos destacar, qual seja: a forma bem-humorada e espirituosa em que se dá a reação dos ferroviários face às medidas privatistas apresentadas por Harpic. A propósito, tanto a primeira quanto a segunda observações que salientamos nesse diálogo mostram que a totalidade constituída do fato fílmico de *Os Ferroviários*, isto é, de sua forma e conteúdo, apresentam-se fundamentais não apenas para compreendermos o próprio diálogo em questão como também a unicidade argumentativa e catártica das próximas sequências de planos desenvolvidas ao longo do filme.

Afinal de contas, as respostas irônicas e improvisadas dos ferroviários recepcionam com riso e troça os informes austeros do supervisor. A galhofa começa, aliás, com a própria alcunha atribuídas pelos ferroviários a esse supervisor: esse nome, “Harpic”, se refere a um desinfetante que não elimina todas as bactérias, propriamente, mas, de forma reduzida, visa destruir certas formas de microrganismos patogênicos. Isto é, de maneira análoga, as medidas privatistas entram no antigo depósito da British Rail para eliminar os restos quase microscópicos da velha forma de organização laboral do setor público britânico; especialmente daqueles setores que se

apresentam como entraves às novas formas de ordenação do trabalho sob a lógica privatista, como o setor de manutenção das vias férreas).<sup>205</sup>

Assim, todos esses personagens em interação, mergulhados nos restos do que outrora foi uma empresa estatal pujante do setor de transportes ferroviários local, revelam-se como arquétipos loachianos (e, por que não, dawberianos) dessa forçosa transição entre: *a.* as condições de trabalho estáveis que se esvaem por entre os dedos dos já destituídos servidores ferroviários e; *b.* as novas condições de assalariamento e precarização das atividades laborais de manutenção das linhas férreas induzidas. Condições essas induzidas por esse fantasma sensível-suprassensível da privatização do erário. A propósito, no que concerne a essa transição avassaladora, podemos dizer que os resquícios de bem-estar social vividos por aqueles ferroviários — muitos dos quais possivelmente sindicalizados e aguerridos como Gerry — rememoram uma rotina de trabalho estabelecida durante décadas num setor muito caro à população britânica: o setor ferroviário. Este que, dada a herança do apogeu tecnocientífico e proletário da Revolução Industrial, tornar-se-ia um prestigiado ramo industrial britânico, conformando nada menos do que uma efetiva *cultura ferroviária*, estabelecida antes mesmo da estatização do setor em 1945 (MATTHEWS, 2003).

Até início dos anos 1990, o setor ferroviário britânico estabelecia em sua plataforma operacional uma rotina laboral extremamente organizada, com gestão centralizada, elevada qualificação de seu corpo técnico e dotada de protocolos extremamente rígidos em benefício de seus funcionários e usuários (NUSSBAUMER, 2002; STRANGLEMAN, 2004). Em contrapartida, as medidas privatistas que se avizinhavam traziam o germe da desregulamentação dessa cultura ferroviária, calcada na valorização de seus profissionais e excelência de seus serviços prestados. Logo, estamos, de fato, lidando com “algo importante”, no dizer de Harpic; uma situação de profundas transformações que ele encara reiteradamente com seriedade, pois seu papel passa a ser o de transmitir os informes dos novos gestores da empresa recém-privatizada, bem como mediar os conflitos inerentes a esse processo. Todavia, suas falas e apelos são recepcionados com riso por parte dos funcionários da companhia.

De fato, ao informar que a partir daquele momento a privatização da British Rail pela East Midlands Infrastructure atingia também o velho depósito da companhia, os ferroviários ali

---

<sup>205</sup> O sentido que atribuímos ao nome do supervisor do depósito assume a sua plausibilidade na sequência do Bloco II, que será apresentado mais adiante. Porém, a título de esclarecimento, podemos dizer que enquanto um ferroviário modifica a posição do relógio de ponto para o corredor, ele pergunta a Gerry sobre a razão do apelido “Harpic” dirigido ao supervisor Tom Jackson, seu verdadeiro nome. Gerry então responde: “Por que o chamamos de Harpic? Porque é um idiota que faz a limpa nessa insanidade; filho da p\*. Mas ele também não vai se safar” (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h37min36s-00h37min51s, tradução nossa). Em outras palavras, segundo Gerry, nem mesmo Harpic vai conseguir sair incólume desse processo de privatização da companhia.

presentes encaravam aquela desenfreada situação com um humor que lhes servia de anteparo emocional. As novas condições de trabalho que se avizinham não parecem promissoras e o poder para freá-las é quase nulo. O que restaria àqueles antigos servidores do sistema ferroviário britânico se não o sarcasmo e a galhofa perante o representante dos interesses acionários da nova empresa? Harpic, aquele que naquele duro instante da vida laboral cotidiana personificava a avassaladora racionalidade do capital expropriador — racionalidade típica do auge do (neo)liberalismo dos anos 1990 —, era o alvo certo para a exorcização de um futuro incerto.

Daquele excerto do diálogo entre Harpic e os ferroviários, nos é dado a conhecer também o novo *modus operandi* dos serviços de manutenção e reparos das vias férreas de South Yorkshire: os serviços prestados deveriam agora se pautar pela ‘livre’ competição entre empresas e trabalhadores; estratégica tipicamente mercadológica e, portanto, não condizente à prestação de um serviço de utilidade pública, como os serviços de transporte de cargas e passageiros. Tudo isso, aliás, é caracterizado pela retirada do empregado da Woodburn<sup>206</sup> do recinto em que se encontravam Harpic e os demais funcionários da companhia, os quais elaboravam de improviso comentários bem-humorados como: “Nem que fôssemos James Bonde!”. A seguir a isso, vemos o comentário indignado de Gerry, quem chama a retirada do empregado da Woodburn de “tolice”, uma forma de descredibilizar a expulsão do companheiro ferroviário que já se encontrava sob relações contratuais com essa empresa terceirizada. Por sua vez, o espectador irá se deparar com a intensificação dos risos de fundo por parte dos ferroviários. Uma intensificação que progride na medida em que se desenrola os informes ditos por Harpic:

Temos de fazer uma declaração de missão. [...]. *Voz off*: Missão impossível? Posição missionária<sup>207</sup>? (Risadas) [...]. *Harpic*: Ok! Vamos manter a seriedade! Isto é importante! Atenção! A missão é dizer o que vamos fazer e depois fazê-la. (Risadas). *Voz off*: Estou indo trabalhar. (Risadas) [...]. *Voz off*: Estou indo cagar. (Risadas). *Harpic*: Ok, ok! Ouçam! Tenho mais o que a fazer do que ficar aqui! [...]. É desse modo que serão as coisas daqui para frente, no futuro. *Para triunfar no mercado, temos que vender produtos. Manter os clientes* (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h03min26s-00h06min47s, grifo nosso).

A declaração de comprometimento com a política da empresa privada gestora do depósito é ironizada por um dos ferroviários em *voz off* com a menção ao filme estadunidense *Missão*

---

<sup>206</sup> Com a enunciação da empresa fictícia Woodburn nos é dado a conhecer o fato de que o antigo depósito da British Rail já abrigava trabalhadores terceirizados advindos, possivelmente, de outras empresas privadas que prestavam serviços à British Rail. Como tal, Dawber e Loach utilizam o roteiro para, mais uma vez, indicar aos seus espectadores pistas sobre a historicidade da companhia e o contexto (neo)liberal dos anos de 1980 e 1990.

<sup>207</sup> *Position missionary* [posição missionária] é um termo da língua inglesa que se remete à tradicional posição da relação sexual conhecida por “papai-mamãe”, na qual o casal se deita face a face com a mulher por baixo do homem. Para mais detalhes, ver Oxford Learner’s Dictionary Online.



*impossível*, de 1996, no qual um agente secreto interpretado por Tom Cruise necessita enfrentar diversas situações desafiadoras para descobrir os mandantes de uma cilada perpetrada contra ele e seus companheiros de espionagem.<sup>208</sup> Tal comparação denota, portanto, um suposto teor inalcançável da organização da atividade laboral do setor ferroviário sob as exigências da lógica privatista. Basta assistirmos a esse filme hollywoodiano para nos depararmos com o esforço inumano do protagonista em sua missão. No entanto, essa reação irônica do ferroviário, de teor comparativo quase esdrúxulo, só demonstra o quanto as diretrizes impostas pela privatização do setor ferroviário se apresentam como um desafio e tanto àqueles personagens-ferroviários. Tudo isso é avivado ainda mais pela outra comparação improvisada da “declaração de missão” da empresa, mencionada por Harpic, com o termo “posição [sexual] missionária”, de teor indecente e libertino.

Por sua vez, tais reações, recheadas de ironia, sarcasmo e improvisações perspicazes, demonstram o absurdo imposto pelas medidas privatistas em seu movimento de desregulamentação do setor. Este outrora balizado por diretrizes de cunho estatal, privilegiando, ainda que com deficiências típicas de um Estado burguês em declínio econômico, uma série de leis e regulamentações que tendiam às mínimas condições de trabalho e rendimentos aos seus servidores. Porém, é dali em diante, da fala assertiva de Harpic aos seus comandados, que observamos a instauração de uma nova e impositiva mentalidade competitiva a ser fielmente seguida; nos deparamos, assim, com a conversão, pura e simples, dos valores de uso ofertados no sistema de transportes ferroviário local (com seus serviços de transporte de cargas e passageiros) — financiados via fundos de trabalho tributados — em meros receptáculos de valor. Este, os quais *converterão o bem de consumo público em uma mera mercadoria a disputar a atenção de clientes preferenciais*. Com isso, quer-se dos funcionários da nova empresa privada de transportes ferroviários o desenvolvimento ‘novas’ de competências e habilidades socioprofissionais, as quais se destaquem na imensa coleção de mercadorias vendidas — que neste caso representam os diversos serviços de manutenção e reparos ofertados por uma série de empresas privadas do setor ferroviário.

Essa ‘requalificação’ e ‘reintegração’ socioprofissional (forçosa, como podemos observar), por sua vez, forja tacitamente uma espécie de ‘novo currículo do funcionário-modelo’. É nesse ‘comprometimento pessoal’ do ex-servidor da companhia que pode surgir a garantia de

---

<sup>208</sup> Se compararmos a situação e os futuros desafios daqueles personagens-ferroviários com as peripécias irreais vividas pelo protagonista Ethan Hunt (interpretado por Tom Cruise), o qual, bem ao gosto do típico cinema hollywoodiano, cumpre com êxito tarefas somente plausíveis em uma ficção dessa natureza, veremos que a ironia comparativa entre o contexto vivido em cada um dos filmes é sintetizada pela compreensão de que a verdadeira ‘missão impossível’ é superar os desmandos do grande capital monopolista-financeiro.

seu reposicionamento no mercado da força de trabalho ou, de modo mais preciso, de sua contratação do pela nova empresa privada. Além disso, ser-lhe-á exigido uma nova conduta de autovigilância conforme a seguinte regra: antes de realizarem o trabalho demandado, os ferroviários (recém-assalariados) deverão informar antecipadamente o que será realizado, correspondente àquela indicação dada por Harpic: “a missão é dizer o que vamos fazer e depois fazê-la”. Mais uma vez, como não poderia deixar de ser, as reações e os comentários sarcásticos e bem-humorado de seus subordinados são eloquentes e desconcertante: “(Risadas). *Voz off*: Estou indo trabalhar. (Risadas) [...]. *Voz off*: Estou indo cagar (Risadas)”.

Diante de toda essa cena de confrontação irônica entre o supervisor e os ferroviários, com diálogos despudorados e reações galhofeiras, somos levados a indagar: qual a razão de Dawber e Loach terem elaborado estas e (como veremos mais adiante) outras cenas com base no humor? De fato, o processo de privatização fora e é um fenômeno socioeconômico e político-cultural de extrema seriedade, tanto para os interesses do grande capital monopolista-financeiro das últimas décadas quanto para os anseios e agruras do conjunto dos trabalhadores, quem, na verdade, sofre os seus efeitos reversos. Tratar essa complexa e contraditória problemática em *Os Ferroviários* como um “assunto de riso”, conforme cita Johnston (2001), é certamente algo que causa uma estranheza incômoda. Todavia, conforme já mencionamos anteriormente, esse desconforto se apresenta em virtude da própria concepção pré-determinada acerca da estética realista loachiana, comumente vista como uma representação esquemática próxima do gênero documentário (BILLEN, 2001). Por consequência, dada à incompreensão acerca dessa estética realista, parte da crítica deixa de entender a função sócio-estética do humor enquanto um importante elemento compositivo da montagem e representação realistas de Dawber e Loach.

Assim sendo, alguns críticos especializados e jornalistas, principalmente aqueles que se encontravam temporalmente próximos ao período histórico de lançamento de *Os Ferroviários*, perdem de vista que a estetização da privatização das ferrovias no filme é inspirada num dos principais traços socioculturais da região em que se passa a trama, a região de Yorkshire. Trata-se do típico *Yorkshire humor* [humor seco de Yorkshire], o qual se constitui historicamente como uma reação comportamental das nascentes classes trabalhadoras daquela região à miséria social de todo o norte industrializado da Inglaterra, gestada no apogeu da Revolução Industrial.<sup>209</sup> Em outras palavras, esse humor (conjuntural) se expressa a partir de um “modo seco e

---

<sup>209</sup> A região norte da Inglaterra foi decisiva para o desenvolvimento capitalista britânico. Ali nascera as suas bases industriais com a produção têxtil, os estaleiros navais, as atividades mineradora e portuária etc. Apesar de toda a riqueza produzida pelos trabalhadores dessa região, a apropriação do excedente econômico pelas famílias proletá-

ácido de olhar para o mundo, enquanto uma forma de sobreviver às terríveis condições de vida e de trabalho” historicamente constituídas naquela região (THE YORKSHIRE TIMES, 2013).

Conseqüentemente, parte dessa crítica perde de vista o próprio estatuto sociocultural do humor em conceber uma representação burlesca, porém ciente e perspicaz, acerca de uma dada realidade histórico-conjuntural, caracterizando-a a partir de alguns traços e marcadores sociais propositalmente satirizados. Traços esse que, apresentados a partir de um discurso eminentemente sóbrio e polido, embora igualmente crítico, poderia não atingir o propósito mesmo da reflexão desmoralizada. O risível aqui torna-se, portanto, uma arma comunicacional que não apenas pretende salientar reflexões que se encontram além da imediaticidade do visível (do óbvio), mas causar também um processamento emocional mais leve, todavia, não menos conseqüente acerca do fenômeno social observado.

Nesse sentido, o humor comparece justamente no filme — combinado com as demais mediações plásticas<sup>210</sup> — como uma espécie de ferramenta *sui generis* da *observação em primeira pessoa do negativo não visível*; de um conteúdo social impregnado de contradições e efeitos onerosos para alguém ou para algo. Logo, no caso específico do humor utilizado em *Os Ferroviários*, observamos como a sua utilização na trama serve ao propósito simultâneo da exacerbação do contraditório e da exorcização de seus efeitos deletérios. Por isso, as medidas privatistas informadas pelo supervisor Harpic — as quais passam a negar o cotidiano dos ferroviários enquanto servidores públicos — são tratadas com o devido escárnio, uma vez que: *i.* expressam o próprio modo de ser da conduta dos trabalhadores mais precarizados que vivem e laboram em South Yorkshire, região de ambientação da trama e; emergem como a resposta possível a um grupo de trabalhadores que se vem enredados por decisões empresariais das quais nem sequer foram consultados.

Em suma, quem impôs a competição e concorrência extremas, as habilidades socioprofissionais para se triunfar no mercado e a autovigilância laboral não foram os ex-ferroviários da British Rail, mas um terceiro, cujo poder econômico alienante fez de uma força de trabalho

---

rias locais era ínfima, tornando essa a região mais pobre da Inglaterra. Posteriormente, com o processo de internacionalização extrema do grande capital, principalmente após a desregulamentação do mercado de capitais em solo britânico, a população residente em Yorkshire vivenciou a destruição do tradicional parque industrial da região. Como tal, o humor seco de Yorkshire figura como resposta comportamental de sua população proletária a essas condições de precariedade historicamente vividas naquela região. Além disso, Loach escolheu alguns atores e comediantes da região para atuarem como os protagonistas da trama. Por exemplo, Charlie Brown, ator e comediante que interpreta o caricato e burlesco personagem Jack, o zelador [*the janitor*] na trama de *Os Ferroviários*, nasceu justamente em South Yorkshire.

<sup>210</sup> A categoria *mediações plásticas* pode ser compreendida aqui como o conjunto de linhas audiovisuais que comparecem na montagem e na narrativa épico-dramática da trama. Isto é, corresponde a todos os meios que compõem a estética da obra, caracterizada pela escolha de determinados planos, enquadramentos, sequências, diálogos, linhas sonoras, condições de iluminação, cenários, fotografia, figurinos etc.

alheia aos interesses imediatos do mercado uma mediação perfeita para a consecução de novas franjas de valorização do valor.

Mas, afinal de contas, o que está por detrás dessa profunda alteração das bases socioprodutivas que regiam e regulamentavam o trabalho dos ferroviários? O humor e, mais especificamente, o riso podem mesmo aplacar um sentimento de frustração que possa tomar conta do próprio espectador que assista ao filme? Sabemos, pela lógica mesma do grande capital acionário e sua relação parasitária e, ao mesmo tempo, simbiótica com o Estado burguês, que qualquer medida privatista representa o início de um movimento de desregulamentação do mundo do trabalho e, conseqüentemente, da rotina laboral do proletariado diretamente implicado nesse processo. Não poderíamos imaginar, por simples inferência, que a retratação de um processo de privatização em *Os Ferroviários* flui-se sob cursos d'água distintos. Trabalho alheio privatizado, por mais concreto e específico que seja o seu fazer, acaba por redundar em um *trabalho estranhado* que serve às diretrizes caóticas do reino anárquico do mercado. Como tal, a imposição da retomada das taxas de lucro dos grandes capitais acionários — estes, sem atividades econômicas suficientemente rentáveis para locação de novos recursos e, portanto, se espaços de acumulação suficientes para se reproduzirem em escala ampliada — acaba por ser o motor que, de forma oculta, move o avanço do setor privado sobre o erário; isso tanto na realidade cotidiano do modo de produção capitalista quanto na ficcionalidade produzida por Dawber e Loach.

Logo, saber que a força de trabalho dos personagens-ferroviários é barateada ao livre gosto de um grupo minoritário de acionista (como ocorre sempre nesses casos de privatização do erário) e, conseqüentemente, sem qualquer tipo de negociação ou contrapartida em benefício desses proletários é algo definitivamente doloroso. Ao menos do ponto de vista estritamente moral da questão.<sup>211</sup> Sendo assim, o próprio riso gerado nas respostas dos ferroviários não suspende esse teor aflitivo; ao contrário, expressa algo historicamente humano: a capacidade de não negar a dor da existência cotidiana, mas, ao contrário, de processá-la racional e emocionalmente; fazendo desse ato individual, mas similarmente coletivo, uma forma de autopreservação do próprio ser social. Isso significa reconhecer no humor não um meio de negação do incômodo, mas um meio para lidar com situações difíceis e doloridas, típicas das circunstâncias reais da vida, proporcionando não somente um momento de alívio e prazer a psique, mas um elo de reconexão com a antropomorfização consciente do mundo, nos termos de Lukács (2012). O

---

<sup>211</sup> É inegável que esse sentimento só pode ser assim tomado a partir de uma iniludível perspectiva do proletariado e, portanto, em consonância com seus anseios e lutas cotidianas.

humor atua, assim, como uma correia de transmissão perfeita para uma fruição estética saturada de catarse e reflexão — objetivos mesmos da estética realista loachiana.

Esse humor presente em *Os Ferroviários* não se restringe, portanto, ao mero alívio contemplativo. Ele assume um caráter efetivamente político em virtude de sua dimensão psicossocial. Ali, entre os ferroviários, o alívio não é individual e alienante, funcionando apenas como um refúgio momentâneo. É mais do que isso. A reação bem-humorada dos ferroviários adquire uma função coletiva ao repudiar a privatização enquanto fenômeno social. O bom-humor desses ferroviários expressa a sua negação (recusa) perante as novas práticas empresariais privatistas, explicitando que a sua pretensa normalidade institucional, por parte dos novos gestores da empresa, é na realidade uma impositiva violência perpetrada contra o proletariado que faz aquele depósito funcionar. Tudo isso, aliás, a despeito de um possível sentimento de impotência dos ferroviários perante o carrilar quizilento desse trem veloz da privatização. Por isso, esse efeito de negação do processo via humor permite ao espectador mais atento observar naquela situação sob permanente recusa o descortinar de seu real estatuto constitutivo, prenhe de um determinado sentido sócio-histórico. Este, coberto pela familiaridade do *status quo*, da ‘ordem natural das coisas’. E isso ocorre justamente pelo fato de que aquele humor dos ferroviários atua para desmascarar as novas práticas privatistas de tal sorte que o instinto racional e emocional estimulado pelo fruir da trama não redunde em uma busca isolada pelo alívio da tensão; busca sobremodo, uma reflexão catártica sobre o efetivo (real) significado da situação representada (EAGLETON, 2020).

Assim sendo, ao invés de simplesmente negarem o processo de implementação das medidas privatistas no depósito — no sentido psicológico mesmo da falta de processamento da dor acometida —, nossos personagens-ferroviários reagem a toda essa nova contenda com bom-humor: o pesar das lamúrias e da mera revolta intempestiva dá lugar ao tom irônico, às galhofas, ao improviso e às inferências engraçadas; tudo isso expondo o ridículo dessa pretensa sobriedade racional dos novos gestores da empresa, bem como as contradições ocultadas no interior dessas medidas privatistas de aceitação unilateral. Na verdade, tais medidas privatistas, tratadas pelos ferroviários com o devido escárnio, envolvem não a ‘pura racionalidade’ de uma gestão empresarial ‘responsável’, mas, substancialmente, o movimento de desregulamentação de toda uma organização socioprodutivas pregressa, baseada na garantida de distribuição de direitos trabalhistas já conquistados, tais como a padronização da jornada fixa de trabalho, a garantia de direitos sociais e trabalhistas e de proteção ao emprego, a progressão de rendimentos ao longo do tempo de serviço, etc.; tudo isso em direção à regulamentação privatista dos serviços de manutenção e reparo das vias férreas.

Além disso, compreendemos que esse *duplo processo de desregulamentação-regulamentação* do setor ferroviário britânico — esteticamente representado no movimento narrativo de *Os Ferroviários*, apresenta-se como um subproduto inerente à própria dialética da privatização que citamos anteriormente. Como tal, esse duplo processo engendrado pela dinâmica privatista revela-se tão somente uma manifestação sociofenomênica oriunda desse amplo processo de reestruturação produtiva em curso. Um processo que, como vimos, reflete um *progressivo movimento de subsunção formal e real do trabalho ao capital*, típico de uma sociabilidade mercantil burguesa calcada na extrema racionalidade do cálculo econômico. Por sua vez, esse movimento de subsunção torna-se evidente no desfecho da reunião dos antigos ferroviários da British Rail com o supervisor Harpic, conforme mostra o diálogo a seguir.

*Harpic:* Para terminar, há uma carta para cada um. Leiam atentamente. *Voz off:* Do que se trata? *Harpic:* De demissão voluntária. *Voz off:* É obrigatória? *Harpic:* Não é obrigatória! *A escolha é de vocês.* *Voz off:* Estão tentando nos subornar. É isso aí. Nos traíram novamente [*Sold us down the river again*<sup>212</sup>]. [...]. Querem nos despedir (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h07min46s-00h08min09s).

Trata-se, portanto, do momento no qual vem à luz o lado negativo das medidas privatistas, outrora ocultado pela cantilena e falas empoladas em torno de ideias supérfluas como fomento à competição e constituição de habilidades para se ‘ter sucesso no mercado’. Ideias essas, todavia, desnudadas, arrancada a fórceps da mistificação conveniente dos gestores do capital pelos chistes irônicos verbalizados pelos ferroviários desde o início dos informes de Harpic. Trata-se, aqui, por isso, da revelação do lado “sombrio” da privatização, conforme aponta o próprio Loach, segundo Johnston (2001). Afinal, o que significa a efetivação de uma “demissão voluntária” senão o despedimento compulsório de um ferroviário, o qual facilita a reduzir do quadro de servidores no depósito ferroviário?! A propósito, é justamente nesse momento da trama loachiana que a gradação do riso diminui e os gracejos e comparações esdrúxulas se esvaem. Esse

---

<sup>212</sup> Segundo Phythian (1992) em seu, a origem etimológica da expressão *sell down the river* encontra-se na história da escravidão estadunidense. Tal a expressão era, assim, usada no momento da venda [*sell*] de pessoas escravizadas, as quais eram trazidas rio abaixo [*down the river*] até um mercado de escravos em Nova Orleães. Isto é, essas pessoas escravizadas eram deslocadas de barco através do Rio Mississippi, cuja foz desemboca justamente nessa cidade do estado sulista de Lousiana. A finalidade desse traslado era abastecer as plantações de açúcar e algodão com essa força de trabalho escravizada. Nesse caso, as pessoas escravizadas do gênero masculino eram conduzidas a esse mercado em maior grau, dada a natureza do trabalho braçal a ser desempenhado nessas plantações. Por outro lado, esse mercado de escravos de Nova Orleães servia como destino de escravos considerados ‘problemáticos’ e ‘indomesticáveis’ por parte dos proprietários de terra dos estados do Norte, os quais viam os mesmos como trabalhadores improdutivos e pouco rentáveis (PHYTHIAN, 1992). Além disso, Sandlin (2010) afirma que a ameaça de serem vendidos *down the river* era concebida como uma espécie de “sentença de morte” por parte dos escravos, os quais tinham conhecimento acerca dos métodos bárbaros de subordinação e punição por parte dos escravocratas do sul.

é o momento que elucida o real significado dessa feroz e intempestiva racionalidade do capital. Este, o verdadeiro indutor dos primeiros passos dos ferroviários rumo ao seu cadafalso<sup>213</sup>. O triste destino parece assim estar traçado e as ‘escolhas’ não são mais do que adornos nada anestésicos: assinar uma carta de demissão voluntária ou permanecer na nova empresa privada sob aviso prévio — com condições de trabalhar ditadas por uma política empresarial de corte de gastos — é vislumbrara diante de si um futuro fadado à precariedade laboral. Por isso, em qualquer uma das ‘alternativas’, desculpem-nos o trocadilho, não se observam alternativas quaisquer. Essa aparente dupla opção de escolha apresentada aos ferroviários é, na realidade, reduzida a um único propósito da nova gestão empresarial do depósito: forçar a regulamentação dessas novas e precárias condições de trabalho aos antigos servidores. Propósito esse (in)diretamente apresentado por Harpic ao longo de sua explanação.

Desse modo, a observação dessa gradação do humor à seriedade do tema é fundamental para que o espectador vislumbre, por mais indireto que seja, essa racionalidade do capital em seu movimento de subsunção do serviço público representado em *Os Ferroviários*. Porém, toda essa complexidade temática e esse refino representativo encontram-se à margem de grande parte da dita crítica especializada. Por exemplo, quando a crítica de cinema Johnston (2001) entrevistou Loach inquirindo se “a perda de empregos seria assunto de riso”, sua indagação demonstrou que a mesma não havia compreendido o papel estético do chiste yorkshiriano no desenrolar da obra. Aquilo que para a ela poderia ser encarado como um descompasso indevido entre drama e humor, para Loach era um meio não apenas de externalizar ironicamente a problemática das privatizações, mas, também, de contextualizar o próprio comportamento galho-feiro e sarcástico dos trabalhadores residentes em Yorkshire, típico da região. Ademais, em resposta ao questionamento de Johnston, o diretor afirmou que “o humor de uma situação pode coexistir com seu lado sombrio”. Este que, segundo complementa Stratton (2001), apenas se torna palatável partir da justa medida do humor trazido pelo filme. De encontro a isso, aliás, Dawber e Loach demonstraram terem ciência da seriedade do tema, afirmando que *Os Ferroviários* é “uma comédia com um propósito sério”, feita para rirmos, “mas não por muito tempo”.

Entretanto, se esses tipos de afirmações se apresentam demasiado genéricas (carentes de concretude), a interação entre o humor e a seriedade na narrativa assume uma combinação particular: o humor, enquanto meio de *negação e revelação do negativo obscurecido na afirmação*

---

<sup>213</sup> Freud (2017) analisa esse *humor de cadafalso*, isto é, esse humor que lida diretamente com o desfecho trágico de uma determinada situação cotidiana em suas anotações publicadas sobre o tema, denominadas *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Nela, o autor mostra como o inconsciente individual e a sociedade enquanto organização coletiva processam jocosamente a eminência do infortúnio, trazendo para o plano do absurdo a leveza do epitáfio desinteressado e do gracejo desprezioso.

*normativa*<sup>214</sup> das políticas privatistas, é a mediação plástica que melhor prepara o espectador para a crueza dos fatos subsequentes. O tom irônico, acompanhado de improvisações, produz uma plasticidade psicológica nos personagens que, na explosão das risadas, vão tecendo um discurso crítico que descortina e deslegitima, simultaneamente, essa racionalidade do capital. Esta que passa a ser reproduzida como norma social de conduta, a qual sequer visa reconhecer a desastrosa seriedade de suas consequências à sociedade, principalmente às frações mais vilipendiadas do proletariado britânico (e mesmo de outras partes do globo).

Há aqui, portanto, uma negação por parte dos personagens-ferroviários em aceitar a normalização e naturalização das novas medidas privatistas para o depósito, a despeito dos pseudo-ares de retidão apresentados por Harpic. Nesse sentido, aquele tom irônico na reação dos ferroviários evidencia ao espectador, exatamente, aquela espécie de racionalidade burguesa por detrás da desregulamentação da rotina do depósito. No caso específico da trama, encarar com seriedade e de peito aberto esse movimento de subsunção — no sentido de reproduzi-lo como norma social aceitável, conforme supõem as instituições sociais que o sustentam — é perceber que o humor dos ferroviários tem como principal objetivo perverter e invalidar os discursos de positividade que mistificam esse mesmo movimento.

Assim, a seriedade presente no humor de Dawber e Loach reside em desmascarar aquilo que se encontra velado por detrás dos discursos propagandísticos em torno da problemática da privatização. Temos assim um efeito estético-catártico e, porque não dizer, psíquico oriundo desse humor de cadafalso dos ferroviários: revelar, com o devido escárnio e o aguçado chiste, a racionalidade do capital diante de um processo de reestruturação produtiva em curso, o qual promove a dor humana diante de uma existência social erigida a partir da centralidade de um *trabalho estranhado*. Em outras palavras, o filme produzido por Dawber e Loach expõe a racionalidade nua e crua do caráter histórico do movimento de subsunção do trabalho ao capital. Movimento este que, na virada do novo milênio, adentraria ao âmbito dos serviços públicos.

Desse modo, sob a reação irônica dos ferroviários, indagamos: qual o significado sócio-histórico dessas medidas privatistas de realocação de recursos e reordenamento do serviço público ferroviário com base na competição, nas habilidades, na vigilância e na dispensa em massa de trabalhadores pelos gestores privatistas? Eles são elementos estruturais da racionalidade constitutiva do modo de produção capitalista, necessário para a reprodução do próprio capital enquanto lógica de valorização perpétua, a qual, necessita ser normalizada e naturalizada.

---

<sup>214</sup> Sobre a dialética dessa afirmação normativa de um contexto via revelação de sua negação, ver as reflexões de Safatle (2008) acerca do cinismo e da falência da crítica na atualidade.



Por sua vez, tal racionalidade posta na privatização do setor ferroviário público britânico, e encenada no filme, não é senão a representação do fenômeno de reestruturação produtiva no setor público encadeada por processo de privatização reais. Isto é, a reestruturação produtiva capitalista implica, no preciso caso do filme, a expropriação de ativos públicos por empresas privadas. Condição essa que altera profundamente as relações de propriedade até então vigentes. Desse modo, o serviço público de transporte ferroviário local se torna um produto privado, ou seja, passa a ser produzido e realizado a partir de relações laborais mediadas pela famigerada *forma-mercadoria*. Nesse caso, os serviços de transporte ferroviário passam a ser produzidos com vistas à acumulação de capital. Logo, suscetível à concorrência com outras empresas privadas em disputa pela apropriação de vultosas cotas-partes da riqueza social produzida pelo conjunto dos trabalhadores. Isso não quer dizer que, sob a gestão estatal, tais serviços de utilidade pública não estivessem de algum modo mediado pela lógica do mercado. Tais serviços não deixavam de se apresentar como mercadorias, conseqüentemente, dotadas não apenas de valores de uso capazes de satisfazer determinadas necessidade sociocotidianas, mas também de um *quantum* abstrato de valor (econômico) via generalização das trocas.

Todavia, esse valor era, como nos explica Marx (2011a), “evanescente”<sup>215</sup>, ou seja, servia apenas como medida de troca de um serviço prestado sem o objetivo da produção direta de um mais-valor. Como tal, o fim último dos serviços de transporte transacionado era a própria satisfação de seus valores de uso e não a produção crescente de um valor que se valoriza, tal como ocorre na venda de uma mercadoria produzida por um trabalhador assalariado que ali depositara um *quantum* de trabalho abstrato a ser reconvertido financeiramente em forma de lucro para seu patrão. Entretanto, com a privatização desse setor, o valor de uso de seus serviços passa a ser apenas um meio necessário para a finalidade última da acumulação privada. Por isso, a informação transmitida por Harpic sobre o fim da British Railway e a sua subsunção material

---

<sup>215</sup> Em uma passagem dos *Grundrisse*, Marx (2011a, p. 383, grifo nosso) diz: “supondo que [o indivíduo] A pague em dinheiro [por um] serviço, *isso de modo algum significa a transformação de seu dinheiro em capital*, mas antes, *o pôr do dinheiro como simples meio de circulação para obter um objeto do consumo, um valor de uso determinado*. Por essa razão, tal ato também *não é um ato produtor de riqueza*, mas *consumidor de riqueza*. Para A, não se trata de maneira nenhuma de que o trabalho enquanto tal, *um certo tempo de trabalho* e, por conseguinte, *valor*, se objetiva [em um produto a ser rentabilizado em sua troca], mas que *uma certa necessidade seja satisfeita*. [O indivíduo] A *não valoriza, mas desvaloriza seu dinheiro ao transpô-lo da forma do valor para a forma do valor de uso*. O trabalho aqui é trocado não como valor de uso pelo valor, mas ele próprio como valor de uso particular, *como valor para o uso*. Quanto mais A repetir a troca, mais [ele] empobrece. *Essa troca não é um ato de enriquecimento [privado], não é ato de criação de valor, mas de desvalorização dos valores existentes em sua posse*. Nesse caso, o dinheiro que A troca pelo trabalho vivo – serviço [diretamente vendido como mercadoria] ou serviço que se objetiva em uma coisa [vendável] – *não é capital*, mas *renda*, dinheiro como meio de circulação para obter valor de uso, no qual *a forma do valor é posta como forma simplesmente evanescente*, não como dinheiro que, por meio da compra do trabalho, pretende se conservar e se valorizar. A troca do dinheiro como renda, como simples meio de circulação, por trabalho vivo não pode jamais pôr o dinheiro como capital e, conseqüentemente, não pode jamais pôr o trabalho como trabalho assalariado no sentido econômico”.

(de meios de produção e força de trabalho pré-existente, vinculados à antiga companhia estatal) por uma empresa privada em concorrência no mercado, caracteriza no seio do cotidiano dos ferroviários uma *cisão fundante entre o valor de uso e valor*, aquela que estrutura o próprio *modo de ser* do modo de produção capitalista.

À época da privatização das ferrovias britânicas, naqueles idos anos de 1990, um intenso debate nacional fora gerado sobre essa questão da transmutação dos serviços de transporte ferroviário local: alterar o estatuto econômico de uma prestação de serviços de utilidade pública tão emblemática como o sistema ferroviário britânico, convertendo o seu ramo produtivo em meio de negócio e lucratividade privados, era uma decisão política aceitável? Toda a celeuma gerada nesse contexto pode ser resgatada a partir dos estudos do historiador dos sistemas de transporte ferroviário em várias regiões do globo, o britânico Christian Wolmar<sup>216</sup>. Nessa época de acalorados debates em torno do processo de privatização, o historiador salienta que,

para um marciano — ou, na verdade, para a maioria da Europa Continental — a destruição das ferrovias pelo Reino Unido é verdadeiramente intrigante. Como os britânicos poderiam pensar que as ferrovias pudessem ser administradas por empresas do setor privado, em que *o lucro é seu principal motivo*, sem considerar as necessidades mais amplas da sociedade? Isso foi uma bobagem que nunca deveria ter saído da esfera dos *think-tanks*. E agora pagamos o preço (WOLMAR, 2001, p. 54, tradução nossa, grifo nosso).

Se, por um lado, o processo de privatização das históricas e patrimoniais ferrovias britânicas é inconcebível para um pensamento crítico minimamente razoável<sup>217</sup>, por outro lado, os gestores e ideólogos do grande capital, situados nessas *think tanks* liberais, citadas por Wolmar, desempenham a tarefa, ciente ou não, de reproduzir ideal e materialmente a racionalidade (inumana, a propósito) da irrestrita valorização do valor e seu inerente processo de acumulação. E eles o fazem a despeito de seus progressivos e nefastos efeitos socioambientais<sup>218</sup> (FRESSATO

---

<sup>216</sup> Christian Wolmar é historiador de ciências e tecnologia e membro do Partido Trabalhista britânico. É um estudioso na área de transportes. Já estudou a ferrovia transiberiana, dedicando-se também, com afinco, à constituição de uma historiografia das ferrovias britânicas e seu processo de privatização. É autor de vários livros, entres os quais, a obra *Broken rails: how privatisation wrecked Britain's railways* [*Trilhos quebrados: como a privatização destruiu as ferrovias britânicas*], publicado precisamente no ano de lançamento de *Os Ferroviários*, em 2001.

<sup>217</sup> Um pensamento consciente ou não dessa contradição entre valor de uso e valor. Logo, com uma compreensão sociodistributiva mais abrangente desse processo, a qual parte da premissa de que a estima e a importância do acesso a esse serviço de transporte são estratégicas não apenas para o bem viver de boa parcela de sua população, mas, inclusive, para a própria reprodução social da circulação de mercadorias em solo britânico (tanto de meios de produção como de força de trabalho).

<sup>218</sup> Todos esses nefastos efeitos socioambientais podem ser melhor compreendidos se relembramos uma importante determinação histórica do modo de produção capitalista: o capital é uma relação social erigida a partir de um processo histórico de instituição de uma forma de propriedade privada específica, a propriedade burguesa dos meios de produção que permitem o exercício da atividade laboral. Como tal, essa forma de propriedade promoveu

& NÓVOA, 2020). Tudo isso, aliás, reitera a nossa argumentação acerca da efetividade ontológica (existencial) dessa racionalidade do capital, a qual passa a se apropriar de parte do fundo público reservado aos trabalhadores e à população como um todo, bem como da natureza.

Portanto, não é fortuita a caracterização sarcástica desse amplo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho em *Os Ferroviários*. A sua gradação de emoções — de um humor irônico de cadafalso à seriedade do tratamento dessa temática — emerge como uma importante mediação comunicacional da historicidade presente no fenômeno ficcionalizado. A mudança da placa da empresa, por exemplo, indicando que uma nova e desconhecida empresa privada irá administrar o depósito, aliada à cena subsequente do diálogo descompassado entre o *sério* Harpic e os *galhofeiros* ferroviários, denota justamente a validade desse recurso estético empregado por Dawber e Loach. Neste caso, a gradação irônica dos valores capitalistas de concorrência e de sucesso no mercado até a sua exposição na cruel ‘livre escolha’ dos ferroviários (em assinar sua carta de demissão compulsória ou optarem pelo aviso prévio se comprometendo com as medidas privatistas a serem implementadas) revela-se como um expediente eficaz para a exposição da absurdidade do próprio processo de privatização. Isto, do ponto de vista das classes trabalhadoras, obviamente.

Se em tradução livre a expressão “venda-nos rio abaixo” [*sold us down the river*], utilizada por um dos ferroviários, denota uma comparação hiperbólica entre a nova situação privatista dos funcionários do depósito e as duríssimas condições de vida daqueles a quem, historicamente, essa expressão fora atribuída — isto é, dos trabalhadores escravizados que rumavam forçosamente à Nova Orleans para serem cruelmente vendidos a pervertidos proprietários de terra do sul dos Estados Unidos —, também é certo indicar que essa comparação, além de ser corriqueiramente utilizada pelos anglófonos para se referir a uma espécie de traição perpetrada por terceiros, remete ao fato de que a força de trabalho desses ferroviários também é vendida a outrem sem o seu consentimento e sem os devidos resguardos a sua integridade física e mental. Afinal, eles também, enquanto força de trabalho ativa, se constituíam como parte desse ativo público da British Railway, posto agora à venda pelo próprio Estado burguês.

---

uma cisão entre o trabalho vivo em potência [*dýnamis*] e os meios de produção que o permitem, de fato, se concretizar [*enérgeia*]. Logo, a partir do momento em que o ser humano (um ser social que apenas pode sê-lo na medida em que trabalha para reproduzir as suas próprias condições de existência) passa a ser apartado dos meios necessários para a satisfação de suas necessidades – ou seja, que os valores de uso produzidos socialmente passa a se apresentar sob a posse dos proprietários dos meios de produção –, a condição *sine qua non* de acesso aos meios de subsistência manufaturados e aos recursos naturais disponíveis passa pela realização de seus valores no reino anárquico do mercado (burguês). Esta que se apresenta como esfera social dinamizada pela competição empresarial, com vistas à máxima apropriação do excedente econômico produzido pelo proletariado. Trata-se, assim, de uma determinação que põem para sai as contradições oriunda de uma sociabilidade invertida, na qual a finalidade da produção não é, *a priori*, o consumo dos valores de uso que dão suporte à existência do ser social, mas, em sentido oposto, a valorização do valor via valores de uso (ANTUNES, 2018).

Desse modo, esses personagens-ferroviários se veem expropriados de suas próprias condições de existência, sugados por decisões alheias à sua vontade e, ademais, em contraditória consonância com os anseios do grande capital. Eles não podem, portanto, decidir ficar ou sair daquele velho depósito ferroviário. Em tal seara, essa expropriação das possibilidades de escolha dos ferroviários, aliada ao fantasma do desemprego, impele nossos ferroviários à resignada aceitação das novas condições de trabalho, as quais envolvem justamente o exercício de serviço de manutenção e reparo das vias férreas sem quais respaldos e garantias trabalhistas e a redução de seus rendimentos via processo de assalariamento — de proventos garantidos pelo Estado britânico eles passam a receber um reduzido salário. Logo, nessa nova condição jurídica, nossos ex-servidores ferroviários serão cotidianamente forçados a irem ao mercado vender a sua força de trabalho como seu único meio de subsistência, ansiosos pela sorte que lhes reserva a nova empresa privada — cuja contratação não é, aliás, garantida.

Assim sendo, a potência daquela expressão “venda-nos rio abaixo” caracteriza com veemência a reedição contínua do prelúdio histórico do movimento de subsunção real do trabalho ao capital. Uma subsunção que revela, justamente, a expropriação de uma massa trabalhadores progressivamente precarizados em suas condições de assalariamento e/ou desalento. Nesse caso, o capital (especialmente o grande capital monopolista-financeiro) se dispõe a comprar uma parcela dessa força de trabalho em espera a fim de extrair-lhe uma massa crescente de mais-valor. Quanto à outra parcela dessa massa de trabalhadores à espera, o mesmo capital deixa de contratá-los, relegando-os ao exército industrial de reserva; este que, no interior da dinâmica de acumulação burguesa, contribui para a manutenção do rebaixamento do valor daquela mesma parcela da força de trabalho empregada na dinâmica de expansão do capital.<sup>219</sup>

Portanto, no desfecho do Bloco I de *Os Ferroviários*, temos o desnudar de um movimento embrionário de subsunção do trabalho realizado pelos ferroviários do depósito aos interesses de lucratividade do capital, cuja composição plástica no filme, via expressão “venda-nos rio abaixo”, traz ao espectador, particularmente o britânico, os emblemáticos leilões de ativos públicos do setor ferroviário local, efetivados durante os governos conservadores de Thatcher e Major, entre as décadas de 1980 e 1990. À época, esses leilões liquidaram milhares de postos de trabalho no funcionalismo local, gerando uma enxurrada de demissões e perda de direitos trabalhistas duramente conquistados ao longo de décadas de lutas sindicais. Para termos uma ideia acerca da nefasta magnitude desse processo para o proletariado do funcionalismo público

---

<sup>219</sup> Essa dinâmica do capital é potencializada pelo uso crescente de maquinários e aparatos tecnocientíficos capazes de aumentar a produtividade laboral dessa força de trabalho empregada (FONTES, 2017; HARVEY, 2014).

britânico, o total de demissões provocadas por esses leilões levou à duplicação do contingente laboral desempregado, passando de 500 mil trabalhadores demitidos em 1979 para mais de 3 milhões de trabalhadores dispensados em 1980 (GARLOCK, 2002; KELLY, 2002); certamente a exoneração de muitos desses trabalhadores de seus cargos contribuiu e muito para a duplicação desse contingente proletário.

Além de todos os meandros anteriormente citados sobre a efetivação de um estética realista capaz de representar esse movimento de subsunção do trabalho ao capital — o qual já se encontra presente no decorrer do Bloco I da narrativa — observamos a presença de uma cena que reforça essa caracterização das alterações do regime de trabalho no depósito: a saída do veterano Len, um ferroviário veterano do depósito que prefere assinar a sua carta de demissão do que cumprir qualquer tipo de aviso prévio com a nova empresa gestora do recinto. A sequência de planos (e, conseqüentemente, de fotografia, iluminação, ambientes cenográficos reais, etc.) que compõem essa cena emblemática de transição pode ser observada na Figura 5.

Figura 5 — A saída de Len da British Rail: *a.* No fim do expediente, Len se debruça na leitura da carta de demissão voluntária; *b.* *Close-up* no diploma de Len, parabenizando-o pelos seus 25 anos de trabalho plena na estatal British Rail; *c.* *Close-up* no diploma de 25 anos ano na lata de lixo, onde fora jogado por Len; *d.* Len com seus companheiros conversando sobre o futuro na empresa



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Seu arquétipo personifica a condição de desligamento compulsório de milhares de servidores de suas funções e cargos públicos, os quais encontram-se agora forçosamente desempregados em virtude desse processo de privatização do bem público e assalto ao erário. Essa saída

de Len após 25 anos de serviços de manutenção e reforma prestados à antiga British Rail, evidencia um dos primeiros efeitos da *dialética da privatização* que dinamiza a narrativa de *Os Ferroviários*: o veterano Len, justamente aquele ferroviário com um quarto de século na companhia estatal, sucumbe diante das primeiras medidas privatistas que conflituam com aquela organização laboral progressiva no setor. Não por acaso, ele fora o primeiro personagem-ferroviário a ver seu destino selado pela iracúndia de um capital em crise, socorrido às pressas pelo Estado britânico.

O impacto disso na trama e na montagem do enredo é claro: causar desde logo no espectador um sentimento de fenecimento do *velho em desencanaixe* — o trabalho fixo do funcionalismo estatal — perante o *novo avassalador* — a regulamentação da desregulamentação do trabalho assalariado. Nesse momento inicial da trama, ainda restam os demais companheiros de Len no depósito, todos eles ainda integrantes da equipe do velho Gerry. Eles se mantêm firmes em não abdicar das reminiscências de suas garantias trabalhistas enquanto servidores públicos, mesmo cientes de sua brevidade pelo aviso prévio. Consequentemente, essa posição de resistência torna-os símbolos máximos dessa velha ordem laboral em esfacelamento; isto é, se apresentam como o negativo do processo de privatização vindouro, um processo de desregulamentação que sindicalistas como Gerry deseja abortar.

É, portanto, sobre a equipe de Gerry que se tece a caracterização progressiva do movimento de desregulamentação privatista do depósito, cujo embate adquire força no Bloco II, ainda pertencente a este Ato I. É nesse bloco narrativo que essa dialética da privatização se intensifica, recrudescendo seu ataque ao regime de jornada fixa do trabalho, o qual visa completar a sua plena superação. Nesse âmbito, as linhas sonoras do jazz continuam pontuando a imprevisibilidade dos rumos postos em cursos pelas medidas privatistas da companhia. Sua funcionalidade plástica aqui é garantir uma representação semiótica do próprio caráter de instabilidade desse processo. Por seu turno, o humor também comparece nesse efeito catártico-reflexivo da obra e, mais especificamente, da cena que transparece essa transição instável.

Como tal, os ferroviários emergem como efetivos contrapontos a esse movimento progressivo de supressão da jornada fixa e das garantias trabalhistas tão duramente conquistadas. Movimento esse que se desenrola, justamente, a partir de três eventos centrais do Bloco II: *a.* a sessão de apresentação do vídeo corporativo da nova empresa gestora aos ferroviários; *b.* a repentina mudança da empresa privada que gere o depósito e; *c.* a alteração das regras do relógio de ponto. Estes são, portanto, três eventos da narrativa fílmica que caminham na direção do aprofundamento do processo de privatização do velho depósito de manutenção e reparos, agora elevados ao patamar de consolidação ideológica e detalhamento das novas regras empresariais

que deverão ser seguidas pelos funcionários que aceitaram manter-se no depósito. Logo, a trama progride a sua representação do processo de privatização, revelando novas determinações (traços constitutivos) de racionalidade impositiva do capital ante o setor ferroviário.

Desse modo, analisando o primeiro dos três eventos supracitados, isto é, a *sessão de apresentação do vídeo corporativo da nova empresa gestora aos ferroviários*, observamos a emulação de uma série de propagandas midiáticas tipicamente veiculadas no Reino Unido na década de 1990, as quais visavam promover as supostas ‘benesses’ da privatização do erário. Nesse caso, o objetivo era fomentar uma espécie de “positividade da privatização” contida nos relatórios oficiais, segundo comenta Klawans (2002). Todavia, a forma desinteressada como alguns ferroviários assistem ao vídeo promocional (ideológico) da nova empresa, mesclada com a observação atenta e séria de Gerry, caracteriza o campo de significação e, ao mesmo tempo, de embate da racionalidade do capital adentrando aquele antigo espaço laboral tipicamente herdado do modelo fordista de produção. Para uma melhor elucidação desse contexto descrito, vejamos a sequência de planos apresentada na Figura 6.

Figura 6 — A “mudança de cultura” no mundo do trabalho: *a.* Vídeo-propaganda da privatização dos serviços ferroviários; *b.* Semblantes sérios de Paul, Mick e Gerry diante do discurso do CEO Will Hemmings; *c.* Jack mascando chiclete e um ferroviário ao lado cochilando; *d.* CEO enfatiza a mudança da cultura do trabalho



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Todo esse cenário exposto, permite representar um ambiente axiológico (moral) no qual a conduta cotidiana dos subordinados acaba conflitando com o arcabouço de ideias necessárias vinculados por aqueles que subordinam; tudo isso com vista à legitimação e reprodução de uma

sociabilidade mercantil burguesa aparentemente racional e universal para todos (DUAYER, 2015). Nessa sequência de planos podemos observar que o uso da metalinguagem audiovisual do vídeo possui três propósitos específicos para a recepção do espectador: *i.* demonstrar o descaixe e o descontentamento dos personagens-ferroviários diante das novas diretrizes da concessionária gestora<sup>220</sup>; *ii.* apresentar à audiência o *modus operandi* das mistificadoras propagandas pró-privatização, típicas no Reino Unido naquele período e; *iii.* elucidar a distinção de classes entre aqueles que se tornarão brevemente trabalhadores assalariados e o grupo de capitalistas que passam a controlar a companhia, personificado na figura do personagem-CEO da concessionária, o engravatado Will Hemmings. Além disso, essa sequência é emblemática para o desenrolar da trama, pois a reiteração daqueles valores de competição e concorrência, sinalizados anteriormente pelo supervisor Harpic são agora retomados com maior veemência, denotando na estética do filme o recrudescimento de uma racionalidade capitalista e de um *ethos* empresarial que fomenta mudanças laborais com vistas à sua competitividade no mercado. Nesse caso, o CEO anuncia justamente uma mudança estrutural na forma de organização tecno-jurídica do trabalho no depósito, a qual os ferroviários deverão se adequar.

Trata-se assim, conforme mostra o vídeo promocional representado na sequência, de uma “mudança na cultura” laboral do depósito, a ser enraizada inteiramente sob novas bases mercantis e sem quaisquer promessas de garantias sociais, tal como mostram as falas no vídeo.

*Narradora do vídeo promocional:* Enquanto a indústria ferroviária do Reino Unido entra em uma nova era de mudança, muitas questões surgem: como funcionarão os acordos daqui para frente? Seus empregos estarão seguros? Quando vai mudar? Em última instância, nosso sucesso depende de suas habilidades, das pessoas que mantêm nossa infraestrutura. [...]. O cliente é o nosso foco. *É preciso ganhá-lo em uma feroz competição [mercadológica].* Então, eles devem ser mantidos por uma melhoria contínua, o que implica mudanças ininterruptas. *CEO da concessionária:* Acho que esta é a deixa perfeita para me apresentar. Sou Will Hemmings, seu diretor administrativo. Gostaria de introduzi-los à maior mudança de todas. Uma mudança que sustenta todas as outras mudanças. E acho: uma mudança para melhor. *É uma mudança de cultura.* Infelizmente, *os dias de um trabalho para toda a vida se foram.* Mas *os empregos estão aí, para todos nós.* Se correspondermos às expectativas que o futuro nos reserva, podemos progredir até onde nossa iniciativa possa nos levar. Não há limites para o que esta equipe pode alcançar junta. Deixe que minha visão os conduza: *não há mais uma distinção entre nós e eles [the end of us and them].* É o começo de uma *parceria para o progresso.*

<sup>220</sup> Até o presente momento da trama, tanto nós quanto a audiência que assiste ao filme pensa que a empresa concessionária gerenciada pelo CEO Will Hemmings é a East Midlands Infrastructure, apresentada inicialmente naquele mudança de placa do depósito no início do Bloco I. Todavia, para surpresa dos personagens-ferroviários e da própria audiência, veremos que na sequência da trama a concessionária que gerenciava o depósito na sessão de apresentação do vídeo promocional já não era a East Midlands Infrastructure. Hemmings já era, portanto, o CEO dessa nova empresa que ainda não conhecemos, reforçando na narrativa épico-dramática da trama o sentimento de mudança que toma conta do Reino Unido naquele período histórico.



É tempo de avançar para o século XXI e estabelecer as bases para o futuro (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h20min14s-00h21min42s, grifo nosso).

Algumas reflexões importantes podem ser elaboradas a partir das falas presentes nesse vídeo promocional. Não as desenvolveremos aqui à exaustão na medida em que não desejamos enveredar por digressões que nos afastem da nossa exposição argumentativa da trama. Porém, a título de exemplo, observemos brevemente três aspectos enunciados nessas falas.

O primeiro aspecto diz respeito à necessidade que a narradora do vídeo explicita em ‘ganhar novos clientes’, os quais são disputados em uma “feroz competição” mercadológica. Aqui, o ponto central é delimitar desde logo a distinção entre as funções laborais de um servidor público e aquelas que devem corresponder a um mero trabalhador assalariado. Este, diferentemente do primeiro, não deve servir aos seus cidadãos, entregando-lhes um serviço público de qualidade (ao menos como expectativa). O assalariado deve cumprir seu papel de ‘arregimentador’ de novos clientes, os quais deverão consumir as mercadorias ofertadas via troca e, com isso, garantir o ‘sucesso de todos’. Nesse caso, muito mais do que meras palavras de ordem, essa fala carrega consigo o poder da forma-salário, pois diferentemente da forma-provento, esse tipo de renda não é garantido via tributação, mas sim via produção e realização de mais-valor. Logo, dependente da eterna circulação de mercadorias ou, em outras palavras, da produção e realização de um quantum de trabalho socialmente necessário para a produção de um determinado valor de uso a ser consumido por um terceiro (neste caso, o próprio cliente e não mais um cidadão, no sentido governamental do termo).

O segundo aspecto que as falas do vídeo promocional levantam é o advento da era de flexibilização do trabalho no setor ferroviário local, enunciado pelo CEO da concessionária como uma era na qual “os dias de um trabalho para toda a vida se foram” sendo que, todavia, “os empregos estão aí, para todos nós”. Tal enunciação, por sua vez, é clara em seu propósito: estabelecer o consenso (resignado) de que os ‘tempos de bonança’ (se é que já existiram para parcelas significativas das classes trabalhadoras) já se foram e que agora é ‘pegar ou largar’. Nesse sentido, o tom meritocrático da fala de Hemmings é quase tão cínica quanto a naturalidade com que trata a era de instabilidade e incerteza que atinge as classes trabalhadoras menos abonadas (tendencialmente, que desempenham atividades laborais de natureza mais braçal, mas não só). Para um CEO como Hemmings o objetivo de uma companhia de transportes ferroviários recém-privatizada é gerar lucro via imersão no mercado, nem que isso custe o mínimo bem-estar de seus subordinados. Porém, ele não pode deixar transparecer isso por completo, enunciando, com a frieza que se espera de um grande gestor do capital, uma “mudança de cultura”

na empresa; não importando o quão isso poderá afetar aqueles que movimentam, com o sangue e o suor de seus rostos, as engrenagens da produtividade e lucratividade desmedidas.

Por fim, o terceiro e último aspecto que devemos ressaltar daquelas falas diz respeito ao ocultamento das lutas de classes por parte de Hemmings. Nesse caso, como é típico de qualquer onda privatizadora (seja no setor de transportes ferroviários, seja em qualquer setor público sob alvo de processos de privatização), o primeiro passo para que o contingente de servidores da antiga companhia estatal recepcione de modo menos conflitivo nas novas diretrizes e regulamentações da gestão privada da empresa é passar a tratá-los não mais como trabalhadores subordinados à outrem — antes os gestores do Estado e depois os gestores da empresa privada —, mas como ‘agentes econômicos autônomos’, desprendidos de quaisquer modalidades de hierarquia rígida. Para isso, figuras como o CEO Hemmings afirmam que “não há mais uma distinção entre nós e eles [*the end of us and them*]”, reforçando que a partir daquele momento se inicia “uma parceria para o progresso”.

Durante as décadas de 1980 e 1990 não era ainda tão presente no seio da cultura empresarial aquelas nomenclaturas cínicas e mistificadoras acerca das relações sociais estabelecidas entre o proletariado e seu patronato, tais como ‘colaborador’, ‘parceiro’ e ‘empreendedor’. Estas eram nomenclaturas que começavam a se popularizar no auge da consolidação das políticas (neo)liberais em vários países do mundo, já na virada do milênio (SIBILIA, 2008). De qualquer modo, já se faziam presentes nesse tipo de peça publicitária apresentada naquela sessão aos ferroviários. Por sua vez, a utilização dessas nomenclaturas ou da ideia extremamente vaga de parceria entre trabalhadores e gestores do capital apresenta, de fato, um propósito ideopolítico evidente: ocultar que *aqueles que compram e aqueles que vendem* força de trabalho se encontram em lugares contraditoriamente oposto nas relações sociais de produção que saturam o modo de produção capitalista. Ou, em outras palavras, que o excedente econômico produzido *apenas por aqueles que vivem do seu trabalho* é apropriado em sua *máxima cota-parte* por *aqueles que se locupletam a partir do usufruto econômico do trabalho alheio*.<sup>221</sup>

Assim sendo, diante desses três aspectos salientados, somos levados a confrontar tais falas — claramente propagandísticas e apologéticas da privatização do depósito, nas quais se verbaliza uma espécie de um ‘futuro promissor’, prenhe de mudanças ininterruptas aparentemente

---

<sup>221</sup> Podemos imaginar esse excedente econômico como um grande bolo produzido pela totalidade dos trabalhadores assalariados ativos, os quais consubstancializam a sua atividade laboral *in acto* com determinados meios de trabalho e insumos necessários para tornar esse bolo uma objetivação. Por sua vez, a cota-parte mencionada diz respeito à uma determinada fatia desse bolo, a qual será apropriada por um grupo socioproductivo específico, dentre os quais se encontram em destaque aquela totalidade de trabalhadores assalariados e o conjunto dos capitalistas que, historicamente, ‘forneceram’ os meios de trabalho e insumos (meios de produção em seu conjunto) utilizados na produção desse bolo.

desejáveis — com a materialidade no ‘novo’ velho depósito. A trama prossegue, então, o seu decurso narrativo apresentando à sua audiência uma série de mudanças no modo de funcionamento e organização do depósito; os ferroviários, por sua vez, ‘acompanham’ essas mudanças *‘in loco’*.

É desse contexto, portanto, que podemos analisar o segundo evento supracitado, qual seja, a *repentina mudança da empresa privada que gere o depósito*. Se as melhorias contínuas, sob a lógica da competição do mercado, requerem mais e mais mudanças, estas se apresentam aos ferroviários na repentina alteração da empresa privada que gere o depósito. Sua representação dá-se pela nova troca de placas na entrada do depósito (curiosamente superposta à placa anterior), informando, subitamente, que a unidade fabril deixava de ser da empresa East Midlands Infrastructure, pertencendo a Gilchrist Engineering, da qual Hemmings é, de fato, o seu CEO. Conforme mostra a sequência de planos da Figura 7, essa nova troca de placa prenuncia a medida privatista crucial na estória: a alteração das regras do relógio de ponto e, com ela, a perda de uma série de acordos sindicais historicamente conquistados pelos ferroviários, ao longo de anos de greves e paralisações do setor.

Figura 7 — A privatização e a segunda troca da placa instalam o novo regime de contrato por demanda: *a.* Nova mudança de placa anuncia a Gilchrist Infrastructure como a mais nova gestora do depósito ferroviário; *b.* Alteração da regra do relógio de ponto manual. À direita, o quadro com poucos cartões se contrasta com o seu preenchimento no episódio em que Len bate o cartão de seus companheiros; *c.* Reunião de Gerry com o supervisor Harpic e o diretor do depósito Bill Waters sobre a alteração no relógio de ponto manual; *d.* Gerry comunica acordo de desobrigação da regra aos domingos



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Conseqüentemente, essa seqüência de planos iniciada na cena da nova troca de placas materializa, propriamente, o significado da tal ‘mudança cultural’ verbalizada pelo CEO da empresa. Uma mudança marcada por uma constante instabilidade laboral, a qual desregulamenta toda uma forma de organização de trabalho assentada em acordos sindicais coletivos em detrimento da regulamentação de outro modo de organização laboral: o *trabalho flexível*. Este, que se torna um legado central nesse amplo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Principalmente, se compreendermos o seu sentido sócio-histórico no chamado *processo de acumulação flexível* do grande capital, enunciado por Harvey (2014). Logo, assentada não mais no regime fordista-keynesiano de produção industrial, mas sim em um regime de acumulação monopolista-financeiro. Isto é, com gigantescas massas de capital fortemente concentradas nas mãos de grandes fundos de investimento acionário transnacionais, alavancados por uma gigantesca rede de mercado de capitais que buscam obter fatias expressivas do gigantesco ‘bolo’<sup>222</sup> do mais-valor socialmente produzido pelo conjunto do proletariado.

Esse novo regime, por sua vez, adquire um perfil mais delineado nesses eventos combinados na trama na medida em que representam atos constitutivos desse mesmo processo de acumulação flexível. Assim, a troca de placas, da East Midlands Infrastructure para a Gilchrist Engineering, não compõe na estória meramente uma duplicidade de episódios que sucedem repetidas alterações de empresas privadas em concorrência pela concessão de serviços no setor ferroviário britânico. A troca de placas após o aparecimento do personagem-CEO como um administrador do depósito representa na trama essa fase monopolista-financeira do modo de produção capitalista contemporâneo.

De um lado, essa troca de proprietários na gestão daquele depósito ferroviário sinaliza o processo de concentração e centralização do grande capital enquanto movimento constitutivo da própria racionalidade que impulsiona o amplo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho; uma reestruturação produtiva, aliás, que ganha fôlego com a desregulamentação de toda base jurídico-política do regime fordista-keynesiano em fins do século XX. De outro lado, a concentração e centralização de capitais reformula a forma organizacional do modo de produção capitalista em seu alto grau de especialização e reprodução do valor: a figura do CEO na gestão de um império econômico outrora público emerge como um trabalhador

---

<sup>222</sup> Como em sua totalidade, o modo de produção capitalista tende a repartir grande parte desse ‘bolo’ entre assalariados e patrões é certo que a apropriação de uma fatia maior sua (considerando a constância de seu tamanho) por parte do patronato (o que ocorre em todas as corporações do grande capital) implicará em uma redução do tamanho da fatia a ser entregue ao proletariado; uma situação contraditória, de fato, pois o crescimento dos lucros e dividendos apropriados, de um lado, implica o decréscimo da massa salarial, de outro. Tudo isso, por sua vez, nada mais é do que a particularidade sócio-histórica daquilo que chamamos de lutas de classes.

altamente especializado e bem remunerado que se encontra a serviço de um grupo minoritário de acionistas<sup>223</sup>.

Desse modo, em relação ao último evento central supracitado (o qual nos ajuda a elucidar essas profundas transformações no depósito), temos a *alteração das regras do relógio de ponto*. Neste caso, é importante observarmos que a combinação da troca de placas é seguida justamente por esse evento com o relógio de ponto, reforçando ainda mais a ‘mudança cultural’ do exercício do labor. Como se sabe, esse tipo de relógio incide decisivamente na jornada e produtividade do trabalho; e com os ferroviários da nova Gilchrist Engineering isso não se daria diferente.

Com a nova gestão dessa empresa, os ferroviários são obrigados a registrar somente o tempo da jornada de trabalho equivalente ao tempo de realização efetiva do serviço de manutenção nas linhas férreas. Mas, afinal, o que isso implica? Implica a introdução do velho trabalho assalariado por peça<sup>224</sup>, típico da gênese do modo de produção capitalista do século XIX, mas que, no entanto, percorre boa parte do século XX e início do século XXI. Nela, o salário por peça pago ao trabalhador, apresenta-se como uma fórmula ideal de acumulação de capital na medida em que elimina o tempo ocioso do trabalhador, ou seja, o tempo de não-trabalho da jornada, o qual não será pago.

Esta modalidade visa, portanto, assegurar que todo o tempo comprado pelo grande capital se torne efetivamente tempo produtivo. Nesse caso, o salário é pago apenas por peça produzida ou serviço prestado e não pela quantidade de horas em que o trabalhador fica disponível a ou-trem para o exercício de sua atividade laboral. Para os acionistas e/ou sócios da Gilchrist Engineering, isso significa uma redução da proporção do capital variável a ser desembolsado para o pagamento da força de trabalho em relação à massa de mais-valor a ser apropriada por eles. Assim, não é fortuita na trama de *Os Ferroviários* a imagem do relógio de ponto manual em

---

<sup>223</sup> Estes, que passam a se valer de sofisticadas operações financeiras e da lógica fictícia de remuneração de seus investimentos para assegurar dividendos cada vez mais vultosos, oriundos, contraintuitivamente, da venda de bens e serviços (reais, ou seja, que possuem determinados valores de uso) outrora públicos. Afinal, a acumulação de capital depende da produção do mais-valor, o qual, por sua vez, é criado pelo trabalho humano – não seria possível, *em escala social*, criar valor desprovido de valor de uso, ou seja, produzir valor sem produzir mercadoria.

<sup>224</sup> Marx (2017a, p. 623) afirma que “o valor do trabalho é apenas uma expressão irracional para o valor da força de trabalho”, concluindo, portanto, que esse valor “tem de ser sempre menor que seu produto de valor, pois o capitalista sempre faz a força de trabalho funcionar por mais tempo do que o necessário para a reprodução do valor desta última. Além disso, no salário por peça “não se trata de medir o valor da peça pelo tempo de trabalho [socialmente necessário] nele incorporado, mas, ao contrário, de medir o trabalho gasto pelo trabalhador pelo número de peças por ele produzido. No salário por tempo, o trabalho se mede por sua duração imediata; no salário por peça, pela quantidade de produtos em que o trabalho se condensa durante um tempo determinado [não sendo mais] do que uma forma modificada do salário por tempo”. O autor acrescenta, ainda, que a “qualidade do trabalho [executado no âmbito de sua remuneração salarial por peça] é controlada, aqui, pelo próprio produto [resultante], que tem de possuir uma qualidade média para que se pague integralmente o preço de cada peça [ou serviço]. Sob esse aspecto, o salário por peça se torna mais fértil de descontos salariais e de fraudes capitalistas. Ele proporciona ao capitalista uma medida plenamente determinada para a intensidade do trabalho”.

seu envelhecido aspecto e em sua dureza ocre. Tais traços visuais nos remetem, esteticamente, àquela jornada fixa de trabalho, em alguma medida regulamentada naquele proscrito regime de acumulação fordista-keynesiano — o qual adequava-se a ideia de produção industrial atrelada a um único e determinado espaço físico de interação laboral.

Por conseguinte, a explicitação desse relógio de ponto expressa, sobretudo, essa transição no movimento de desregulamentação da jornada fixa de trabalho, o qual vai adquirindo feições de uma regulamentação de jornada flexível, cujo confronto final se dá, justamente, nas progressivas reações de descontentamento dos ferroviários. Tais reações, a propósito, dizem respeito, em parte, à recorrência dos antigos meios legais de organização e regulamentação da velha organização social do trabalho, tal como se expressa na tentativa de diálogo de Gerry com o supervisor Harpic e seu colega gestor.

Na esperança de barrar a regra do relógio de ponto que apenas deve contabilizar as horas efetivamente trabalhadas (e não aquelas horas todas disponibilizadas à empresa), ele recorre à já clássica prática sindicalista, apelando ao exercício dos antigos acordos trabalhistas. Com isso consegue apenas que essa regra não seja praticada aos domingos, mais um dia de trabalho para os ferroviários. Apesar desse píffio e brevíssimo êxito de negociação com a supervisão, esse ‘acordo’ (que pouco alterava no processo de recrudescimento da precarização dos trabalhadores da empresa) se desmancha rapidamente diante da solidez inquisitiva do CEO na reunião com Bill, o antigo ferroviário que ascendeu ao cargo de diretor interno do depósito em virtude, justamente, da política de carreira possibilitada pela estatal British Rail.

Nessa reunião, Bill tenta um acordo em torno da permanência das horas extras de trabalho. Todavia, o CEO Hemmings condiciona essa possibilidade às “cifras”, ou seja, desde que não comprometa os lucros da empresa. Ele ainda deixa bem claro que, na nova dinâmica da mudança cultural do trabalho no depósito, não há espaço algum para acordos sindicais, conforme expõe o diálogo seguinte.

*CEO:* Posso interrompê-lo, Bill? Não há acordos. A lousa foi limpa. *Bill:* É, mas temos acordos locais e nacionais. Isso... isso vem de um longo caminho. Vêm de longa data... *CEO:* Acabei de dizer que não há acordos. É uma página virada. Ok? Você entende isso? *Bill:* [riso estupefato]. Mas esses... esses acordos voltam... [insistindo reiteradamente]. *CEO:* Bill! Estamos perdendo tempo. Qualquer um que se puser no meio do caminho, estará fora. Ok? Fora (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h27min30s-00h27min54s)!

A postura reativa e negativista do CEO da Gilchrist Engeneering é elucidativa acerca dessa racionalidade do capital e suas medidas privatistas. Estas, aliás, passaram a mobilizar a narrativa da trama com base na dialética da privatização que mencionamos anteriormente. Essa

postura do CEO também evidencia a sua força desse movimento de desregulamentação no depósito, isto é, sob uma modalidade flexível de regulamentação sem quaisquer garantias trabalhistas.

Por sua vez, essa força quase intransponível do grande capital rememora-nos aquela reivindicação de Gerry acerca do relógio de ponto, pois mesmo aquela possibilidade até então aceita pela supervisão do depósito de prescindir do trabalho por peça aos domingos fora solapada pela máxima racionalização do capital ante seus subordinados. Sobre isso, a propósito, a trama é eloquente: o único acordo que Gerry consegue obter para a categoria dos ferroviários do depósito é obter uma autorização da supervisão para a retirada do relógio de ponto manual do refeitório. Esta é a única ‘garantia jurídica’ que a velha regulamentação trabalhista via sindicalismo garante aos funcionários do depósito; pouco mais do que a separação do espaço de refeição e ócio do espaço de realização da atividade laboral.<sup>225</sup>

Nesse sentido, toda a ambientação da narrativa até o momento — composta pelo humor sarcástico dos ferroviários e pelas linhas sonoras do jazz — vai extirpando os últimos vestígios da atuação do sindicato no depósito, tal como assinala Stratton (2001). Isso expressa-se, por sua vez, como um ato simbólico da própria impotência da luta sindical diante dessa era de privatizações na virada do milênio. A narrativa épico-dramática de *Os Ferroviários* passa, assim, a expor a ineficácia da ‘velha’ forma de negociação historicamente estabelecida entre o patronato e as classes trabalhadoras. Essa forma de luta já não parece poder barrar esse movimento de subsunção (formal e real) do trabalho ao capital.

Por seu turno, essa ineficácia das lutas sindicais sinalizada na obra pode ser compreendida através do próprio rearranjo contratual instituído pelo estado entre as décadas de 1980 e 1990; rearranjo esse que coloca no centro da organização do trabalho as agências de emprego e sua mediação no mercado da força de trabalho. Agências como essa assumem um papel importante nos blocos narrativos seguintes: elas emergem como um elemento de composição cinematograficamente do processo de reestruturação produtiva em si, especialmente no que tange à reabsorção dos servidores exonerados, os quais deverão agora vender a sua força de trabalho a intermediários. Desse modo, a cena que contempla o relógio de ponto manual junto ao corredor fora do refeitório expressa, justamente, um ponto de inflexão no interior da narrativa: *a transição de um mundo do trabalho devidamente regulamentado e com direitos trabalhistas garantidos — sendo um deles a manutenção da jornada fixa de trabalho — para um mundo trabalho*

---

<sup>225</sup> Isso é figurado na forma de *gags* engraçadas, recheadas de linhas sonoras do jazz, e na atrapalhada instalação do relógio de ponto em um corredor próximo a uma porta, cuja entrada e saída dos ferroviários se torna cômica.

*em processo de flexibilização*. Este, no qual a garantia exclusiva de pleno emprego encontrarse-ia supostamente condicionada à mera ‘vontade e disponibilidade de se trabalhar’ — verdadeira cantilena economicista que visa tratar os impactos do processo de privatização como inocuidades e o futuro do mundo do trabalho como um promissor Jardim do Éden.

Em outras palavras, é nesse desfecho do Ato I que o espectador se depara com uma realidade efetiva em transição prestes a se consolidar e se efetivar solidamente no movimento da dialética da privatização. Transição essa que impulsiona os blocos III e IV da narrativa. Entretanto, como qualquer transição indutora de mudanças sociais importantes, o *salto qualitativo da subsunção do trabalho ao capital* no filme é marcado por incertezas e promessas; tudo mediado por conflitos de ideias. De um lado, ideias reativas constituídas na ordenação da chamada ‘velha economia’ sob regime fordista-keynesiano. De outro, ideias impositivas resultantes da própria necessidade de reconfiguração dos capitais em crise: aqui comparece aquela ideia deque o triunfo no mercado de trabalho depende da vontade e disponibilidade do trabalhador; ele é o único responsável pelo bom desempenho e pela boa rentabilidade de sua atividade laboral — uma mistificação carente de determinações históricas.

Em outros termos, podemos dizer que as ideias impositivas (e de positividade) que recompõem o campo de significação da sociabilidade do capital em crise encontram-se ficcionalmente representadas no vídeo promocional da empresa. Nesse vídeo, aliás, os elementos audiovisuais (e mais precisamente de sonoplastia) acentuam essa visão de um discurso empresarial exageradamente triunfalista, o qual carrega a seguinte audácia verbal: “os empregos estão lá fora para todos nós”, para quem se colocar às “expectativas” do que o “futuro nos reserva”, ou as garantias de êxito ‘dependem exclusivamente’ do que a “iniciativa individual pode alcançar”. Tudo isso aguça ainda mais o cinismo do CEO Hemmings ao sentenciar aquele suposto ‘fim’ das lutas de classes que mencionamos anteriormente: “não há mais uma distinção entre nós e eles”. Como assim? Quem seriam “nos” e quem seriam “eles”? Tudo aqui é mistificador.

Esse tipo de discurso na temporalidade do filme configura, como já sabemos, a própria atmosfera da privatização durante os anos 1990. Trata-se, pois, de um discurso inexorável de positividade do período, tão forte que anulava as críticas a si dirigido. Billen (2001), por exemplo, salienta que se o filme tivesse sido lançado 1995, ele seria visto como uma “fantasia alarmista”. Porém, lembremos, o seu lançamento em 2001 se deu em pleno contexto de debates sobre uma possível reestatização das ferrovias britânicas; tudo estimulado após os sucessivos acidentes ocorridos com a privatização do setor. Logo, esse discurso do CEO Hemmings no filme encontra-se claramente desmascarado pela historicidade do período pós-acidentes. No



filme em si, esse desmascaramento irá emergir com força nos blocos III e IV seguintes, ou seja, após esse ponto de inflexão da narrativa.

É, neste ponto, portanto, que a dialética da privatização adquire um novo ritmo rumo à consolidação dessa transição (ponto de inflexão) introduzida pela regra do relógio de ponto manual. Dali em diante, diferentemente do que prega o discurso do CEO, o que a privatização gera está muito longe do que cinicamente se chamou de um ‘futuro promissor’. As sequências seguintes compõem essa realidade vindoura a partir de novas bases, típicas da desfaçatez desavergonhada dessa da racionalidade do capital. Em sua materialidade nua e crua, sem as vestes e adornos metafóricos de suas abstrações unilateralizantes, típicas de uma forçosa atmosfera do *business*, essa racionalidade já não esconde o seu interesse pela máxima lucratividade via exploração de seus subordinados.

Assim, ao invés de uma ‘parceria’ entre o capital e o trabalho (como insinuava Hemmings), da garantia de pleno emprego com base na disponibilidade de se trabalhar e de um ‘futuro promissor’, essa racionalidade se manifesta na consolidação de novas relações sociais de produção, agora sob as bases de um processo de acumulação flexível. Nele, os ferroviários terão de lidar com a instabilidade e a precarização de suas atividades laborais para poder sobreviver; tudo isso, reiteramos, sem quaisquer garantias trabalhistas outrora asseguradas sob a regulamentação da jornada fixa de trabalho.

Nesse sentido, no próximo item, referente ao Ato II, exporemos ao leitor o quanto essa racionalidade do capital, em seu movimento de subsunção do trabalho, desdobrado pela dialética da privatização nos blocos III e IV, agudiza as contradições históricas postas pela cisão fundante do modo de produção capitalista no seio do setor ferroviário. Vejamos com isso, como se acentuam os conflitos por detrás das lutas de classes, agora sob novas feições de uma sociabilidade mercantil burguesa despudorada, seja em suas dimensões objetiva e subjetiva em processo.

### 3.3 ATO II – DA FLEXIBILIZAÇÃO À SUPERACÇÃO DA COLETIVIDADE LABORAL

No primeiro ato de *Os Ferroviários*, nos deparamos com uma efetiva narrativa épico-dramática em movimento composta pela dialética da privatização. Sua dinâmica permanecera sendo formalmente manifesta a partir de uma série de mediações plásticas, as quais compuseram a trama da obra até aqui. Mediações essas que se faziam presentes, sobretudo, por meio das linhas sonoras do jazz e do humor dos personagens-ferroviários. Ambos, o jazz e o humor,

vão compondo cinematograficamente um movimento contraditório de desregulamentação da ‘velha ordem do trabalho’ em direção à nova ordem da flexibilização da atividade laboral. Tal movimento, por sua vez, ganha contornos mais evidentes nas sequências de planos que compõem o Ato II da película, a qual também se articula com os resquícios de sociabilidade coletiva no espaço laboral ainda presente no primeiro ato. Em outras palavras, a dialética da privatização instala no depósito ferroviário um movimento de desordem no interior dessa velha ordem em suspiros; para em seguida efetivar a sua superação através da introdução de uma *nascente ordem do trabalho flexível*, a qual estabelece um estado pleno de desordem nessa mesma sociabilidade coletiva, bem como na vivência privada dos personagens-ferroviários em destaque na trama, ou seja, de Gerry, Mick, Paul, John e Jim.

Dessa forma, compreendemos o ponto de inflexão no Ato I, figurado na alteração do relógio de ponto, adquiria a sua representação fílmica no esvanecer dessa sociabilidade laboral dos ferroviários. O espectador pôde visualizar naquele primeiro ato, portanto, os resquícios dessa coletividade no trabalho, principalmente em uma atividade laboral de natureza pública, como aquela correspondente aos serviços de manutenção e reparos da antiga British Rail. Tudo isso, aliás, emergindo em consonância com os últimos suspiros angustiantes daquela materialidade social típica dos modelos fordista-keynesianos de desenvolvimento econômico, na qual se edificara a jornada fixa de trabalho. E, com ela, pôde observar uma dada sociabilidade coletiva representada pela interação entre a equipe de Gerry e demais ferroviários. Trata-se, na verdade, da dinâmica dialética das mudanças históricas incorporada na narrativa. Isto é, na medida em que a materialidade social se altera, ocorre inexoravelmente uma reconfiguração das relações sociais. Estas passam a adquirir os traços constitutivos da nova materialidade sob a modalidade flexível do trabalho no depósito.

Nesse sentido, a flexibilização do trabalho lança sua flecha certa no cerne dessa sociabilidade coletiva, outrora constituída sob o regime de jornada fixa. Ela lança seu golpe certo no cerne do que essa jornada fixa lhes proporcionava: *tempo livre e poros de ociosidade* no interior do tempo da jornada laboral vivenciada por Gerry e seus companheiros no depósito ferroviário. Ambos, tempo livre e poros de ociosidade, são dois elementos estruturantes daquilo que se consagrou como cultura ferroviária na dimensão do trabalho na sociedade britânica. Por sinal, tais elementos foram constituintes centrais da jornada fixa de trabalho, permitindo aos ferroviários vivenciar uma sociabilidade no interior e fora da espacialidade do trabalho. Isto é, serem capazes de desenvolver uma sociabilidade que não se restringia às vias férreas, mas também possibilitava a construção de uma interação social em associações sindicais, em clubes de recreação — futebol, lazer, esportes, etc. Assim sendo, o *pleno emprego* dotado de um *tempo*

*livre* e de um *tempo recheado de poros de ociosidade*, foram centrais na construção de relações familiares, fraternas, de luta, amizade e camaradagem entre os ferroviários (STRANGLEMAN, 2004).

No filme, essa articulação material e social na qual se constrói tal sociabilidade coletiva é configurada através da equipe de Gerry e seus confrontos com a introdução da flexibilização do trabalho posto pela alteração do relógio nas seguintes mediações plásticas articuladas com a montagem fílmica. Isso pode ser visualizado no *movimento contínuo dos protagonistas* entre a *espacialidade do depósito* e a de suas *vidas privadas*, também entoadado pelo jazz e o humor, pelo som das ferramentas em ato laboral, e pelo recorrente plano de transição do velho caminhão amarelo da British Rail, pilotado pelo líder da equipe, o sindicalista Gerry. Isto é, pelas mediações plásticas que se articulam na composição da dinâmica desse movimento dialético da privatização no depósito ferroviário. Por ora, tratemos isoladamente desse movimento contínuo dos protagonistas. Após seu esclarecimento, podemos avançar na funcionalidade continuada dessas mediações plásticas com mais afinco.<sup>226</sup>

Nesse sentido, o movimento contínuo dos protagonistas nos espaços da narrativa, não é fortuita a articulação dessas mediações plásticas na representação de tal sociabilidade coletiva desde as primeiras sequências após o prólogo. O regime de jornada fixa, ainda presente no depósito em processo de privatização, com seu tempo livre e seus poros de ociosidade, possibilita o trânsito dos ferroviários entre os espaços de suas vidas privadas e os do trabalho no depósito. Trânsito esse que é nitidamente demarcado por planos de transição, com destaque aos que contêm o velho caminhão amarelo, mediando essa transição espacial durante a privatização do depósito ainda em processo de efetivação.

Aliás, o trânsito dos ferroviários no espaço privado, eminentemente o das relações familiares, intercepta os espaços do depósito. Observamos isso logo nas primeiras sequências de abertura da narração fílmica após o prólogo. Ali se apresenta o espaço privado da casa de Mick fortemente marcado pelas relações de camaradagem, pontuada pelo jazz, pois Mick acomoda Paul em sua casa e o auxilia em seus problemas familiares: a separação de sua esposa, quem exige o pagamento da pensão de suas duas filhas. Tais relações de camaradagem entre Gerry e sua equipe, por sua vez, se desenvolvem na espacialidade ambientada do depósito, especificamente, de forma enfática no espaço do refeitório. É justamente ali que as alterações produtivas

---

<sup>226</sup> Por necessidade argumentativa, esse aspecto assume sua compreensão justamente na finalização desse segundo ato. Trata-se, portanto, do momento de *exposição da superação da velha ordem do trabalho em direção à consolidação do trabalho flexível*. Em tal momento, é possível visualizar de forma sintetizada as mediações plásticas na totalidade da narrativa e, conseqüentemente, a sua função em caracterizar o movimento dinamizado pela dialética da privatização e de suas profundas transformações no depósito e na vida dos protagonistas.

na materialidade do depósito incidem nas relações de camaradagem entre os ferroviários e acabam promovendo as transformações nessa sociabilidade coletiva, outrora tecida no âmbito da jornada fixa, mas que passa a ser alterada pelas medidas privatistas de flexibilização do trabalho no interior do depósito. Nesse sentido, o espaço do refeitório é o local onde podemos visualizar efetivamente a composição da figuração do ponto de inflexão da dialética da privatização no depósito na dimensão dessa sociabilidade coletiva como decorrência da materialidade que passa a ser constituída pela flexibilização do trabalho figurada na alteração do relógio de ponto. É no refeitório que as mediações plásticas se articulam para criar a dinâmica dessa dialética da privatização, já ocorrida na materialidade do depósito, propriamente na esfera da subjetividade dos funcionários. E, por conseguinte, complementar no desfecho da sociabilidade coletiva o seu ponto de inflexão na narrativa a partir do segundo ato.

Desse modo, no refeitório se constrói a representação dessa sociabilidade coletiva possibilitada justamente pelos poros de ociosidade da jornada fixa de trabalho, que, por conseguinte, dispõe de tempo livre para os ferroviários conviverem com suas famílias. Ali no refeitório, em meio às intermitências liberadas pelo trabalho de manutenção nas linhas férreas, configura esse tempo ocioso: o tempo por excelência da camaradagem bem-humorada, o tempo das piadas, anedotas e ironias acerca das profundas mudanças que estavam abalando as suas rotinas. Em outras palavras, esse tempo da camaradagem é o tempo da resistência contra a apropriação indevida do tempo de vida das classes trabalhadoras pelo capital em seu movimento permanente de subsunção do trabalho representado na privatização do depósito. Uma subsunção que converte aqueles momentos de convívio entre colegas de trabalho (momento em que a consciência de classe poderia emergir em uma simples conversa cotidiana) em uma progressiva atomização e individualização cindida de suas subjetividades.

Nessas circunstâncias, temos um passado que guarda em si lembranças de uma união entre aqueles profissionais que cooperavam entre si (no interior da divisão sociotécnica do trabalho) e um mesmo espaço de trabalho e, conseqüentemente, podiam estabelecer vínculos que lhe habilitavam a se engajarem politicamente fora desses espaços laborais 'já consagrados' pelo legado da Revolução Industrial (mediante sindicatos, movimentos sociais, associações de bairro, etc.), agora é tomado por um futuro incerto, sem grandes perspectivas de reintegração do convívio proletário.

Isso fica bem evidente nas primeiras cenas do refeitório, no contraste do relato da saída compulsória optada pelo velho Len com a lembrança anedótica daquela sociabilidade coletiva típica dos anos da cultura ferroviária, como ilustra a Figura 8.

Figura 8 — Momento anedótico na sociabilidade de *Os Ferroviários*: a. *Close-up* na foto da antiga equipe liderada por Arthur Bentley; b. Da esquerda para a direita, aparecem Gerry e Mick, de costas, John e Mick. Todos explodem em gargalhadas ao ouvirem o fim da anedota de Len



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Len traz fragmentos dessa sociabilidade ao lembrar seus 25 anos de ferroviário na estatal britânica. Em seguida, mostra uma foto da velha equipe ferroviária de Arthur Bentley, outro ferroviário que conheceu ao longo de sua carreira como ferroviário da estatal British Rail. Com isso ilustra àquela camaradagem cheia de humor ao contar à equipe de Gerry, em forma anedótica, como Arthur faleceu: “morreu na sua horta cultivada ao lado da ferrovia, diz Len. Era um domingo, quando Arthur colheu um repolho para o almoço e, de repente, caiu duro como pedra”. E Gerry indaga: “diabos! E o que sua esposa fez”? Len responde: “ela teve que abrir uma lata de ervilhas”. Todos explodiram em gargalhadas.<sup>227</sup>

Agora, essa explosão de risadas se esvai, pois é colidida imediatamente pela nova realidade do regime flexível de trabalho trazida na atuação icônica do faxineiro Jack, em sua entrada no refeitório. Com seu farto e engraçado bigode, com um penteado estilo *mullet*, típico dos anos de 1990, com gestos e frases desbocadas, e segurando sua vassoura, o faxineiro furioso e comicamente rasga o verbo sobre as condições de trabalho flexível que terão de enfrentar:

*Jack*: Sabem o que eles acabaram de me dizer, p\*? Que a p\* do meu trabalho acabou. Você sabe o que eles vão fazer? Vão me passar para alguma maldita empresa terceirizada. Isso é o que eles vão fazer. E me disseram que eu é que tenho de ofertar a p\* do meu próprio trabalho. Sim. E se eu conseguir a p\* do meu emprego, certo, eu tenho que mantê-lo por seis malditos meses, e logo após devo ofertar a p\* do meu trabalho de novo. Vocês acreditam nisso? É? [...] *Jack*: Tenho até que pagar pelo meu esfregão! [Len ri]. Tenho até que pagar a p\* do meu próprio esfregão! (Risada) *Voz off*: Já era hora de pagar por alguma coisa. *Jack*: Com meus colhões! E tenho que comprar todo o meu material de limpeza e transportá-los em minha própria van. E não haverá armários de merda para guardá-los. (Risos) *Jim*: Você não está contente, Jack? *Len*: Não está satisfeito, Jack? [ambos rindo e ironizando]. *Jack*: Eu não estou! P\*, digam vocês se já não xinguei o suficiente, não é? Malditos filhos da puta!

<sup>227</sup> Voltaremos a explorar essa lembrança no Ato III, cuja anedota assume uma combinação essencial para a compreensão do caráter trágico da privatização do setor ferroviário exposto no evento final do filme.

(Risada) *Voz off*: Limpeza, né? Ele achava que o trabalho manual fosse um maldito espanhol (Risada). (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h16min31s-00h17min25s).

Novamente, esse estado de riso se constrói em meio à seriedade explicitada na indignação desbocada do faxineiro Jack. Afinal, o trabalho flexível se contrasta com as condições do pleno emprego que permitiram o companheiro Arthur Bentley a viver, plantar, colher e *morrer de morte morrida*. Essas condições tampouco devem ser pintadas em cores róseas dada ao grau da centralidade do trabalho na vida dos ferroviários presente nesta anedota, uma vez que o trabalho continuava indiretamente sob a lógica do capital, mesmo que priorizando a produção do valor de uso ao invés do valor. Todavia, distintamente das condições flexíveis, Bentley ainda pôde experienciar um trabalho ordenado pelo capital, porém efetivado sob garantias sociais, entre as quais se destacam o tempo livre e alguns poros de ociosidade na jornada de trabalho. Garantias essas que, à época, não se apresentavam como entraves ao regime de acumulação fordista-keynesiano do capital e, portanto, passíveis de concessão. Nesse sentido, como podemos observar na Figura 9, os gestos e falas cômicas do faxineiro, expressos com uma veemência hilária e extravagante, buscam processar a inevitabilidade do trabalho flexível, restando apenas outra onda de risadas.

Figura 9 — A cômica indignação de Jack: *a*. Entrada de Jack com sua vassoura no refeitório; *b*. Da esquerda para a direita, John, Jim, Mick e Gerry observam Jack com seriedade; *c*. A eloquência verborrágica e os trejeitos cômicos de Jack levam os ferroviários a gargalharem novamente; *d*. Da esquerda para a direita, Jim, Mick e Gerry caem na gargalhada



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Portanto, o que o faxineiro Jack expressa é justamente o fim de tais condições mínimas. Diante disso, resta a Jack expressar a sua indignação com o fato de que, dali em diante, o trabalho ficará mediado por agências de empregos, cujos contratos intermitentes definirão as bases jurídicas do *trabalho sem quaisquer garantias* e, ainda, *com ônus ao trabalhador, seja este nativo ou imigrante*. Aliás, ele, em sua relação com a equipe de Gerry, assume um papel central no movimento dialético da privatização em sua passagem para o segundo ato, no qual se consolida o trabalho flexível e ocorre a superação da sociabilidade coletiva, típica da velha ordem do trabalho. Em outras palavras, se o relógio manual de ponto expressa o momento da inflexão na materialidade do regime de jornada fixa, e com esta àquela velha ordem organizacional fabril do trabalho, a atuação de Jack representa, noutra nível compositivo da narrativa, a superação dessa sociabilidade coletiva outrora constituída nas rebarbas ociosas do tempo de jornada fixa de trabalho e fora dele, ou seja, no tempo livre da vida privada.

Por sua vez, isso se concretiza no reiterado intervalo do lanche, mais propriamente, das fritas com *sardinha grátis*, assumindo a cena central do ponto de inflexão da dialética da privatização desenvolvida no primeiro ato em sua passagem para o segundo. Isso ocorre, primeiro, com Paul chegando com uma caixa as fritas, logo após a atuação emblemática do faxineiro Jack. Sob o olhar desejoso de Jack, Paul mostra uma lata de sardinha, frisando que fora um regalo, dada gratuitamente pela compra das fritas; cenas essas apresentadas na Figura 10 sob a forma de uma galhofa anunciada.

Figura 10 — A galhofa da sardinha — Parte I: *a.* Jack mira o lanche despertado pelo cheiro das fritas; *b.* Paul mostra a caixa de sardinha grátis a Jack



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Em momento posterior do filme, a *galhofa da sardinha*, como chamamos, retorna ao enredo; agora sob o mote de uma isca para Jack. Na sequência de cenas, apresentadas na Figura 11, o grupo de ferroviários galhofeiros retoma a questão da sardinha grátis para os ferroviários; algo que, certamente, não passa de uma grande travessura armada para cima de Jack.

Figura 11 — A galhofa da sardinha — Parte II: *a.* Jack interrompe a leitura do jornal ao ouvir John anunciar a sardinha grátis propositalmente; *b.* John combina com os companheiros a galhofa das fritas acompanhadas de sardinha grátis



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Logo, transcorrida cerca de metade da narrativa do Bloco II, John é quem chega com a caixa de fritas, reiterando a existência de sardinha grátis (essa suposta sardinha grátis trazida por John era apenas uma isca para atrair o pobre Jack para a galhofa que se avizinhava). E no desfecho do mesmo bloco, é o faxineiro Jack quem se dispõe a ir. Porém, chegando lá, a sua revelia e sob a chacota da equipe de Gerry, o grande Jack descobre que não existe sardinha grátis. Toda essa hilária sequência de cenas que compõe essa galhofa da sardinha pode ser observada na Figura 12.

Figura 12 — A galhofa da sardinha — Parte III: *a.* Jack se prontifica a comprar fritas e trazer sardinha grátis; *b.* Irritado, Jack exige também receber sardinha grátis; *c.* À espreita fora da lanchonete, Gerry e sua equipe caem na gargalhada ao pregar uma peça no companheiro Jack; *d.* Numa atuação típica de Chaplin, Jack corre atrás dos companheiros dando pontapés nos traseiros de Jim e John



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)



A partir dali o segundo ato se inicia deixando para trás aquele velho mundo fabril fordista-keynesiano rumo às novas condições sob trabalho flexível que os ferroviários terão de enfrentar. Essa cena expressa o fato de que *não haverá nada mais de graça [for free]*; termo este que só pode ser concebido como tal pelo campo de significação do capital, já que em sua lógica histórica é ele mesmo, em sua personificação na figura do capitalista, que se apossa do trabalho excedente em sua jornada de trabalho, porém legalizado pela jurisprudência burguesa, conforme analisa Marx (2017a) e Pachukanis (2017).<sup>228</sup> Em outras palavras, sob essas condições do trabalho flexível finda-se, por parte do capital, qualquer tipo de concessão que viabilize quaisquer eventuais garantias sociais aos trabalhadores. E, por conseguinte, altera qualitativamente a sociabilidade do trabalho tal como observamos no segundo ato, nos blocos III e IV.

Portanto, se no primeiro ato nos deparamos com o ponto de inflexão da dialética da privatização — totalizado no movimento dialético da flexibilidade, introduzida e discutida ironicamente, em direção à superação da sociabilidade coletiva no depósito —, no segundo ato visualizamos tal processo de superação através da reconfiguração dessa sociabilidade do trabalho; agora sendo erguida sob os alicerces da flexibilização, logo conformando uma sociabilidade fragmentada tal como expressa a reestruturação produtiva no depósito ferroviário: descentralizada em distintas empresas privadas, gerindo separadamente vias férreas, produção de vagões e gerência das passagens em viagens férreas. Isso, por sua vez, fica nítido em quatro eventos centrais subsequentes: *i.* na destruição dos antigos equipamentos e maquinários da estatal British Rail; *ii.* no descarrilhamento de vagões na ferrovia de Dore, quando a equipe de Gerry reencontra Len, agora como subcontratado de uma agência terceirizada; *iii.* as saídas de Paul e

---

<sup>228</sup> Conforme aponta o autor de *O capital*, “a jornada de trabalho não é, portanto, uma grandeza constante, mas variável. Uma de suas partes é, de fato, determinada pelo tempo de trabalho requerido para a reprodução contínua do próprio trabalhador, mas sua grandeza total varia com a extensão ou duração do mais-trabalho. A jornada de trabalho é, pois, determinável, mas é, em verdade, indeterminada. Embora a jornada de trabalho não seja uma grandeza fixa, mas fluida, ela só pode variar dentro de certos limites. Seu limite mínimo é, no entanto, indeterminável. É verdade que, se igualamos a zero [...] o mais-trabalho, obtemos um limite mínimo, isto é, a parte do dia que o trabalhador tem necessariamente de trabalhar para sua autoconservação. Porém, com base no modo de produção capitalista, o trabalho necessário só pode constituir uma parte de sua jornada de trabalho, de modo que esta jamais pode ser reduzida a esse mínimo. Por outro lado, a jornada de trabalho possui um limite máximo, não podendo ser prolongada para além de certo limite. Esse limite máximo é duplamente determinado. Em primeiro lugar, pela limitação física da força de trabalho. Durante um dia natural de 24 horas, uma pessoa depende apenas uma determinada quantidade de força vital. Do mesmo modo, um cavalo pode trabalhar apenas 8 horas diárias. Durante uma parte do dia, essa força tem de descansar, dormir; durante outra parte do dia, a pessoa tem de satisfazer outras necessidades físicas, como alimentar-se, limpar-se, vestir-se etc. Além desses limites puramente físicos, há também limites morais que impedem o prolongamento da jornada de trabalho. O trabalhador precisa de tempo para satisfazer as necessidades intelectuais e sociais, cuja extensão e número são determinados pelo nível geral de cultura de uma dada época. A variação da jornada de trabalho se move, assim, no interior de limites físicos e sociais, porém ambas as formas de limites são de natureza muito elástica e permitem as mais amplas variações. Desse modo, encontramos jornadas de trabalho de 8, 10, 12, 14, 16, 18 horas, ou seja, das mais distintas durações” (MARX, 2017a, p. 306).

John do depósito rumo às agências; e *iv.* o fechamento do depósito sob a gerência da Gilchrist. Essas quatro cenas articulam a superação da velha organização do trabalho através da reestruturação produtiva implicada na privatização do depósito ferroviário.

Figura 13 — A privatização em seu *modus operandi*: *a.* Destruição dos equipamentos da estatal British Rail sob constantes objeções de Gerry; *b.* À direita, vagão descarrilhado na ferrovia de Dore; *c.* *Close-up* na carta da subcontratante de Len sob as vistas da equipe de Gerry; *d.* No meio, Mick reage impulsivamente à notícia do fechamento da Gilchrist em duas semanas pelo supervisor Harpic, de costas.



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Essas cenas sintetizam a racionalidade do capital em seu movimento de subsunção real do trabalho representado no depósito ferroviário na medida em que a ordem da Gilchrist é destruir o maquinário e equipamentos restantes da estatal British Rail. Essa ação é recepcionada pela indignação de Gerry, sendo imediatamente interrompido pela notícia do descarrilhamento na ferrovia de Dore. Essa sequência ilustra justamente essa racionalidade do capital, cunhada por Schumpeter (1982) como uma espécie de “destruição criativa”. Em outras palavras, toda reestruturação produtiva implica em uma destruição criativa, uma vez que há nela uma *capitis ratio* (razão) que é própria e inerente à lógica do capital. Por um lado, necessita da constante inovação tecnológica para viabilizar a permanente reprodução do valor (econômico); e, por outro, demanda uma *irrationale* [desrazão], visto que tal inovação racional implica justamente em efeitos desastrosos ao gênero humano.

Um desses efeitos da razão do capital implicada na reestruturação produtiva pela privatização do depósito é o descarrilhamento em cena. Sua filmagem ocorrera em outubro de 2000,

isto é, na mesma semana do fatal acidente de Hatfield: um descarrilamento causado por um trilho quebrado. À época, a Railtrack, empresa privada responsável pelas concessões dos serviços ferroviários a empresas privadas, havia declarado justamente que o desmantelamento da estrutura tripartite centralizada, outrora marca da estatal British Rail, inviabilizava um funcionamento eficiente do setor (KELLY, 2002). Isso fica bastante representado quando Gerry e sua equipe chegam no local do descarrilamento e presenciam os administradores das concessionárias, fragmentadas e em competição, culpando-se reciprocamente pelo acidente.

É neste momento que a equipe de Gerry reencontra o agora ferroviário terceirizado Len. Obrigado a continuar no mercado de trabalho, se viu obrigado a pedir emprego na *New Times Employment Agency*. Porém conforme o próprio nome da agência revela: o emprego nos novos tempos, logo condições flexíveis de trabalho, ou seja, sem garantias e responsável pelos custos de transporte, equipamentos de segurança e ferramentas. Tudo isso em troca de 15£ por hora. Todavia, é quase o dobro do que Gerry e sua equipe ganhavam no depósito, embora ainda tivessem garantias sociais uma vez que não assinaram a sua demissão compulsória.

O retorno ao refeitório deflagra mais um desses efeitos da razão do capital implicada na reestruturação produtiva pela privatização do depósito: as saídas de Paul e John. Por um lado, Paul ficara abismado com a possibilidade de ganhar o dobro de seu salário no depósito da Gilchrist. Porventura, poderia pagar a pensão das filhas, podendo revê-las desde a proibição da ex-mulher. Por outro lado, John, a quem os demais da equipe sempre apontaram um comportamento de chefe mandão, viu a oportunidade de estar no comando de fato, e com isso ganhar dinheiro. Assim, assinam a carta de demissão compulsória para em seguida se tornarem trabalhadores terceirados pelas agências. Ambos são impelidos a reproduzirem a nova ordem do trabalho flexibilizado: o primeiro muito mais pela necessidade de garantir o ‘leite das crianças’ e o segundo suscitado pela ideia de não ter patrão, de independência e autonomia no trabalho de cada dia.

Tais saídas de Paul e John causam uma fratura na equipe de Gerry, ou melhor, na sociabilidade coletiva que constituíram enquanto ferroviários da estatal British Rail. Com isso, o mesmo espaço do refeitório, outrora *locus* por excelência da camaradagem, do humor e das galhofas, passa a ser instância do conflito direto e tenso entre os ferroviários e desses com o ultimato da privatização. Passa a ser o sítio dos penúltimos passos de resistência diante do trágico momento do cadafalso da flexibilização que os aguardava.

Desse modo, juntos, os três últimos moicanos de formas relutante e raivosa enfrentam a inexorabilidade dessa racionalidade irracional do capital representada na notícia do fechamento do depósito em duas semanas dada pelo supervisor Harpic. O que de fato causa indignação aos

três companheiros é justamente o discurso higienizado da aparente justificativa tida como civilizada por parte da racionalidade do capital: de que os três já não eram mais “viáveis”, portanto, “ineficientes” e incapazes de garantir a “produtividade” em virtude de estarem em um número reduzido de força de trabalho. E, por isso, a Gilchrist não estaria mais disposta a competir por contratos de serviços de manutenção das vias férreas.

Afinal, viabilidade, eficiência e produtividade para quem, senão para o capital? Essa é a indagação que nos suscita diante dessa cena. Elucida também que tal racionalidade do capital possui uma linguagem técnica própria, a qual, na verdade, reduz o ser humano à mera força de trabalho viável aos seus propósitos de eficiência e produtividade. Logo, à uma lógica irracional no que tange à essa generidade humana (de exercer o trabalho necessário para garantir a sua sobrevivência enquanto espécie). Por sua vez, essa lógica do capital, ilógica à existência social humana, é representada na indagação de Gerry acerca da escolha imposta pela empresa privada do depósito: assinar a carta de demissão compulsória ou cumprir obrigatoriamente as duas semanas de aviso prévio, porém sem receber sequer um vintém, já que não havia mais trabalho para eles naquele depósito. Portanto, Gerry indaga: “então você está dizendo que aceitamos perder o trabalho no depósito [assinado a carta de demissão compulsória] caso contrário perdemos o trabalho? Isto é, sendo forçados a assumirem a posição de ‘voluntários’ por duas semanas no depósito?” (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h56min37s-00h56min46s). Logo, desperdiçando o tempo de suas vidas a troco de nada; apenas como cidadãos civilizados comprometidos com a política da empresa referendada pela lógica contratual resguardada pela jurisdição do Estado democrático burguês?

Esse desfecho dramático do segundo ato se passa, lembremos, no refeitório. Todavia, mesmo este sendo agora o palco da predominância explícita do tenso confronto com os efeitos seríssimos da privatização do depósito, Loach não abole por completo o humor. Ele o faz na indagação retórica do faxineiro Jack ao supervisor, porém sem àquela indignação espalhafatosa, conforme o seguinte diálogo:

“*Jack*: Espere, espere. Olha, ei, ei. Isso significa que todo mundo vai ser despedido, ou o quê? *Harpic*: Sim. Todo o mundo. *Jack*: Oh, merda. Jesus Cristo! Acabei de comprar um novo esfregão e um balde! Que se f\* todos! Vou ter que devolvê-los. *Harpic*: Todos vão se f\*. E eu também” (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h58min09s — 00h58min36s).

Uma indagação retórica de quem já sabe a resposta. Todavia, mesmo diante de um fato dado e já firmado, política e socialmente, Jack não se inibe em, novamente, negar tal estado de afirmação da privatização do depósito, colocando o esfregão e o balde no meio desse desfecho

sério e ainda provocando um riso nervoso. Um riso em meio a uma ironia indagativa enquanto uma mediação plástica adequada para expressar o negativo dessa seriedade moderna, tal como aponta Kierkegaard, segundo nos relata Berman (1986).

Essa seriedade moderna também fora pontuada pelo escritor russo, Fiódor Dostoiévski, quem frisa a importância de tratá-la com troças. Aliás, não é à toa que o título de seu almanaque seja *O trocista*, cuja proposta cômica, afirma o autor convictamente, será recepcionada como algo “inconcebível” por parte do leitor. Assim, Dostoiévski faz uso de semelhante indagação retórica para afirmar o papel do humor na reflexão dos eventos da modernidade capitalista, indagando: “[Como] rir em nosso século, em nossa época, uma época inflexível, época do trabalho, época do dinheiro, época da prudência, cheia de tabelas, cifras e zeros de tudo quanto é gênero e tipo? Mas do que, ora essa, os senhores vão rir” (DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 27)? Em *Os Ferroviários*, toda essa temática elencada por Dostoiévski está mais do que consolidada nos séculos XX e XXI. Esse período se apresenta nas temporalidades envolvidas no filme (ficcional e lançamento), uma vez que expressa na representação da privatização do setor ferroviário, um movimento amplo de reestruturação do capitalismo mundial que passa a reconfigurar a organização do trabalho. Isto é, uma reestruturação dotada de uma racionalidade afirmada em um consenso vindo e posto de cima, das instituições jurídico-políticas nacionais e internacionais, cujo discurso oficial cristalizado deve ser questionado.

Tal questionamento pode ser feito seja em formas de luta organizada pelas classes trabalhadoras no solo sociopolítico e econômico, seja no campo das manifestações culturais. Neste, especificamente, por que não haveria de ser sob um tom irônico, conforme aponta Dostoiévski e tal qual Dawber e Loach constrói a esfera ficcional de *os Ferroviários*? Lidar com essa racionalidade do capital em tempos contemporâneos através do discurso irônico significa não é somente concebê-lo como *locus* da retórica. Mas também de um *locus* dotado de uma potência de autorreflexão estética do sujeito moderno, segundo aponta Safatle (2008). Em nossas palavras, de uma autorreflexão potente diante de tal racionalidade do capital que cotidianamente passa a atropelar cada vez mais forte as classes trabalhadoras. Essas, representadas nos protagonistas de *Os Ferroviários*, os quais se viram diante de uma situação concreta, qual seja, a de um mundo do trabalho contemporâneo reestruturado pelo capital (em forma da privatização do depósito ferroviário), cuja validade sociopolítica e econômica incomoda, intimida e, de fato, constrange a ponto de esfacelá-los enquanto classe trabalhadora no setor ferroviário.

Assim, na cena do questionamento retórico do faxineiro Jack, composta em sua comicidade irônica, funciona como uma negação à lógica do capital, o qual na medida em que vai penetrando no depósito, via privatização, vai adquirindo no discurso oficial do supervisor a sua

justificativa ilógica, mas consensualmente referendada enquanto lógica basilar da produção e reprodução da existência social. Não é à toa o uso frequente de termos técnicos — como ‘competição’, ‘viabilidade’, ‘produtividade’ etc. — ao longo da narrativa, transmitido de modo fragmentado para afirmar e ocultar o negativo de seu real significado.

Por sinal, esses conceitos de caráter geral — criados pela *intelligentsia* burguesa para serem difundidos e papagueados sem uma reflexão do seu real significado nas conexões das relações sociais — já foram observados por Dostoiévski no século XIX, em um ensaio sobre o burguês, referidamente à sociedade burguesa francesa em seu auge capitalista. Neste, o autor analisa justamente o papel funcional desses conceitos burgueses, afirmando que, embora

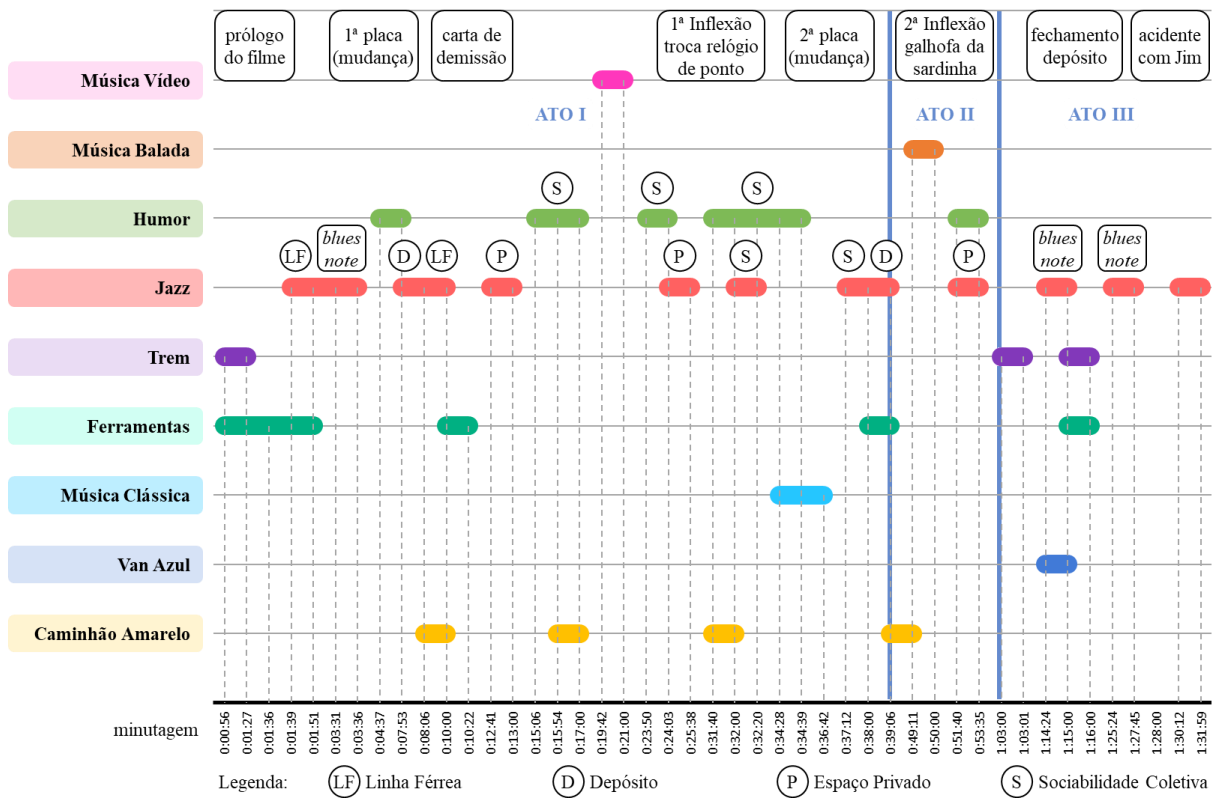
ele [o burguês] se engane a si, embora comunique a si a todo momento que tudo vai bem, isso não prejudica em nada a sua autoconfiança exterior. Mais ainda: mesmo interiormente, torna-se todo autoconfiante. De que modo isto concilia nele é realmente um problema, mas assim é. Em geral, o burguês não é nada estúpido, mas tem como que uma inteligência curtinha, como que fragmentada. Possui uma reserva desmesurada de *conceitos prontos*, qual lenha para inverno, e pretende seriamente viver com eles até mil anos. Aliás, não se deve falar em mil anos a não ser quando incide na eloquência. “*Après moi le déluge*” [“*Depois de mim, o dilúvio*”] é muito mais utilizável e aplica-se com maior frequência (DOSTOIÉVSKI, 2021, p. 143-144, grifo nosso).

Nesse sentido, a composição plástica do humor permanece funcionando na narrativa fílmica como uma autorreflexão da contradição entre os conceitos envolvidos no processo de privatização no depósito ferroviário de Gerry e sua equipe, e a crueza de seus reais significados pretensos em normatizar essa realidade. Em milésimos de segundos, antes da queda mortal no cadafalso desses protagonistas, o desabafo de Jack “que se f\* todos” figura muito bem essa incongruência entre o conceito e a realidade dos ferroviários; entre o mundo do trabalho de outrora e a sua superação promovida pela privatização do depósito.

Por conseguinte, tal incongruência acaba por fechar mais um posto de trabalho, o qual garantiu por anos a reprodução da existência daqueles ferroviários. E com isso, conduzindo-os aos mais desastrosos efeitos dessa incongruente racionalidade do capital, em seu movimento de subsunção real ao trabalho no setor ferroviário, como se representa no terceiro ato da narrativa fílmica. Se no primeiro e segundo atos de *Os Ferroviários* pudemos observar a constituição desse movimento de superação da anterior ordem do trabalho sob a jornada fixa pela dialética da privatização, no terceiro ato a privatização se instala na vida social dos ferroviários e alça o mundo do trabalho sob outro patamar de funcionamento: sob a subcontratação de agências de emprego contratando os ferroviários sob o regime flexível de trabalho. Essa dialética da privatização, portanto, leva consigo a mesma contradição do trabalho *versus* capital, porém com

novas feições desastrosas na vida daqueles trabalhadores do setor ferroviário todo racionalizado em uma divisão especializada da produção e do trabalho, agora sob a lógica da flexibilização. Tal mudança de patamar pode ser visualizada não somente pelo caráter concreto dos acontecimentos na narrativa fílmica. O alçar dessas contradições, postas pela dialética da privatização, é potencialmente visível mediações plásticas combinadas com esses eventos ocorridos nas espacialidades da narrativa, como ilustra a Figura 14.

Figura 14 — Minutagem de *Os Ferroviários* com destaque para suas mediações plásticas



Fonte: Elaborado pela autora

Nessa figura, portanto, podemos visualizar de modo simplificado esse movimento dialético de subsunção real do trabalho (outroa sob o regime de jornada fixa) ao capital não apenas no âmbito estrito das ações. Tal dinâmica dessa dialética da privatização também adquire uma caracterização plástica fundamentalmente na combinação das linhas audiovisuais. Nesse sentido, no primeiro ato, a espacialidade do trabalho e, por conseguinte, a da sociabilidade coletiva são plenamente pontuadas pelo humor, pelo barulho das ferramentas e pelo jazz, tal como já se enunciava na passagem do prólogo para os blocos narrativos. Em seu movimento de desregulamentação-regulamentação, o qual efetiva a subsunção real do trabalho dos ferroviários ao capital privado na estória, a dinâmica material posta pela dialética da privatização no depósito ferroviário avança ao longo da espacialidade e temporalidade da narrativa de um modo que as

presenças do humor, do som das ferramentas e do jazz vão diminuindo ao longo dos demais atos.

Assim, ao mesmo tempo em que as medidas privatistas criam um embate naquela sociabilidade ferroviária, ameaçando seu pleno emprego, ancorado no regime de jornada fixa, observamos mais assiduamente a presença combinada do som das ferramentas, do humor, e do jazz. A primeira aparece para denotar o trabalho da equipe, com responsabilidade, segurança e cumplicidade de classe. Já as mediações do humor e do jazz, além de reafirmarem tal solidariedade, figuram esse embate no campo da deslegitimação da racionalidade do capital na qual jazem essas medidas privatistas, fundamentadas em conceitos vagos sem a real substância implicada em sua inerência; bem como figuram o grau de instabilidade que tal racionalidade traz consigo.

Desse modo, enquanto o humor a nega, o jazz figura o seu verdadeiro tom social: o de um futuro marcado pela instabilidade e imprevisibilidade próprias da nova ordenação flexível do trabalho, diante da qual os ferroviários ainda não saberão lidar. Afinal, a introdução da flexibilização do trabalho no interior do depósito insere na consciência dos ferroviários um embate entre os valores sociais nos quais se constituíram com os novos valores próprios do regime flexível que passarão a nortear o seu labor. Além disso, a pontuação do *blues note* a cada momento tenso provocado pelas medidas privatistas anunciam o lado sombrio desse futuro cada vez mais presente nesse processo de transição do regime de jornada fixa para o flexível de trabalho marcada pela instabilidade.

Por um lado, em termos técnicos, respeitada as suas distinções expressivas, o humor e o jazz compartilham entre si um traço constitutivo, também presente na narrativa de *Os Ferroviários*. Tanto o jazz quanto o humor possuem a técnica da improvisação que cria uma dinâmica de perguntas e respostas imprevisíveis. Num show de jazz, presenciamos uma conversa entre os instrumentos, cuja alternância é incerta e imprevista que ora nos suscitam riso, ora nos geram um estado melancólico. O humor, o seco de Yorkshire, como vimos, também é uma resposta a situações que abalam e constroem nosso cotidiano, resultando em uma reação possível de lidar com esses constrangimentos.

Tanto no jazz quanto no humor há uma forma de expressão cultural de cunho relacional que desperta sensações. É, neste ponto, portanto, que percebemos o outro lado dessa associação entre ambos. Porém, agora em termos sociocultural e histórico. Nesse nível de análise, o jazz e o humor, em virtude de sua expressão de caráter relacional, ambos também compartilham um efeito que não é senão a liberação de pressões diante de determinadas conjunturas sociais, sem necessariamente produzir explosões, tal como assinala Hobsbawm (2012) sobre o gênero do jazz, especificamente. Liberação esta que diz respeito a um outro traço constitutivo comum



entre o humor e esse gênero: resistência e solidariedade diante de uma situação de coerção social.

No caso do jazz, esses dois traços constitutivos são analisados por Hobsbawm enquanto particularidades próprias do gênero em sua origem. Para o autor britânico, jaz na raiz histórica desse gênero musical um caráter de protesto às condições de opressão racista. No entanto, nos chama a atenção à apropriação do jazz pelas classes trabalhadoras em momentos conjunturais de opressão sofrida por esse grupo tão heterogêneo, no qual historicamente se integram as mais distintas etnias sociais.<sup>229</sup> Suas lutas particulares se entrelaçam na medida em que compartilham a condição proletária. Hobsbawm ilustra essa simbiose lembrando a função social do jazz em seu caráter de protesto na Greve dos Mineiros de Nottinghamshire, em 1929. Ali o acompanhamento musical da banda de jazz, conduzida por sete grevistas, com o fim de motivar a luta contra a ofensiva do capital em crise, demonstram sinais de resistência e solidariedade no seio das classes trabalhadoras.

Nesse sentido, tais traços constitutivos do jazz, em sua vertente proletária, se apresentam na particularidade do humor explicitado em *Os Ferroviários*. Ali esses traços de resistência e solidariedade do humor não apenas possui sua raiz sociocultural e histórica na expressão seca, típica de Yorkshire. O roteirista Dawber comparece com o seu humor constituído ao longo de sua luta sindical e resistência diante do processo de privatização do setor ferroviário. Em sua coluna intitulada *Fat Controller*, ele satirizava de modo implacável esses administradores do capital que passaram a gerir (visando exclusivamente o lucro) as ferrovias britânicas e seus sistemas.<sup>230</sup> Isso demonstra que tal sociabilidade figurada pelo humor no filme tem como inspiração a própria experiência humorística do roteirista. Dessa forma, o jazz e o humor figuram

---

<sup>229</sup> Em *História social do Jazz*, Hobsbawm (2012) analisa a origem do gênero, o qual se constitui como uma expressão cultural dos afrodescendentes marginalizados no sul estadunidense, marcados pelo passado escravagista. Para o autor, se trata de uma música de protesto contra a opressão racista edificada nessa sociedade marcada por um passado escravagista. Enquanto resposta artística, o jazz se estabelece como uma prática social na qual se expressa a constituição de uma sociabilidade de resistência, luta e companheirismo. Esses traços constitutivos do jazz são tão marcantes que fizeram do gênero uma atividade de protesto presente em demais circunstâncias de opressão conjunturais como, por exemplo, a Greve dos Mineiros de Nottinghamshire, em 1929. Esses protestos ocorreram em plena crise do capital. Ali sete grevistas reunidos em sua banda de jazz tocam com a função social de motivar os trabalhadores grevistas, lembra Hobsbawm, quem salienta o fato de que a origem proletária perpassa por ambos os grupos de trabalhadores e afro-descendentes. E adicionamos: enquanto proletários, vivem sob a opressão do trabalho aprisionado pela racionalidade do capital, mas, frisamos, sob distintas e cruéis proporções de opressão que se acirra ainda mais pela questão étnica e pelo passado escravagista; isso é um fato que precisamos enfatizar.

<sup>230</sup> O título de sua coluna se refere à alcunha do personagem fictício, Sir Topham Hatt, do livro *The railway series*, de autoria do reverendo W. Awdry e Christopher Awdry, seu filho. O livro foi publicado a partir de 1945, período em que ocorre a nacionalização do setor ferroviário britânico. Tratava-se de histórias infantis, caracterizadas por uma locomotiva antropomorfizada. Elas narravam em forma de aventura o dia a dia das ferrovias, sob a direção

experiências reais presentes nos personagens ficcionais, os quais representam essas situações vividas por Dawber na narrativa. Esta nos apresenta Gerry e sua equipe diante da mira sufocante das medidas privatistas no depósito ferroviário. Vivendo as situações difíceis postas pela privatização, buscam uma válvula de escape para lidar com esse movimento de desregulamentação de toda uma cultura do trabalho edificada anteriormente.

Tal movimento expresso na dialética da privatização desenvolvida no depósito tem sua caracterização máxima nessa combinação de elevada importância para o espectador captar todo esse processo marcado pela instabilidade. Aqui o Jazz, especificamente, com seu som inusitado pontua justamente esse caráter instável dos rumos que os ferroviários terão de enfrentar dali em diante. A propósito, o jazz — com esse som inusitado, resultante de um conjunto de metais indisciplinados, o qual perturba e toca emocionalmente ao longo da narrativa — expressa essa dialética conflituosa entre a velha organização do trabalho com garantias sociais e a nova ordem flexível do trabalho posta em processo de superação através da luta incessante com a primeira.

Além do mais, o jazz manifesta a sua indisciplina e perturbação na subjetividade dos ferroviários; eles protestam em seu humor seco, próprio do norte industrial britânico fenecido, contra esse movimento avassalador da privatização do depósito, cujo ressentimento não pode se expressar com qualquer suporte concreto para contê-lo em efetividade.<sup>231</sup> Afinal, Gerry não teve êxito em seu acordo com o diretor Waters e o supervisor Harpic. E muito menos, logrou sucesso em dissuadir a sua equipe de manter-se e cumprir o aviso prévio até o fechamento do depósito pela empresa privada, Gilchrist Engeneering.

É neste momento, portanto, que a pontuação do jazz e do humor reduz a sua aparição após os dois momentos de inflexão da narrativa: quando tendem a silenciarem diante da superação do regime de jornada fixa e da consolidação do trabalho flexível a partir do segundo ato em direção ao trágico desfecho do terceiro ato. E com esse silenciamento, vemos concomitantemente, a abreviação drástica da resistência e solidariedade tão marcante no momento em que

---

do personagem Sir Topham Hatt, apelidado de gerente gordo [Fat Controller]. Eram estórias engraçadas que assumiam a função de educadora e de promoção afirmativa do setor. Diferentemente, Dawber se utilizava desse mesmo personagem para satirizar as condições precárias de trabalho sob a privatização vivenciada pelos ferroviários e passageiros em seu cotidiano.

<sup>231</sup> A debilidade de organização de Gerry, em sua equipe, representa a consolidação da privatização no setor enquanto resultado das ofensivas do capital a vários setores estatais ao longo da década de 1970 em diante – período em que a organização sindical foi estraçalhada pela violência policial estatal a serviço dos interesses do grande capital monopolista-financeiro soerguido nas ruínas do regime fordista-keynesiano e da crise de superacumulação do capital, gerada no interior dessas ruínas. Esse caráter de uma ausência de organização para fazer frente direta à luta também esteve na origem do jazz, em seu caráter étnico-proletário. Em virtude disso, segundo aponta Hobsbawm (2012), o jazz nasce como um espaço de sociabilidade, no qual a liberdade de criação musical se torna o meio para lidar com a opressão de forma indireta. Nesse sentido, o jazz em *Os Ferroviários*, de certo modo, figura essa incapacidade de enfrentar o processo final de privatização, cuja capacidade organizativa de caráter coletivo fora derrotada nas décadas antecedentes.

os ferroviários que se tornam plenamente trabalhadores das agências terceirizadas. Uma abreviação drástica diante de uma situação de coerção social, posta imperiosamente pela força e necessidade do capital representado na privatização do depósito ferroviário no filme. Uma coerção social em seu ato contínuo de golpear a mais profunda epiderme dos ferroviários: sentida em sua plena carne, osso e sangue dali em diante. Isso já é assunto a ser desdobrado no terceiro ato, sempre nos atendo às mediações plásticas representadas na Figura 14.

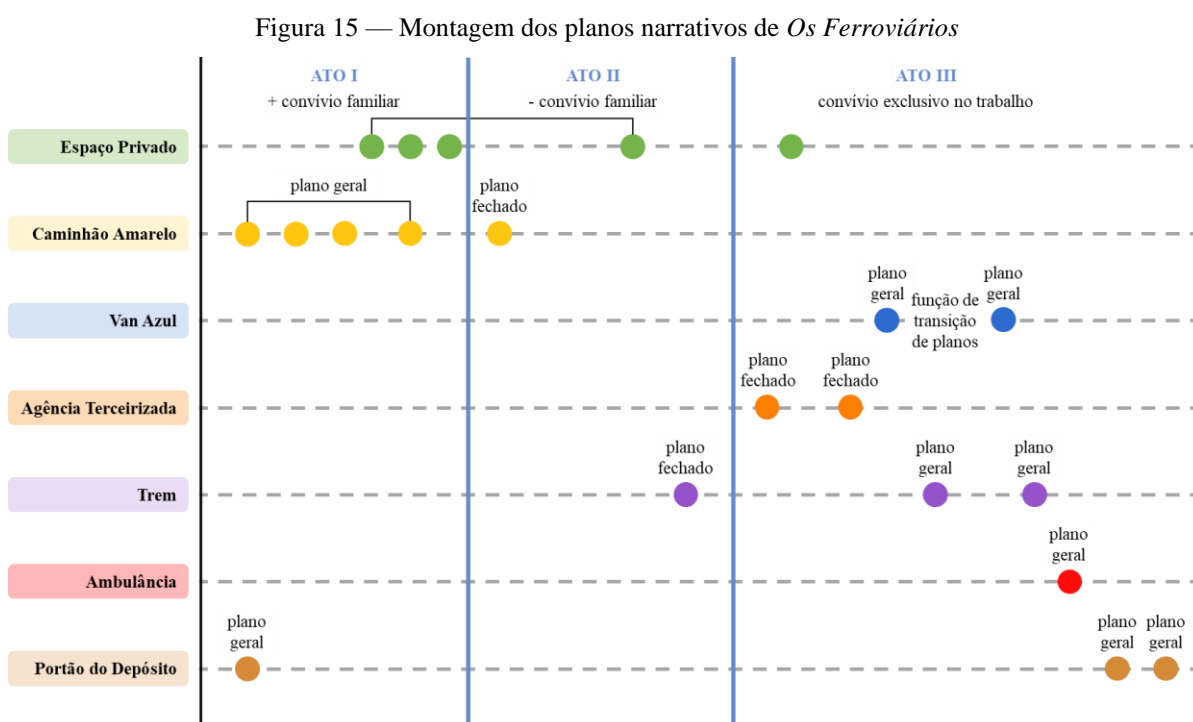
### 3.4 ATO III – O XEQUE-MATE DO CAPITAL: DA CONSOLIDAÇÃO DO TRABALHO FLEXÍVEL À TRAGÉDIA DO ‘PRIVILÉGIO DA SERVIDÃO’

A passagem da narrativa de *Os Ferroviários* ao terceiro ato figura a nova realidade social de Gerry e sua equipe sob a consolidação do trabalho flexível. É neste ato em que se acentua a percepção da atuação da racionalidade do capital em sua inerente necessidade de subsumir constantemente para si o trabalho daqueles ferroviários. E, com ele, limitando as suas possibilidades de desenvolverem um trabalho voltado às necessidades próprias de suas existências sociais: enquanto pais, esposos, amigos solidários, fruidores de lazer etc.

Essa dimensão da racionalidade do capital e suas restrições à vida daqueles ferroviários passa a ser perceptível de modo visivelmente acentuado. Nos atos anteriores, essa racionalidade representada na dialética da privatização atuava sob a dinâmica do embate entre o regime de jornada fixa e as medidas privatistas, forçando o parto do novo regime flexível de trabalho. Agora, tal racionalidade encarnada na dialética da privatização assume outra dinâmica cinematográfica, cuja finalidade é a de representar as condições sociais do trabalho flexível às quais aqueles ferroviários passam a se submeter. Isto é, passam a vivenciar, em toda a sua nudez e cruza, as dores resultantes desse parto no seio do mundo do trabalho, ali caracterizado em *Os Ferroviários*.

Toda essa carga de superação do movimento dessa dialética da privatização no filme, assumindo uma nova forma de embate entre o trabalho e o capital, cuja contradição não se supera. Ao contrário, passa a se desenvolver em outro patamar. Portanto, o salto de tal contradição pode ser observada na mudança do ritmo da montagem composta pelos planos narrativos que se desenrolam dali em diante. Se outrora tal contradição se figurava esteticamente pelo humor e no jazz, agora eles diminuem sua aparição em detrimento do ritmo ininterrupto de uma série de planos fechados sequenciados retratando às condições flexíveis de trabalho que passam a atuar John, Paul, Mick e Jim. Nesse terceiro ato, portanto, não há mais a predominância de

planos de transição tal como víamos com frequência denotados nos planos gerais fortemente marcados pela presença do espaço do depósito (área externa e a interna do refeitório) nos atos anteriores. Ali ainda podíamos observar uma interseção da montagem da espacialidade externa nos planos gerais com a interna da vida privada dos ferroviários. Ou seja, uma figuração da dinâmica dessa dialética da privatização em sua fase de coexistência conflituosa entre o regime de jornada fixa de trabalho e a introdução das medidas privatistas. Mesmo nas condições residuais da jornada fixa de trabalho ainda nos era possível visualizar as possibilidades de uma vivência familiar e coletiva que outrora fora permitida, como ilustra a Figura 15.



Fonte: Elaborado pela autora

Nessa mesma figura, podemos observar também o comportamento da predominância emblemática do caminhão amarelo nos planos gerais de transição entre as espacialidades narrativas (externas e internas do depósito) e da vida privada. Essa predominância do caminhão amarelo assume uma função estilística central para a percepção da mudança no ritmo da montagem a partir do terceiro ato. Esses planos gerais pontuavam justamente um caráter de transição entre os regimes de trabalho fixo e flexível. Tal pontuação estética figura esse processo de subsunção real do trabalho (dos ferroviários) pelo capital em andamento, ainda não sintetizado. Tal síntese gráfica, por sua vez, nos permite visualizar essa mudança no ritmo da montagem que passa a ser efetuada ao longo do terceiro ato. Esse é o momento da trama, diferentemente da redução do aparecimento do humor e do jazz, em que os planos gerais contendo o caminhão amarelo

simplesmente desaparecem até a se apequenar em planos fechados sem protagonismo na composição do plano, conforme a mesma figura ilustra.

Esse comportamento da montagem atua também na figuração da superação do ‘velho mundo do trabalho’ na narrativa. E, por conseguinte, acentua a consolidação do trabalho flexível como nova tendência na organização laboral na medida em que se combina com as sequências ininterruptas pela predominância de planos fechados usados para retratar a incorporação dos ferroviários pelas agências terceirizadas. Eles são apresentados de modo centralizado nesses planos fechados, em seu trânsito ininterrupto pelo espaço laboral flexibilizado via agências terceirizadas.

Portanto, a narrativa deixa de apresentar uma pontuação de transição bem demarcada como era anteriormente e passa a se desenrolar de forma acelerada a fim de emular propriamente a vida atribulados dos ferroviários, agora sem espaço e tempo sequer para dispor de uma sociabilidade familiar e recreativa em sua vida privada. Se no primeiro ato, é esta vida privada que abre o bloco narrativo, perfazendo marcações em seu decorrer narrativo, nos atos posteriores ela se abrevia radicalmente. Desse modo, enquanto o ritmo da montagem figura a dinâmica sensorial desse processo dialético da privatização no depósito, a sua racionalidade de subsunção do tempo de trabalho e da vida privada dos ferroviários é representada na superação das revelias de Jim e Mick pela inexorável capitulação às agências terceirizadas.

Essa (abstrata) racionalidade do capital, por sua vez, se expressa logo no primeiro contato de Mick com a agência, a qual ilustra a base material que suporta o *logos* do trabalho flexível: a forma do *salário por peça* já consolidada como *modus operandi* de organização e pagamento da força de trabalho no setor ferroviário; tudo isso, por certo, devidamente resguardado por um contrato jurídico de novo tipo. Por seu turno, essa via jurídica de precarização institucional do labor alheio estabelece o ‘compromisso mútuo’ entre Mick e a agência — embora, no final das contas, não se trata de um acordo de livre e espontânea vontade por parte de Mick, mas do meio emergencial que encontrou para se manter ativo no mercado da força de trabalho. Assim, tomando essa modalidade de trabalho flexível, veremos que a predominância do salário por peça decorre de sua própria funcionalidade para o capital: seu papel no interior das relações sociais de produção é remunerar a força de trabalho via pagamento por hora laborada ou por bem ou serviço prestado em um certo escopo de produtividade e qualidade da mercadoria produzida.<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Conforme aponta Marx (2017a, p. 621), “no salário por peça, temos a impressão, à primeira vista, de que o valor de uso vendido pelo trabalhador não é função de sua força de trabalho, trabalho vivo, mas trabalho já objetivado no produto, e de que o preço desse trabalho não é determinado, como no salário por tempo, pela fração valor diário da força de trabalho/jornada de trabalho de dado número de horas, mas pela capacidade de produção

Logo, sem férias, sem feriados de descanso, sem pagamento em caso de doença, sem estabilidade de emprego. Em contrapartida, fica a cargo de Mick arcar com os custos dos transportes, equipamentos de segurança, vestuário e o registro de segurança [PTS — *Personal Track Safety*] exigida para o trabalho.

Enfim, mesmo sob o riso nervoso em afirmar que torce pelo clube de futebol Sheffield Wednesday, Mick engole seco as regras da modalidade flexível de trabalho, expressando uma indignação conformada diante da razão que o leva ali: trabalho. Já o contato de Jim com a atendente da agência assume uma resignação complacente e ciente de que não haverá trabalho em outro lugar e sob outras condições. A sua postura encarna àquela condição de ‘se pôr (sua força de trabalho) à venda’ para fazer qualquer coisa que vier pela frente a despeito de suas limitações de saúde. Ambos Jim e Mick figuram a expressão da condição posta ao ser humano pela racionalidade do capital: a de ser reduzido a mero meio de venda de sua força de trabalho no mercado burguês assistido pelo seu aparato jurídico. Todavia, sob as condições flexibilizadas, esse trabalho acentua a necessidade de existência social do ser humano à uma permanente servidão laboral autoimposta, um efetivo “privilégio da servidão” contemporânea, nos termos de Antunes (2018).

Portanto, essas cenas representam as feições dessa dialética da privatização na narrativa, cuja racionalidade do capital se expressa nesse tipo de organização laboral marcada pela precariedade dos trabalhadores. Esta, aliás, é muito bem caracterizada nas sequências em que Mick encontra outros ferroviários numa linha férrea. Esses se encontram em número insuficiente para efetuar o trabalho de forma segura de modo que seu questionamento a essa situação precária de trabalho lhe custa a rescisão contratual por parte da agência.

Todavia, após ficar desempregado por semanas, Mick recorre miseravelmente a ela e numa postura humilde de obediência se compromete a seguir as novas regras da flexibilização do trabalho: laborar mesmo em condições precárias tal como assinala: “Eu vou aprender a me encaixar. Me dê outra chance” (OS FERROVIÁRIOS, 2001). Tais condições de flexibilização do trabalho, marcada pela insegurança e precariedade, torna-se a marca do terceiro ato. Especificamente, se apresentam em dois momentos da narrativa rumo ao seu desfecho trágico. O primeiro ocorre no conserto da linha férrea em Holmes, no Bloco V. E o segundo acontece no acidente final da trama, no Bloco VI.

Em relação ao primeiro momento, nos deparamos com o inesperado reencontro do velho Gerry com a sua antiga-equipe; este pontuado pelo jazz, porém marcado pelas notas do blues.

---

do produtor. De imediato, a confiança dos que acreditam nessa aparência teria de ser fortemente abalada pelo fato de que ambas as formas do salário existem ao mesmo tempo, uma ao lado da outra, nos mesmos ramos industriais

Para sua surpresa, ele fora enviado pela Gilchrist para efetuar o trabalho em conjunto com personagens-ferroviários Jim, Paul, John e Mick num determinado trecho da ferrovia de Holmes. Nesse momento, há um breve retorno daquela camaradagem acompanhada pelo humor e pelo jazz. Ambos regressam timidamente para pontuarem a permanência da contradição da dialética da privatização no depósito ferroviário. Só que agora desenrolada em outro patamar: nas novas relações de trabalho sob as condições flexíveis.

Esse novo patamar é figurado também pelo regresso dos planos gerais e do trem à narrativa. Eles se tornam elementos compositivos dos desdobramentos fatais dessa contradição dialética da privatização. Assim o plano geral outrora pontuava a transição entre a jornada fixa de trabalho para a flexível com a presença constante e emblemática do caminhão amarelo. Todavia, agora, uma van azul ocupa o centro da tela (ou de modo mais preciso do enquadramento), com a marca da propriedade privada da inscrição Gilchrist Engeneering na sua lateral. Esse plano de conjunto se abrindo conforme o movimento da van, conduzida por Gerry, acentua a consolidação da transição para o regime flexível de trabalho, marcando um ponto sem retorno na narrativa.

As próprias dimensões reduzidas desse ‘novo’ frágil veículo (compacta e enxuta) expressa um traço da racionalidade do capital: a diminuição de custos como norma a ser seguida pela privatização. Por sua vez, isso encontra consonância na redução do número de ferroviários que passam a efetivar os serviços de manutenção, tal como havia se deparado Mick. Nesse sentido, o plano fechado com a van azul pontua não apenas o trabalho flexível como tendência consolidada nessa modalidade no serviço público, mas também as condições inseguras e insalubres advindas dessa reestruturação produtiva no setor ferroviário tal como mostra a sequência da realização do trabalho por Gerry e sua antiga equipe na ferrovia de Holmes, como ilustra a Figura 16.

Figura 16 — Sequência de planos: *a.* Plano de conjunto van azul; *b.* Paul olhando com admiração Gerry



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Inclusive, salientamos essas sequências são antecedidas pelo retorno do trem bem no momento em que Mick passa a laborar em condições inseguras do trabalho ferroviário sob a modalidade flexível. A propósito, o retorno do trem nessas condições, sequenciado pela van azul, retoma aquele prenúncio preambular de estabelecer o tom e o suceder da outra face perigosa da privatização ferroviária. Esse tom, inclusive, dá a sua primeira pista justamente nesse reencontro de Gerry e sua antiga equipe. Nesse, o trem ressurge causando um incidente inofensivo ao surpreender o sinaleiro Jim e os companheiros com um jato de dejetos pela lateral do vagão, ilustrado na Figura 17.

Figura 17 — Sequência de planos: *a.* Jim com sinaleiro a mais; *b.* Jim sem sinaleiro a mais; *c.* dejetos em Gerry; *d.* Jim rindo



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Esse incidente inesperado impede a Jim de alertar os companheiros com antecedência adequada. Seu grito fora insuficiente para impedir que seus companheiros levassem um banho pestilento causado pelo trem. Sob inúmeros vitupérios e insultos, Jim cai na gargalhada. Embora a cena nos provoque risos, sinaliza não só uma falha de comunicação do operador do trem com a equipe da linha férrea. Mas também indícios da precarização do trabalho causada pela redução do quadro de ferroviários. Enquanto no prólogo, Jim era assessorado por outro sinaleiro, aqui ele estava sozinho cumprindo essa função; o que demonstra os possíveis danos causados pela fragmentação do serviço ferroviário em empresas privadas distintas, sem uma gestão orgânica na condução da divisão das distintas tarefas que envolvem o setor ferroviário.



Nesse sentido, essa cena do incidente caracteriza as condições insalubres provocadas pela reestruturação produtiva do mundo do trabalho ferroviário representado no depósito. Este se viu reassentado sob uma divisão sociotécnica do trabalho que acentua o grau de especialização e fragmentação no setor. Essa cena denota o quanto a intensificação dessa descentralização perde de vista uma articulação mais efetiva do funcionamento do transporte ferroviário em sua integralidade. Tal perda diminui a capacidade de prever problemas funcionais, tais como esse dejetos, cujo acumular pode levar a acidentes.

De certa maneira, essa cena expõe a atmosfera social que fica logo após as privatizações. Isto é, sob a eficiente administração privada haveria apenas pequenos incidentes. Inclusive, segundo Billen (2001), se o filme tivesse sido lançado em 1995, *Os Ferroviários* “seria uma fantasia alarmista”. Contudo, já durante a rotação do filme em 2000, dois dias após o acidente fatal na ferrovia de Hatfield, a causa desse acidente fora em decorrência de um descarrilhamento ocasionado por um trilho quebrado (GARLOCK, 2002). Ou seja, como uma decorrência de um acúmulo de problemas decorrentes dessa divisão sociotécnica do trabalho, a serviço da acumulação, em seu alto grau de fragmentação, conforme salienta Wolmar (2001). O próprio Loach (2002), em entrevista ao Jornal Estado de S.Paulo, salienta ser justamente essa reestruturação do mundo do trabalho a razão dos acidentes nas ferrovias britânicas privatizadas, em 2001 — um ano após a rotação do filme.

Portanto, as condições inseguras e precárias inerentes a essa reestruturação produtiva no mundo do trabalho é uma dimensão estrutural que se encontra representada nesse terceiro ato da narrativa. E, essa reestruturação aparece em sua dinâmica processual, cujos efeitos fatais são figurados na combinação desse *incidente com os ferroviários em Holmes com o acidente final da trama de Os Ferroviários*. Nesse segundo momento, portanto, a contradição permanente na dialética da privatização — agora do depósito ferroviário já privatizado — encontra seu paroxismo fatal. Esse é representado em mais um dia de trabalho flexibilizado em um trecho de uma ferrovia, desta vez não especificada. Ela corre abaixo ao lado de uma rodovia. A antiga equipe ainda se reúne para um conserto de linha férrea que exige alguns reparos, porém, sem a liderança do velho Gerry.

Entretanto, sem a disposição de ferramentas de trabalho adequadas e de equipamentos segurança condizentes com a realização das atividades tecno-laborais previstas, bem como a efetiva ausência de pessoal técnico de apoio qualificado, o que resta à equipe é efetivar tal tarefa sob a lógica da improvisação total. E, sem Jim atuando como sinaleiro, visto que tem de ajudar na concretagem da via férrea. Essa improvisação, por sinal, é pontuada pela sucessão de planos fechados, os quais demarcam o trabalho exaustivo dos ferroviários sem previsão de término que

atravessa o anoitecer. Esses planos fechados, por sua vez, são interrompidos pelo derradeiro retorno do trem em um plano geral. Porém, agora, aparece traiçoeiramente em silêncio, como um ponto de luz em movimento atravessando a escuridão do trilho, sem dar um pio sequer, conforme ilustra a Figura 18.

Figura 18 — O acidente de Jim: *a.* Na pista, Mick passa concreto em um balde para Jim; *b.* Jim leva o balde para a via férrea abaixo da pista, assumindo uma dupla função: sinaleiro e mão de obra; *c.* Ao anoitecer, Mick continua passando o balde para Jim; *d.* Trem silencioso passando na ferrovia



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Portanto, se seu retorno de outrora ocasionara um incidente passível de riso, mas demarcado pelos blues notes, desta vez em sua muda passagem ardil provoca um grito: são bramidos desesperados de Paul diante do sinaleiro Jim, do companheiro prostado e ferido gravemente ao lado da linha férrea. Ele fora atingido pelo poste de sinalização derrubado durante a passagem do trem. Jim! Justamente o sinaleiro Jim. Ele é quem encarna a tragédia anunciada a bordo desse trem veloz da reestruturação produtiva do mundo do trabalho representado na privatização do depósito da estatal British Rail. Todavia, o acidente de Jim particulariza essa tragédia enquanto um fenômeno dotado de uma historicidade ficcional própria do filme. Retornemos a essa cena trágica só que precisamente à reação desesperada dos colegas diante da necessidade de socorrer o companheiro ferido. Sob as condições inseguras e precárias do trabalho flexível, eles se encontram numa posição difícil: prestar o devido socorro a Jim, porém sob a pena de perda do emprego. Afinal, na lógica do trabalho por peça, a responsabilidade do trabalhador é entregar o produto conforme acordo contratual.

Nessa lógica, o acidente de Jim seria de responsabilidade exclusiva da inabilidade de todos em entregar o serviço ferroviário no mercado das trocas estabelecidas entre os ferroviários e a agência. Fora Mick quem havia entronizado muito bem essa lógica logo após ter sido despedido pela agência e sofrido a condição de párea às margens do mercado de trabalho, sentindo o drama do desemprego por seis semanas. O acidente ferroviário com Jim pôs à prova um suposto retorno a seu calvário diário como um párea desempregado perante seus demais colegas, cujo rechaço não lhe garantiria a solução de seu tormento enquanto um ser humano necessitado a manter-se viável nessa nova morfologia do trabalho posta pelo capital. Mesmo a sua revelia, mas diante da necessidade de sua reprodução familiar, Mick em um ato desesperador convence os companheiros a negligenciar o socorro adequado a Jim, segundo ilustra o tenso e exaltado diálogo entre eles.

*Paul*: Jim está ferido! (grita sucessivamente). *Mick*: Será que é uma brincadeira? [Com John, desce correndo para a linha férrea] [...] *Paul*: Temos que pedir uma ambulância. (John corre e é parado desesperadamente por Mick). *Mick*: Não!!! Espera!!! Pense um pouco! *John*: Ele está ferido! [...] *Mick*: Não podem encontrá-lo aqui! *John*: O quê?! *Mick*: Estaremos f\*\*\*! Constatariam que não trabalhamos com segurança! *John*: Mas Jim é mais importante! *Mick*: Estaremos f\*\*\*. Quem você acha que vai pagar? A agência terceirizada? Não! Você sabe que seremos nós! (John insiste em buscar ajuda) [...] *Paul*: Mick, Jim pode estar morrendo! *Mick*: Eu sei, cara. *Paul*: Então chame uma ambulância! *Mick*: (apontando para John, que se encontra exaustivamente desolado) John! Escuta! Em caso de haver alguma investigação, podemos ocultar o poste de sinalização. E resolvemos isso! (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 01h02min45s-01h24min28s, tradução nossa).

Todavia, Paul reage incisivamente contra a atitude de Mick em não presta qualquer tipo de socorro à Jim.

*Paul*: John, chame uma ambulância! Mick está louco! *John*: Mas se abrirem uma investigação, estaremos perdidos. Se subirmos com ele para a rodovia, poderão atendê-lo mais depressa. [...]. (Após aquiescer, Paul titubeia.) *Paul*: Não posso mover um homem ferido. *Mick*: Sei que não devemos mover [...]. Tampouco baixar concreto em um balde e nem trabalhar sem vigia. *Paul* (de modo desolado): Mick, você pode matá-lo. *Mick*: Se ele ficar aqui em baixo, ele vai morrer! (Paul titubeia mais uma vez). Vamos perder nosso trabalho. Você me arranjou esse trabalho, não foi? Estou nisso há três anos. Faz seis semanas que não ganho um centavo, cara! (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 01h02min45s-01h24min28s, tradução nossa).

Essa foi a justificativa derradeira que venceu a relutância de Paul em seguir o protocolo de socorro ao companheiro Jim. Este acabou sendo levado à pista da rodovia por eles. Afinal, um suposto acidente na rodovia eximiria as responsabilidades de John, Paul e Mick. Assim, Sob a predominância das notas do blues, assistimos essa operação de ocultamento do acidente

de Jim acordada tensamente entre seus companheiros. Em sequência, retorna um plano geral contendo uma ambulância na beira da estrada prestando socorro ao ferroviário. As notas do blues se intensificam e se diluem em um plano escurecido, prenunciando um fim trágico para Jim, como ilustra a Figura 19

Figura 19 — O desfecho trágico de Jim: *a.* Jim recebe os primeiros socorros; *b.* Obscurecimento da tela em preságio à morte de Jim



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Esse apagamento da tela efetua o movimento de transição da narrativa para o seu fim trágico, confirmando a morte do companheiro Jim: não suportando os ferimentos, agravados pela ausência de um socorro protocolar, ele falece. Esse desfecho trágico chamou a atenção da crítica a respeito da razão de tal fim sombrio. Em resposta, Loach frisa o caráter realista dessa representação da privatização das ferrovias britânicas: uma ficção de teor realista, cuja função não é passar “falsas esperanças” acerca do real processo de privatização ocorrido nas ferrovias britânicas; e tampouco considerar os acidentes provocados nas ferrovias privatizadas como um mero “infortúnio individual”; ao contrário, esses incidentes e acidentes fatais são as consequências inevitáveis de um problema real que as classes trabalhadoras passaram a vivenciar em seus cotidianos: dilemas trágicos decorrentes do trabalho inseguro e precário gerados pelas contradições da privatização, conclui o cineasta (FRIDAY, 2002).

Portanto, não se trata de um infortúnio individual e tampouco de uma tragédia em seu sentido corriqueiro comumente usada para adjetivar acontecimentos fatais aleatórios. Para o crítico da *Cineaste*, Leonard Quart, a tragédia configurada em *Os Ferrovários* está no fato real de que esses personagens loachianos se apresentam “aprisionados à necessidade econômica do emprego”. Disso decorre a aceitação das condições inseguras de trabalho ao invés de optarem por “lutar” contra as empresas privadas em sua postura de “negligência” e “desprezo à vida humana” (QUART, 2002). Todavia, como o próprio crítico salienta, os personagens loachianos nunca são individualizados. Ao contrário, são representados como seres coletivizados imersos

nas relações sociais constituídas em uma dada conjuntura histórica: nomeadamente, a conjuntura da privatização no setor ferroviário.

Logo, suas ações estão condicionadas justamente pelas novas relações sociais históricas que passam a ser conduzidas pelo trabalho flexibilizado. E tal historicidade está justamente trabalhada ao longo da narrativa fílmica. Esta trabalhada de um modo realista próprio do fazer cinematográfico loachiano, uma vez que a obra *Os Ferroviários* sintetiza em seu universo ficcional um experimento artístico do processo histórico dessa história conjuntural privatista, ocorrida em meio à necessidade de internacionalização do capital ansioso por se espriar no setor público.

Nesse sentido, as escolhas dos ferroviários que figuram a morte de Jim só assumem um sentido trágico nas conexões compositivas do filme, as quais *simulam ficcionalmente na dialética da privatização* no depósito ferroviário a *própria dinâmica social* dessa historicidade da privatização no contexto da internacionalização do capital na virada do novo milênio. Assim, o próprio personagem Jim é um elemento ficcional que ilustra como essa dinâmica da dialética da privatização se instala na totalidade da narrativa fílmica. Desde o prólogo, à uma predominância de planos fechados em Jim e suas ações que prenunciam o desfecho trágico das escolhas dos trabalhadores sob as condições e possibilidades que constituem o mundo do trabalho organizado pelo capital em sua necessidade frequente de transformações.

Assim, Jim aparece sob o foco da câmera observadora como o sinaleiro, cuja função é evitar qualquer acidente. Não por acaso, logo no prólogo, a ação de Jim em salvar Mick é imediata. E mais, apesar da insistência de Mick na linha férrea em face do trem, Jim não poupa esforços e arrisca sua vida para salvar o amigo. Tal atitude ainda está marcada pelas relações sociais constituídas naquela sociabilidade solidária proporcionada pelo regime de jornada fixa, cujos restos daquele antigo mundo do trabalho ainda se mantinha no setor ferroviário. Aliás, basta lembrarmos da anedota contada por Len sobre a morte do ferroviário Arthur Bentley. Ele e Jim morrem ao lado da ferrovia. Entretanto sob condições distintas de organização do trabalho do ferroviário. Bentley tem morte súbita ao colher um repolho. A morte de Jim é trágica na medida que sua causa advém de uma reestruturação do setor baseado no trabalho flexível, ordenado de modo fragmentado, em condições inseguras e precárias. Isso só demonstra o quanto trágico ali no filme assume um caráter social e jamais uma fatalidade individual.

Por conseguinte, esse caráter social também se articula com outro plano no qual Jim continua sendo marcado como um elemento central na composição da trama. Trata-se de um plano, no qual Jim reage ironicamente à meta privatista de que as mortes teriam de ser mantidas em um nível aceitável de dois anos. Alguém enfatiza que “já não há mortos em dezoito meses!” E

Jim brinca: “algum voluntário?” (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 00h07min33s-00h07min40s, tradução nossa). Aqui, a ironia não apenas desautoriza essa racionalidade privatista do capital em promover uma aceitação social de uma estatística da morte. Mas também a ironia jaz no fato de que o próprio Jim é que será esse ‘voluntário involuntário’ a compor essa estatística da morte por acidentes ferroviários. Involuntário justamente porque o trabalho social se encontra aprisionado a essa racionalidade. E mais: ele será refém de seus próprios companheiros que do mesmo modo “voluntário involuntário’ contribui para manter a estatística da morte posta pela racionalidade irracional do capital corroborada socialmente, conforme mostra a Figura 20.

Figura 20 — Solidariedade em contraste: *a.* Jim retirando Mick da linha na iminência da passagem do trem; *b.* Rosto ferido de Jim à espera da decisão dos companheiros de chamar o socorro adequado



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Essa atitude ‘voluntária involuntária’ figura a contradição dessa racionalidade do capital que subsume o trabalho ao longo dos atos II e III. A recusa voluntária de Jim em assinar a carta de demissão voluntária deixar o depósito no segundo ato, como em um embate às exigências privatistas, não o impede de o fazer quando se vê diante da inexorável escolha ‘voluntária involuntária’ de acorrer para ofertar a sua força de trabalho à agência terceirizada no terceiro ato. O mesmo ocorre com Mick cuja resistência solidária junto a Jim, ao lado do velho Gerry, encontrou o seu limite quando se viu na iminência do desemprego. Ele também é transformado por essa dialética da privatização, que o leva ao extremo sofrimento em optar por ser solidário ao amigo ou a si e sua família. Por sua vez, essa escolha de caráter individual impelida por essa dinâmica da dialética da privatização se manifesta em Paul no segundo ato; quando observamos a alteração de sua resistência em assinar a carta de demissão voluntária de outrora para em seguida, logo após o encontro com Len, já subcontratado, optar pelas agências. Afinal, tinha que sustentar a sua família. Quanto ao personagem John, a contradição dialética da privatização se manifesta de modo peculiar. Embora ao longo dos dois primeiros atos, ele se colocava na posição de resistência às medidas privatistas. As ideias de aceitação do trabalho flexível, postas

pelo discurso próprio do campo de significação da racionalidade do capital, representado nos discursos dos funcionários da direção do depósito, de certa maneira, foram se instalando na subjetividade de John. Assim, não à toa, os companheiros sempre apontavam seu comportamento de chefe seja no episódio das fritas em que resmunga da gordura em seus papéis com os cálculos de seu salário por tempo sob a nova regra flexível, seja quando permaneceu sentado com seus papéis dando comando a seus colegas durante a troca do relógio. Isso se corrobora no terceiro ato no discurso de aceitação do trabalho flexível de John feito para Gerry que se segue.

As coisas mudaram. Mas vou te dizer uma coisa, tem muito dinheiro para se ganhar aqui fora se você estiver disposto a se mover. Eu sei que não há auxílio-doença [...]. Os caras insistiam em horários fixos e pleiteavam direitos eram os mesmos que não queriam trabalhar. Eu vou te dizer uma coisa: seja flexível como esses rapazes (se dirigindo a Paul e Mick), se mova mais um pouco e você vai ganhar muito dinheiro (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 01h17min11s-01h17min43s).

No entanto, apesar de todo esse enraizamento do que viria a ser o embrião do empreendedorismo, John titubeia insistentemente em aceitar a proposta de Mick de não chamar a ambulância. Todavia, essa hesitação se abrevia diante da possibilidade de uma responsabilização pelo acidente de Jim. Mas, como já sabemos, a escolha de John expressa justamente a contradição entre a autopreservação individual e familiar e a solidariedade de classe como produtos das condições do trabalho flexível que fratura e fragmenta as classes trabalhadoras.

E quanto ao velho Gerry? Esse personagem arquétipo do sindicalista típico desse regime de jornada fixo, rechaçado por John? E suas tentativas de lutas inócuas ao longo da narrativa? Como a dinâmica da dialética da privatização instalada na narrativa afeta esse personagem? Para Gritten (2001), Gerry expressaria uma incompreensão do movimento sindical diante dessa mudança no mundo do trabalho. Essa incompreensão se deveria ao fato de que em tais condições de flexibilização do trabalho a atuação sindical fica dificultada em decorrência da fragmentação das classes trabalhadoras, pontua Kelly (2002). A privatização gera uma onda de terceirizações, colocando o desafio da reconfiguração dessa fragmentação de trabalhadores individuais em uma “força aglutinadora das classes trabalhadoras”, aponta Forsyth (2003).<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Conforme nos lembra Mattos (2019), “a precarização das relações de trabalho no processo de expropriação em curso” implica a emergência de “novas gerações de trabalhadores, mas não necessariamente mais trabalhadores assalariados formais, categoria fundamental com a qual se pensou a classe trabalhadora até aqui. Há mais fábricas e mais operários fabris do que nunca, pelo menos em termos absolutos (os percentuais relativos em escala global não são fáceis de obter), mas as fábricas aparecem cada vez mais na periferia do globo (Ásia, América Latina). Por outro lado, no ‘coração’ do capitalismo, nos países de desenvolvimento mais antigo, há cada vez menos fábricas e postos de trabalho no setor secundário. A combinação resultante desse processo é: menores salários, maiores taxas de desemprego, menos garantias legais dos contratos, menos direitos, mais ‘informalidade’ etc.”.

Por um lado, essa interpretação faz um certo sentido se nos atermos isoladamente ao diálogo travado por John, no qual faz parte essa afirmação do excerto acima direcionada ao velho sindicalista. Nesse diálogo, prevalece a tônica de Gerry em rechaçar essas novas condições críveis como promissoras por John; logo se apegando ao velho mundo do trabalho com suas garantias, férias e demais direitos. Por outro, o trabalho flexível louvado por John, isto é, sem os diretos trabalhistas de outrora, mas com chances promissoras de ganhar muito dinheiro, é algo que a resistência de Gerry se figura como a negação dos perigos envolvidos nesse pragmatismo necessário de John. Afinal, ele precisa desse pragmatismo para sobreviver nessas condições adversas. Ao mesmo tempo, essa resistência de Gerry é típica daquela conjuntura de transição, do próprio esgotamento das tradicionais lutas sindicais que encontra desafios diante das relações sociais fragmentadas dessa nova morfologia do trabalho nascente.

Para melhor elucidar isso, podemos retornar àquele eventual reencontro na ferrovia em Holmes. Ali o velho Gerry se dirige aos antigos companheiros, Paul e John, a seguinte afirmação: “você não são os trabalhadores temporários da agência”. John responde com a seguinte indagação: “quem somos nós”? Em resposta, Gerry enfatiza: “você são você” (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 01h14min32s-01h14min40s). As palavras de Gerry ilustram a dimensão humana dos ferroviários, agora terceirizados. Isto é, ocultada sob a couraça de trabalhador assalariado personificada nas relações sociais organizadas pelo capital. Nesse sentido, Gerry tem ciência da genericidade humana que se apaga ainda mais no grau de complexidade instalada pela flexibilização laboral nesse novo mundo do trabalho; agora mais do que nunca marcado por fragmentações intraclasse.

Aliás, é de plena consciência do sindicalista o quanto essa reestruturação produtiva do mundo do trabalho coloca em questão toda aquela organização laboral ancorada no regime de jornada fixa com seus direitos trabalhistas — na qual, inclusive, abra frestas para a própria consciência de classe — despeito das suas limitações em restringir suas lutas por direitos ao invés de associá-las à superação do modo de produção capitalista (IASI, 2002).

Por sua vez, essa consciência em relação a essa mudança estrutural no mundo do trabalho, encontra-se potentemente figurada, justamente, na cena que antecede esse reencontro na ferrovia de Holmes e, por conseguinte, no fatídico dia do acidente de Jim. Esta é, portanto, a cena mais emblemática de toda a narrativa da trama de *Os Ferroviários*, merecendo, por conseguinte, nossa máxima reflexão. Nela, o enquadramento do plano médio mostra-nos Gerry sozinho na sala de convivência. Ele joga xadrez sozinho<sup>234</sup>, enquadrado agora em um plano fechado. Trata-

---

<sup>234</sup> É comum no xadrez profissional que muitos jogadores estudem e treinem aberturas e antecipem jogadas.



se aqui, então, da explicitação da *metáfora de base*<sup>235</sup>, a qual sintetiza o real significado da dialética da privatização em seu trágico movimento de subsunção do trabalho ao capital. Este representado na instância ficcional dessa metáfora alegórica de *Os Ferroviários*, conforme podemos observar na Figura 21.

Figura 21 — Sequência de planos da *metáfora de base*: a. Gerry jogando xadrez sozinho; b. Gerry muda de lado no jogo de xadrez; c. Fiona interrompe Gerry; d. Fiona saindo da sala



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Essa emblemática sequência da *metáfora de base* vem acompanhada do seguinte diálogo entre Gerry e a secretária do depósito, Fiona.

*Fiona*: Quem está ganhando [esse jogo de xadrez]? *Gerry*: Deu xeque-mate. *Fiona*: Xeque-mate? O que isso significa? *Gerry*: Significa que *qualquer movimento que você venha a escolher, você perde*. (Fiona expressa um olhar profundamente resignado em direção à Gerry.) *Fiona*: Essa é a história da minha vida (OS FERROVIÁRIOS, 2001, 01h13min11s-01h14min08s, tradução nossa, grifo nosso).

Essa metáfora de base (do xadrez) coloca na centralidade o caráter da tragédia social implicada no processo dialético da privatização representado ao longo da narrativa. Nessa, a tragédia é configurada na impossibilidade de uma escolha racional por parte dos ferroviários frente

<sup>235</sup> Essa *metáfora de base* não fere a estética realista no filme, visto que em nenhum momento se desatrela da dimensão das ações e dos diálogos da narrativa. Ao contrário, o jogo de xadrez solitário de Gerry se ancora no seu diálogo com Fiona. Para mais informações, ver Xavier (1983).

à racionalidade irracional do movimento de subsunção do trabalho dos ferroviários ao capital. Essa impossibilidade de escolha racional é sempre posta em xeque por esse movimento de subsunção representado nas medidas privatistas ao longo dos três atos da narrativa. Essa figuração se explicita nas escolhas que os ferroviários tiveram que fazer: a escolha de assinar ou não a carta de demissão voluntária; a escolha do diretor Waters de conduzir a política da privatização no depósito sem qualquer acordo sindical ou perder o emprego; a escolha de Paul de ficar no depósito ou ir para a agência e poder dar a pensão às suas filhas; a escolha de Mick em se adequar às regras de insegurança ou ficar desempregado; a escolha de John entre as garantias de direitos ou se mover para ganhar mais dinheiro. Mas, como dissera Jim: “isso é exatamente o que eles querem que façamos. Eles querem que saíamos. Eles estão nos colocando numa posição agora na qual não temos escolha”. “Isso mesmo! Não temos escolha”, retruca Paul.

Essa situação apenas representa a posição de xeque-mate na qual esses ferroviários se encontram: qualquer movimento que fazem no atual tabuleiro histórico das lutas de classes, eles saem perdendo, tal como ilustra as palavras de Gerry à secretária Fiona. Isso retrata, por sua vez, o próprio xeque-mate dado pela racionalidade do capital no velho mundo do trabalho, cujas perdas das garantias sociais reconfigura esse tabuleiro histórico das lutas de classes. Embora a esquerda progressista tenha se esquecido disso, a burguesia nunca se esqueceu, conforme nos lembra um dos principais expoentes de Wall Street, Warren Buffet, no *The New York Times*, em 2006. Segundo o jornalista Ben Stein (2006), Buffet afirma que “a guerra de classes existe, certo, mas é a minha classe, a classe dos ricos que está fazendo guerra, e nós estamos ganhando”. Em outras palavras, a reestruturação produtiva do mundo do trabalho, forçada pela lógica do capital, ali representada no microcosmo do filme, caracteriza justamente o xeque-mate do capital àquela pretérita morfologia do trabalho configurada em meados do século XX. E, por conseguinte, a posição de xeque-mate em que se encontram as classes trabalhadoras desde os processos de privatização ocorridos nos serviços públicos ao redor do globo. E mais: essa condição de xeque-mate forçam os trabalhadores a se submeterem a ritmos intensos de labor excessivo — como vimos no frenético movimento dos ferroviários em seus carros indo para as linhas férreas — o que nos permite observar que a representação da reestruturação produtiva em *Os Ferroviários* já apontava um devir marcado pela implicação de *mais trabalho*. Isso contraria veemente os teóricos formalistas que, à época, viram no fechamento das fábricas o fim do trabalho.<sup>236</sup> Ao contrário disso, presenciamos desde *Os Ferroviários* o desenrolar dos

---

<sup>236</sup> O processo de reestruturação produtiva visibilizado nas últimas décadas do século XX mobilizou uma série de teorias sobre um suposto ‘fim do trabalho’ conforme assinalaram, à época, autores como André Gorz (1982),

efeitos da reestruturação produtiva no mundo do trabalho, expresso tanto no labor manual e intelectual, com o fenômeno da assim chamada uberização laboral<sup>237</sup>. E isso à despeito de toda a inovação tecnológica sedimentada na contemporaneidade, enquanto parte central dessa reestruturação produtiva, logo posta a serviço da lógica de acumulação de capital, esse fenômeno tem nos demonstrado a alta dependência do capital pelo trabalho.

Quanto a predominância de mais trabalho, acentuada pelas condições precárias posta pela onda de desregulamentação ao redor do mundo, o próprio Loach, à época de divulgação do filme, deixa bem claro que em *Os Ferroviários* as lutas de classes se tornam cada vez mais evidentes, segundo aponta Garlock (2002); logo, frisa a importância de não abandonarmos da análise social as lutas de classes, pois elas permanecem na contínua reconfiguração do mundo do trabalho sob a lógica do capital. Mesmo que na aparente morfologia do trabalho a velha imagem das fábricas não são mais predominantes nos rincões ocidentais. Elas agora assumem novas formas próprias da metamorfose do capital, como veremos nos filmes analisados nos capítulos em diante.

Nesse sentido, os efeitos desse conflito no tabuleiro social, ancorado no modo de produção capitalista, é representado em *Os Ferroviários*. A reestruturação produtiva do trabalho no setor ferroviário, ali ficcionalizada, figura essa racionalidade do capital em toda a sua irracionalidade, uma vez que os impelem a fazer escolhas trágicas, as quais afetam os ferroviários, em sua existência social, material e mental. Por exemplo, o desfecho trágico de Jim coloca seus companheiros em uma situação de xeque-mate, figurando, portanto, uma situação saturada do desespero de seus companheiros em efetuar *uma escolha*: de apostar na vida de companheiro ou assegurar a reprodução social de suas vidas afiançada pela possibilidade de trabalhar.

Por conseguinte, essa situação configura no microcosmo ficcional do filme o próprio dilema das escolhas tomadas cotidianamente pelas classes trabalhadoras: uma escolha voluntária involuntária que permanece balizada historicamente pelo chão social organizado sob o modo

---

Clauss Offe (1989), Jurgen Habermas (2022) e Hardt & Negri (2012). Suas teses se basearam no fato de que com o desenvolvimento tecnológico, o deslocamento das grandes plantas fabris para o leste asiático e a crescente ocupação no setor de serviços, a categoria trabalho perderia a sua efetividade avaliativa para a compreensão das mudanças no mundo do trabalho. O ponto problemático nessas teses jaz na análise fenomênica desses autores, os quais confundem o trabalho com o emprego. Segundo aponta Parra (2021), a diminuição da geração de empregos não implica necessariamente na diminuição absoluta de postos de trabalho. Mas tão somente o deslocamento de uma massa de força de trabalho de um ramo industrial menos produtivo para outros mais produtivos e, portanto, tendencialmente mais lucrativo para o grande capital. Ademais, a questão do aumento ou diminuição absoluta da massa de força de trabalho economicamente ativa envolve determinados níveis de taxa de absorção/repulsão de trabalhadores do mercado da força de trabalho. Isto é, a velocidade com que o mercado pode abrir mão de um dado quantum de força de trabalho pode ser menor do que a velocidade de sua (re)contratação.

<sup>237</sup> Esse fenômeno será abordado no Capítulo 6, onde analisaremos o filme *Você Não Estava Aqui*, fruto da parceria de Ken Loach e Paul Laverty.

de produção capitalista. Logo, essas escolhas ao longo da narrativa figuram em si a própria contradição fundante entre o capital e o trabalho. Por isso mesmo são escolhas trágicas na medida em que representam em seu mais alto grau o aprisionamento dos trabalhadores à lógica do trabalho subsumido ao capital. Esse fato limita a capacidade estritamente humana de laborar em prol da manutenção de sua espécie enquanto gênero humano. Tal capacidade se encontra ameaçada e restringida pela constante ofensiva irracional do capital decorrente justamente dessa cisão fundante.

Portanto, é justamente nessa cisão fundante que jaz o caráter trágico representado na narrativa: isto é, na *impossibilidade de conciliação* entre os interesses das classes trabalhadoras e os interesses do capital geridos pelos seus representantes capitalistas e seus demais “lacaio”, como nomeava Dostoiévski. Aqui *tomamos por base, em primeiro plano*, a percepção de alguns críticos como Leonard Quart da *Cineaste* e Sheila Johnston no *The Guardian*. Eles apontam o caráter trágico no filme como decorrência da organização social sob o modo de produção capitalista. Para Quart (2002), “o filme é uma tragicomédia sobre os resultados da privatização”. Por sua vez, o jornalista Trevor Johnston (2016) complementa, afirmando que o filme “é cômico, mas também é trágico e estúpido”, ao se referir à escolha dos ferroviários de optar pela demissão voluntária ou cumprir o aviso prévio sob a condição de que “eles não serão pagos por não fazer nada, mas não há mais nada a fazer”, visto que o depósito ia ser fechado oficialmente pela empresa Gilchrist Engineering.

Esse caráter tragicômico, portanto, nos leva ao *segundo plano que tomamos como base* para a nossa argumentação: de que o trágico em *Os Ferroviários* se assenta justamente no caráter contraditório fundante do modo de produção capitalista, uma vez que é sob este que observamos os efeitos irracionais da reestruturação produtiva representada no filme. Assim essa afirmação se baseia na própria concepção de Ken Loach e na recepção de alguns críticos, os quais apontam o caráter social do trágico nas escolhas dos personagens. Loach, portanto, salienta ser o filme uma representação dos efeitos da privatização como consequência do “experimento da economia de livre mercado”. Em acordo, Porton (2001) aponta que tal experimento compreende também o governo (neo)liberal de Tony Blair [*blairite (neo)liberalism*] e os apoiadores de sua política de modernização. Tal política, frisamos aqui, já se inicia desde meados dos anos de 1960 pelos governos trabalhistas, os quais sempre buscaram a via da conciliação inconciliável entre os interesses dos trabalhadores e capitalistas, cujo resultado histórico não foi senão o enfraquecimento das lutas sindicais (MÉSZÁROS, 2021). Logo, o governo Blair, portanto, é a reafirmação acentuada dessa política, porém sem os freios das experiências socialistas (CALLINICOS, 2022).

Da mesma forma, nessa mesma linha do experimento econômico do livre mercado que subjaz a trama loachiana, Stratton (2001) afirma que o filme apresentou um “diagnóstico” de que “os tempos estão mudando” ao representar a privatização como decorrência de uma “decisão economicamente racionalista”, com seus efeitos desastrosos destacados claramente no filme; ainda complementa: o filme é um “prognóstico” de uma “mudança profunda e assustadora”, pois retrata “como o capitalismo contemporâneo está fazendo e refazendo a classe”. Em consonância, o crítico MacCabe (2006) enfatiza que o filme representa as “facetas do capitalismo tardio” em plena era da internacionalização do capital.

Por fim, essa série de percepções da crítica, alinhadas à própria concepção do cineasta, nos permite concluir que o caráter da tragédia, representada em *Os Ferroviários*, pode ser aprofundada com base na reflexão sobre a tragédia moderna feita por Raymond Williams. Segundo o autor britânico, essa tragédia histórica se instala a partir do século XX quando a tradicional esquerda, no caso britânico encarnada no Partido Trabalhista, faz a escolha trágica de administrar o capitalismo. Tal escolha trágica demonstra uma ausência da própria historicidade que perpassa o longo processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista. As elites teóricas pensantes, subjacentes a essa escolha no âmbito sociocultural, político e econômico, perdem do horizonte justamente essa historicidade sem a qual nos impede de compreender de que essa mesma organização da existência social tem uma gênese histórica.

Uma gênese, por sua vez, que se assentada justamente na cisão fundante entre capital e trabalho. Cisão esta que surge da separação da humanidade de seus meios de (re)produção social, os quais cada vez mais se encontram concentrados em uma percentagem ínfima da população mundial: mais precisamente de toda a riqueza mundial produzida pelos trabalhadores em 2020, 2/3 foi apropriada por 1% mais rico do mundo. Trata-se do equivalente acerca de US\$ 42 trilhões, o que significa uma apropriação de seis vezes mais do que 90% da população global computada em 7 bilhões de pessoas; e a riqueza desse mesmo 1% mais rico equivale em torno da metade de toda a riqueza produzida por milhares de trabalhadores, segundo aponta o relatório Oxfam de 2023.<sup>238</sup> Diante disso, observamos uma predatória exploração das classes trabalhadoras e da destruição do ambiente natural, cuja interação social é vital para a existência da espécie humana. Tudo isso em vistas de reproduzir a incessante e insustentável lógica de acumulação de capital (valorização crescente e ininterrupta dos valores adiantados no mercado), cuja substância histórica é a permanente condição de crise de superacumulação de capital, ao menos em potência (BENOIT & ANTUNES, 2016).

---

<sup>238</sup> Essa informação se encontra no relatório *A “sobrevivência” do mais rico: por que é preciso tributar os super-ricos agora para combater as desigualdades*, publicado pela (OXFAM) durante a reunião anual de Davos de 2023.

A ausência dessa historicidade, portanto, leva a um *consenso social em torno da manutenção do modo de produção capitalista*, buscando dar-lhe feições humanizadas por meio de políticas públicas recomendadas por suas instituições administradoras da economia capitalistas como o Banco Mundial. Dessa forma, a perda de vista da sua historicidade faz com que caiamos na armadilha da incapacidade de imaginar uma outra forma de organização social, notadamente aquela na qual toda a humanidade participa de modo democrático e decisório com base na preservação do homem enquanto espécie finita que não se constitui isoladamente da natureza. O mais grave é perdemos de vista o caráter histórico desse modo de produção capitalista como se sempre tivesse existido. Não! Esse modo de organização social nem sempre existiu. Ele tem um começo, um desenvolvimento e um fim. Logo, ele não é autotélico, ele não se criou sozinho. Ele é produto da ação humana marcada por interesses de classes distintas. Todavia, a consciência desse conflito e da própria historicidade no qual ele se constitui nos permite avaliar se a manutenção dessa contradição é favorável ou não para a humanidade em sua genericidade social. É isso que Loach propõe com a produção e distribuição de *Os Ferroviários*, segundo suas próprias palavras, proferidas na ocasião do seu lançamento: “o capitalismo não é natural, não precisa ser desse jeito” (GARLOCK, 2002).

Não é por acaso que, ao longo da narrativa, Gerry representa uma resistência não porque esteja inconsciente das novas condições precárias trazidas pela privatização. Ao contrário, como vimos em sua conclusão na metáfora do xadrez, essa cena só demonstra a sua ciência acerca do máximo grau da ofensiva aos trabalhadores pelo capital implicado na privatização do depósito ferroviário, a despeito da ausência de táticas de luta para conter o movimento de subsunção do trabalho pelo capital via flexibilização. Tal resistência solitária, a propósito, apresenta um forte caráter geracional. Gerry já é um velho ferroviário sindicalista, constituído no pretérito mundo do trabalho fordista-keynesiano ao passo que os integrantes jovens de sua equipe estão sendo impelidos a se movimentarem pragmaticamente. Len integra também a ‘velha guarda’ dos funcionários da companhia. Porém, fora o primeiro a sair, a deixar para traz àquelas garantias trabalhistas auferidas por vinte e cinco anos de serviço na estatal ferroviária.

No Brasil, o título do filme foi traduzido como *Os Ferroviários*, tal como adotamos aqui. Entretanto, o título original é *The Navigators*: uma palavra inglesa que significa “condutores”. Isto é, são aqueles detentores do mapa que aponta a direção a seguir, conforme aponta o Cambridge Dictionary. Essas cenas caracterizam um coletivo junto a uma liderança expressa capaz de reunir as classes trabalhadoras. De um certo modo, todas essas cenas expressam a própria visão de mundo e aspirações ideopolíticas do roteirista Robert Dawber, quem também era um sindicalista (socialista), com plena ciência da permanente vitalidade do trabalho em meio às

metamorfoses do capital e das mudanças das lutas por parte das distintas frações no interior das classes trabalhadores.

Todavia, Len se diferencia de Gerry por um detalhe: este era o líder da equipe no dia a dia da labuta nas linhas férreas e, ao mesmo tempo, assumia a posição de sindicalista a reivindicar pela permanência dos direitos trabalhista mesmo sob as ruínas do velho mundo do trabalho. Assim, não é episódico o fato da reincidência dos planos em que aparece o caminhão amarelo sempre com o velho Gerry sob o volante conduzindo o trabalho dos ferroviários. E mesmo com a mudança para o regime flexível, Gerry é quem continua ao volante da van azul, seguido por Jim, quem a dirige após o término do serviço em Holmes, conforme mostra a Figura 22.

Figura 22 — Sequência de planos: *a.* Close em Gerry nele dirigindo o carro amarelo; *b.* Gerry saindo do volante; *c.* Gerry conduzindo o carro amarelo com a equipe; *d.* Jim conduzindo a van azul com a antiga equipe



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Nesse sentido, a sua preocupação em torno da aglutinação da classe ciente de sua posição como trabalhadores é apontada por seu companheiro de luta, o irlandês Sean Matgamma, fundador da organização trotskista Aliança pela Liberdade dos Trabalhadores [Alliance for Workers' Liberty ou AWL], em 1966. Isso se explicita, justamente, em um tributo realizado pelos vintes da morte à Dawber, no qual Matgamma homenageia o saudoso militante ferroviário e roteirista no artigo intitulado *Uma vida para as lutas de classes: Rob Dawber, 1956-2001*, com quem conviveu por vinte cinco dos quarenta e cinco anos de vida do roteirista de *Os Ferroviários*. Neste, o companheiro expõe a ciência de Dawber acerca da necessidade de unificação das

classes trabalhadoras, em suas distintas lutas, pelas quais perpassam a subjugação de seu trabalho pelo capital, conforme o excerto a seguir.

Em casa, grande parte da esquerda se definia na luta pelo enfrentamento da poderosa Frente Nacional fascista e no apoio a campanhas isoladas pelos direitos das mulheres, dos gays, dos negros... Rob sabia que todas essas questões eram extrema importância. Sabia que a classe trabalhadora nunca poderá ser unida adequadamente enquanto o fanatismo, o racismo, a desigualdade sexual e a intolerância forem fortes. Ele sabia que um movimento socialista que não lutasse pela igualdade e contra a exclusão e o fanatismo, em todas as suas muitas formas, seria uma farsa e um engano — uma afronta viva aos seus próprios ideais declarados. [...]. Ele acreditava, com Karl Marx, que “a emancipação da classe trabalhadora é também a emancipação de todos os seres humanos sem distinção de raça e sexo”. Ele entendeu que sem a emancipação da classe trabalhadora do capitalismo, os movimentos seccionais necessários contra aspectos da vida sob o capitalismo — racismo, sexismo etc. — poderiam, na melhor das hipóteses, alcançar apenas uma vitória parcial e insegura. Ele entendeu que a classe trabalhadora é a única força na sociedade capitalista capaz de refazer a sociedade em algo mais útil às necessidades humanas, e mais tolerável aos ideais humanos que aspiram a uma condição de vida superior à guerra bestial de todos contra todos, o que caracteriza a vida sob o capitalismo (MATGAMNA, 2021).

Nesse excerto, há uma constatação da ciência de Dawber a respeito da desagregação das classes trabalhadoras que está representada em processo no filme. Isso ocorre nas cenas do acidente de Jim sob a escolha trágica de seus companheiros, representando a ausência de solidariedade de classe como tendência no mundo do trabalho reestruturado pela flexibilidade laboral. Tal ausência ali representada era uma preocupação real do roteirista, conforme se expressa em um de seus artigos intitulado *Um dano a um é um dano a todos: escritos de um ferroviário socialista* [*An injury to one is an injury to all: writings of a socialist rail worker*] (MATGAMNA, 2021).

Por sua vez, essa fragmentação de classe também se expressa na última cena da trama. Nesta, Paul, Mick e John traz os pertences do companheiro Jim a Gerry. Este permanece com uma postura de luta insistindo na razão de os jovens evitarem uma investigação da morte de Jim. Tal postura de luta é seguida pelo retorno de um plano geral em contraste com o primeiro de abertura da trama. Se neste, aparece a entrada de vários ferroviários entrando no velho portão da antiga British Rail, no desfecho da trama, aparece o seu contraste: Paul, Mick e Jim atravessam o fenecido portão estatal. Atravessam ao som do estribilho triste da nota do blues. Este é silenciado pelo retorno do jazz. Com o mesmo ritmo da base melódica e harmônica do jazz, este gênero do improviso volta a pontuar o andamento da narrativa; porém, agora, em seu derradeiro desfecho, pode até extrapolar a trama e adentrando à tela escura que encerra a trama com seus créditos finais, conforme mostra a Figura 23.



Figura 23 — Sequência de planos que sinalizam o término da trama de *Os Ferroviários*: a. Os três ferroviários indo embora; b. Tela preta com os créditos ao som do jazz



Fonte: OS FERROVIÁRIOS (2001)

Esse retorno do jazz nos relembra o próprio caráter da dinâmica da dialética da privatização interna à narrativa. Ao extrapolar a trama através da composição jazzística, essa dialética ultrapassa o âmbito ficcional trazendo consigo o caráter dialético presente também na história real do contexto no qual se engendra *Os Ferroviários*: o caráter da transformação em meio às permanências que se digladiam conflituosamente com o nascente modo de ser histórico. O resultado desse combate é sempre aberto para incontáveis imprevisibilidades. A permanência de Gerry, no epílogo da trama, como quem pensa e age diferente dos demais; e por isso se apresenta como o negativo do movimento afirmativo, expressa a caracterização das possibilidades de agir nas brechas abertas desse conflito em devir deflagrado com a privatização.

Tal permanência caracteriza, portanto, uma abertura para a ação humana em direção a uma alteração radical dessa forma de organização assentada na lógica do capital. Essa abertura só poderá ser potencializada pelas ações humanas coletivas, organizadas no seio das classes trabalhadoras, contra esse movimento de subsunção do trabalho ao capital, contra a ofensiva irracional da sua racionalidade, normatizada pelo consenso democrático burguês em torno de seu insaciável movimento de reestruturação produtiva no mundo do trabalho promovido pela tragédia da impossibilidade de conciliação entre o capital e o trabalho. A propósito, o lado cômico dessa tragédia reside substancialmente na afirmação desse consenso social. Este sim é tragicômico, uma vez que sua insistente afirmação da lógica do capital como base de organização social é a ironia da sua própria tragédia.

Em suma, essa exposição expressa a nossa inciativa de recepcionar a obra *Os Ferroviários* através de um exercício analítico sócio-histórico enquanto uma forma de compreendê-la dentro do fazer cinematográfico do cineasta Ken Loach. Logo, como um produto cultural constituído nessa historicidade específica da reestruturação produtiva em decorrência da expansão mundial do capital. Historicidade esta que é recriada artisticamente, em forma e conteúdo, no

*princípio da dialética da privatização*, uma dinâmica que estrutura tanto a historicidade ficcional da narrativa quanto à daquela realidade histórica da qual o filme é resultante. Sua estética sócio-realista particular fora capaz de recriar em sua linguagem fictícia as condições estruturais de um momento histórico vivido naquele contexto de expansão do capital sem restrições ao redor do mundo. Essa constatação sinaliza, portanto, o quanto o *enguiço da crítica*, que tanto nos debruçamos, tropeça ao se restringir em sua desídia receptiva atravancada a um padrão ideal artístico de representação cinematográfica. Por conseguinte, reduzindo *Os Ferroviários* à uma “estória simples”, “mecânica”, “partidária”, porém “boa”, “adequada” e “autêntica” (FORSYTH, 2003; GARLOCK, 2002; PORTON, 2002; STRATTON, 2001). A expressão mais emblemática dessa linha de pensamento é ilustrada pelo eminente cineasta britânico Stephen Frears, diretor de *As Ligações Perigosas*, de (1988). Frears descreve *Os Ferroviários* como uma narrativa de “tendência conservadora”, de caráter “mais ou menos como o de filmes de Hollywood, de faroestes com um vaqueiro de chapéu branco” (KELLY, 2002). Todavia, após nossa exposição analítica acerca do filme, jamais podemos reduzi-lo a um caráter mecânico, à uma simplicidade desprovida de complexidade e muito menos nos mesmos termos dos filmes de faroeste hollywoodianos<sup>239</sup>. Ao contrário, a dinâmica estrutural da dialética da privatização tecida ao longo da narrativa no movimento de desregulamentação-regulamentação, em sua dimensão ficcional e universal, evidencia o quanto o conteúdo fílmico é construído inseparavelmente de sua forma.

Adaptando a reflexão de Saliba (2008) sobre o fazer cinematográfico, tal dinâmica “transcende o aspecto puramente técnico da linguagem” na medida em que se une inextrincavelmente a forma e conteúdo em profunda “densidade narrativa e foco dramático”. Essa capacidade cinematográfica, expressa em *Os Ferroviários*, não por acaso, se ilustra no comentário de Gritten (GRITTEN, 2001) ao filme. O crítico brinca afirmando seu desejo em convidar para uma sessão do filme os políticos conservadores e trabalhistas, obrigatoriamente Tony Blair, bem como outros, os quais assistirão “assentos presos por um cinto para os verem se contorcendo desconfortavelmente diante do filme”. Para vê-los ficarem face a face com uma representação dos efeitos irracionais da racionalidade do capital em conduzir a reestruturação produtiva no mundo do trabalho chancelada por seus governos.

---

<sup>239</sup> Enquanto expressão cultural de uma dada época, os filmes de faroeste não podem ser compreendidos em tal redução estética simplista. Esses filmes registram momentos históricos centrais da formação nacional da sociedade estadunidense; ou melhor, do avanço violento do capitalismo nas regiões internas habitadas pelos povos originários da América do Norte, segundo aponta o Xavier (1983). Ademais, esse é inegável a contribuição desse gênero à fotografia cinematográfica de alta qualidade tal como se apresenta em *Era uma vez no Oeste* [*Once Upon a time in the West*], lançado em 1984 e dirigido por Sergio Leone. Ali identificamos planos que são uma verdadeira aula de composição fotográfica.

Portanto, esse desejo explicita a função social do filme em representar esse estágio conflituoso da ofensiva irracional do capital em direção às classes trabalhadoras no contexto de privatização em meio à internacionalização do capital no final do século XX. Por isso a dimensão da historicidade do modo de produção capitalista presente no filme nos permite refletir sobre a dimensão coletiva das classes trabalhadoras, da necessidade de resgatar tal historicidade a fim de potencializar a dimensão ativa da ação humana. Pois, o capital não morre de morte morrida, mas sim de morte matada.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Adaptação do seguinte trecho do poema *Morte e vida Severina*, do poeta brasileiro, João Cabral de Melo Netto (2007): “E foi morrida essa morte / irmãos das almas / essa foi morte morrida / ou foi matada”.



## SEÇÃO III

A crise do capital no século XXI e a nova morfologia do trabalho no cinema loachiano



## Capítulo 4

### A IRÔNICA LIBERDADE MERCANTIL DO CAPITAL EM *MUNDO LIVRE*

*É preciso a esperança de um ganho considerável, de um bilhete de loteria premiado que decuplique os fundos disponibilizados, contanto que não sejam arrastados para longe; e então se acendem as paixões, a vida flui, todos trazem seu dinheiro, pode-se laborar a terra. Que mal a senhora vê nisso? Os riscos incorridos são voluntários, repartidos por um número infinito de pessoas, desiguais e limitados conforme sua fortuna e audácia*

*Émile Zola, O dinheiro*

*O que é libérté? A liberdade. Que liberdade? A liberdade, igual para todos, de fazer o que bem se entender, dentro dos limites da lei. Mas quando é que se pode fazer o que bem se entender? Quando se possui um milhão. A liberdade consegue acaso um milhão a cada um? Não. O que é um homem desprovido de milhão? O homem desprovido de milhão não é aquele que faz o que bem entende, mas aquele com quem fazem o que bem entendem.*

*Fiódor Dostoiévski, Ensaio sobre o burguês*

A mundialização do capital nos colocou a bordo de um trem veloz, cujo movimento contraditório fora composto esteticamente na dialética da privatização representada em *Os Ferroviários*. Nesta exposição veremos o contínuo movimento desse trem em sua velocidade trepidante representada no filme *Mundo Livre*, dirigido por Ken Loach em parceria com o roteirista Paul Laverty. Embora tenha sido premiado como o melhor roteiro no Festival de Veneza de 2007, sequer pode estrear nos cinemas britânicos (GRANT, 2018; SOTINEL, 2008). E muito menos pode causar o alvoroço de *Eu, Daniel Blake*, uma vez que era lançado no delírio lisérgico da ode à liberdade econômica, cujo movimento ascendente do crescimento econômico iniciado em fins dos anos de 1990 e consolidado na primeira década dos anos 2000 apagava qualquer contradição inerente a esse processo (BANCO MUNDIAL, 2021a). Entretanto, *Mundo Livre* se destaca justamente por sinalizar os desdobramentos do mesmo movimento de subsunção real do trabalho ao capital, porém agora mais potente do que nunca, principalmente no que diz respeito aos processos de precarização laboral via terceirizações (subcontratações).

Em *Os Ferroviários* vimos esse movimento representado na privatização, ou seja, em um fenômeno direcionado aos servidores públicos, os quais se viram impelidos a adentrar forçosamente ao livre mercado da força de trabalho edificado nas agências terceirizadas de recrutamento. Já em *Mundo Livre*, tal experimento de modernização do capitalismo britânico, como nomeara novamente Loach (2007a), assume uma representação que expressa o desencadear desse paroxismo em outros patamares assumidos por esse processo histórico de reestruturação produtiva do mundo do trabalho tratado cinco anos antes em *Os Ferroviários*. Só que agora em sua dimensão estratosférica enquanto a economia britânica se globaliza através da sua inserção na União Europeia.

Desse modo, o capitalismo britânico reestruturado nos padrões globais de liberalização econômica e financeira rompe as fronteiras de seu mercado da força de trabalho interna para se alçar no ‘mundo livre’ da contratação de trabalhadores imigrantes sem quaisquer amarras jurídicas. Isso se explicita justamente nas primeiras décadas do século XXI britânico, quando o Reino Unido passa a receber uma grande massa ascendente de trabalhadores imigrantes por meio do recrutamento de força de trabalho pelas agências terceirizadas de emprego. Por isso, não é fortuito que desde 2000, década do crescimento econômico britânico, houve simultaneamente o aumento da população no Reino Unido em oito milhões de pessoas a mais, dentre os quais sete milhões eram compostos por imigrantes, incluindo os seus filhos, conforme aponta a Observatório de Imigração do Reino Unido [Migration Watch UK] baseado em dados oficiais do governo britânico.

Nesse conjunto populacional de força de trabalho imigrante, o fenômeno que mais chamou a atenção dos pesquisadores foi a imigração massiva de poloneses para o Reino Unido a partir de 2004. Em outros termos, entre 2004 e 2006, houve um aumento expressivo de imigrantes poloneses de 2,6% para 30,3% respectivamente; esse crescimento coincide com o fato de que a disponibilidade de postos de trabalho ociosos no Reino Unido superava a taxa de desemprego no país, afirmam Okólski & Salt (2014). Enquanto ali havia em torno de 600 mil postos de trabalho vagos, em sua maioria de caráter de baixa qualificação profissional e com baixos rendimentos oferecidos, na Polônia haviam 220 mil posto, ou seja, tínhamos “2,5 pessoas desempregadas por vaga no Reino Unido e 13,5 na Polônia”, proporção esta que não teve significativa alteração nos dois a três anos seguintes, complementam os autores (OKÓLSKI & SALT, 2014, p. 16). Esse fenômeno social, por sua vez, coincide com um momento do intervalo de dezesseis anos de crescimento econômico britânico ininterrupto entre 1992 e 2007; aliás, neste ano, tal crescimento atingira seu ponto máximo, segundo aponta o Office for National



Statistic<sup>241</sup> (OFFICE FOR NATIONAL STATISTICS, 2015). Embora 2007 já tivesse manifestado o emblemático prelúdio da crise imobiliária nos Estados Unidos, acirrada em 2008, os especialistas financeiros ainda assim afirmavam uma tendência de crescimento econômico da economia britânica (HARRISON, 2007). Não obstante esses dois anos de crise, a partir de 2009 a economia volta a crescer (OFFICE FOR NATIONAL STATISTICS, 2015), mesmo que em proporções menores até 2012, quando recua com a Crise da Dívida dos Estados, porém logo em seguida cresce novamente até seu ápice em 2014, decaindo em 2016, conforme nos apresenta os dados do Banco Mundial.

Essa realidade econômica não passou incólume aos olhares atentos de Loach e Lavery, aos quais se somou o radar pulsante de sua equipe na produtora Sixteen Films. Juntos começaram a interrogar sobre as contradições sociais explicitadas na relação travada entre o aumento da força de trabalho imigrante e o cotidiano econômico ‘miraculoso’. Essas contradições se expressavam nas dissonâncias entre pesquisas correntes acerca da precarização do trabalho imigrante e o discurso midiático priorizando o crescimento econômico. Para Loach (2007a), essas dissonâncias expressam uma disputa marcada pela ausência de neutralidade da imprensa e emisoras televisivas; “elas estão realmente comprometidas com um lado”, complementa o diretor. Claramente, comprometidas com o crescimento econômico e toda a sua racionalidade a serviço da ampliação de capital, tal como podemos depreender da observação do roteirista Paul Lavery (2007a).

Para o roteirista de *Mundo Livre*, o relatório da ONU à época demonstrava que 225 pessoas detinham a riqueza de 2,7 bilhões de pessoas, ou seja, centenas de ricos se apropriaram da riqueza de “40% da humanidade”; tal fato, conclui Lavery, só demonstra o quanto ideologia e mídia administram esse paradigma (VALADE, 2008). E administram porque estão comprometidos com essa lógica de ampliação do capital, de modo consciente ou não, através da reafirmação dos interesses dos distintos clubes de apropriadores privados que se apossam da riqueza social produzida pelos trabalhadores em geral. Eis que o roteirista observa a face obscura desse milagre econômico britânico tão mencionado pelo campo midiático, apontando a contradição basilar da economia capitalista entre capital *versus* trabalho, entre apropriadores privados e trabalhadores que constroem a base material e espiritual da existência do ser social em sua generidade humana. Logo, por detrás dessa euforia ansiosa pelo aumento da acumulação de capital, Loach e Lavery enxergaram mais um momento nesse processo histórico de reestruturação do

---

<sup>241</sup> Esses dados do PIB britânico estão disponíveis no gráfico *GDP (Current US\$) – United Kingdom*. Para mais informações, ver Banco Mundial (2021b).

mundo do trabalho. Este vinha continuamente alterando qualitativamente as condições de labor das classes trabalhadoras nativas e imigrantes, cuja precariedade se acentuava em decorrência dessa contradição basilar exposta no relatório da ONU à época. Essa tônica social se tornou a motivação para ambos os realizadores pensarem em como elaborar uma obra cinematográfica que tivesse o poder de representar essas transformações. Desse modo, *Mundo Livre* é gestado nesse contexto contraditório de euforia econômica com o livre mercado materializado na União Europeia, no qual a reestruturação produtiva do mundo do trabalho já estava consolidada. Logo, funcionando sob a exploração acentuada do trabalho das classes trabalhadoras locais e imigrantes. Isso se explicita nas seguintes palavras de Loach (2007a): “O que me interessou foi como a experiência dos trabalhadores mudou. Passamos da segurança de um trabalho que muitas vezes duraria a vida toda para um trabalho informal, trabalho de agência e contratos de curto prazo”.

Desse modo, aquelas profundas mudanças organizacionais e jurídicas em um mundo do trabalho em transição, representada em *Os Ferroviários*, aparece aqui efetivada e cristalizada no contexto do milagre econômico britânico em que se gesta *Mundo Livre*. Na mesma sintonia, Lavery externaliza que

existem enormes centros de distribuição em todos os lugares. Nesses, apenas algumas pessoas são permanentes e o resto é trabalho temporário. Supermercados sempre receberam a minha atenção, eles fazem muito trabalho invisível. Compramos legumes do Zimbábue ou da Nova Zelândia, mas não sabemos como foi produzido. Eu queria falar sobre um mundo no qual o trabalho é radicalmente “terceirizado” e há subcontratados para tudo, pessoas que oferecem algo abaixo de um certo limite (LAVERTY, 2008, tradução nossa).

Essas observações tiveram como base pesquisas sobre os trabalhadores flexíveis desempenhadas por Lavery e Loach, junto a sua equipe. O roteirista e o diretor foram para regiões como Aberdeen, Norte da Escócia, Manchester, Londres e para o Oeste do país. Nessas viagens, Lavery afirma ter conhecido muitas pessoas que vieram do Leste Europeu para trabalhar temporariamente em fazendas na colheita de morangos, por exemplo. Ele também cita as suas visitas a galpões industriais, supermercados, depósitos, armazéns, prédios; todos locais onde acabou por se deparar com alguns trabalhadores jogados bola nas ruas; alguns, inclusive, passaram por vários empregos de curto prazo sem receber um centavo pelo seu trabalho; outros foram abusados em fazendas em troca de ninharia; houve os que escaparam de ferimentos graves e leves; quanto mais ele conversava com essas pessoas, ficava claro “que o trabalho ocasional de curto prazo estava no centro de uma enorme transformação da experiência do trabalho” (SIXTEEN FILMS, 2007).

Diante dessa complexidade, Lavery (2008), em entrevista ao jornalista alemão Bert Rebhandl, diz ter se visto em face da criação de uma ficção capaz de captar essa transformação no mundo do trabalho “radicalmente terceirizado” e assentado em uma modalidade flexível e temporária de jornada e remuneração salarial. Nesse sentido, o desafio era criar uma estória capaz de representar a lógica na qual esse processo de trabalho terceirizado e flexível se desenvolvia; tratava-se de “uma atitude mental de lembrar-se da corrente” que aguilhoa uma massa de trabalhadores terceirizados a fim de produzir mercadorias tão baratas capaz de facilitar o seu acesso e, conseqüentemente, ampliar o mercado mundial.

A proposta de Lavery era, portanto, desvendar essa lógica da produtividade baseada numa organização do trabalho assentado na redução dos custos de reprodução da força de trabalho. Entender o *como*, em *quais* condições e por *quem* esse trabalho é realizado se tornaram os pontos basilares para o roteirista desvendar essa lógica tal como ele próprio expressa: “é uma atitude mental de lembrar-se dessa corrente. Quem fez isso”. E complementa: “eu não acho que muitas pessoas no mundo querem usar uma camiseta feita em Bangladesh por alguém que gane 2 centavos e 4 centavos por hora. Mas como podemos desvendar isso” (LAVERTY, 2008)?

A princípio Lavery havia pensado em uma comédia, cujo enredo seria protagonizado por três rapazes vivendo nessa corrente de exploração e se submetendo a condições segundo as quais ele e Loach haviam se deparado em suas pesquisas. Todavia, ao aparecer em sua mente a personagem protagonista da estória, Angie, sua estratégia se inverte radicalmente. Ao invés de retratar o explorado, opta pela perspectiva do explorador.

Nós [Ken Loach e eu] fizemos um filme chamado *It's a Free World* [*Mundo Livre*, 2007]. Eu queria olhar para o ‘milagre econômico anglo-saxão’. Isso faz você rir agora, mas naquela época dizia-se que era o caminho a ser seguido. Eu queria colocar uma pedra bem no meio desse caminho. Então eu conversei com trabalhadores fora das ferrovias e rotatórias, trabalhando com contratos de curto prazo. Eu não consegui encontrar uma via para a estória até que Angie explodiu em minha mente. Então, em vez de contar a estória do ponto de vista dos imigrantes, você conta do ponto de vista de alguém que os explora. Isso ficou mais complicado, porém muito mais interessante (WALSH, 2010).

É importante assinalar uma observação central propiciada por Lavery em sua descrição do processo de criação do filme *Mundo Livre*: a de que a estética realista presente nesta obra não se trata de uma mera cópia da realidade. Isso elucida o seu caráter ficcional, porém partindo de um fenômeno próprio da realidade social. Como afirma Manzanás (2007), os realizadores trazem para a ficção elementos da realidade trabalhados na linguagem cinematográfica; o próprio diretor enfatiza que não está filmando a realidade; é pela montagem dos planos que se aproxima a ela, uma vez que seu “segredo é parecer real e vivo como se fosse improvisado” tal

qual é na vida diante de suas condições reais e concretas diante das quais temos de agir sob muitos imprevistos. Desse modo, ao imaginar a protagonista Angie, Laverly encontra a peça-chave ficcional para adentrar em aspectos da lógica histórica do modo de produção capitalista que subjaz o seu processo de mundialização, à época, tão expresso na ode ao mercado livre. Isto é, uma liberdade tão consensualmente entoada pelas políticas neoliberais ancoradas na liberalização econômica e financeira presente nas cantilenas prescritivas midiáticas e nas dos órgãos gestores do capital ao nível internacional como o FMI, a OMC e o Banco Mundial.

Assim, Angie é peça-chave na ficção na medida em que ela incorpora o fenômeno do empreendedorismo como resultado histórico dessa liberalização econômica e financeira, a qual transforma a morfologia do trabalho com base nos padrões de acumulação de capital voltado ao regime monopolista-financeiro. O que é o empreendedorismo senão uma ideologia neoliberal, a qual adquire sentido concreto ao trabalhador que se vê desempregado, sem garantias sociais por parte do Estado que passa a realocar o fundo público (composto em parte pelos impostos sobre os trabalhadores) para vias de sustentação desses padrões de acumulação?

A dívida pública é um exemplo emblemático dessa realocação. Segundo o *UK Public Spending*, em 2005, a dívida pública britânica era de meio trilhão de libras; com a crise de 2008, aumentou vertiginosamente ultrapassando um trilhão de libras em 2011 para um trilhão e meio de libras em 2016, sendo que no final de março de 2022, já se encontrava em 2,33 trilhões de libras. Portanto, em 2005 a dívida pública britânica abocanhava 38% do PIB chegando a dilacerá-lo em 98,6% em 2022. A questão central reveladora nesses dados refere-se ao fato de que os gastos com pagamentos dos juros da dívida superam os gastos em saúde, educação, pensões previdenciárias: entre 2006 e 2022, o pagamento de juros da dívida deu um salto exorbitante de 26, 25 para 80 bilhões de libras; um salto incomparável com os investimentos em bilhões de libras, entre 2005 e 2022, para áreas de interesse público como em educação ( de 4,67 caiu para 4,24), saúde (de 35,3 para 44,78), pensões (de 35, 3 para 44, 78), nos transportes (35,3 para 44,78).<sup>242</sup>

Nesse sentido, se levarmos em conta a existência da privatização em determinadas atividades no interior desses serviços públicos (como vimos em *Os Ferroviários* e veremos em *Eu, Daniel Blake*), constatamos que, de toda a riqueza produzida pelos trabalhadores para atender as necessidades sociais, a sua maior parte é transferida para o setor privado, restando apenas as migalhas dos pães apropriados privadamente que caem no chão dessa mesa sustentada pelo

---

<sup>242</sup> Quanto aos dados dos gastos na área de defesa, entre 2005 e 2022, sua margem foi de 39,3 para 51, 35 bilhões de libras. Enfim, esses e os demais dados expostos no texto estão publicados de forma detalhada em gráficos no site da UK Public Spending (2022).

modo de produção capitalista. Essas migalhas, a propósito, têm se tornado cada vez mais escassas pela interdição político-jurídica do Estado. Este, através de suas metas de austeridade, está ‘ordinariamente’ pondo a mesa do baquete social para os grandes apropriadores privados da riqueza produzida pelo trabalho alheio, cujos restos sequer estão deixando cair.

Logo, o que resta aos trabalhadores senão a ideia mistificada de se tornarem empreendedores? Essa consciência estava presente nas mentes de ambos os realizadores de *Mundo Livre*. Por exemplo, para Loach (2007b), o empreendedorismo era nada mais, nada menos do que o resultado histórico das políticas neoliberais de Margareth Thatcher, e Angie teria de ser o arquétipo dessa ideologia tão propalada diante da necessidade de o capital em crise criar maneiras de ampliar sua acumulação sem arcar com ônus algum. Afinal, esse modo de produção se baseia na liberdade de iniciativa individual, o qual vai se concretizando, mesmo que de forma mistificada, desde a nascente sociedade burguesa enquanto solo sociocultural fértil para a efetivação desse mito empreendedor. Assim, Loach expõe essa dimensão do filme no trecho seguinte de sua entrevista dada ao jornalista Berit Kuennecke na Revista Socialist Worker.

Tentamos mostrar que houve uma mudança de consciência entre muitas pessoas. Isso fica visível desde os anos de [Margareth] Thatcher. Nesse filme, queríamos uma protagonista que expressasse essa nova consciência, ou seja, de que tudo passa por um contrato acordado, tudo pode ser negociado, de que você está sozinho, pode cuidar de si, de que não tem responsabilidade com o resto do mundo senão consigo mesmo (LOACH, 2007a).

Por sua vez, essa dimensão histórica das medidas neoliberais do governo Thatcher em diante também é compartilhada por Laverty na composição de sua personagem Angie. Para ele, a personagem encarna o fenômeno do empreendedorismo pois representa a escolha do trabalhador diante das alternativas concretas postas pela ausência de serviços públicos alienados juridicamente ao setor privado pelo Estado. Por sua vez, isso se agrava em decorrência de uma falta de organização coletiva capaz de efetivar uma pressão nos aparatos de poder estatais em direção aos interesses das classes trabalhadoras, conclui o roteirista.

Assim, construir a trama de *Mundo Livre* a partir de Angie, enquanto arquétipo do empreendedorismo de uma época histórica, torna-se um fio condutor para Laverty trabalhar na base de sua narrativa justamente a representação de ao menos um traço constitutivo do modo de produção capitalista: o *fetichismo do dinheiro* em sua mística aparição na forma de uma divindade diante da qual todos nós corremos atrás. Roteirizar a trama a partir de Angie foi central. Enquanto uma trabalhadora cansada de ser explorada em diversos empregos, resguardados por contratos temporários, a liberalização extrema da economia (burguesa) em tempos de União Europeia lhe coloca condições concretas para fazer a seguinte alternativa: recrutar trabalhadores

imigrantes como uma possibilidade real de reverter a sua posição de explorada e se tornar ‘patroa de si’.

É nesse ponto, portanto, que Lavery e Loach abre a fresta para desvendar toda uma cadeia produtiva fragmentada, mas intimamente conectada à lógica do mercado burguês das trocas sob o modo de produção capitalista contemporâneo comandado pelo grande capital monopolista-financeiro. Por isso tem sentido quando Lavery cita o fato de que sua trama visa desvendar os elos dessa corrente composta por trabalhadores nativos e imigrantes. Isto é, uma corrente que os impelem desesperadamente a exercitar a tão famosa ‘liberdade’ abstrata da sociedade burguesa contemporânea em torno ora da venda da força de trabalho, ora da sua compra.

Em outras palavras, uma liberdade que não passa de uma escolha trágica, visto que esta, em seu caráter histórico, é a consciência da necessidade; e, no modo de produção capitalista, a liberdade é a escolha entre alternativas concretas factíveis postas pelas condições históricas, conforme aponta Marx (2004). Tais, condições históricas, por sua vez, reduz o ser social em indivíduos cindidos entre apropriadores privados dos meios privados de produção que compram a força de trabalho da outra maioria de indivíduos desprovidos de tais meios, restando-lhes apenas acessar o mercado, por meio de salário resultado da venda de sua força de trabalho, podendo comprar ou não tudo o que necessita para a sua existência social.

Assim, ao partir da personagem Angie, Lavery e Loach elaboram uma representação voltada a desnudar as formas sociais de apresentação do modo de produção capitalista na contemporaneidade concebidas consensualmente como naturalizadas. Embora Lavery tenha desistido da ideia de compor a trama com uma comédia vivida por três trabalhadores imigrantes, a ironia no título em inglês *It's a Free World...* (com reticências) concede à trama o seu poder de revelar a “ironia cínica” operante do capitalismo de nossa época, tal como denomina Safatle (2008). Tal ironia cínica pode ser plenamente ilustrada pela liderança da OMC adentrando ao novo milênio, protagonizada pelo diretor Mike Moore. Segue o trecho de seu discurso endereçado à Organização Internacional do Trabalho (OIT), em 18 de março de 2002.

*Aprendemos que a liberdade funciona. E, à medida que cresce, também aumenta o padrão de vida das pessoas. Isso não é teoria de livro didático, é fato; basta observarmos os dados da Transparência Internacional, PNUD. Os números do Banco Mundial mostram que quanto mais aberta a economia, quanto mais livre for as pessoas, mais altos serão seus padrões de vida e melhores serão suas condições de trabalho e ambientais. Mas essa liberdade é frágil. E muitos desses líderes de democracias emergentes me dizem que, sem crescimento — no qual o comércio e os mercados abertos desempenham um papel fundamental — eles temem pelo futuro de suas nações. Quanto mais fechada a economia, mais corruptas são as práticas. Se essas democracias nascentes*

entrarem em colapso, o que aconteceria com os direitos das empresas e dos trabalhadores (MOORE, 2002)?

Em seguida, Moore prossegue com sua ironia cínica travestida de racionalidade.

*Nada disso sugere que devemos estar felizes com o estado atual do mundo. Ainda há muita injustiça. Mas, como aponta um documento recente do FMI, nos países do Leste Asiático de abertura comercial — os Novos Globalizados — o número de pessoas em pobreza absoluta diminuiu em mais de 120 milhões entre 1993 e 1998. Com base nas evidências até o momento, a globalização tem sido boa para um número crescente de pessoas, incluindo, é claro, os trabalhadores. [...]. Meu apelo a você hoje é não permitir que as forças negativas que lutam contra a globalização e a liberalização do mercado triunfem (MOORE, 2002).*

Nesses trechos de seu discurso, fazemos duas observações. Em primeiro lugar, tal encaideamento das sentenças é recheado por uma série de afirmações que soam como dogmas inquestionáveis acerca da inabalável crença na liberdade econômica. Em segundo lugar, essas afirmações são permeadas por conjunções adversativas, cujos reverses não se destinam a deslegitimá-las. Ao contrário, é para reafirmá-las com mais ênfase. Quando Moore diz, “mas a liberdade é frágil” e em seguida expõe a necessidade de liberalização econômica como receita de crescimento para os países emergentes, na verdade, expõe que tal fragilidade reside na sua rejeição por “forças negativas” e não propriamente nas contradições inerentes ao fenômeno de liberdade irrestrita de mercado.

Tal ênfase afirmativa advém logo após sua aparente menção fortuita aos potenciais efeitos da liberalização econômica ao mundo do trabalho a despeito das regras propostas pela OIT. Assim, cita uma série de efeitos como a redução da demanda por serviços de baixa qualificação, fazendo com que “os trabalhadores fiquem permanentemente na pior situação com a liberalização do mercado” através do desemprego e baixa renda, “tendo que arcar com despesas antes de obter um novo emprego”. E, para efeitos breves de consciência moral, Moore reconhece que tais condições podem significar “um fardo sério para eles” e, entretanto, conclui com a necessidade de fomento à chamada redistribuição de renda sem abrir mão, claro, dos ‘ritos sagrados’ da assim chamada ‘liberdade econômica’.

Mas dado que a economia como um todo ganha com a liberalização do comércio, será possível compensar esses trabalhadores deixando todos em melhor situação. Para que isso aconteça, mecanismos apropriados de redistribuição precisam estar em vigor em nível doméstico. [...]. Em suma, a liberalização comercial pode acarretar custos de ajuste e afetar a distribuição interna de renda. Mas não acreditamos que as preocupações com custos de ajuste e distribuição de renda sejam argumentos significativos contra a liberalização do

comércio. Acreditamos que, com políticas e instituições domésticas adequadas, todos podem ganhar com a liberalização do comércio (MOORE, 2002).

Essa consideração final de Moore assume o extremo da ironia cínica não apenas pelo uso adversativo estranhamente utilizado para afirmar ainda mais a liberalização econômica a despeito de seus efeitos desfavoráveis aos trabalhadores. Aliás, esse comportamento cínico é um traço histórico constitutivo das classes burguesas na posição de controle sob o modo de produção capitalista. E, aqui, este cinismo tem um caráter histórico tal qual observaram Marx & Engels no excerto seguinte.

Realmente, toda nova classe que toma o lugar de outra que dominava anteriormente é obrigada, para atingir seus fins, a *apresentar seu interesse como o interesse comum de todos os membros da sociedade*, quer dizer, expresso de forma ideal: é obrigada a dar às suas ideias a forma da universalidade, a apresentá-las como as únicas racionais, universalmente válidas (MARX & ENGELS, 2007, p. 48).

Mesmo que se utilizando de uma representação discursiva ironicamente cínica para se apresentar como escolha racional e universal, visto que ao mesmo tempo esses discursos expressam uma consciência das contradições da prédica de livre mercado expostas nas condições desfavoráveis. Para essas classes dominantes, há uma necessidade permanente de reiterar essas ideias sobretudo em tempos de crise de superacumulação de capital. Pois é quando se veem encurraladas pelos efeitos de sua ingerência na pauperização das outras classes sociais. Isso é ilustrado na pressão exercida na OMC relatada pelo sucessor de Moore na direção desse órgão.

Assim, o diretor Pascal Lamy ao longo de seus discursos em 2008, ano de plena explicitação da crise, observa o descontentamento e ceticismo de todos os setores da sociedade civil face à liberalização econômica em escala global. Todavia, Lamy reafirma enfaticamente que “a expansão contínua do comércio multilateral é uma apólice de seguro contra instabilidades de mercado e turbulências financeiras”. Essa reafirmação cínica também estará presente nos demais discursos posteriores do mesmo diretor e de seus sucessores. Ali continuará a prédica da liberalização econômica concomitante a permanência da crise cíclica, que passou a ser acentuada justamente pela concretização político-jurídica dessa liberdade irrestrita do capital posta em movimento ao redor do mundo globalizado (como veremos representada em *Eu, Daniel Blake e Você Não Estava Aqui*).

Esse papel reiterativo de instituições globais do grande capital transnacional, como a Organização Mundial do Comércio (OMC), o Banco Mundial (BM) e o Fundo Monetário Internacional (FMI), por exemplo, nada mais fazem do que ilustrar os momentos em que a realidade



sociomaterial em crise no interior do modo de produção capitalista acabam por desnudar suas fraturas estruturais, típicas de uma plethora de processos recursivos e já desgastados de sucessivas tentativas de valorização do valor; todo esse contexto, aliás, permeado pelas famigeradas lutas de classes. Estas que acabam nesses momentos por nos mostrar o quanto os conceitos e as ideias mistificadoras das classes dominantes necessitam reafirmar-se em suas presentes universalidades, mesmo que para isso precisem apelar ao cinismo e às falsificações e manipulações declaradas — tudo isso, à propósito, como parte das necessidades materiais de reprodução da ordem vigente em seu já conhecido *utilitarismo*<sup>243</sup> (MARX & ENGELS, 2007, p. 48).

Por conseguinte, podemos compreender de modo mais claro a razão de Loach e Laverty terem partido da personagem Angie e dessa realidade econômica britânica conduzida pela exploração das classes trabalhadoras, sobretudo imigrante, a qual em nome da abstrata liberdade de mercado deixa seu país, sua família, sua terra natal para imergir profundamente nesse conto econômico milagroso. Dizemos isso, pois apesar de esse conceito de liberdade burguesa se pretender universal, ele não é uma ideia que nasce no éter ou nas mentes nefelibatas das classes dominantes burguesas. A própria burguesia se engendrara em relações sociais concretas medidas pelo famigerado mercado — esse espaço social no qual as ininterruptas trocas de valores de uso emergem, simplesmente, como meios para a realização do valor econômico.<sup>244</sup> Logo, o conceito de liberdade se engendra nessas relações sociais burguesas como uma ideia operante voltada à reprodução dessas condições históricas postas pelo modo de produção capitalista. Esta, por sua vez, resulta justamente da superação das relações sociais feudais na cisão original de despossessão dos meios coletivos de produção em direção a sua posse privada. Nesse sentido, o filme *Mundo Livre* constrói uma representação estético-realista dessas relações sociais burguesas na contemporaneidade em seus blocos narrativos, conforme mostra a Tabela 3.

---

<sup>243</sup> Essa noção de utilitarismo já se encontrava presente no pensamento clássico da economia política, especialmente em autores como Bentham. Nesse caso, segundo Marx & Engels (2007, p. 399): “o utilitarismo tinha, desde o início, o caráter de uma teoria geral da utilidade, mas esse caráter só se tornou pleno de conteúdo com a inclusão das relações econômicas, especialmente da divisão do trabalho e da troca. Sob a divisão do trabalho, a atividade privada do indivíduo torna-se de utilidade geral; a utilidade geral de Bentham se reduz à mesma utilidade geral que, em geral, é afirmada na concorrência. Por meio da inclusão das relações econômicas entre a renda fundiária, o lucro e o salário, foram introduzidas as relações determinadas de exploração das classes singulares, pois a forma da exploração depende da posição social do explorador. O utilitarismo ainda pôde se servir, até aqui, de determinados fatos sociais; toda a sua incursão posterior sobre a forma da exploração se perde em fraseologias de catecismo”.

<sup>244</sup> Não é por acaso que a realização do valor (econômico) muitas vezes não significa a plena satisfação das necessidades humanas via usufruto dos valores de uso adquiridos. Em tais situações, um comprador de mercadorias que almeje, por exemplo, adquirir uma refeição que satisfaça não apenas a sua fome biológica, mas o seu prazer sensorial degustativo poderá se surpreender com o fato de que realizou o valor almejado por aquela mercadoria, mas acabou descobrindo da pior forma (usufruindo pessoalmente) que aquela refeição *não valia* o preço que ele desembolsara para a sua aquisição.

Tabela 3 — Blocos da narrativa fílmica de *Mundo Livre* e seus respectivos atos

BLOCO	SEQUÊNCIA DAS PRINCIPAIS CENAS / AÇÕES DOS PERSONAGENS
<i>Prólogo: Contratação de poloneses via agência</i>	poloneses assinam contrato com a CoreForce Recruitment para trabalhar em Londres mediante pagamento de taxa / na contratação, Karol, um jovem polonês, afirma estar disposto a fazer qualquer coisa, fazendo a jovem secretária da agência Angie rir
<b>I</b> <i>Angie é despedida da agência de recrutamento</i>	à noite, Karol e Angie vão ao bar do hotel onde ela está hospedada / Angie é assediada por seu chefe / Angie pede a Karol que a acompanhe ao hotel / no retorno à Londres, o chefe que a assediou a despede sem nenhum dos direitos trabalhistas / Ela retorna para casa e encontra Rose com quem divide o apartamento
<b>II</b> <i>Angie abre agência ilegal de recrutamento</i>	Angie e Rosie decidem abrir uma agência de recrutamento em condições ilegais / Angie compra moto à crédito e sai para divulgar sua agência, a Angie & Rose Recruitment / Tony requisita à Angie trabalhadores imigrantes ilegais/ Rose recruta trabalhadores, enviando-os aos locais de trabalho em vans lotadas e precários / Angie recusa recrutar imigrante iraniano sem visto / na casa de seus pais, Angie discute com sua mãe a necessidade de cuidar de seu filho
<b>III</b> <i>Contratação de imigrantes e passaportes falsificados</i>	o proprietário de uma fábrica de camisetas, Tony, pede a Angie o fornecimento de trabalhadores imigrantes com passaportes ilegais / durante o recrutamento, Angie é questionada pelos trabalhadores sobre os descontos em seus pagamentos / Angie vende passaportes falsos a trabalhadores iranianos / o pai e o filho veem Angie no processo de recrutamento / o pai de Angie fica decepcionado com aquela cena
<b>IV</b> <i>Calote em cascata</i>	Angie reclama com o contratante Derek pelo não pagamento efetuado / no parque, o pai questiona Angie sobre sua escolha de agenciar empregos precários à imigrantes/ Angie cobra Derek, que reafirma a ausência de pagamento por seu contratante / Angie comunica o não pagamento aos recrutados e, mais tarde, ela é agredida por um deles na rua / um tijolo é atirado na janela da casa de Angie e Rosie, contendo ameaças a ambas
<b>V</b> <i>Legalizando a agência e contratando mais trabalhadores</i>	Angie e Rose visitam imóvel para expandir seus negócios / Rose recebe demanda por 45 trabalhadores / Angie quer contratar imigrantes ilegais ucranianos à revelia de Rose / Angie denuncia imigrantes ilegais para se apossar de seu alojamento / Rose reprova Angie e abandona o negócio / encapuzados amarram Angie, forçando-a a efetuar o pagamento/ Angie viaja a Ucrânia para o recrutamento de novos imigrantes ilegais

Fonte: Elaborado pela autora

A síntese dessa narrativa nos permite acessar de antemão representações dessas relações sociais conduzidas pelo mundo do trabalho reestruturado com base nessa necessidade do capital pela liberalização econômica. A contratação de força de trabalho imigrante, retratada nesses blocos, já se apresenta como um dos efeitos dessa liberalização econômica, a qual segundo Ruggiero (1996), o antigo diretor da OMC, tornar-se-ia possível apenas pela reunião de “energias coletivas”, físicas e mentais dispostas a aceitar as novas regras da globalização. Assim, em *Mundo Livre* essas ‘energias coletivas’ se efetivam em uma massa de imigrantes dispostos ‘livremente’ a vender sua força de trabalho, em seu incessante ‘voo livre’ pelos céus, terras e águas continentais, conduzidos pela necessidade primária do capital em igualá-los à mesma liberdade de fluxo das demais mercadorias e capitais.

É justamente diante dessa ironia cínica que *Mundo Livre* se apresenta como uma obra cultural de preponderante função social. Isso ocorre na medida em que se utiliza do mesmo artifício linguístico; porém ligado à tradição grega com o fim de desnudar, tal como o cinismo de Diógenes, a hipocrisia desse conceito abstrato de liberdade. Essa contraposição irônica do filme à ironia cínica dos gestores do capital é caracterizada no título do filme e, principalmente,

acompanhado por suas reticências: *It's a Free World...* Isto é, figura a ironia desse cinismo irônico enquanto uma figura de linguagem capaz de subverter a sua apropriação descarada pelas instâncias de poder; e, por conseguinte, desnudar essa compostura ironicamente cínica dessas classes dominantes.

Nesse sentido, caro leitor, *Mundo Livre* é uma representação que nos permite observar as contradições ocultadas por essa pretensa universalidade cínica da ‘liberdade’ burguesa. Isso ocorre na medida em que adentra à cadeia de reprodução da força de trabalho imigrante, pontuando o seu significado sócio-histórico: a de uma liberdade historicamente tecida por relações sociais de trabalho mistificada pelo fetiche do dinheiro enquanto um traço constitutivo próprio da dinâmica social, a qual se espraia numa teia pela qual os seres humanos se prendem e acabam forçosamente a viver sob o *privilégio da servidão*. Avancemos, portanto, à exposição dessa compreensão com base na própria composição ficcional de *Mundo Livre*.

#### 4.1 PRÓLOGO – A EXPLORAÇÃO LABORAL COMO FORÇA VITAL DA LIBERALIZAÇÃO ECONÔMICA

A imersão ficcional nos recônditos da liberalização econômica, realizada por Lavery e Loach em *Mundo Livre*, teve o auxílio prévio de Roger Smith — um velho parceiro de Loach à época da BBC. Na verdade, Smith fez o primeiro rascunho do roteiro de *Mundo Livre* com base nas pesquisas feitas por Lavery, Loach com apoio de sua equipe (SOTINEL, 2008). Em tal esboço, Smith se norteou pela seguinte tônica: “faça as perguntas que todos temem, mas que só devem ser resolvidas antes do primeiro aplauso”; pois o intuito é “mostrar os trabalhadores precarizados não como meras vítimas, mas expor a eles uma luz de combate” nesse processo de liberalização econômica tão reverenciado pela euforia do crescimento econômico britânico nos anos 2000 (SOTINEL, 2008).

Essa recomendação se expressa na ênfase de Loach ao propor, em *Mundo Livre*, “examinar o porquê ocorre a exploração” nesse contexto de abertura econômica da União Europeia. E também se manifesta no intuito de Lavery de representar as contradições subjacentes a essa liberalização econômica na medida em que se propôs perseguir o desafio de criar uma situação ficcional, cujo mote é justamente o mercado da força de trabalho imigrante (MARSOLAIS, 2008). Por isso, não é fortuita a escolha dos realizadores por retratar essa temática através de personagens imigrantes da Polônia, visto que, neste período, houve um crescente fluxo de poloneses para o Reino Unido. Tal fenômeno se apresentou como um dos maiores na história da

migração britânica após o ingresso da Polônia na União Europeia, em 2004, segundo aponta a pesquisadora, socióloga e economista Grabowska-Lusinska (2008), especialista nos processos migratórios em território europeu.

Assim, logo nas cenas preambulares, acompanhadas de um diálogo técnico e contundente da contratação de trabalhadores poloneses, essa caracterização já enuncia contradições basilares da lógica social que estrutura essa liberalização econômica. Uma das contradições ilustrada por esse prólogo diz respeito à condição da migrabilidade proletária como um traço constitutivo dessa lógica social assentada no mercado (liberal) burguês estruturado historicamente no modo de produção capitalista, conforme Alves discrimina no trecho a seguir.<sup>245</sup>

Na verdade, um dos traços existenciais da condição proletária é a *migrabilidade*, isto é, a necessidade de deslocar-se com frequência para buscar melhores condições de trabalho e vida em outras regiões. *A migrabilidade é intrínseca à própria condição dos proletários como “trabalhadores livres”* (em contraste, por exemplo, com o trabalhador escravo, incapaz de migrar). Na medida em que o ser proletário é um ser desenraizado, ou desterritorializado, tendo em vista que perdeu os meios de produção de sua própria vida, adquire uma capacidade inédita de circular pelos espaços do capital. [...]. Desde a sua origem histórica, o capitalismo é marcado por ondas migratórias de proletários desenraizados que alimentam a produção de mercadorias (ALVES, 2006, p. 378, grifo nosso).

Assim, no prólogo de *Mundo Livre*, essa migrabilidade proletária é figurada justamente com os demais traços constitutivos que processam a lógica desse modo de produção capitalista. Tais traços lógicos se encontram figurados na conjunção de determinadas mediações plásticas, as quais perpassam toda a trama do filme, quais sejam: *i.* a tela escura que precipita o prólogo a partir de precisos diálogos em voz *off*, caracterizando *essa condição de migrabilidade proletária*; *ii.* os rostos de trabalhadores imigrantes poloneses que buscam alguma oportunidade de inserção no mercado da força de trabalho, figurando o trabalho vivo como força vital da economia capitalista; *iii.* o movimento de câmera em planos detalhe, perpassando *contratos de trabalho* sobre uma mesa e; *iv.* maços de *dinheiro* contados a dedo pela recrutadora Angie, a protagonista da trama, logo caracterizando os dispositivos jurídico-político e sociocultural que dinamizam a reprodução dessa forma de sociabilidade ancorada sob o modo de produção capitalista, mostra a Figura 24.

<sup>245</sup> Destacamos aqui um ponto importante acerca dessa reflexão sobre a migrabilidade. O sociólogo brasileiro Geovani Alves teve por base a sua análise sobre o filme *Pão & Rosas* (2000), de Laverty e Loach. Tal filme retrata as condições de exploração de trabalhadores imigrantes latino-americanos nos Estados Unidos da América. Segundo Mello (2008), *Mundo Livre* (2008) é uma crítica ampliada do sofrimento dos trabalhadores imigrantes já retratado em *Pão & Rosas* (2000) pelos mesmos realizadores. Porém agora circunscrita ao chamado milagre econômico britânico dos anos 2000 sob a abertura dos mercados europeus pela União Europeia, cujo fenômeno marcante fora a contratação de trabalhadores poloneses.

Figura 24 — O mercado da força de trabalho imigrante polonesa: *a.* *Voz off* na tela escura de recrutadoras e tradutoras de trabalhadores poloneses; *b.* Contratação mediante contrato de trabalho; *c.* Enfermeira polonesa para trabalhar em serviços gerais no Reino Unido *d.* Dinheiro pago pelo imigrante nas mãos da protagonista Angie;



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Essas imagens apresentam simultaneamente tais traços constitutivos dessa lógica social capitalista em alusão paralela às suas contradições. Em relação à condição de migrabilidade, esse traço já se figura na tela escura de abertura do filme com diálogos em *voz off*, os quais caracterizam uma transação de força de trabalho imigrante tal como qualquer outra mercadoria destituída de rosto humano. A face humana, por sinal, só aparece a posteriori enquanto figuração do *trabalho vivo* representado no recrutamento desses trabalhadores poloneses por uma agência britânica, cuja contratação de sua força de obra se destina ao mercado britânico. Assim, se manifesta o diálogo dessa contratação.

*Angie:* Olá. Como vai? Sente-se... Pergunte o que ele faz para viver. *Tradutora:* Ele [trabalhador 1] é mecânico. Certo... *Angie:* Ele estaria apto a fazer trabalhos de construção ou algo do tipo? [...]. *Angie:* Você poderia assinar o contrato dele? Você mencionou isso? Aqui está. [...]. *Tradutora:* Ela [trabalhadora 2] é enfermeira há vinte e oito anos. *Angie:* É muita experiência. Isso é ótimo. *Tradutora:* Infelizmente você não poderá conseguir trabalho como enfermeira. Mas podemos arrumar algo para você... *Angie:* Poderia perguntar o que ele [trabalhador 3] faz da vida? *Tradutora:* Ele trabalha com construção de telhados. Ele procura serviços nessa área. *Angie:* E quantos anos de experiência? *Tradutora:* Quatorze anos. [...]. Obrigada. (Angie recebe um maço de dinheiro.) *Angie:* poderia perguntar o que ele [trabalhador 4] faz da vida, por favor? *Tradutora:* Está desempregado há seis meses. *Angie:* Certo (MUNDO LIVRE, 2007, 00h00min11s-00h01min29s, tradução nossa, grifo nosso).

Esse diálogo figura o perfil dos trabalhadores poloneses que à época procuravam trabalho no Reino Unido. São trabalhadores manuais — entre os quais um deles não sabe escrever, por isso Angie pede à tradutora que assine o seu contrato e outro se encontra desempregado — e o trabalho qualificado da enfermeira com experiência de 28 anos. Esses personagens fictícios figuram as condições de contratação e os postos de trabalho com baixa qualificação demandados pela economia britânica a partir de 2004. Segundo Okóslki & Salt (2014), a política externa britânica buscava resolver a escassez de mão de obra na área da construção e, principalmente, naquelas menos qualificada como agricultura, hotelaria, cuidados [*homecare*] e serviços gerais.

Assim, esse diálogo inaugural do filme já sinalizam as contradições inerentes as essas condições de migrabilidade que será composta no desenvolvimento da narrativa. Ademais, a composição desse diálogo combinado com as imagens preambulares — de rostos humanos aparecendo a posteriori sob as condições contratuais transacionada pelo dinheiro pago pelos próprios imigrantes poloneses com fim de pagarem as suas acomodações e assegurarem um posto de trabalho no Reino Unido — não somente escancara uma ironia cínica da agência, como também expõe uma certa política permissiva da regulamentação desse mercado de trabalho imigrante por parte do governo britânico. A figuração dessas condições assume um sentido realista na medida em que tal política reguladora o governo britânico priorizava a mão de obra altamente qualificada em detrimento da menos qualificada, conforme Okóslki & Salt (2014).

Desse modo, essa combinação preambular retrata o negativo humano dessa reafirmação da liberalização econômica: de que aqueles trabalhadores imigrantes são forçados a se igualarem às demais mercadorias, livres e desacorrentados de quaisquer regulamentações. Com isso, figurando o reverso anticivilizacional dessa ideia abstrata de liberdade de mercado aspirada como universal e civilizada por parte das classes dirigentes empenhadas em manter esse modo de produção capitalista. Não obstante Alves (2006, p. 378) esteja correto em salientar que o trabalho vivo se distingue das mercadorias —, pelo fato de estar ancorado em normas trabalhistas e, no caso do imigrante, de estar sob permanente “vigilância do Estado político do capital” —, essa forma de contratação encenada no prólogo se tornou comum no mundo do trabalho (globalizado) sob a expansão mundial do capital. Isto é, o *aliciamento de uma massa de força de trabalho imigrante conduzida em um aparente contexto de milagre econômico*. O próprio nome da agência terceirizada britânica, CoreForce, figura o papel vital dos trabalhadores nessas condições de aliciamento efetivadas durante o crescimento econômico britânico.

Assim, o prólogo já nos coloca a seguinte indagação: qual é de fato o conteúdo dessa liberdade econômica abstrata senão o aprofundamento da exploração do trabalho humano? Por isso que Loach e Laverly ao realizar *Mundo Livre* conseguiram levantar já no tom preambular

as indagações temidas, apontando as contradições e resolvendo ao decorrer da narrativa antes de qualquer aplauso final. A figuração dessa resolução, por sua vez, se apresenta na relação das mediações plásticas composta pelo *trabalho vivo*, caracterizado nos planos fechados que traz a dimensão humana para esses trabalhadores imigrantes, pelo *contrato de trabalho* e pelo *maço de dinheiro* contado atentamente.

Juntas, essas mediações plásticas compõem o conteúdo desse conceito abstrato de liberdade econômica, agora mais do que nunca aprofundada pela mundialização do capital. O trabalho vivo, o contrato e o dinheiro figuram no filme as bases estruturais do modo de produção capitalista enquanto uma forma de organização social baseada na propriedade privada. Esta articula a produção material basilar da existência social através da contratação de trabalho vivo composto por uma massa de trabalhadores assalariados, que só possui como propriedade sua vida e com ela a sua capacidade laboral, visto que historicamente foi despossuída pelas classes dominantes dos instrumentos coletivos para realizar o trabalho necessário à sua própria subsistência. Nesse sentido, a sustentação desse modo de produção é efetivada por formas sociais — gestadas nas demais esferas das relações humanas vivendo sob essas condições históricas de produção —, as quais são fundamentais para a sua manutenção (GRESPLAN, 2012).

Assim, o recrutamento do trabalho vivo figurado pelos imigrantes poloneses é mediado pela forma sociojurídica do *contrato de trabalho* e socioeconômica do *dinheiro* de modo a representar o conteúdo sócio-histórico dessa contratação de trabalho imigrante na forma-salário<sup>246</sup>. Portanto, são formas sociais objetivadas pela estruturação das *relações sociais de produção* baseada na propriedade privada. Logo, estão assentadas, particularmente, naquilo que Marx (2017a) e, posteriormente, Pachukanis (2017) chamaram de *processos de troca*. Tais processos, por sua vez, nos informam a existência da *troca de mercadorias entre compradores e vendedores*.

Nesse caso, pensando justamente as mediações plásticas que constituem o prólogo de *Mundo Livre*, observamos como esses processos de troca *in acto* encontram-se alicerçados, primordialmente, *na compra e na venda de força de trabalho imigrante* ou, em outras palavras, na disponibilização de capacidade laboral estrangeira para o benefício econômico de terceiros (especificamente da agência terceirizada em questão e das unidades produtivas e de serviços

---

<sup>246</sup> Como afirma Marx (2017a, p. 605-610), “na superfície da sociedade burguesa, o salário do trabalhador aparece como preço do trabalho, como determinada quantidade de dinheiro paga por determinada quantidade de trabalho. Fala-se, aqui, do valor do trabalho, e sua expressão monetária é denominada seu preço necessário ou natural. Por outro lado, fala-se dos preços de mercado do trabalho, isto é, de preços que oscilam acima ou abaixo de seu preço necessário. Porém, a forma-salário extingue “todo vestígio da divisão da jornada de trabalho em trabalho necessário e mais-trabalho, em trabalho pago e trabalho não pago. Todo trabalho aparece como trabalho pago”.

para as quais aquela venderá essa força de trabalho imigrante no Reino Unido). Nesse sentido, aqueles rostos dos trabalhadores poloneses constituem a massa indistinta de *trabalho vivo* que serve à acumulação econômica de outrem em troca de salário expresso nessa entidade quantitativa do dinheiro. Aliás, este assume centralidade da vida no capitalismo na medida em que se torna a representação fantasmagórica da riqueza social produzida sob a lógica do mercado capitalista (MARX, 2017a).

Ademais, a forma jurídica do *contrato de trabalho*, igualmente representada no prólogo, configura-se historicamente como a base da propriedade privada dos meios de produção; propriedade essa que fomenta justamente essa comercialização da força de trabalho, agora mais do que nunca independentemente da nacionalidade das frações proletárias envolvidas em tal transação. É com essa forma de propriedade, à propósito, que a sociedade burguesa, erigida sobre bases político-econômicas de cunho liberal, estabelece a instituição jurídico-normativa do *moderno indivíduo burguês [l'individu moderne]*: um agrupamento atomizado de ‘livres trabalhadores’, os quais encontram-se agora habilitados a poder (ou não) vender a única mercadoria de que dispõem para a troca, isto é, a sua força de trabalho.

Trata-se, como gostam de apregoar os apologetas do liberalismo econômico, de uma sociedade composta por ‘indivíduos livres’, logo não mais presos à condição de escravos (abstraindo-se, por completo toda a era dos descobrimentos e do colonialismo absolutista) ou servos, como ocorria em modos de produção pretéritos. Como tal, universaliza-se, pela via do senso comum, a abstrata noção de liberdade cunhada pela burguesia, associando a livre disposição para a compra e venda de mercadorias e sua consequente reafirmação da primazia da propriedade privada coma noção mesma de livre-arbítrio.

Todavia, um livre-arbítrio sob as tais condições históricas capitalistas, cuja margem de escolhas também possuem possibilidades e limites condicionados por esse modo de produção. Por sua vez, essas condições caracterizadas em tais imagens encenam os limites e possibilidades geradas pelo modo de produção capitalista acentuado com a liberalização econômica na contemporaneidade. No entanto, essa caracterização já se encontra no diálogo inicial. Neste, essas condições representam as contradições dessas possibilidades e limites que permeiam as escolhas concretas dos trabalhadores poloneses. Eles têm de aceitar trabalhos em funções pouco qualificadas se comparadas com suas qualificações profissionais. Estas, a propósito, não podem ser realizadas em seu próprio país e também no Reino Unido, justamente porque a produção das necessidades humanas (serviços e bens) e a força de trabalho são valores de uso submetidos ao valor (econômico), logo são considerados a priori como mercadorias. Seu acesso ocorre



através de relações sociais historicamente estabelecida pela *troca de mercadorias entre compradores e vendedores*.

Por exemplo, a enfermeira (trabalhadora 2) se dispôs a vender sua capacidade de trabalhar, produzindo serviços de saúde; ela oferece seus cuidados médicos no mercado polonês. Seja por falta de compradores ou por salários baixos, ela oferece ao mercado britânico com vistas a garantir sua subsistência em condições supostamente melhores a de seu país. Porém, este só quer comprar serviços de baixa qualificação. De um modo que pudesse prover a sua própria reprodução social. Aqui já nos deparamos com mais uma contradição: afinal, serviços médicos é um valor de uso de demanda fundamental. Porém, sob a lógica do mercado, ele está sujeito à oferta e demanda, ou seja, esse valor de uso só é ofertado se tiver uma demanda à altura capaz de reproduzir um valor (econômico) capaz de gerar uma acumulação crescente.

Esse exemplo muito simplificado (sem os demais traços constitutivos que compõem no processo de trocas, sobretudo em situação de crise capitalista) e suscitado pela personagem enfermeira não figura apenas as contradições das possibilidades e limites postos por essa liberdade econômica retratada em *Mundo Livre*. Ele também nos permite refletir sobre a própria contradição histórica fundante do modo de produção capitalista: a contradição entre capital *versus* trabalho, propriedade privada *versus* trabalho assalariado, a contradição entre valor de uso *versus* valor (econômico). Todos são expressões históricas processuais que continuam regendo a lógica social do capital e perpetuando as suas contradições expressas nas mais diversas situações sociais da contemporaneidade.

De certa maneira, essa dimensão histórica do capitalismo, representada em *Mundo Livre*, e já sinalizada no prólogo, foi percebida por parte da recepção crítica. Por exemplo, a jornalista francesa Clair Valade afirma que “o filme é uma crítica mordaz que envolve o capitalismo” (VALADE, 2008). Na mesma linha, Sohn-Rethel (2016) realça que o “filme mostra a contradição de atuar em um mundo livre constituído pelo capitalismo globalizado”. E por fim, no *Le Monde*, Sotinel (2008) corrobora essas impressões salientando que “o filme *It’s a Free World... [Mundo Livre]* é uma crônica do *modo de produção [capitalista]* como também uma oportunidade de se fazer um balaço do [mundo do] trabalho nos filmes de Loach”.<sup>247</sup>

<sup>247</sup> Tal escolha dos realizadores revelam o caráter realista dessa obra na medida em que buscam criar situações ficcionais que envolvem as relações sociais próprias do modo de produção capitalista, nas quais se engendra o mundo do trabalho. Aliás, esse traço histórico representado em *Mundo Livre* ilustra a concepção cinematográfica dos seus realizadores, bem como revela que sua singularidade jaz justamente no caráter histórico dessa forma de sociabilidade. Para melhor entender essa concepção específica do cinema loachiano, podemos lembrar do filme *Nomadland*, da diretora chinesa Chloé Zhao. Lançado em 2020, este filme apresenta como mote a condição de migrabilidade do trabalhador norte-americano por várias regiões estadunidenses. São trabalhadores intermitentes que moram em carros apertados suscetíveis às intempéries climáticas. Laboram em jornadas limitadas disponíveis

Diante disso, é inegável o quanto o prólogo já demonstra os primeiros sinais de atendimento àquela recomendação de Smith, parceiro antigo de Loach na BBC, uma vez que os realizadores elaboram uma ficção que coloca em questão as contradições da própria lógica do capital sob aquele vertiginoso crescimento econômico britânico. Tais contradições encontram-se figuradas em *Mundo Livre* como o grau de superexploração dos trabalhadores imigrantes como resultado da própria lógica mercantil do modo de produção capitalista, agora gozando de liberdade econômico-financeira irrestrita podendo, com isso, expandir a sua acumulação em escala mundial.

Além disso, a figuração dessas contradições subjacentes à liberdade de atuação dos trabalhadores, isto é, das possibilidades e limites postos pela liberalização econômica também são reforçadas pelas sequências finais do prólogo. Em outras palavras, de um lado, os personagens imigrantes poloneses se encontram limitados pela condição do desemprego ou de baixos salários, situação ficcional esta que, aliás, retrata a realidade polonesa da época, segundo aponta Grabowska-Lusinska (2008). A propósito, tais limites advêm, justamente, do fechamento das fábricas, ocasionado justamente pela globalização, ou seja, pela reestruturação produtiva do

---

em vários ramos da cadeia produtiva como agricultura e serviços, por exemplo. No período de escassez laboral, esses trabalhadores flexíveis se reúnem em acampamentos e trocam experiências de vida. Em cada viagem na condição de migrantes, se regozijam com a beleza da paisagem, da poesia e conversas agradáveis com desconhecidos. É um filme bonito e delicado que, apesar das “dificuldades desta vida”, possui “beleza e liberdade”, conforme aponta MacDonald (2021). Por sua vez, Kermode (2021) frisa que a figuração dessas dificuldades ocorre “sem crises dramáticas e estridentes”, podendo encontrar momentos de ‘escape psíquico’ e ‘deleite espiritual’. Aliás, isso, ao nosso ver, é necessário para continuar essa labuta desumana. Logo, essa dimensão escapista de nada invalida a obra de Zhao. Ademais, alerta Dostoiévski (2020), “todo mundo tem necessidade de se expressar seja como for”, o que demonstra a diversidade das expressões cinematográficas de acordo com concepções próprias da constituição histórica do diretor, bem como das recepções heterogêneas às obras em questão. E no caso de *Nomadland*, este abre espaço para recepções que apontam justamente as implicações da ausência de uma representação da própria historicidade do trabalho, tão cara aos realizadores de *Mundo Livre*. Assim, *Nomadland* também é recepcionada como uma obra que representa um estado de conciliação entre a condição precarizada do trabalhador contemporâneo e as relações sociais de exploração do trabalho capitalista. Primeiro, porque a protagonista da trama, Fern, uma mulher sofrida de meia idade, atua nesse trabalho precarizado por decisão própria sob o desejo de “viver uma vida de liberdade”, o que seria algo atrativo para uma Amazon, afirma Hamrah (2021). Segundo, porque seu trabalho na Amazon é figurado no filme de forma amistosa e sob a benevolência da empresa em não cobrar pelo estacionamento onde ficará seu carro (sua casa) durante a jornada de trabalho. Isso poderia ser uma ironia. No entanto, os demais elementos fílmicos parecem não corroborar com isso, tendendo a idealizar uma situação de liberdade que não é nada ideal, conforme recepciona Solórzano (2023). Brayton (2021), por sua vez, é taxativo ao dizer que *Nomadland* é “108 minutos de turismo de pobreza”. Esta, por sua vez, é romantizada em “um desfile de cinismo disfarçado de humanidade onde Zhao transforma a exploração do trabalho e a pobreza em uma aventura pelas estradas americanas”, corrobora Gallegos (2021). Esse tipo de representação de situações do trabalho precarizado contemporâneo apaga as contradições das forças sociais envolvidas nessa condição instável e precarizada de labor. Logo, esta figura-se mais como um infortúnio do que propriamente como produto da lógica social do capital. Entretanto, os momentos breves de solidariedade e revitalização do espírito garantiram uma recepção positiva, rendendo à diretora chinesa premiações como o Leão de Ouro, em Veneza, o BAFTA, no Reino Unido, e o Globo de Ouro, nos Estados Unidos, bem como o Oscar de melhor filme de 2021. É justamente na contraposição a isso que se distingue a representação do mundo do trabalho em *Mundo Livre* na medida em que este se apresenta como um objeto cultural que entretém ao mesmo tempo que suspende o espectador do senso comum do cotidiano e o coloca diante das contradições da lógica social vigente ocultadas no pragmatismo utilitário no qual estamos imersos em sua reprodução consciente ou não.

capital em âmbito mundial, salientam Okóski & Salt (2014). Em outras palavras, a própria lógica do capital impõe os limites e também as possibilidades tais como a de trabalhar no Reino Unido com vistas a uma melhoria da qualidade de vida. Nesse sentido, essas razões pela escolha de migrar para o Reino Unido estão caracterizadas nas sequências emblemáticas da cidade polonesa de Katowice figurada no prólogo do filme, segundo ilustra a Figura 25.

Figura 25 — A ironia da liberdade individual nos espaços do capital: *a.* O título do prólogo ironizando a ideia abstrata de liberdade econômica; *b.* Homem solitário na cidade polonesa de Katowice; *c.* Ruas vazias de um bairro polonês; *d.* Crianças polonesas aparentemente surpreendidas pela câmera de Loach.



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Essas imagens valem mais que mil palavras, como diria o dito popular. Elas apresentam um homem velho sozinho, ruas vazias de bairros, crianças aparentemente surpreendidas pela câmera de Loach; elas encaram a objetiva loachiana e fazem gracinhas para chamar a atenção. São imagens com a predominância de cores frias e cinzentas como se pudesse enunciar àquelas crianças um futuro nebuloso e triste. Pelos menos, o será para esses personagens trabalhadores imigrantes que escolheram trabalhar no Reino Unido durante o desenvolvimento da trama. Por fim, essas imagens configuram centenas de milhares de trabalhadores subsumindo o seu tempo para trabalhar, alienando a sua capacidade física e mental para ser explorada pesadamente em usufruto da lucratividade de outrem.

Assim, nesse encadeamento de planos, a imagem *a.* da figura anterior sintetiza a ideia central de *Mundo Livre*: trata-se de um plano onde aparece o título *It's a Free World...* sendo escrito *em movimento* sobre a imagem de vários trabalhadores andando freneticamente; ao

fundo há uma fileira de *vans brancas*, figurando o transporte de sua condução pelos espaços urbanos de acumulação de capital. Trata-se da ironização do *cinismo irônico* dessa ‘liberdade do mercado capitalista’, figurando a realidade deste mundo do trabalho, contradizendo a ideia abstrata de ‘liberdade econômica’ que se pretende universal e civilizada. Essa contradição, por sua vez, adquire sentido no fato de que essas sequências aparecem no exato momento em que a tradutora diz que “não há trabalho onde ele vive” se referindo à afirmação de um jovem trabalhador polonês sendo recrutado (MUNDO LIVRE, 2007, 00h01min34-00h01min37, tradução nossa). Logo, expondo à luz as limitações postas por essa lógica social de liberalização econômica pela qual flui os mandos e desmandos do capital sobre o trabalho desses imigrantes poloneses retratados no filme. Ademais, essa contradição é acentuada pelo acompanhamento dessa fala ecoada em voz *off* sobre essas imagens preambulares pela música tema de *Mundo Livre*: um saxofone de tom duro, entoado pelo compositor George Fenton, expressando a dureza da modernidade do século XXI.<sup>248</sup> Uma realidade dura na qual a migrabilidade proletária decorre da própria funcionalidade do modo de produção capitalista, sob a qual todos os trabalhadores se encontram infortunadamente lastreados nos *imprevisíveis ventos e intempestivos ‘humores’ do mercado regido pela lógica do capital*.

Dessa forma, o que a trama da obra apresenta ao seu público é uma estória que sintetiza a própria natureza histórica dessa sociedade mercantil de base contratual. Para isso, os realizadores partem do *porquê dessa exploração*. Essa indagação vai se compondo através de situações ficcionais que buscam retratar as razões desse fenômeno. Essas são figuradas como uma contradição resultante do próprio funcionamento social regido pelo modo de produção capitalista, cujo *movimento irrestrito* tem chegado ao seu mais alto grau de liberalização econômica e conseqüente degradação do mercado da força de trabalho pelos quatro cantos do mercado mundial.

Por isso, não é fortuita a tônica preambular presente no caráter desse movimento livre dos enquadramentos — na seqüência de planos da montagem do trecho narrado — que adquire caracterização na câmera se movendo pelas formas sociais do contrato de trabalho, do dinheiro, no ir e vir dos trabalhadores poloneses, nas vans pelas quais circulam. Essas mediações plásticas caracterizam o *movimento* desses seres humanos, trabalhadores e seus contratantes, em torno do dinheiro: esse vil metal. Todos vivendo sob o *fetice do dinheiro* enquanto resultado dessa inversão da sociabilidade. Em outras palavras, a forma substancial do filme caracteriza-se por

---

<sup>248</sup> O compositor George Fenton é um parceiro de longa data do diretor Ken Loach. Inclusive, é responsável pela trilha de *Os Ferroviários* (com seu marcante jazz na narrativa) e dos demais filmes do diretor tratado neste trabalho (GRANT, 2018).

*um livre movimento dinamizado pelo fetiche do dinheiro que nos leva ao privilégio da servidão*<sup>249</sup>, de modo consciente ou não.

Portanto, é justamente essa dinâmica social que passa a ser composta ficcionalmente na narrativa da trama a seguir. A composição dessa dinâmica adquire uma figuração na forma estética de *Mundo Livre* enquanto um princípio que estrutura a composição fílmica em sua forma e conteúdo. Exporemos isso por meio de três atos narrativos da estória. O *Ato I* é composto pelos dois primeiros blocos narrativos. Ele caracteriza as forças sociais do capital que antecedem a liberdade individual figurada na iniciativa da protagonista, Angie, em abrir uma agência terceirizada ilegal de comercialização da força de trabalho imigrante. O *Ato 2*, composto pelo terceiro e quarto blocos narrativos, caracteriza o quanto essas condições históricas que precedem os personagens são necessárias para a reprodução da lógica do modo de produção capitalista. Por conseguinte, o *Ato III*, composto pelo quinto bloco narrativo, figuram as consequências trágicas para as classes trabalhadoras, acentuando a sua fragmentação e o desafio de se contraporem ao fantasmagórico *fetiche do dinheiro*, um desdobramento inevitável do já conhecido fetichismo da mercadoria. Dessa forma, caro leitor, convido-os a continuar mais um momento do encontro do cinema loachiano com o mundo do trabalho.

#### 4.2 ATO I – ENTRE A CONDIÇÃO PROLETÁRIA E A PERSONIFICAÇÃO DO CAPITAL

O início da narrativa de *Mundo Livre* apresenta ao espectador a figura imponente da protagonista Angie na sua interação com o trabalhador polonês Karol. De um lado, Angie como uma trabalhadora assalariada da agência terceirizada britânica CoreForce. Sua tarefa é a de recrutar imigrantes poloneses para laborarem no mercado de serviços do Reino Unido. De outro, Karol, um jovem trabalhador imigrante, quem dispõe a trabalhar em qualquer função que demande pelo desgaste de sua capacidade física e mental no mercado de trabalho do Reino Unido. O seu diálogo de Karol com Angie ironiza justamente essa disposição como fruto da liberdade de ofertar a sua força de trabalho como se fosse uma escolha espontânea naturalizada nas ações individuais, logo fora da lógica da sociabilidade capitalista.

---

<sup>249</sup> Segundo Antunes (2018), o privilégio da servidão se caracteriza justamente pelo aprisionamento do trabalho humano à lógica do capital de modo que, para subsistir, o ser humano se submete desesperadamente a esse trabalho subsumido pelo capital, mesmo quando efetivado sob condições precarizadas de alto grau de exploração. Afinal, o trabalhador apenas possui sua força de trabalho como a mercadoria vendável no mercado capitalista. A propósito, acentua o autor, o termo privilégio da servidão é uma metáfora-síntese desse traço social que fora inspirado pela obra *O primeiro homem*, de Albert Camus (2017), conforme o seguinte excerto: “o trabalho [...] não era uma virtude, mas uma necessidade que, para permitir viver, levava à morte. [...] Era [...] o privilégio da servidão.”

*Karol*: Trabalho em construção, em fábricas, jardinagem. Posso até alimentar o seu peixinho [*feed your fish*] se você precisar (*Angie* abre um sorriso para *Karol*). *Angie*: Eu acho que ele pode ter um trabalho. *Tradutora*: Certo. (MUNDO LIVRE, 2007, 00h02min11s-00h03min13s, tradução nossa).

Logo nas sequências seguintes, essa lógica da sociabilidade capitalista é explicitada na figuração do diálogo entre *Angie* e *Karol* em um bar de hotel. Ali, se figuram as forças econômicas e socioculturais dessa lógica que explicam as razões da subserviência das classes trabalhadoras ao trabalho subsumido ao modo de produção capitalista, conforme ilustra a Figura 26.

Figura 26 — Forças sócio-históricas do trabalho subsumido pelo capital: *a*. Plano detalhe com *Angie* segurando uma foto de *Karol* posando em uma fábrica vazia da Polônia, onde está jogando golfe; *b*. *Angie* sofre assédio de seu colega de trabalho



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

O plano *a*. é acompanhado pelo seguinte diálogo, no qual *Karol* explicita os reais motivos de sua escolha em trabalhar como imigrante no Reino Unido.

*Karol*: Nós jogamos golfe em fábricas vazias. *Angie*: Vocês o quê? *Karol*: Nós chamamos de Golfe do Caos [*we call Chaos Golf*]; *Angie*: Oh, meu deus! *Karol*: A bola bate, vota e nos abaixamos. *Angie*: Golfe em fábricas abandonadas? *Karol*: Sim. Golfe ao extremo. *Angie*: O que, todos fazem isso? *Karol*: Sim, todos os meus amigos. *Angie*: Oh, meu deus! Você é totalmente maluco. [...]. *Karol*: Nós subimos no telhado e colocamos a bola dentro da chaminé. [...] por pura diversão (MUNDO LIVRE, 2007, 00h03min27s-00h04min07s, tradução nossa).

Novamente, nos deparamos com a ironia da liberdade de *Karol* que figura justamente aspectos dessa lógica autodestrutiva do modo de produção capitalista: continuar perseguindo a reprodução concentrada da riqueza social mesmo que custe o fechamento de posto de trabalho e, simultaneamente, sem abrir mão da força de trabalho para realizar desde o labor mais altamente qualificado até o mais rebaixado tal como forçosamente *Karol* ‘escolhe’ fazer de modo consciente ou não. Isso se apresenta também para a própria protagonista, *Angie*, quem para buscar um lugar ao sol do mercado burguês precisa lidar com o patriarcalismo de seus colegas

e contratantes — acentuado pelas especificidades históricas do modo de produção capitalista ancorado na centralidade do trabalho. Pois a reação defensiva de Angie diante da ousadia daqueles homens lhe custou a perda do emprego, impondo-lhe novamente reverenciar a jornada sísifíca típica da condição proletária posta por essa forma histórica de organização social: a de ofertar a sua capacidade física e mental no ‘livre’ mercado da força de trabalho.

Até esse momento da narrativa, o espectador se depara com essa condição proletária figurada por ambos, em suas distintas especificidades (econômica e socioculturais de gênero). Uma condição proletária que assume um papel social específico nessa sociabilidade organizada pela dinâmica do capital. Todavia, logo no primeiro *Ato I* ocorre a reviravolta central que estrutura a narrativa: esse papel social é desequilibrado quando Angie decide sair dessa condição proletária e se tornar uma personificação do capital. Ou melhor, esses termos dizem respeito a categorias sociais que expressam nos agentes históricos as próprias formas operantes das relações sociais engendradas pelo modo de produção capitalistas, cuja (re)produção de mais-valor só é possível pela atuação cotidiana de homens e mulheres dispostos a reproduzi-la tanto em seu gerenciamento quanto na sua efetivação; seja como capitalistas seja como trabalhadores (GRESPLAN, 2019; MARX, 2014; 2017a; 2017b).

É claro que esse *modus operandi* se desenvolve em meio a contradições nas diversas esferas sociocultural, política, econômica e jurídica da dimensão humana. Logo, a atuação em tais categorias não depende apenas da iniciativa individual. Ao contrário, esta se encontra em permanente luta com a própria lógica de sociabilidade do capital, esse sujeito histórico poderoso que nos coloca diante de situações e de dilemas morais, próprias do âmbito sociocultural de nossas vidas e, perante o qual, as escolhas têm consequências de amplitude social. Portanto, é justamente essa lógica social do capital que Laverty e Loach se propõe a perscrutar através da protagonista Angie. Isso passa a ser figurado justamente quando ela dá essa reviravolta inicial na escolha: de renunciar à condição proletária e passar a assumir a categoria personificada do capital. Isto é, de se apropriar de uma cota parte da massa de mais-valor produzida pela força de trabalho imigrante que ela passa a contratar dali em diante — sempre de modo informal e subcontratado.

Por sua vez, isso é caracterizado logo após Angie ser despedida, por ter reagido ao assédio por parte dos colegas da agência, no diálogo com Rose, sua companheira de quarto, no trecho seguinte destacado nesse ponto da trama.

*Rose:* E então, o que você vai fazer agora? *Angie:* Sei lá. Eu me sinto uma idiota. É como eu me sinto. Eu tenho 33 anos, Rose. Quer dizer... Eu devo 12 mil. Estou por um fio no cartão. Um emprego mais merda do que outro. Não

sei o que fazer. *Rose*: Sou amiga do supervisor. Talvez eu te arrume um trabalho no *call center*. *Angie*: Tá falando sério? *Rose*, você tem graduação. O que você está fazendo? *Rose*: O que quer dizer? *Angie*: Bem, sabe, você é tratada como um capacho. (MUNDO LIVRE, 2007, 00h06min57s-00h07min38s, tradução nossa).

Ambas, Angie e Rose precisam sobreviver sob essa lógica social que organiza a criação e acesso da riqueza produzida coletivamente. Porém, cuja maior cota-parte é apropriada privadamente ao passo que seu restante é destinado aos trabalhadores na forma salarial. E mais: nesse estágio de liberalização econômica e financeira do modo de produção capitalista, seu desenvolvimento tecnoprodutivo acentuou o grau de especialização da produção dos recursos. Com isso, exigiu uma maior flexibilização da mesma produção, o que demandou por uma série de contrarreformas políticas (neo)liberais de retirada dos direitos trabalhistas, lançando os trabalhadores a sua própria sorte na (des)aventura da iniciativa individual de abrir seu próprio negócio e ser empreendedor.

Portanto, são essas condições históricas postas pelo capitalismo que se figuram na escolha de Angie em não revivenciar a condição de proletária, segundo aponta o diálogo seguinte.

*Angie*: Quanto a gente leva no fim do mês [trabalhando na agência de recrutamento oficial]? *Rose*. Não muito. *Angie*: Mas quem leva um bônus? *Rose*: Não nós. *Angie*: É, não nós. Exatamente, *Rose*. Exatamente. *Rose*: O que estamos fazendo? *Angie*: Quer saber o que eu vou fazer? *Rose*: O que? *Angie*: Estou falando sério. *Rose*: Vá em frente, diga-me. *Angie*: Eu vou montar a minha própria agência [de recrutamento]. *Rose*: Você está com raiva (*Rose* ri da ideia de Angie). *Angie*: Não ria, não tem graça. [...]. Eu tenho pensado nisso por muito tempo. E conheço esse trabalho por inteiro e sei o que estou fazendo. *Rose*: Você sempre fala, mulher. *Angie*: Não estou falando. Estou fazendo. Nada de ordens. Nunca mais. Foi o que disse. Sem ordens, a não ser que venham de mim [*No more orders, unless they come from me*]. Ou... De você (MUNDO LIVRE, 2007, 00h07min39s-00h08min27s, tradução nossa).

Tal escolha da protagonista Angie figura um aspecto dessa especialização sociotécnica em direção ao mundo do trabalho reestruturado na proliferação do setor de serviços e na estrutura fragmentada de pequenas unidades fabris criadas por iniciativas de ex-trabalhadores que passaram a atuar na gestão de pequenos negócios e explorando a força de trabalho. Essa reestruturação produtiva, portanto, reconfigura o mundo do trabalho, atribuindo-lhe uma nova morfologia tal como se caracteriza a protagonista Angie, em *Mundo Livre*.

Segundo Loach, Angie encarna esse “espírito da época” manifesto no “empreendedorismo” como “resultado da contrarrevolução da era de Margareth Thatcher”, conforme nos relata Frois (2008), no jornal francês *Le Figaro*. Essa afirmação faz todo sentido, uma vez que o empreendedorismo é um fenômeno próprio dessa lógica do capital de expansão e fragmentação



por novos espaços de acumulação que adquiriu força a partir dos anos de 1970 com a crise deflagrada desse modo de produção. Nesse sentido, a escolha de Angie é uma representação desse fenômeno histórico conforme expôs o próprio Loach, especificando-o na particularidade britânica. Diante da sua condição de proletária, mulher e mãe solo, cuja necessidade de assumir a criação do seu filho e pressionada pelos pais, com quem seu garoto vive, ela opta justamente por essa via do modo de produção capitalista em paralelo à reprodução de sua proletarização.

Portanto, é justamente nessa escolha que Angie passa a figurar justamente a reprodução da lógica social sob o modo de produção capitalista face às escolhas contraditórias dos agentes sociais, tendo a protagonista como uma forma de sua representação. Pois, como assinala o dramaturgo Haward Barker, para quem a narrativa de Loach “apresenta uma personagem com escolhas que mostram fatalmente falhas na medida em que outras escolhas deveriam ter sido melhores”. Isso ocorre, salienta o dramaturgo, justamente porque o diretor constrói a sua personagem sob “as bases econômicas e sociais de suas ações”.

Essa ‘liberdade de escolha’ substantivamente exercida sobre essas dadas condições históricas capitalistas só podem ser entendidas dentro do próprio enredo dessas condições postas pela organização social sob a lógica de funcionamento do capital, no qual os seres humanos, em sua dimensão total (em sua subjetividade, com seus anseios, representações culturais, religiosas, em seu simbolismo) são reduzidos a agentes econômicos, tal como expressa Grespan (2019) no excerto seguinte.

Os agentes econômicos, que se veem aí plenamente livres e autodeterminados, têm sua subjetividade de fato condicionada pelo grande “sujeito”, o capital, comandando suas ações de tal modo que elas lhes aparecem como simples resultado de seu livre-arbítrio. Esses agentes podem ser comparados, portanto, a atores “representando” uma peça teatral em consonância com as cenas em que se desenrola e se “apresenta” um enredo só em parte conhecido por eles. A maneira como os atores veem ou “representam” em sua mente essa encenação — como liberdade, não encenação ou improvisado — faz parte do próprio enredo. Porém, eles são cativos dessa “apresentação” implacável, que segue o desdobramento das formas sociais em cujo quadro são obrigados a se mover, para que sua ação seja possível (GRESPLAN, 2019, p. 146-147).

Afinal, Angie como o resto da maioria dos seres humanos tem de arrumar alguma coisa para dali retirar uma quantia de dinheiro e garantir a sua existência social em sua dimensão total. Nas múltiplas escolhas que fazemos cotidianamente, há aquelas centrais que dizem respeito diretamente à satisfação de nossas necessidades materiais, base primordial para as nossas demais escolhas espirituais — lembrando que elas se interagem dialeticamente e jamais de forma cronológica, pois o modo de organização social é algo que antecede o indivíduo de forma

que essas dimensões totais da existência estão historicamente imbricadas. Da mesma forma, quando Angie escolhe abrir uma agência de empregos com sua colega Rose, ela usa desse aparente livre-arbítrio tão necessário para garantir a sua sobrevivência ao mesmo tempo em que assegura a reprodução dessa ordenação social. É nela, por conseguinte, que também se apresentam brechas para os improvisos diante das condições limitantes. Angie não tem capital inicial para esse empreendimento capitalista. Porém, essas brechas lhe permitem abrir uma agência ilegal de contratação de trabalhadores imigrantes. Para isso, ela só precisou de um cartão de crédito para comprar uma moto, do quintal de um pub, da assessoria do garçom Andy e do símbolo do ‘empoderamento feminino’ enquanto uma mulher que se coloca como administradora da força de trabalho no mercado burguês. Enquanto Angie se movimenta pela estrada, dirigindo sua moto em busca de clientes, Rose trabalha na publicidade, a fim de promover a agência e logo atrair clientes e trabalhadores imigrantes, conforme mostra a Figura 27.

Figura 27 — Angie e Rose em movimento para fazer decolar a sua agência ilegal: *a.* plano geral mostrando a moto pilotada por Angie a caminho de novos locais de trabalho precário para aliciamento de trabalhadores; *b.* plano fechado mostrando Rosie trabalhando no logotipo da nova empresa de recrutamento que funda com Angie



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Essa iniciativa feminina é ironizada justamente na caracterização do personagem Andy, o garçom bobalhão reprodutor de hábitos patriarcais através dos quais vive assediando as trabalhadoras polonesas recrutada pela agência Angie & Rose Recruitment. Esta é caracterizada no logotipo da empresa na imagem *b.* figurando ambas na busca do pote de ouro no final do arco-íris agora sob o símbolo do poder feminino. Todavia, é justamente por esse traço bobalhão do garçom Andy, quem ajuda no recrutamento, que Lavery e Loach apontam alguma das contradições inerentes a essa lógica do capital em relação ao discurso de ‘empoderamento feminino’, segundo ilustra o diálogo seguinte.

*Andy:* Tem internet aí? (apontando para os celulares nos quais Angie e Rose estão mexendo). *Angie:* A-hã. *Andy:* E no seu? (Apontando para Rose). *Rose:* Acabei de receber um e-mail do Michael (se dirigindo para Angie). *Angie:*

Baixe-o. *Andy*: Dá para ver pornografia ou coisas do tipo? Navegar na internet e coisas assim? *Andy*: Ok! Isso é demais meninas. Bob Dylan estava certo. Os tempos estão mudando. Tô dizendo. Eu devo tudo a vocês. Isso que é progresso. *Angie*: Ela é contato na Cranford. *Andy*: Vou te dizer uma coisa, Angie. Daqui a vinte anos, talvez menos, vocês mulheres é que estarão no comando. Sem, mas... Seios comandando, é o que estou dizendo. Vai ser ótimo. Sei lá. Ainda tem esse negócio de clonagem. Sabem a clonagem? Com isso, os homens se tornam inúteis. Ninguém vai precisar de nós homens. E digo mais. Eles nem percebem que essa época está chegando. Bando de imbecis! *Angie*: O cachorro-quente está gostoso? *Andy*: Tá ótimo. Muito bom. [...] *Angie*: Não se preocupe, Andy. Você serve de animal de estimação. (Risos de Angie e Rose e Andy fica um pouco incomodado, mas ri também). (MUNDO LIVRE, 2007, 00h18min11s-00h18min11s, tradução nossa)

Esse diálogo está mais para um monólogo de Andy sobre o discurso de inclusão da mulher em posições de gestão no mercado de trabalho típico das ideias reprodutoras da lógica social capitalista. Todavia, em que medida isso significa de fato a emancipação da mulher nessa forma de organização social? Essa questão é suscitada pelo filme na medida em que a atuação de Angie e Rose no recrutamento ilegal da força de trabalho imigrante abraça a reprodução dessa forma de sociabilidade capitalista tal como os homens que, em sua maioria, sempre estiveram no topo de seu desenvolvimento histórico. Segundo Mello (2008), essa reflexão de Andy acerca da relação entre postos de poder e as mulheres demonstra que os gêneros não necessariamente agem de forma diferente. Isso ocorre porque se trata de uma situação que independe do gênero e da vontade individual, uma vez que somos agentes mergulhados nessas relações sociais que reproduz a lógica capitalista de modo ciente ou não. Assim, Angie se insere nessa organização social como gestora no mercado da força de trabalho imigrante. Ela e Rose reúnem esses trabalhadores, os colocam em vans lotadas, cujas portas nem sequer fecham, os transportam em situações inseguras e os enviam para unidades produtivas a fim de serem explorados sob condições precarizadas e com baixos salários, conforme ilustra a Figura 28.

Figura 28 — Condições inseguras de transporte dos trabalhadores imigrantes - *a*. As vans estacionadas que levam os trabalhadores imigrantes aos seus locais de trabalho; *b*. Plano fechado mostrando os trabalhadores recrutados, agora amontoados, com um deles segurando a porta após Angie ter tentado fechá-la.



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Essa dimensão da relação entre as ações individuais e as condições históricas é apontada por alguns críticos como Marie-Helene Mello, da revista especializada em cinema de Quebec, no Canadá, a *Revista Ciné-Bulles*. É interessante a sua ênfase moral na interpretação das ações da protagonista Angie ao fazer o seguinte comentário.

O filme de Loach é bem atravessado por essa impressão de que o verdadeiro “inimigo” é o sistema, mas o visual que ele impõe em Angie não pretende culpá-la. É assim que o espectador se vê na incômoda postura de se identificar com aquele que “faz o mal” e tenta, sem sucesso, racionalizar suas ações (MELLO, 2008).

Para a autora da *Ciné-Bulles*, Loach retratou as ações de Angie sob um tom moralista que incomoda. De fato, o pai, ao ver a filha recrutando os trabalhadores imigrantes naquelas condições deploráveis, a julga com base em seus valores e moral outrora constituídos sob as relações sociais capitalistas, as quais ainda permitiam o Estado de Bem-Estar Social. Isso difere dos valores da filha Angie, quem se constitui sob esse ‘espírito empreendedor’ no contexto do capitalismo contemporâneo, em sua fase monopolista-financeira. O próprio cineasta destaca isso na sua intenção proposital de figurar na protagonista Angie o quanto a reestruturação produtiva no mundo do trabalho alterou a consciência social a partir das contrarreformas do governo de Margareth Thatcher, conforme a entrevista concedida pelo diretor ao jornalista Kuennecke (2007) na *Revista Socialist Worker* (LOACH, 2007c).

Essa diferenciação histórica passou despercebida pela crítica Marie-Helene Mello, que se sentiu incomodada com uma identificação com Angie criada pela composição fílmica a despeito de seu individualismo tal como expressa no excerto seguinte.

*It's a Free World...* não foge à regra ao demonstrar a vertente cíclica da exploração do homem pelo homem. É interessante descobrir como a ambição, o individualismo e a sedução do lucro podem transformar uma vítima em carasco, no contexto de um sistema corrupto que intensifica ainda mais o fosso entre ricos e pobres. Habilmente construído, o roteiro, premiado em Veneza, também se esforça para promover a identificação com os poderosos e, assim, forçar a reflexão sobre os mecanismos da miséria. [...] Angie se posiciona assim rapidamente ao lado do explorador, atuando para uma grande empresa que lucra com a pobreza das pessoas. [...] Ela se torna cada vez mais especialista em manipulação e, cega por lucro, parece gradualmente esquecer que os trabalhadores que recruta são humanos, um problema muito “Ken Loach”. Nesse sentido, pode parecer desleal acusar um cineasta de seguir uma abordagem coerente. Mas é mesmo assim essa consistência que incomoda, a previsibilidade dos assuntos que aborda e o tom por vezes moralizador dos diálogos assinado Laverty (MELLO, 2008).

Essa percepção, na verdade, enfatiza as ações de Angie muito mais como expressão de atitudes individuais imorais sem dar a devida atenção às condições históricas representadas na

narrativa em que Angie atua. Distintamente dessa ênfase, situa-se o crítico Schumann (2007), para quem a “perda da bússola da moral” em Angie vem de suas necessidades concretas e de valores que visam o imediato. Seu egoísmo e ambição devem ser compreendido sob essas condições concretas de sua existência social. Caso contrário, a persistência nessa leitura estritamente moralista facilmente tende a conceber Angie sob um giro dicotômico da condição de explorada para a de exploradora. Ao contrário disso, não se trata de um giro destituído de complexidade.

A representação de Angie como empreendedora no filme, a coloca em situações que caracterizam a sua ação justamente naquele liame instável entre a personificação do capital e a condição proletária. A primeira situação é retratada no fato de que ela inicia a agência terceirizada sob condições irregulares, o que difere do capitalista. Comumente este possui um capital (ora de proveniência pessoal, ora financeira) para começar um negócio. Porém, ao mesmo tempo, essas condições irregulares não se caracterizam como um entrave para Angie explorar os trabalhadores imigrantes. Isso, por sua vez, figura a condição do empreendedor proveniente das frações mais vulneráveis do proletariado, o qual ao entrar nos ‘negócios’ capitalista assume uma posição que se situa no limite da fronteira entre a categoria social personificada do capitalista e a condição proletária.

Portanto, trata-se de um fenômeno de constante instabilidade dessa “cultura de flexibilização do trabalho” [*flexible labour*] a qual os realizadores de *Mundo Livre* representam através das situações vividas pela protagonista, conforme acentua Loach (RAPHAEL, 2007). Por conseguinte, fez todo sentido a opção de partir essa ficção da lógica do explorador encarnada pela protagonista. Sua escolha de abrir uma agência representa que não devemos apenas enfatizá-la como um ato moral, mas também como um ato que se engendra nos próprios meandros do funcionamento da lógica social de reprodução capitalista, que é “amoral”, enfatiza Loach (2008).

Enquanto uma lógica histórica, essa forma de organização social tem o seu próprio *ethos* voltado a cumprir a finalidade de reprodução do mais-valor, ou seja, da produção de excedente da riqueza social a ser apropriada em parte na forma de renda (lucro para o capitalista e salário para os trabalhadores) e na forma de capital. Este, segundo a mesma lógica, deve ser reinvestido para repetir o mesmo ciclo de reprodução da riqueza excedente na forma de mais-valor extraído justamente da exploração do trabalho. Nesse sentido, é justamente essa lógica que passa a ser figurada no Ato II da trama de *Mundo Livre*, através da exploração do trabalho imigrante representado ao longo de sua trama. Isto é, da exploração desse labor pelo capital, cuja manifestação social se realiza através dos agentes sociais representados no filme não apenas em Angie

e Rose, mas também por demais personagens que passam a se relacionar com a protagonista ao longo da narrativa.

Todos esses personagens se figuram como empreendedores no interior de uma fragmentada cadeia produtiva, ou melhor, atuando como o elo mais fraco dessa cadeia instável tal como veremos no próximo ato narrativo. Logo, é neste segundo ato da narrativa que o filme figura justamente o quanto nossas escolhas são tão tênues diante das contradições iminentes dessa lógica de reprodução social. Apesar de nos apresentar limites e possibilidades de ação, essa lógica social cria um enredo repleto de contradições sobre as quais ela mesma perde o controle. Essa perda das rédeas sociais é vivenciada na forma de crise econômica como contradição iminente ao próprio funcionamento do capital que, permanentemente, coloca à sociedade e aos agentes sociais situações de aporias, em becos sem saídas, cujas escolhas assumem uma dimensão muito mais profundas do que simples atos morais. Nesse sentido, essa complexidade das escolhas históricas assume a sua caracterização no segundo ato, conforme veremos a seguir.

#### 4.3 ATO II – A REPRODUÇÃO DO CAPITAL NA CADEIA DE EXPLORAÇÃO DO LABOR

Na Revista Sequences, a jornalista francesa Claire Valade aponta uma característica central da posição instável de Angie figurada entre a condição proletária e a personificação do capital: a de que essa posição dual se constitui justamente por uma “engrenagem perversa” do “sistema” de “livre mercado” representado “com uma lucidez implacável” por Loach (VALADE, 2008). Essa dualidade, por sua vez, é trabalhada na ambiguidade de Angie enquanto característica central dessa personagem. Ou melhor, essa ambiguidade se expressa em suas relações interpessoais constituídas ao longo do seu dia a dia como recrutadora da força de trabalho imigrante. Nessas relações, Angie vai se deparando com exigências e dificuldades postas justamente por essa engrenagem da própria reprodução do capital, a qual mobiliza suas ações saturadas de ambiguidades.

Por sua vez, esse caráter ambíguo de suas ações, expostas nas situações ficcionalizadas ao longo dos blocos III e IV, torna uma mediação compositiva de toda uma cadeia de exploração do labor imigrante dentro dessa lógica de reprodução do capital representado em *Mundo Livre*. Podemos apontar ao menos *quatro situações* que caracterizam as ações ambíguas de Angie e, por conseguinte, descortinam essa engrenagem do capital por detrás do fenômeno da flexibilização do trabalho e do empreendedorismo como suposta alternativa para estratos das classes trabalhadoras desempregados, como retrata a personagem Angie.

A *primeira situação* se figura nas relações interpessoais ocorridas no interior da engrenagem de reprodução do capital. Ela é caracterizada pelo reencontro de Angie com o polonês Karol — o jovem recrutado na cidade de Katowice na ocasião em que ela trabalhava na agência CoreForce. Esse reencontro ocorrera em uma das unidades fabris para onde o jovem tinha sido enviado para trabalhar. Ali Karol ironiza à recrutadora Angie a manobra arдил feita pela CoreForce naquela contratação: apesar do pagamento prévio dos imigrantes pela acomodação feito no ato do recrutamento, essa agência os colocou em trailers situados em um terreno baldio da periferia de Londres. Ali viviam trabalhadores provenientes de várias localidades do mundo: “Brasil, Afeganistão, Polônia, Ucrânia, Iraque. Prometeram empregos a eles e receberam mentiras também... O Terceiro Mundo bem aqui em Londres”, enfatiza Karol a Angie, concluindo que tal oportunidade de trabalho oferecida não passara de uma piada, de modo que “a única coisa boa foi o peixinho dourado”, referindo-se ao fato de tê-la conhecido (MUNDO LIVRE, 2007, 00h29min45s -00h29min47s; 00h31min45s-00h31min57s).

Assim, Angie se depara com essa realidade das condições precárias reservadas ao trabalhador imigrante, o qual se aventura a laborar no mercado da força de trabalho britânico. Logo, quando ela chega com Karol nessa ‘moradia’ improvisada, ela fica sensibilizada com as condições degradantes desses trabalhadores que ali residem junto às suas famílias morando em trailers. Vemos aflorar uma certa empatia em seu rosto que se repete momentaneamente logo na sequência seguinte. Ao chegar em casa, sua colega Rose notifica Angie sobre mais um contrato a ser fechado pela agência Angie & Rose Recruitment, agora com uma grande empresa [*big fish*], possibilitando, quem sabe, faturamentos astronômicos que podem ganhar, conforme ilustra o diálogo a seguir.

*Rosie*: Sabe aquele grande emprego na fábrica? Conseguimos. *Angie*: Não brinca! (Ela abre um sorriso enquanto Rose ri.) *Rose*: Sabe? Eu posso alugar um dos quartos a 1,6 km daqui por 280 libras. *Angie*: Barato assim? *Rosie*: Sim. Claro que fica no fim do mundo. Então... Jornada dupla na fábrica. É o que podemos fazer. Certo? Jornada dupla na casa. Entendeu onde quero chegar? Certo. Colocamos quatro caras em um quarto, digamos, em beliches, certo? Cobramos £ 50 por semana de cada um. E multiplicamos pela jornada dupla e... Deixe-me calcular. *Angie*: Jornada distinta, mesma cama? *Rose*: Estão perto da costa. Tudo bem. Mantêm os insetos aquecidos. *Angie*: Isso é nojento! *Rose*: Ah, meu Deus! Quer saber o quanto é nojento? Olhe. (Rose mostra a imagem para Angie) Vamos ganhar uns três mil por mês! *Angie*: Só em uma casa? *Rose*: Sim. *Angie*: Não consigo imaginar isso. *Rose*: Sim, imagina. Imagina um. Agora imagina duas [casas para alugar a esses trabalhadores]. *Angie*: Muito mais. *Rose*: Não é muito assustador? É muito dinheiro! É demais! Vamos ser pegadas, Angie. *Angie*: Não vamos. *Rose*: Vamos sim. É muito dinheiro! *Angie*: Não, não vamos (MUNDO LIVRE, 2007, 00h32min42s-00h34min04s, tradução nossa).

Esse diálogo expõe *alguns traços centrais da lógica de valorização do valor* acentuado por essa *nova morfologia do trabalho*: *i.* a progressiva *redução dos custos de circulação para o capital* e *ii.* a proeminência crescente do *rentismo associado à contratação terceirizada*. Isto é, o trabalho por peça, ou prestação de serviços, nessa modalidade flexível de trabalho, ao ser contratado pelas agências torna-se uma alternativa de redução dos custos com recursos humanos para o empregador — um custo que outrora era obrigatório pela empresa contratante direta da força de trabalho. Por conseguinte, com a contratação terceirizada de trabalho flexível tais custos ‘onerosos’ são eliminados gradativamente. Isso permite abrir-se a tendência de tornar o assalariamento formal cada vez mais diminuto principalmente nas economias centrais do capitalismo como o Reino Unido.

Aliás, é importante frisar que ao longo da história do capitalismo o salário assegurado formalmente por direitos e carteira de trabalho fora uma exceção tal como nos alerta Mattos (2019), cujos estudos constataam que essa exceção tem se tornado a norma na contemporaneidade. Uma norma que, na verdade, é inerente a essa forma de organização social tal como assinala Malagutti, para quem

a informalidade é uma dimensão atemporal da sociedade do capital. Sempre presente, mas ao mesmo tempo fugidia. Uma face obscura da modernidade, de difícil percepção, gelatinosa e escorregadia. [...]. Sabe-se hoje que a informalidade não é uma aberração produzida pelo subdesenvolvimento ou pela dependência. Sua existência parece estar entranhada no âmago das relações capitalistas de produção, na relação salarial aparentemente mais “sadia”, típica e tradicional. O “não-formal manifesta-se em regiões ou países de inequívoca vocação capitalista, em empresas públicas ou privadas, em instituições governamentais ou civis. Portanto, não é algo que possa ser eliminado da dinâmica social e econômica do capitalista (MALAGUTI, 2000, p. 13-14).

Além disso, o diálogo entre Angie e Rose caracteriza mais um traço dessa lógica de valorização do valor agora intensamente apoiado na informalidade, a qual passa a ser percebida facilmente nessa nova morfologia do trabalho: o retorno a formas de contratação associadas ao rentismo enquanto mais uma via de acumulação através da extração da renda do trabalhador imigrante tal como estudara Engels (2008) em sua análise sobre a situação da classe trabalhadora britânica no capitalismo do século XIX — como, por exemplo, a inexistência de direitos trabalhistas ou condições mínimas de labor. No caso específico desse diálogo, esses traços da lógica de valorização do valor figuram-se no rentismo de natureza fundiária na medida em que Angie e Rose não buscam apenas aliciar uma dada força de trabalho imigrante, mas vendê-la como a *sua mercadoria* à terceiros (já que não tem de fato outras mercadorias para vender). Ambas também vislumbram receber desses mesmos trabalhadores uma dada *massa de renda*



oriundas do aluguel de imóveis<sup>250</sup> insalubres para onde pretendem enviá-los. E, com isso, visando ganhos financeiramente rentáveis aos seus próprios bolsos.

Todavia, não podemos nos esquecer que tanto Angie como Rose continuam vivendo como trabalhadoras em situação de endividamento e arrocho de rendimentos. Elas *não são as grandes capitalistas e rentistas* dessa estória. Na verdade, elas almejam sair de sua condição proletária — ainda que continuem vivendo como tal — sem ter um empreendimento sólido ou mercadorias vendáveis (consubstancializadas numa produção material objetiva), as quais possam ser atrativas a outros potenciais consumidores. Portanto, elas vendem a única mercadoria disponível nessas condições e que, ademais, se apresenta como aquela que Angie ‘aprendeu’ a vender em seu passado proletário como funcionária da CoreForce.

Em outras palavras, Angie e Rose (re)vendem<sup>251</sup> uma massa de força de trabalho alheia, buscando retirar dessa venda um cota-parte do seu ‘trabalho’ de aliciamento a serviço de outras empresas e patrões. E a possibilidade de dobrar seus ganhos com essa oportunidade, inimaginável para Angie, se sobrepõe à sua breve empatia experienciada na moradia precária de Karol. Ela chega a achar “nojentas” as condições insalubres dos quartos para onde destinará os seus futuros trabalhadores imigrantes aliciados. Porém, os cálculos rentáveis provenientes dessa possibilidade superam esse breve sentimento de compadecimento pelos imigrantes<sup>252</sup> e, sem mais um minuto sequer, se coloca a reproduzir esse rentismo como parte da lógica da contratação de

---

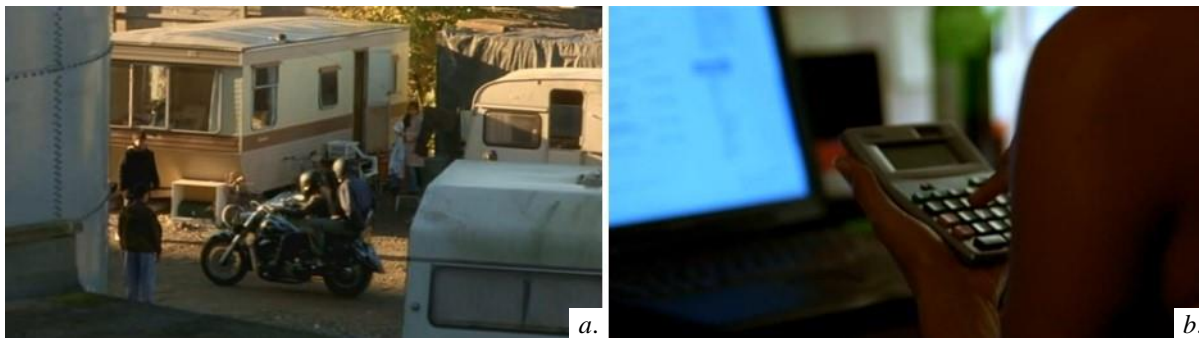
<sup>250</sup> Vejamos que essa ‘tática’ de compra e venda de força de trabalho associada à locação de moradias para os trabalhadores detentores dessa capacidade laboral é bem antiga (talvez tão antiga quanto o próprio modo de produção capitalista pós-Revolução Industrial). De tal sorte que Engels (2015, p. 86), em sua crítica avassaladoras à Pierre-Joseph Proudhon e à Emil Sax *sobre a questão da moradia*, afirma que “muito antes de a Alemanha [oitocentista] ter uma indústria realmente grande, eles [os teuto-capitalistas] reconheceram que, na fabricação em áreas rurais, as despesas com moradia para os trabalhadores eram uma parcela necessária, direta e indiretamente bastante rentável, do capital total a ser investido. Muito antes de a luta entre Bismarck e os burgueses alemães ter concedido liberdade de associação aos trabalhadores alemães, os fabricantes, os proprietários de minas e de fundições na Inglaterra haviam experimentado na prática a pressão que podiam exercer sobre trabalhadores em greve quando eram simultaneamente os locadores desses trabalhadores”.

<sup>251</sup> Na crítica da economia política, aprendemos que a força de trabalho é vendida no mercado burguês por seu inerente proprietário: o trabalhador assalariado. Este não dispõe de meios de produção capazes de lhe garantir a consecução de outra mercadoria que não seja essa *capacidade de laborar para outrem*. Entretanto, esse processo de compra e venda de força de trabalho pode ser intermediado pela presença de agentes aliciadores que, se aproveitando da vulnerabilidade socioeconômica e político-cultural de trabalhadores imigrantes e até mesmo refugiados revende essa capacidade laboral alheia à terceiros. Principalmente quando todo esse processo é mediado pela mistificadora forma do *salário por peça ou serviço prestado*, também debatido naquele item.

<sup>252</sup> Conforme aponta Parra (2021, p. 92) a partir do pensamento marxiano, “na práxis cotidiana do mundo social capitalista, os trabalhadores, apesar de se constituírem enquanto classe vendedora de sua força de trabalho, não se observam, imediatamente, como tal. Eles não agem enquanto classe consciente de sua oposição ao capital, mas como uma serialidade de indivíduos em disputa no mercado da força de trabalho. Nesse sentido, sua constituição, enquanto coletividade engajada, consciente de suas condições, só se efetiva se, na práxis cotidiana das lutas de classes, agregarem-se meios de direção político-teórica que visem a transformação social a partir de seu embate direto ao capital.

força de trabalho imigrante e, conseqüentemente, da própria lógica social do capital, segundo ilustra a Figura 29.

Figura 29 — Reprodução da lógica de precarização do trabalho imigrante: *a.* Angie nas moradias precárias em trailers destinadas à acomodação de trabalhadores imigrantes; *b.* Rose calculando os ganhos que terão se reproduzirem essa lógica de precarização das moradias via rentismo.



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Por isso, quando a crítica concebe a protagonista como aquela que ‘deixa de ser explorada para ser exploradora’, ela incorre em um diagnóstico simplista que nos impede de examinar a complexidade das relações sociais do modo de produção capitalista à qual as distintas frações das classes estão submetidas. Segundo Simon (2007), “o filme ilumina a corrente de conexões ignoradas pelas pessoas”, isto é, em nossas palavras, essa corrente é ficcionalizada em situações que figuram as relações sociais próprias da sociabilidade capitalista, nas quais Angie e suas escolhas ambíguas e contraditórias caracterizam alguns dos principais elos necessários para a reprodução do capital em sua incessante tragédia social de valorização do valor.

Se a primeira situação representa o fenômeno do empreendedorismo como um caminho instável às frações das classes trabalhadoras na figura de Angie associado ao rentismo (como uma forma de capital acumulado pela apropriação de uma cota-parte da riqueza produzida pelo trabalhador (nesse caso do imigrante), a segunda situação ficcionalizada em *Mundo Livre* ilustra outros agentes e *modus operandi* centrais nessa cadeia de produção sustentada pela exploração do trabalho imigrante ao longo da narrativa, tal como Lavery e Loach propuseram representar.

Assim, a segunda situação exposta em *Mundo Livre* se figura pelos mesmos meandros das relações interpessoais engendrados no interior dessa engrenagem de reprodução do capital na qual Angie está mergulhada. Isso ocorre no encontro da protagonista com o imigrante iraniano Mahmoud e sua família após o iraniano implorar um trabalho à Angie. Ela se nega a contratá-lo por duas vezes em virtude de ele estar ilegal no país. Na verdade, Loach retrata nesse personagem uma outra forma de imigração: aquela decorrente de perseguição política, tal como se figura nesse personagem iraniano. Embora essa forma não advenha diretamente da questão

econômica do desemprego, os imigrantes políticos acabam tendo que vivenciar o drama da exploração do trabalho imigrante que não consegue asilo político da região a qual migra, tal como assinala Sassen (2016).

Por sua vez, este é um caso retratado em *Mundo Livre*, no qual Mahmoud, um editor iraniano, fora preso por três anos pela publicação de livros considerados críticos pelo governo iraniano. Após ser solto, migrou para Londres e pediu asilo político. Porém, este fora lhe negado pelo governo britânico. Assim, conta a esposa Mahin, à família restou realizar “uma terrível escolha”: retornar ao Irã e testemunhar a prisão do marido ou esconder-se e aguardar as consequências (MUNDO LIVRE, 2007, 00h41min32s-00h41min46s, tradução nossa). Essa situação sensibiliza muito a protagonista Angie. Ela se comove ao ver a família do iraniano morando em uma espécie de garagem, sofrendo o frio do inverno londrino. Fica ainda mais sentida com as filhas, Sheeva, de nove anos, e Shadeh, de onze anos, a mesma idade de seu filho Jim, salienta Angie, quem decide ajudá-los. Essa compaixão pela situação difícil da família iraniana torna-se um evento que se apresenta a Angie a posteriori, ou seja, depois da proposta ilícita feita por Tony, um empresário que administra uma pequena fábrica de camisetas, apresentada no início do Ato II. Ao reclamar de seus trabalhadores poloneses, chamando-os de indolentes, Tony pede que Angie venda-lhe força de trabalho ilegal, com passaportes falsos, conforme ilustra o diálogo seguinte.

*Tony*: Se precisar de um lugar para respirar, eu tenho um amigo em Kent que trabalha com recrutamento [*recruitment*]. É uma fábrica de saladas. Ele supre todos os restaurantes. Ele tem máquina de infravermelho. Você sabe para que serve isso? *Angie*: Sim, sei. É para ter certeza que os passaportes [dos trabalhadores recrutados] são legais. *Tony*: Não, para ter certeza de que são ilegais. Isso dá segurança para ele, entende? Então, se ele tem um passaporte válido, não tem emprego. Eles [os patrões] são desconfiados. E ninguém enche o saco. *Angie*: Sério? *Tony*: Claro. Quer o telefone dele? *Angie*: Tá brincando? Você está brincando, não está? *Tony*: Não. *Angie*: Obrigada, mas não quero a imigração fazendo perguntas e me arriscar a pegar cinco anos de prisão. *Tony*: Olha. Quero te mostrar uma coisa. Venha comigo. (Tony leva Angie até o seu escritório e tira um documento de seu arquivo) (MUNDO LIVRE, 2007, 00h25min58s-00h27min45s, tradução nossa).

Já no escritório de Tony, o diálogo prossegue.

*Angie*: O que é isso? *Tony*: Sente-se. Isso é para abrir os teus olhos. É um caso do Ministério Público contra um dos maiores chefes de gangues do país. Esse malandro tem centenas de trabalhadores ilegais, por toda parte. Você sabe o que fizeram com ele? Sabe... Eles [do Ministério Público britânico] enviaram uma carta de advertência [para os membros dessa gangue]. *Angie*: fala sério, eu não acredito nisso. *Tony*: É sério. Leia, não é brincadeira. A única razão dele ter sido pego foi por ser muito ganancioso e por ter sido estúpido. E você

não vai ser pega no seu nível, Angie. Acredite. Honestamente, você tem mais chances de se dar bem. (MUNDO LIVRE, 2007, 00h25min58s-00h27min45s, tradução nossa).

Essa possibilidade só é retomada por Angie após se deparar com a situação dura e sofrida da família iraniana. Com isso, junto à *i.* redução dos custos de circulação para o capital e ao *ii.* rentismo associado à contratação terceirizada, essa situação ficcionalizada figura outros *traços centrais da lógica de valorização do valor* acentuado por essa *nova morfologia do trabalho*: *iii.* a convivência do Estado com a exploração do trabalho imigrante, conforme Loach (2008) nos chama a atenção em entrevista aos jornalistas Laura Laufer e Yvan Guimbert. Para esses autores, de fato, essa situação dos passaportes ilegais sem uma penalidade jurídica, representada na fala de Tony, figura uma prática frequente de aquiescência do Estado diante das burlas das leis pelos capitalistas perante as quais essa instituição faz deliberadamente vistas grossas.

Esse traço de convivência estatal, por sua vez, se exacerba justamente em momentos de deflagrada crise de superacumulação de capital. Nesse período, se o aparato político-burocrático e jurídico-operacional do Estado (burguês) limitar ou até mesmo impedir a retomada da taxa média de lucro das grandes empresas capitalistas, isso significará, num primeiro momento, o abandono informal e tacitamente declarado de suas práticas regulatórias; e, num segundo momento, persistida as tendências de estagnação dos processos de valorização do valor, poder-se-á revelar uma alteração radical e arbitrária das ‘regras do jogo’ (de regulação jurídica e práxis burocrática) que o próprio Estado havia estipulado anteriormente.

Em outras palavras, nos momentos em que as contradições entre o capital e o trabalho se apresentarem inadmissíveis perante o aparato burocrático estatal, revelando a inoperância de uma pretensa conciliação de classes, o *modus operandi* desse corpo estatal tenderá sempre a favorecer os interesses das classes que os dominam, qual seja, o agrupamento dos grandes capitalistas ao redor do capital monopolista-financeiro. Pois, como bem lembra Engels, ao dirigir sua crítica ao idealismo jurídico de Proudhon, escapa-se de

toda e qualquer noção da conexão entre as leis do Estado e as condições de produção da sociedade, [pois] essas leis do Estado aparecem necessariamente como ordens puramente arbitrárias, que a qualquer momento podem ser substituídas por ordens diametralmente opostas. Portanto, para Proudhon [e todos os que acreditam na existência do Estado como um corpo estatal autônomo], nada mais fácil do que promulgar um decreto (ENGELS, 2015, p. 59) (ENGELS, 2015, p. 59).

Já em outra passagem de seu texto crítico acerca do Estado defendido pelo socialista francês, Engels complementa que

o Estado nada mais é que a *totalidade do poder organizado das classes possuidoras, dos proprietários de terras e dos capitalistas* em confronto com as classes espoliadas, os agricultores e os trabalhadores. O que não querem os capitalistas individuais [...] tampouco quer o seu Estado (ENGELS, 2015, p. 99-100).

Com base nessa reflexão, percebemos que o Estado e sua forma jurídica não possuem traço de conduta perpétua e, portanto, transcendental do ponto de vista de uma ética ‘democrática’ e uma conduta ‘republicana’ supra-histórica.<sup>253</sup> Pelo contrário, seu corpo jurídico-burocrático se adequa às exigências históricas da dinâmica de acumulação de capital, às quais podem facilmente arbitrar novas diretrizes e linhas de atuação e ingerência governamental que rompem com os contratos sociais até então vigentes. Ainda mais se a sua normatividade jurídico-burocrática estiver em alguma medida beneficiando, ainda que residualmente, certas frações das classes trabalhadoras do que os anseios por lucratividade das frações dominantes da grande burguesia associada ao capital monopolista-financeiro como ocorre na contemporaneidade.

Assim, no momento em que as leis do Estado passarem a constranger a própria reprodução do modo de produção capitalista, tanto em seu necessário acúmulo lucrativo como em sua tendência à autoexpansão, uma parte significativa de seu corpo jurídico-burocrático não terá dúvidas em se colocar ao lado da ‘sagrada’ manutenção da propriedade privada dos meios de produção, mesmo que seus proprietários estejam violando as ‘regras do jogo’ como, por exemplo, infringindo os limites já pré-estabelecidos e regulamentados acerca dos grau de exploração médio de um determinado tipo de trabalho assalariado, bem como dos padrões e condições mínimas de exercício da atividade laboral. Por isso, não era fortuito o questionamento de Lavery e Loach sobre as contradições ocultadas por essa vigorosa ode ao milagre econômico britânico alcançado logo após uma série de alteração político-jurídica pelo Estado britânico ao longo da segunda metade do século XX, preparando o terreno para a materialização desse crescimento econômico manifestado nos anos 2000. Nessas condições históricas, *Mundo Livre* ilustra justamente essa arbitrariedade estatal na medida em que os trabalhadores imigrantes representados na obra se figuram como uma alternativa *útil* à reposição ou ampliação de uma dada massa de força de trabalho mais barata, desprovida de direitos trabalhistas, proteção social e benefícios governamentais — o que implica em uma redução da massa de capital variável adiantado, logo, potencialmente ampliadora da massa de mais-valor realizada.

---

<sup>253</sup> Um aprofundamento acerca da instituição Estado no modo de produção capitalista suscitada pelo cinema loachiano se encontra no Capítulo 5, onde analisamos o filme *Eu, Daniel Blake*. Ali, o Estado se torna um elemento compositivo central da trama através de sua racionalidade burocrática caracterizada na luta de Daniel Blake em obter seu auxílio-doença.

Por conseguinte, isso só pode ser garantido por um aparato estatal que jamais hesitará em fazer ‘vistas grossas’ ao processo de superexploração; ainda mais, se o agrupamento proletário que estiver implicado nesse contexto infernal seja composto por membros não reconhecidos como cidadão do Estado-nacional em que residem.<sup>254</sup> Segundo Davies (2017), quem investigou o mercado da força de trabalho no setor alimentício no Reino Unido, esse fato se deve à uma forma de regulamentação fragmentada em órgãos estaduais, não havendo nenhum representante sequer da autoridade nacional direcionada a supervisionar as condições e práticas de trabalho. Além disso, a qualificação como crime de práticas exercidas fora da regulamentação requer altos padrões de evidência requisitados pelos órgãos estatais, os quais tendem comumente a aplicar sanções apenas para fins inibidores. Isso é representado no exemplo usado pelo pequeno fabricante de camiseta, Tony, para convencer Angie a contratar imigrantes ilegais, a fim de torná-los dóceis, facilitando a sua exploração laboral, conforme ilustra a Figura 30.

Figura 30 — Precarização da regulamentação trabalhista: *a.* Angie lendo um processo trabalhista que não resultou em punição; *b.* Angie distribui passaportes ilegais para o iraniano, à direita, e seus companheiros em troca de £50 descontados de seus salários mensais



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Esse tipo de prática ilegal, portanto, resulta da própria dinâmica do mercado das trocas capitalistas, cuja competição força os produtores ao constante aumento da produtividade como alternativa para a baixa dos preços dos alimentos, isto é, dos custos de reprodução da força de trabalho, forçando a queda dos salários. E essa dinâmica se agudiza quando se trata de mão de

<sup>254</sup> Essa realidade é um fato constatado na Tragédia da Baía de Morecambe, em 2004, ocorrida em Lancashire, no Reino Unido. Nesta, morreram vinte trabalhadores ilegais chineses contratados para o serviço de captura de berbigões (uma espécie de molusco) em zonas públicas não regulamentadas pelas autoridades britânicas justamente em virtude da alta periculosidade causada pelas marés rápidas e areia movediça (PARLAMENTO EUROPEU, 2004). Segundo Butt (2006), o julgamento dos responsáveis, contratantes chineses, não apenas externalizou uma cadeia criminosa de contrabando da força de trabalho imigrante chinesa. Sua visibilidade se deu profundamente pela discussão da sociedade britânica em torno da conivência de órgãos estatais em relação a essa ilegalidade tais como o Serviço de Imigração do Reino Unido [*United Kingdom Immigration Service – UKIS*], o Departamento de Trabalho e Pensões [*Department for Work and Pensions – DWP*] e pela inaptidão da polícia em administrar as dificuldades linguísticas no processo de investigação: as traduções equivocadas foram empecilhos para a consecução desta investigação.

obra imigrante, pois os aviltantes custos de sua reprodução, como as moradias precárias, por exemplo, produzem uma redução salarial no mercado da força de trabalho como um todo. Por conseguinte, tal dinâmica do mercado capitalista pode ser ilustrada por Davies (2017), em seu estudo específico da indústria de alimentos britânica, onde é mais recorrente a pressão pela diminuição dos preços e, conseqüentemente, isso

faz com que muitos fornecedores terceirizem seus custos de mão de obra, o que gera lacunas nos processos da cadeia de suprimentos, onde surgem oportunidades de exploração da mão de obra. Essas dinâmicas da cadeia de suprimentos sugerem que a exploração rotineira do trabalho se desenvolve a partir de processos comerciais legítimos, em vez de um “setor criminoso” composto por empregadores desonestos ou “traficantes de pessoas”. Como a exploração do trabalho migrante pode ser sutil e não necessariamente interpessoal ou intencional, Scott *et al.* argumentam que a exploração pode se tornar *aceita e normalizada no contexto das práticas de negócios*. Há uma *falta de responsabilidade corporativa* no fornecimento de alimentos devido a um *contexto regulatório fragmentado* que é voltado para lidar com a exploração severa, *negligenciando a exploração de rotina* (DAVIES, 2017, p. 69).

Portanto, nesse excerto, há uma constatação da normalização da exploração do trabalho imigrante favorecida pelo incipiente aparato regulatório jurídico estatal como parte do “contexto das práticas dos negócios”, que é nomeadamente capitalista, pois se constitui justamente nessa dinâmica competitiva do mercado. Logo, envolvendo diretamente a redução dos preços dos custos de reprodução do trabalhador e do seu salário, conforme apontamos anteriormente. Essa dimensão estrutural do mercado capitalista também é observada por Loach, para quem os baixos salários dos imigrantes acabam por reduzir os salários dos britânicos: que deveria ser entendido como um fenômeno próprio da lógica do capital passa a ser ocultado pelas ideias xenófobas que fazem do trabalhador imigrante o bode expiatório (COX, 2007).

Por isso, não é fortuita, a figuração da dinâmica de preços de bens e salários articulada no interior do trabalho imigrante, própria dessa lógica competitiva do mercado capitalista, nas cenas da conversa de Angie com o pai enquanto seu filho brinca em um parque exposta a seguir.

*Angie:* Não tiro isso da cabeça. Estou cansada de ser julgada o tempo todo. Eu sou sempre criticada. São sempre julgamentos e mais julgamentos. Quero dizer, ninguém vê o que estou fazendo? Deviam me elogiar. *Montei meu próprio negócio, trabalhei pra caramba nisso.* *Pai:* E por que eu tenho que te parabenizar? Me diga! Me dê uma pista. *Angie:* Porque estou fazendo algo no mundo. Entende? *Pai:* Eu só estou preocupado com o Jamie, meu neto. *Angie:* E eu também estou. *Pai:* Daqui a cinco ou seis anos quando ele for para vida, acabar a escola, o que ele vai ter? *Competição com quem veio do Kosovo ou da Romênia? Viver com salário de fome.* Quais as chances dele? *Angie:* Por que você não entra para a Frente Nacional? *Pai:* A Frente Nacional? Não me fale desses malditos mentirosos. *Angie:* Deus, ao menos estou dando uma

chance para ele [Jamie]. *Pai*: Dando uma chance? E todos aqueles trabalhadores dos outros países? Professores, enfermeiros, médicos; todos vindo para cá, trabalhando como garçons com salários de miséria. Qual o lado bom nisso? *Ninguém consegue nada a não ser os chefões*. Ninguém está sorrindo. *Angie*: Não, pai. Você estendeu tudo errado. Os consumidores é que estão rindo. Você vê isso nos supermercados. *Pai*: Você paga o salário-mínimo? *Angie*: Olha, essas pessoas passam fome em casa... *Pai*: Você paga o salário-mínimo? (MUNDO LIVRE, 2007, 00h54min47s-00h55min56s, tradução nossa).

Nesse embate geracional, além de figurar essa dinâmica da redução dos custos de reprodução do trabalhador imigrante e britânico, também se encontra representada outro fato típico da dinâmica do mercado capitalista: a sua lógica reproduzida pelos agentes sociais enquanto capitalistas, ‘empreendedores’, trabalhadores e consumidores. No caso de Angie, ela se autoafirma como uma agente social empreendedora que montou seu próprio negócio, meio em que assume um papel social de empregar pessoas famintas, segundo ilustra a Figura 31.

Figura 31 — Embate geracional: *a*. Angie ouve com frustração o sermão de seu pai sobre as suas atuais condições de trabalho; *b*. Angie argumenta com base nos valores capitalistas individuais na contemporaneidade



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Todavia, o pai minimiza essa autovalorização de Angie. A seu ver, seus ganhos como empreendedora são provisórios, pois “ninguém consegue nada, a não ser os chefões”. Essa observação da geração paterna figura justamente um fato de que há outros agentes sociais nessa cadeia de produção descentralizada em vários gestores individuais em que se situa Angie. Isso representa, em última instância, outra faceta daquela constatação de Davies (2017) acerca da normalização da exploração do trabalho imigrante pelo aparato regulatório jurídico estatal. Segundo o excerto do autor, essa normalização impulsiona a expansão do capital, dinamizando um processo contínuo de especialização de bens e serviços concretizado em cadeias fragmentadas de produção e suprimentos enquanto iniciativas individuais empreendedoras, sem uma organização centralizada. Logo, alimentando a exploração da força de trabalho, sobretudo imigrante, como peça vital da engrenagem da lógica de valorização do valor.



Portanto, é neste ponto em que nos deparamos com um outro *traço fundamental da lógica de valorização do valor* acentuado por essa *nova morfologia do trabalho*. Ele se reúne à *i.* redução dos custos de circulação para o capital, ao *ii.* rentismo associado à contratação terceirizada, à *iii.* conivência do Estado com a exploração do trabalho imigrante; trata-se da *iv.* existência de cadeias produtivas fragmentadas que são administradas por uma série de empreendedores individuais atuando em uma corrente de exploração do trabalho imigrante a serviço do grande capital, os acionistas. Esses são os agentes sociais ocultos nesse processo de produção já que delegam a sua gestão aos elos mais fracos dessa engrenagem social representados nas personagens de Angie, de Tony, Derek. E, sem dúvida, os trabalhadores imigrantes como o elo mais vulnerável de todos. Essa cadeia produtiva fragmentada é ficcionalizada em uma *terceira situação* de *Mundo Livre* figurada entre os meandros das relações interpessoais constituídos nessa engrenagem reprodutiva do capital na qual Angie realiza a sua jornada como empreendedora. Referimos à situação em que Angie não recebe o pagamento de seus fornecedores, gerando desastrosas consequências em cascata. Um de seus clientes é um empreiteiro chamado Derek. Ele contrata a agência de Angie para suprir-lhe força de trabalho imigrante. Inclusive, faz isso sob insistentes advertências à protagonista com o fim de dissuadi-la dessa tarefa como recrutadora. Ele o faz com base nos problemas correntes característicos dessa produção terceirizada e fragmentadas, cujas consequências, frisa Derek, são violentas — e.g. quando um agente dessa cadeia fragmentada não consegue realizar as vendas de seus produtos no mercado. Esse é o caso de Derek, cuja prestação de serviços, na área da construção, não pode ser pago. Sem dinheiro, ele não pode pagar Angie. Esta, por sua vez, não pode pagar os seus recrutados. Desesperada Angie pressiona Derek, conforme se apresenta o diálogo seguinte.

*Angie:* Seu filho da mãe. *Derek:* Angie... *Angie:* Eu não acredito que você fez isso comigo. Quarenta mil [libras]: o cheque voltou duas vezes. Está totalmente sem fundos! *Derek:* Eu sei... *Angie:* Tem um mês que não recebo. Eu fiquei um mês sem dinheiro. Anda, vamos. Vamos ao banco, agora! *Derek:* Não tem banco. Eles acabaram com tudo. *Angie:* Quem? *Derek:* os caras que pagam todo mundo. *Angie:* De que raios você está falando? *Derek:* Olha, eu tentei arrumar o dinheiro, e olha o que eles me fizeram (Derek aponta para seu rosto ferido e com curativo). *Angie:* E você bem que mereceu. *Angie:* Eu estou totalmente ferrado. E eles ainda estão atrás de mim. *Angie:* Ah, meu deus, eles vão... Eles estão loucos. *Derek:* Eu te avisei. *Angie:* Eu tô numa merda enorme. *Derek:* Merda enorme? Olhe para mim. Eu te avisei sobre isso, desde o começo. E você me ignorou. Eu te disse. (MUNDO LIVRE, 2007, 00h58min18s-00h57min12s, tradução nossa).

Esse efeito cascata, decorrente da ausência de pagamentos decalados no interior da cadeia produtiva, caracteriza aspectos centrais da dinâmica histórica capitalista. O primeiro aspecto

diz respeito ao fato de que tal cadeia produtiva fragmentada expressa o acentuamento da divisão sociotécnica do trabalho que, na contemporaneidade, atinge um alto grau de especialização dos agentes sociais demandados para ampliar a generalização das trocas nesse contexto de mundialização econômica. E o agente social que passa a se destacar como uma tendência marcante nessa cadeia produtiva é o empreendedor proletário, cuja iniciativa individual se soma às fileiras da gestão produtiva. Porém, sob uma ressalva, pontua Loach (2008) que ele “é um pequeno elo na cadeia, mas na linha de frente, porque a burguesia não pode governar sozinha e precisa de pessoas como Angie para organizar a competição entre os trabalhadores, impedindo-os de lutar contra o capitalismo”.

Essa incorporação do proletário como um *agente empreendedor* nas engrenagens da produção das mercadorias advém dos últimos processos de reestruturação produtiva ocorridos na metade do século XX. Todavia, a burguesia percebeu que não podia mais governar sozinha a partir do século XIX. E não necessariamente por se tratar como uma escolha individual do indivíduo burguês, mas porque se trata de um desdobramento da necessidade histórica de expansão do capital. Para manter seu contínuo processo de valorização do valor, ele necessita de ampliação de mercadorias, o que envolve permanente diversificação espacial, tecnológica e gerencial. Dessa forma, a generalização das trocas passa a demandar por uma “classe gerencial” composta pelas frações mais especializadas das classes trabalhadoras, segundo apontam Duménil & Lévy (2014, p. 22). Esses trabalhadores assalariados assumiram o papel de gestores da propriedade dos meios de produção. Esta continuou sob o controle da riqueza produzida socialmente através da posse de títulos e ações, complementam os autores.

Este, por sua vez, é o acionista figurado no “chefão”, tal como salienta o pai de Angie, ou no “cara” citado pelo empreiteiro Derek no diálogo anterior. O chefão é o agente social oculto no topo dessa engrenagem capitalista tal como descreve Dostoiévski (2021, p. 125): “Não existo, não existo de modo algum; eu me escondi, passem por favor sem se deter e não me notem, finjam que não me veem, vão passando, vão passando! — Mas de quem é que você fala? Quem é que está se encolhendo? — O burguês”.

Desde a metade do século XIX, o escritor russo já observava esse ocultamento da burguesia por detrás de seus “lacaiois”. Na contemporaneidade, os acionistas se escondem por detrás de gestores encarregados da reprodução de seus capitais. Estes são compostos pelas distintas frações das classes trabalhadoras — como as classes corporativa (CEO’S), gerencial e financeira (que trabalha para os grandes bancos e corretoras), conforme apontam Duménil & Lévy (2014). Angie, embora atuando na ilegalidade, seu ensaio na classe gerencial para o grande capital, mesmo que indiretamente, almeja galgar novos degraus nesse topo da cadeia e

igualar seus ganhos ao dos chefões ao afirmar a seguinte sentença ao pai: “não quero faltar com respeito, mas eu não quero acabar pobre como você” (MUNDO LIVRE, 2007).

Nesse sentido, a empreendedora Angie da classe proletária é a representação desse desenvolvimento contínuo da divisão sociotécnica do trabalho, o qual fora aprofundado pela regulamentação político-econômica e financeira (neo)liberal posta em movimento a partir do século passado. Isso reconfigurou o mundo do trabalho, cujas formas flexíveis de labor permitiu a ampliação das funções gestoras da produção capitalista para os estratos mais vulneráveis das classes e, por conseguinte, possibilitando-os a assumir posições social de exploração da força de trabalho dos trabalhadores ainda mais debilitados.

Nesse caso, Angie é uma trabalhadora em vantagem sobre os trabalhadores imigrantes, justamente por ser nativa do solo britânico mesmo que atuando sob condições ilegais. Essa diferenciação étnica intraclasse respaldada por uma regulamentação desfavorável ao trabalhador estrangeiro, principalmente de caráter jurídico irregular, acentua-o como elo ainda mais frágil dessa cadeia produtiva e fragmentada; o elo mais debilitado desse movimento processual da lógica do capital, conforme ilustra a Figura 32.

Figura 32 — Reivindicação salarial sem mediação sindical: *a.* Angie mostra cheque como promessa de pagamento sob a insatisfação dos trabalhadores imigrantes; *b.* Indignação de um imigrante sem pagamento



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Essas cenas retratam a reivindicação dos trabalhadores imigrantes por seus salários não pagos pela recrutadora. Além de eles expressarem o elo mais vulnerável dessa cadeia produtiva, a ausência desse pagamento é propriamente um sinal de falhas no funcionamento da engrenagem dessa cadeia produtiva — uma falha que diz respeito ao descompasso das esferas sociais de reprodução do capital, nas quais os agentes sociais. Esse descompasso, por sua vez, se encontra figurado nessa situação de calote em cascata que atinge os agentes sociais atuantes nessa cadeia de produção. Dessa forma, a falta de pagamento dos salários caracteriza o sinal mais vivenciado pelos trabalhadores da própria crise do capital. O que nos permite didaticamente

visualizar o movimento desse sujeito social, o capital. Em seu perpétuo movimento de reprodução, o capital está fadado a se defrontar com sua própria natureza: a crise, esta esfinge de quem a lógica social do capital continuamente nos esquivamos de decifrá-la.<sup>255</sup>

Essa substância social entranhada nas vísceras do capital, a crise, está caracterizada nesse calote em cascata representado em *Mundo Livre*. Isto é, nessa situação simples e enfática que simula no microcosmo da trama a própria crise do capital, ou seja, a crise dessa relação social reproduzida com base na exploração do trabalho assalariado voltado à produção de mais-valor — um excedente a ser apropriado pelos detentores da propriedade privada dos meios de produção. Assim, a crise é a própria contradição inerente a essas relações sociais. Ou melhor, a crise se configura simultaneamente à conformação dessa relação social na qual se constitui o capital.

Por sua vez, isso ocorre porque o capital adquire fôlego através da autonomia das esferas sociais da produção, distribuição, troca e consumo, nas quais se constitui. Cada uma dessas esferas é administrada pela iniciativa individual; cada um separadamente visando acumular uma maior quantia possível de dinheiro na forma de capital (uma quantia a ser reinvestida novamente no processo produtivo) e na forma de renda (para consumo do capitalista) ou salário (para consumo do trabalhador). No caso do filme *Mundo Livre*, essa cadeia produtiva figura essas esferas de reprodução das relações sociais sob a lógica do capital: Angie e os demais empreendedores estão atuando nessas esferas orgânicas do metabolismo do capital, no qual cada um desses agentes sociais estão correndo atrás do dinheiro para, enfim, acessar na esfera das trocas (do mercado capitalista) aquilo que necessitam para a reprodução de sua existência social.

Por conseguinte, a finalidade dessa lógica é continuar o movimento ininterrupto e sedento por sua autorreprodução impulsionada por essas iniciativas individuais em permanente competição: todos competindo entre si nessas esferas iguais ou nas distintas da reprodução capitalista. A insistência do movimento do capital sob esse máximo grau de divisão sociotécnica do trabalho chega ao seu paroxismo quando os ligamentos dessas esferas orgânicas se estiram ao seu

---

<sup>255</sup> Basta observarmos a própria história do modo de produção capitalista. Ali percebemos a crise como um caráter inerente à essa lógica de organização social. A crise é a face que se oculta nas entranhas da lógica do capital em seu movimento de reprodução social, o que faz com que ela se manifeste ciclicamente com toda a sua fúria. Essa nos aparece continuamente em sequência de crises deflagradas ao longo de desenvolvimento capitalista. Assim, a primeira grande crise, entre 1873 e 1896, é sucedida pela Grande Depressão ou Crise de 1929; depois seguida pela crise do sistema fordista a partir de meados do século XX — nesse caso a própria tentativa keynesiana de regular essa fúria do capital se mostrou insuficiente para lidar com a sua própria crise. Se com toda essa regulação keynesiana, a crise não foi liquidada, imaginemos agora com a liberalização econômica e financeira tal como retrata *Mundo Livre*. Nesse filme, se figuram as condições típicas do século XXI, sob as sucessivas crises do capital que nos obriga a conviver com essa sua face grotesca, já que a austeridade (neo)liberal tem sido o emplastro da fórmula capitalista para erradicar tais crises econômicas. Tal como o emplastro machadiano, seu efeito tem sido o oposto: as crises se multiplicam e levam ao paroxismo os males sociais e ambientais da humanidade. Aliás, os emplastos capitalistas adotados para a crise historicamente sempre foram acompanhados de sucessivas guerras de proporções mundiais, como as duas grandes guerras, e regionais, como as que ocorrem atualmente (COGGIOLA, 2009).

derradeiro limite. Assim, por mais que cada indivíduo racionalize a produção em cada esfera privada de seu agenciamento, é inexorável o descompasso entre as esferas da produção, distribuição, troca e consumo. O que leva à superprodução das mercadorias em suas distintas formas — em bens e serviços, dinheiro (e diversos formatos, materiais e digitais, títulos, *bitcoins*).

Portanto, é justamente neste momento do movimento, portanto, que o capital se depara com a sua real natureza social: a crise como resultante dessa indestrutibilidade orgânica das esferas constituidoras do capital. Uma indestrutibilidade indomável a qualquer iniciativa individual racional justamente porque sob a lógica do mercado capitalista a produção não tem como finalidade primordial a satisfação das necessidades humanas. Eis aí a irracionalidade! Ao contrário, está estruturada na produção com fins de valorização econômica voltada à acumulação individual, assegurada juridicamente pela propriedade privada dos meios de produção como meio central de apropriação individual da riqueza produzida socialmente sob o trabalho assalariado.

Sob essa lógica continuamente a sociedade se depara com as crises do capital que se caracteriza irracionalmente por uma pletora de capital, uma crise causada pela abundância de capital não valorizado seja porque se produziu (bens, serviços, títulos, ações) demais ou de menos, seja porque não se consumiu aquilo que foi produzido (bens, serviços, títulos, ações) separadamente. Nem tudo que for produzido, por cada um em seu quadrado individual sob uma incessante corrida competitiva para vender os produtos, terá a garantia de chegar e ser trocado no mercado — instância onipresente divinizada na qual se completa a valorização do valor de tudo que foi produzido. Sem isso, não há valorização de capital, cuja (des) razão de existir jaz justamente nesse incessante movimento de produção e valorização do valor pela instância obrigatória do mercado.

Em *Mundo Livre*, a situação do calote em cascata vivida por Angie figura-se como um microcosmo ficcional dessa lógica do capital (investido) fadado a não ser valorizado e, portanto, deflagrando uma crise. Esta se configura na ação de Derek, atuando na instância do mercado da área da construção. Ele racionalizou a produção de obras. Como parte dessa operação racional, contratou a agência de Angie e Rose para suprir o seu negócio com força de trabalho imigrante barata. Todavia, essa produção não se realizou no mercado, pois não recebeu nenhum centavo, logo não valorizou o seu capital investido. O que prejudicou a tarefa de Angie, quem não pode se apropriar de parte daquele salário para ampliar a sua renda como intermediária nessa cadeia produtiva. Essa caracterização da irracionalidade do *modus operandi* da lógica social do modo de produção capitalista adquire ênfase na reclamação de um trabalhador polonês. Ele se dirige à Angie sob forte indignação, segundo mostra o excerto seguinte.

É a terceira vez que isso acontece. Liverpool, Birmingham e essa agora. Isso não é bom. Nós temos famílias. [...]. Você nos trata como animais. Trabalhamos e estamos desesperados. Precisamos de dinheiro agora. Não podemos mais esperar (MUNDO LIVRE, 2007, 01h00min11s-01h00min24s, tradução nossa).

Na sequência seguinte, em seu último diálogo com Karol, Angie reconhece essa indignação, compreende a reação dos trabalhadores, afirmando que faria o mesmo. Entretanto, é Karol quem mais os compreende na medida em que é um desses trabalhadores: “a Inglaterra é um lugar duro. Está nos olhos deles [dos patrões] quando ouvem a minha voz, quando olham para a minha gente, quando dão uma ordem. Eu sou um homem. Não sou um serviçal” (MUNDO LIVRE, 2007, 01h01min39s-01h01min55s, tradução nossa).

Nesses momentos da trama, podemos observar que tanto o trabalhador polonês quanto Karol expressam o caráter irracional dessa lógica mercantil: a de reduzir o homem à mero trabalhador. E, como tal, a um simples meio para a valorização de seu capital. Logo, assumindo posições nas relações sociais, ancoradas no mercado burguês, as quais são à manutenção desse modo de produção capitalista. Assim, a posição assumida pelos trabalhadores imigrantes é a de laborar nessa instância mercantil burguesa em troca de salário; Angie, a de atuar como empreendedora, se apropriando de uma cota-parte desse salário extraída da parcela do mais-valor não pago ao trabalhador imigrante, porém produzido por ele mesmo. Aliás, esse mais-valor é a fonte primordial para que Angie e demais intermediários possam dar continuidade às suas posições sociais e, conseqüentemente, à própria reprodução do capital nessa cadeia produtiva. Nesta, Angie busca ardentemente um meio para sair da condição de proletária; qualquer que sejam as ‘alternativas’ possíveis. Assim, o próprio diretor expõe a sua visão sobre essa dinâmica social reproduzida pela agência de emprego (informal) envolvida na contratação de força de trabalho imigrante, uma dinâmica ficcionalizada em *Mundo Livre*, conforme aponta o excerto seguinte.

Aqueles que fazem isso só veem os trabalhadores como um meio de atingir seu objetivo. Essa é a moralidade dos negócios. Angie não age de forma atípica, ela é como os empresários do seu tempo, o que ela faz é inerente à lógica do lucro. [...]. É o que o mundo diz: tudo é comercializado [*tout est marché*]. Angie está dentro desse mundo. [...] age de acordo com o mundo capitalista (LOACH, 2008).

Por conseguinte, a indignação do trabalhador imigrante não apenas ilustra o traço da des-caracterização do homem enquanto ser social distinta da condição animal — ou como mero meio de valorização do valor com o fim de alcançar a lucrativa. Ele também expressa um outro traço social dessa lógica do capital manifesta na nova morfologia do trabalho devidamente regulamentado: a suposta prevalência do acordo empresa e trabalhado sem mediação sindical.

Esse tipo de resolução jurídica agudiza ainda mais no caso do trabalhador imigrante representado no polonês recrutado por Angie. Para Loach, essas condições configuram

a maneira perfeita de disciplinar a classe trabalhadora aqui [na Inglaterra], porque eles vão trabalhar mais horas por menos dinheiro. É um grande problema. É um assunto sobre o qual precisamos ser muito específicos. Temos que defender os trabalhadores imigrantes e dar-lhes o nosso apoio e exigir que eles tenham os direitos que os trabalhadores aqui têm desde o primeiro dia, mas odeio absolutamente o sistema que obriga as pessoas a deixar seu país, deixar suas casas, deixar suas famílias, ir a outro lugar para ser explorado (LOACH, 2008).

O sindicalista e metalúrgico brasileiro, Erasmo Quiricci (2022), afirma que as reivindicações econômicas permitem aos trabalhadores construir a sua consciência de classe de um modo que a própria consciência de sua situação econômica se apresenta como uma “antessala da consciência política. Toda luta começa no bolso do trabalhador”, complementa o metalúrgico. Entretanto, a situação representada no filme, aponta o quanto essa condição de subcontratação viabiliza uma “cadeia de abusos”, o que dificulta reivindicações por direitos a esses trabalhadores imigrantes (GÁRATE, 2008). Ou seja, essa luta necessária coletiva por reivindicações econômicas tem encontrado cotidianamente o desafio posto pelo grau de fragmentação dos trabalhadores decorrentes dessa reestruturação produtiva na contemporaneidade. Sobretudo, trata-se de um desafio maior para o trabalhador imigrante, conforme ilustra a virulenta reação voluntarista, desorganizada e individualista, de alguns dos personagens imigrantes poloneses recrutados por Angie diante da ausência de pagamento, conforme ilustra a Figura 33.

Figura 33 — As agressões físicas à Angie: *a.* Angie é violentada por dois trabalhadores poloneses; *b.* Detalhe do rosto ferido de Angie



Fonte: MUNDO LIVRE (2007)

Chegamos ao ponto na narrativa em que a reestruturação produtiva não apenas acentuou a fragmentação no interior das classes trabalhadoras, mas também exacerbou a luta entre os trabalhadores em busca de um lugar minimamente digno nessa forma de organização social

configurada pela razão do capital, cuja irracionalidade recai impiedosamente sobre os trabalhadores. Inclusive sobre Angie, cuja atuação na ilegalidade ainda a mantém na condição proletária. Logo, na posição de alvo fácil distinta do segurança confortável do grande capitalista.

Todavia, a despeito dessa violência, mesmo tendo dinheiro, acumulado de pagamentos anteriores, isto é, uma quantia suficiente para pagar seus imigrantes recrutados, Angie não titubeia em comisseração e se apropria da cota-parte do mais-valor produzido por eles. É dessa quantia acumulada que ela segue em frente na reprodução do capital buscando investir na legalização de seu negócio; e quiçá de alçar a uma condição social distinta da de seu pai. Para isso, não lhe resta dúvida em continuar atuando como uma intermediária aliciadora da força de trabalho imigrante possibilitada por esse ‘mundo de liberdade econômica’. Esta liberdade que ora elimina ora faz vistas grossas a qualquer restrição jurídica que impeça a ‘livre escolha’ mercantil dos seres humanos, sob a condição assalariada, de vender a sua força de trabalho em qualquer localidade geográfica ou em qualquer ramo ou setor de produção capitalista, cujo mercado capitalista demandar.

Mas, afinal, qual é o real conteúdo dessa liberdade nesse ‘mundo livre’ representado nessa obra de Lavery e Loach? Como essa liberdade de ação dos sujeitos sociais se constituem nessas relações de produção capitalista que o filme acaba de representar nesses dois primeiros atos? Tais questões são tratadas no desfecho da trama no terceiro ato a seguir.

#### 4.4 ATO III – ISTO É UM MUNDO LIVRE...: A TRAGÉDIA DAS ESCOLHAS SOB O FEITIÇO DO DINHEIRO E O PRIVILÉGIO DA SERVIDÃO

A abordagem ambígua da ‘liberdade’ individual retratada nas escolhas da protagonista Angie adquiriu centralidade na recepção crítica ao filme *Mundo Livre* acessada em nossa investigação. Como vimos anteriormente, a jornalista Marie-Helene Mello (2008), da *Cinè-Bulles*, foi quem mais identificou enfaticamente as escolhas de Angie a uma imoralidade ambiciosa própria de sua vontade individual — embora tenha considerado de modo fugidio essa dimensão social do “sistema”. Todavia, os demais críticos receberam tais escolhas individuais como resultado das próprias exigências sociais postas à Angie. Diferentemente de Mello, o jornalista Mike Collete-White (2007), da agência Reuters, concebe Angie como “santa e pecadora” em virtude de suas escolhas morais e imorais: a ajuda à família iraniana ocorre simultaneamente à exploração dos trabalhadores, ilustra o jornalista. Enquanto nos atos anteriores o espectador assistiu a protagonista agindo sob essa ambiguidade caritativa e profana, neste derradeiro Ato



III, suas escolhas expõem a própria contradição entre o ser individual de Angie e o seu ser social, ou seja, entre a consciência das suas necessidades concretas e as exigências das relações sociais vigentes nas quais Angie está se constituindo como empreendedora. Isso se expressa na sua necessidade de expandir seu negócio, em direção a uma atuação juridicamente legal. Mas antes prometendo à Rose, sua parceria empreendedora, cometer a última infração para expandir a formação de seu capital: recrutar quarenta e cinco trabalhadores, agora, proveniente da Ucrânia.

Assim, há duas situações que figuram a lógica social do capital nas escolhas ambíguas da protagonista. A *primeira situação* se encontra na contratação de novos recrutados ucranianos, a necessidade de expansão do negócio da protagonista exigia acomodações muito baratas a fim de otimizar os lucros advindos da apropriação de uma cota-parte dos salários de seus trabalhadores imigrantes. Para isso, Angie retorna ao acompanhamento em que tinha ido com Karol e, principalmente, onde ela mesma tinha levado a família iraniana outrora beneficiada com esse ato altruísta. Angie se mostra focada em alugar trailer vazio para instalar os futuros trabalhadores ucranianos, dos quais retiraria mais lucro pela prática do rentismo. Porém, ao não encontrar nenhum trailer disponível, imediatamente liga para o serviço de imigração e denuncia as condições precarizadas daquela moradia. A segunda situação se expressa na efetivação da contratação de ucranianos por Angie na cidade de Kiev, na qual Angie concretiza essa ambiguidade ao contratar uma mulher em busca de trabalho no Reino Unido a fim de dar melhores condições de vida a seus dois filhos.

Assim, essa primeira situação, a da denúncia de Angie ao serviço de imigração, deflagra um momento tenso na trama, pois coloca ao espectador justamente essa *contradição entre o ser individual e suas necessidades e o ser social em suas exigências*. Por sua vez, essa contradição é nitidamente acentuada pela consciência moral de Rose, despertada pelo aparecimento da família iraniana em frente ao portão do acampamento. Ao ver as filhas de Mahmoud, ambas se apressam a ajudá-los a saírem depressa dali. Porém, a tentativa de avisá-los da vinda do serviço de imigração foi inócua pois os trabalhadores não falavam inglês. Rose fica profundamente abalada sobre até que ponto podem chegar nessa escolha de cotidianamente reproduzir a lógica do capital como agente social empreendedor. Assim, Rose indaga Angie: “tem algo que você não faça?” e Angie responde: “não sei, provavelmente não”. Diante disso, Rose escolhe sair dessa forma de agência social lhe oferecida pela liberalização econômica do mercado da força de trabalho imigrante.

A contradição entre seu ser individual e social se apresenta para Rose como um impasse que pode ser aparentemente exercido pela sua liberdade de escolha. Sob a visão materialista

crítica, se trata da liberdade enquanto a capacidade de escolher entre alternativas concretas: a de continuar atuando como empreendedora ou assalariada nessa forma de organização social mediada pelo mercado capitalista. Rose lida com essa contradição recusando ser recrutadora, pelo menos ao lado de Angie — já que o filme não retrata os desdobramentos de suas ações futuras na trama. Já a nossa protagonista, a ambiguidade em sua resposta não a impede de escolher em continuar seu empreendedorismo. Pois, conforme Loach (2007c) pontua, “se Angie não fizer o trabalho, outra pessoa assumirá justamente porque vive em um mercado competitivo e tem que ser tão competitiva quanto todos os outros”.

Nesse sentido, nas sequências seguintes, essa escolha de permanecer com a agência leva Angie a recrutar trabalhadores imigrantes ucranianos mesmo após ter sido alvo de outra violência: sob o sequestro relâmpago de seu filho e coação de Angie alguns daqueles trabalhadores poloneses conseguiram reaver uma quantia de dinheiro em decorrência daquele calote salarial. Assim, a *segunda situação*, a ambiguidade de Angie é caracterizada pela sua empatia com uma trabalhadora ucraniana, a quem, pela primeira vez na trama, a empreendedora pergunta pelo nome. Ludmilla, diferente dos trabalhadores não identificados na cena inicial, expõe seus anseios humanos semelhantes aos de Angie: dar uma vida melhor para seus filhos. Ludmilla diz ser atraída pelo logotipo da agência, agora, somente *Angie's Recruitment*: um arco-íris na esperança de encontrar o seu pote de ouro promissor de uma vida minimamente digna pela sua liberdade em ofertar a sua força de trabalho no mercado britânico.

Para Loach, essa cena foi pensada justamente para acentuar a humanidade da ucraniana que oferta a sua força de trabalho para a agência de Angie, quem ao pedir pelo seu nome faz dessa mulher, “finalmente, um ser humano, e não apenas uma mercadoria”, segundo comentam Laufer e Guimbert ao entrevistarem Loach (2008) — não obstante a mercadoria nas relações mercantis não é a pessoa, mas a sua força de trabalho expressa pela sua capacidade física e mental de laborar.

Essa cena causa ao espectador o sentimento simultâneo de identificação e estranhamento. Identificamos com a experiência de Ludmilla, recebida com empatia por Angie. Concomitantemente, ocorre um estranhamento, porque isso ocorre no mesmo momento que a protagonista segura o dinheiro em suas mãos recebido pela trabalhadora ucraniana. Essa empatia humana, decorrente da experiência pessoal de proteção materna, comum à empreendedora Angie e a trabalhadora Ludmilla, ocorre naquela operação impessoal de trocas do ‘livre mercado’. Em outras palavras, além da experiência materna, essa condição social do próprio modo de produção capitalista, aliás, é que une essas mulheres: ambas estão correndo para esse lado promissor

do arco-íris: o dinheiro — essa representação universal da riqueza social produzida sob a lógica do capital assentada na exploração do trabalho assalariado.

Nesse sentido, essas situações figuram esse traço social próprio da sociabilidade capitalista em *Mundo Livre*: a centralidade do dinheiro. Loach (2008) salienta, inclusive, que “ganhar dinheiro se torna obsessivo” para Angie. Mas ao mesmo tempo, o filme consegue representar esse traço social além desse caráter obsessivo como advindo apenas da ambição individual. Ao contrário, essa dimensão do dinheiro percorre a trama em sua totalidade não apenas em diversos planos, acentuado pelo movimento da câmera, como também nas demais situações vividas por Angie, em sua moto se movimentando constantemente pelas espacialidades da cadeia produtiva. Para a qual ela fornece a força de trabalho imigrante, de cujo salário ela extrai o seu dinheiro nas formas de renda e capital.

Portanto, as escolhas de Angie nessas duas situações expõem aquela *contradição entre o ser individual (em suas necessidades) e o ser social (em suas exigências)* levando-a a seu paroxismo: uma contradição própria da modernidade capitalista em sua universalidade — essa lógica social na qual nossa heroína se constitui ficcionalmente nessa trama dramática, incorporando a sua contradição e a conduzindo ao extremo tal como essas situações representam: a denúncia de Angie prejudicial à família iraniana, a despeito de sua assistência, e a contratação de Ludmilla para ser explorada no Reino unido, a despeito de sua empatia materna, são escolhas contraditórias próprias das exigências da reprodução social capitalista mediada pelo dinheiro, a moeda de troca de suas transações mercantis. Por isso, a liberdade individual de escolhas de Angie resulta da sua consciência acerca de suas necessidades concretas — cuidar de seu filho, não ser capacho, não ser mandada, mas mandar e deixar de ser pobre como o pai — cujas possibilidades e limites de realização se encontram justamente nas alternativas concretas dadas pelas relações sociais nas quais Angie atua. E na trama essa liberdade de escolha é do indivíduo constituído pela história das relações capitalistas marcadas pela agudização da liberalização econômica no contexto de expansão mundial do capital. Portanto, a liberdade retratada em *Mundo Livre* ficcionaliza o seu significado histórico no modo de produção capitalista. A dita ‘liberdade’, apregoada por liberais e desenvolvimentistas, não corresponde à plena liberdade de satisfação dos carecimentos humanos mas seu justo oposto. Nesse caso, a mediação necessária para que esses carecimentos sejam de fato satisfeitos é o pressuposto da realização do valor: a capacidade que os indivíduos têm de interagir *com* e ser ‘bem-sucedidos’ *no* mercado.<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Isto é, de conseguirem obter de suas trocas mercantis os recursos financeiros necessários para a obtenção das mercadorias que satisfaçam as suas efetivas demandas.

Temos assim uma liberdade restrita a simples possibilidade de comprar e vender mercadorias, o que em um plano geral de abstração indevidamente admitido pelos apologetas do capital significa tão somente reconhecer que *todos são potencialmente compradores e vendedores de bens e serviços transacionados nesse reino anárquico chamado mercado*. Como tal, não importa nesse nível de abstração se o que é comprado e vendido faz parte de uma simples dinâmica de sobrevivência diária do proletariado ou de uma complexa e intrincada cadeia de exploração a serviço da valorização do valor. Por sua vez, Angie e Rose não conhecem outra liberdade que não seja essa *liberdade de compra e venda* mistificada pelo próprio brilho ofuscante da esfera da circulação (trocas), a qual encontra-se potencializada pelo chamado *fetichismo do dinheiro*. Este, que nada mais é do que o desdobramento do fetichismo da mercadoria (já abordado no item 2.2. deste trabalho).

Nesse sentido, a liberdade de ambas não é a liberdade do bem viver consoante à imediata satisfação de suas necessidades iminentes. Isto é, a satisfação de seus carecimentos depende, como em qualquer relação mercantil capitalista, da venda de uma mercadoria qualquer para a obtenção de seu equivalente universal de valor: *o dinheiro*; pois é apenas sob a posse deste que Angie e Rose — bem como qualquer indivíduo que se encontre no interior do sistema socio-metabólico do capital<sup>257</sup> — poderão acessar os bens e serviços almejados. Nesse caso, a liberdade mercantil passa a ser a *liberdade de ter dinheiro*. Uma liberdade que se ancora, por conseguinte, na representação mais fiel da riqueza econômica, a qual reduz todo o dispêndio de energia laboral (humana) em uma massa amorfa de quantificações contábeis universalmente aceitas como permutáveis entre si. Eis aqui, portanto, o fetichismo do dinheiro como produto dessa universalidade irrestrita do valor, como a busca incessante por essa ‘mercadoria divina’, a qual tanto Angie e Rose — como todos os potenciais compradores e vendedores de mercadorias — almejam sem demais questionamentos, uma vez que como

no dinheiro não se pode perceber o que foi nele transformado, tudo, seja mercadoria ou não, transforma-se em dinheiro. Tudo se torna vendável e comprável. A circulação se torna a grande retorta social, na qual tudo é lançado para dela sair como cristal de dinheiro. A essa alquimia não escapam nem mesmo os ossos dos santos e, menos ainda, as mais delicadas [coisas sagradas que não são objeto do comércio dos homens]. Como no dinheiro está apagada toda diferença qualitativa entre as mercadorias, também ele, por sua vez, apaga, como *leveller* [nivelador] radical, todas as diferenças (MARX, 2017a, p. 205).

---

<sup>257</sup> Trata-se, como nos mostra Mészáros (2015), do complexo de mediações que agregam não apenas as relações socioeconômicas estritamente vinculadas ao modo de produção capitalista, ou seja, diretamente permeadas pelas contradições entre *capital e trabalho* – contradições essas abordadas exhaustivamente por Marx ao longo dos três livros de *O capital* –, mas também as relações políticas que permitem a sustentação e ordenação social desse modo de produção a partir da operacionalidade de seu *Estado burguês*.

Assim, a forma como a organização social capitalista ocorre faz com que o dinheiro apareça como a riqueza propriamente e não como a expressão da riqueza que advém do trabalho humano efetivado em coletividade. E o simples fato de o dinheiro aparecer dessa maneira faz com que a reprodução da riqueza social se dê de modo mistificado. O dinheiro (essa entidade sensível-suprassensível do processo de generalização das trocas), apesar de não ter valor, ele se apresenta como valor em si. E isso é suficiente para que as pessoas cotidianamente operem o dinheiro como se realmente ele tivesse valor. Desse modo, o dinheiro assume a função de servir ao capital, aparece como o seu motor propulsor, tornando-se a finalidade última na sociabilidade capitalista, ou seja, justamente por se aparecer como representação universal da riqueza, o dinheiro se torna aquilo que tudo pode comprar.

Desse modo, o título do filme em inglês — *It's a Free World...* ironiza justamente o cinismo dessa liberdade apregoada consensualmente na sociedade capitalista. Na visão de Ford, a ironia do título do filme se dirige justamente ao discurso de

políticos, os quais todos os dias nos dizem que somos “livres”. Eles até travam guerras em nome da “liberdade”, mas a única verdadeira liberdade em nossa sociedade parece ser a do dinheiro para se movimentar pelo mundo, reduzindo todos os relacionamentos humanos a cálculos (FORD, 2007).

Essa ironia insinua o oposto desse cinismo na medida em que representa justamente a liberdade de escolha de Angie enredada em uma materialidade social ficcionalizada naquela cadeia de exploração da força de trabalho imigrante. Ambos, a empreendedora e o trabalhador imigrante, fazem escolhas condicionadas pelas suas necessidades individuais, porém envoltas nessa lógica do capital movida pelo fetiche do dinheiro, cuja fantasmagoria dissimula suas reais condições que nada mais é do que fazer escolhas que os colocam na posição social deflagrada de privilégio da servidão — uma sujeição afeita justamente à finalidade estranhada de acumulação de capital.

Para Collette-White (2007), *Mundo Livre* retrata justamente esse privilégio da servidão enredado nessa lógica social capitalista como a representação da “escravidão moderna”. Esta não é nada mais do que a expressão da própria tragédia vivida acentuadamente pelos trabalhadores na contemporaneidade do capitalismo monopolista-financeiro. Esse caráter realista da tragédia loachiana é feita por Nick Grant (2018) com base no conceito de tragédia do dramaturgo Howard Barker: para esta tragédia se trata de “uma narrativa que apresenta *um personagem com escolhas, as quais provam ser fatalmente falhas quando outras escolhas melhores eram, ou deveriam ter sido, possíveis*” de modo que “você sai da tragédia equipado contra mentiras” enquanto que “depois de um musical, você é o tolo de qualquer um”. Em seguida cita a

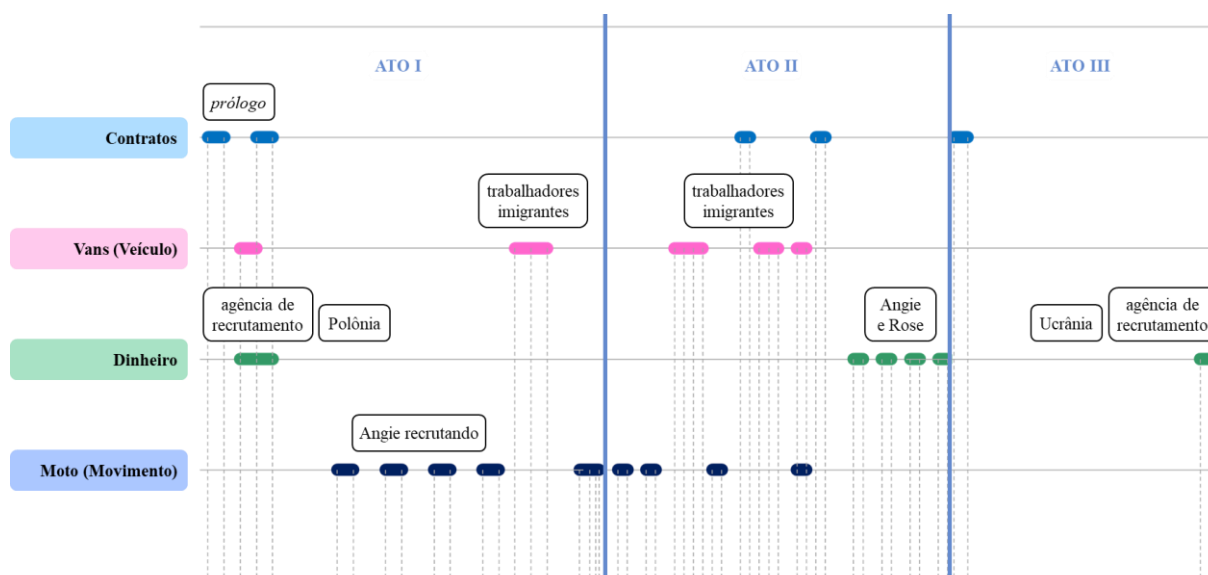
afirmação de John Hill, feita em *Sight & Sound*, em 2011, quem distingue o drama loachiano do “melodrama convencional” com base no fato de que Loach ao construir suas personagens atreladas às “bases econômicas e sociais”, seus “dilemas e escolhas impossíveis parecem derivar menos de traços pessoais ou deficiências morais do que de circunstâncias econômicas” (GRANT, 2018). De fato, isso corrobora a concepção que o próprio Loach tem do seu fazer cinematográfico, uma vez que

na maioria dos filmes não temos contexto social. Porque as escolhas que temos e as circunstâncias de nossa vida são determinadas por nossa renda e esta é determinada pelo trabalho que fazemos. Isso é uma grande divisão em nossa sociedade: entre aqueles que detêm renda da venda do seu labor e aqueles que obtêm renda se beneficiando do trabalho de outras pessoas. E esta é a grande divisão da sociedade (LOACH, 2020).

Por sua vez, essa dimensão da obra loachiana vai de encontro com a percepção de Sohn-Rethel (2016), quem vê uma semelhança entre a contradição das escolhas vividas por Angie e a personagem brechtiana Setsuan, da peça *A alma boa de Setsuan* em virtude de ambas representarem esse impasse entre o ser individual e o ser social constituído pela sociedade liberal burguesa ancorada no modo de produção capitalista. O altruísmo de Angie conflitua com a conduta sob a lógica do capital de modo que a moralidade individual só pode ser entendida na própria conduta das relações sociais vigentes.

Nesse sentido, o trágico das escolhas reside justamente na impossibilidade de conciliação entre uma liberdade plena e a liberdade histórica posta pelas condições sociais capitalistas. Os anseios da primeira dizem respeito a escolhas entre possibilidades que visem a realização plena das necessidades humanas. Já os anseios da segunda se realizam cerceando a primeira na medida em que prioriza a liberdade do capital, de seu livre movimento pelos quatro cantos do mundo, explorando livremente a força de trabalho e de modo predatório os recursos naturais. Logo, a impossibilidade de resolução nos moldes do capitalismo resulta na trágica submissão do privilégio da servidão.

Portanto, essa realidade própria da dinâmica social da sociabilidade do capital se encontra representada em *Mundo Livre* justamente nessa relação entre essa liberdade de escolha e o fetiche do dinheiro representada no princípio estrutural do movimento do dinheiro ao longo da narrativa. Este é composto pelas mediações plásticas dos recorrentes planos que apresentam Angie se movimentando em sua moto por várias unidades fabris às quais se dirigem as vans precarizadas levando os trabalhadores imigrantes para os locais de trabalho, segundo ilustra a Figura 34.

Figura 34 — Composição plástica da narrativa de *Mundo Livre*

Fonte: Elaborado pela autora

Essas mediações plásticas compõem essa espacialidade narrativa na qual estão distribuídas as cadeias produtivas fragmentadas situadas especificamente na periferia londrina. Aliás, segundo salienta Manzanás (2007), o filme foi rodado em Leyton Stone, fora das localidades turísticas de Londres, pois a finalidade dos realizadores era justamente dar a “ideia que isso [exploração do trabalho] pode ocorrer em qualquer lugar do mundo”.

Esse caráter de universalidade, portanto, se estende à narrativa dinamizada por essas mediações plásticas combinadas com os movimentos de Angie, dos trabalhadores e da câmera focando o dinheiro se entrelaçando nas ações da protagonista, as quais vão descortinando as contradições dessa complexa cadeia produtiva na qual se insere a exploração do trabalho imigrante. E, por consequência, desnudando o cinismo irônico contido no discurso oficial de afirmação da liberalização econômica encarnada no milagre econômico britânico da primeira década dos anos 2000. Por isso, se não levamos em conta essas outras mediações fílmicas, essa obra loachiana será reduzida à uma simples trama melodramática, sentimentalista e só. As outras mediações fílmicas se relacionam com esses efeitos de drama e juntos passam esse significado geral: ao fato social de que o caráter histórico da liberdade no modo de produção capitalista se constitui fetichizada pelo dinheiro, essa representação universal da riqueza que apaga a exploração do trabalhador dessas relações sociais, naturalizando à sua submissão ao privilégio da servidão. A respeito dessa realidade social explicitamente indubitável, relata Collett-White (2007), na coletiva de entrevista da estreia de *Mundo Livre*, no Festival de Veneza, Loach faz a seguinte declaração.

Há um consenso estabelecido em nosso país... Que isso é progresso, que é assim que as coisas sempre têm que ser e que não há alternativa. É claro que existe uma alternativa e podemos organizar as coisas de maneira diferente. É muito importante que não deixemos que eles saiam com a ideia de que isso é alguma força da natureza, o que significa que algumas pessoas precisam ser exploradas e outras pessoas têm que ser extremamente ricas (COLLETT-WHITE, 2007).

Em outras palavras, essa lógica social é histórica, logo passível de mudança. Todavia, é necessário romper com esse consenso social que insiste em resoluções dentro da normatividade econômica capitalista. Pois, trabalhar pragmaticamente no horizonte do possível pode ser uma armadilha para não conseguir avançar naquilo que é necessário.



## Capítulo 5

### A RACIONALIDADE BUROCRÁTICA DO ESTADO E O ASSALTO AO FUNDO SOCIAL DE TRABALHO EM *EU, DANIEL BLAKE*

*Naquele aposento encantado, as mais complicadas questões sociais eram calculadas, divididas em totais exatos e, afinal, resolvidas — apenas os envolvidos ainda não haviam sido informados. Como se pudesse haver um observatório astronômico sem janelas, e como se o astrônomo pudesse ordenar o universo estrelado unicamente com pena, tinta e papel, o Sr. Gradgrind, em seu observatório (e há muitos como o dele,) podia ignorar as miríades fervilhantes de seres humanos à sua volta e determinar o destino de cada um numa lousa, e apagar todas as suas lágrimas com um pedacinho sujo de apagador.*

*Charles Dickens, Tempo difíceis*

*As repartições têm sua obediência passiva, assim como o exército tem a sua: sistema que abafa a consciência, aniquila um homem e acaba, como tempo, adaptando-o, como um parafuso ou uma porca, à máquina governamental*

*Honoré de Balzac, Pai Goriot*

No encontro do cinema loachiano com o mundo do trabalho, tanto em *Os Ferroviários* como em *Mundo Livre*, notamos a ausência da representação estética do Estado (burguês), embora esse ente político-institucional estivesse presente de modo indireto nessas películas. No primeiro filme, o Estado se ocultava no protagonismo da chamada *era das privatizações* já em meados dos anos 1990, representada nas medidas de (des)regulamentação do erário — condizente a um antigo depósito ferroviário da British Rail — e na personificação do grande capital acionário, figurado no corpo de investidores da empresa (fictícia) Gilchrist Engineering, capitaneada por seu personagem-CEO, Will Hemmings, quem taxativamente enfatizou a necessidade do ‘apagamento da lousa’ na qual constava a regulamentação e a morfologia de um mundo do trabalho erigido sob as bases do antigo Estado de Bem-Estar Social britânico.

Por sua vez, no segundo filme produzido por Loach e sua equipe, vimos representados (esteticamente) os desdobramentos desse ‘apagamento da lousa’ já consolidado; um apagamento, aliás, já efetivado em pleno contexto de recrudescimento da famigerada liberalização

econômica *in extremis* — vulgo (neo)liberalismo —, figurada na película através de um enredo que salientava o movimento de intensificação da exploração do trabalho imigrante em solo britânico e seus impactos no mercado da força de trabalho europeu, nomeadamente nos Estados-membro que compõem a chamada União Europeia.

Nesses casos, embora a atuação estatal não se apresentasse diretamente no decorrer de suas tramas, esses filmes figuravam situações cotidianas que corroboravam justamente a presença da burocracia política através de um ordenamento jurídico do Estado, ainda que velado. Logo, a despeito da inexistência enfática e estética do corpo estatal nas tramas supracitadas, ou seja, da falta de citações ou contextualizações cinematográficas que fizessem menção direta ao seu papel interventor para a (des)regulamentação do mundo do trabalho, o modo como Loach e sua equipe produziram os seus enredos e montagens permitiu-nos (ainda que deveras mediado por um contexto social mais amplo do que aquele diretamente abordado nessas películas) visualizar o papel que o ordenamento burocrático estatal exerce sobre os momentos históricos cinematograficamente retratados nesses filmes. Momentos esses que integravam o mesmo *processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho na contemporaneidade*, embora sob diferentes estágios de desenvolvimento, racionalidade capitalista e enfoque.

Por sua vez, pensando justamente esse ordenamento jurídico propiciado pelo Estado (de caráter burguês) — o qual historicamente estabeleceu as bases legais para a efetivação das profundas alterações sofridas no aparato sociotécnico e jurídico-normativo do mundo do trabalho em mais de duas décadas —, verificamos como o diretor britânico e seus roteiristas (Robert Dawber em *Os Ferroviários* e Paul Laverty em *Mundo Livre*) apresentaram em suas produções uma aguçada consciência histórica (de classe), bem como um senso de realidade na formulação de seus enredos, uma vez que não foram raros os acontecimentos sociais que, transcorridos na realidade sociomaterial contemporânea, dialogavam explicitamente com a ficcionalidade loachiana. Em tais circunstâncias históricas, entre finais da década de 1990 e início dos anos 2000, podemos dizer, de fato, que não foram incomuns os noticiários que, à época das produções e dos lançamentos de *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*, salientavam o forte papel do Estado britânico na ratificação normativa dos processos de privatização dos serviços públicos no Reino Unido (HOUSE OF COMMONS, 2014). Processos esses que encontraram o seu apogeu justamente naquele período histórico de consolidação das chamadas políticas econômicas de cunho (neo)liberal.<sup>258</sup> Acrescido a isso, somava-se uma forte onda de desregulamentação da conta de

---

<sup>258</sup> Salienta-se, inclusive, a profusa tendência de destinação de instituições, empresas e segmentos estratégicos do erário ao setor privado em outras regiões do globo, como, por exemplo, no Brasil e em toda América Latina. Cf. Brandão (2017).

capitais e dos fluxos de investimentos financeiros estabelecidos entre diversas corporações do grande capital transnacional; algo, aliás, explicitamente celebrado pelos principais gestores da City of London (DUTTA, 2018).

Ademais, eram relativamente comuns os acontecimentos que davam conta de diversas intervenções estatais (parlamentares e de execução governamental), as quais facilitavam ainda mais a desregulamentação do mercado da força de trabalho local, fomentando não apenas a destituição legal de diversos direitos trabalhistas arduamente conquistados ou defendidos pelo proletariado britânico ao longo de mais de quatro décadas de greves e manifestações sindicais<sup>259</sup>, mas também a famigerada cultura corporativista assentada no mistificado mantra da *flexibilização laboral* — este claramente abordado em *Mundo Livre*. Constatemos, portanto, caro leitor, como a forte consonância entre a chamada *história à quente*, vivenciada na virada do novo milênio, e as estórias (ficcionais) produzidas por Loach e sua equipe leva-nos a profícuas reflexões acerca do papel do Estado nessa historicidade da reestruturação produtiva do mundo do trabalho.

Entretanto, se tudo isso encontra-se indiretamente representado nos efeitos da proletarianização do funcionalismo público em *Os Ferroviários* e no aprofundamento da flexibilização laboral e do aliciamento de trabalhadores desterrados em *Mundo Livre*, no filme *Eu, Daniel Blake* (2016) essa atuação estatal ganha novos e decisivos contornos, a começar pela própria representação ficcional da burocracia estatal ao longo de sua trama. Nesse caso, a obra vencedora da Palma de Ouro de 2016 apresenta em seu enredo os nefastos efeitos do processo de privatização do sistema de seguridade social britânico.<sup>260</sup> Processo esse que já vinha se gestando desde 1979 no Reino Unido, ano em que se estabelece um sistema previdenciário de cariz privado, o qual procurava, originalmente, complementar os rendimentos oriundos de seu homônimo público (CONGRESSIONAL BUDGET OFFICE, 2011).

Em tais circunstâncias privatistas, levantadas por *Eu, Daniel Blake*, vale a pena destacar, por exemplo, que entre 1979 e 2008 a proporção dos serviços de seguridade social administrados pelo setor privado no Reino Unido manteve-se ampla e preponderantemente estável, contabilizando cerca de um terço do total de atividades e serviços prestados pelo complexo previdenciário britânico (EDMISTON, 2014). Por outro lado, nesse mesmo período, a provisão de

---

<sup>259</sup> Uma das grandes greves ocorridas no Reino Unido nesse período foi a Greve dos Mineiros de 1984-85, a qual opôs o Sindicato Nacional dos Mineiros [National Union of Mineworkers] ao projeto de fechamento de diversas minas de carvão pelo país, encabeçado pela Comissão Nacional do Carvão [National Coal Board]. Comissão essa apoiada, justamente, pelo governo (neo)liberal de Margaret Thatcher. Cf. Wigan Heritage Service (2009).

<sup>260</sup> Em vista disso, cabe-nos recordar que a representação cinematográfica loachiana do processo de privatização do erário em *Eu, Daniel Blake*, resgata, ao menos em parte, a temática da privatização tratada em *Os Ferroviários*,

ensões diversificou-se consideravelmente naquele país, permitindo o crescimento de uma proporção ainda mais elevada de atividades burocráticas estatais repassadas ao setor privado; estas destinadas diretamente à atribuição de pensões para trabalhadores acometidos por condições de doença, invalidez ou morte. Não por acaso, o início desse período de privatizações do sistema previdenciário, em 1979, coincide com o início do governo (neo)liberal de Margaret Thatcher. Neste, cerca de 46% de atividades burocráticas vinculadas diretamente ao sistema previdenciário local eram prestadas por empresas privadas, saltando quase três décadas depois, em 2008, para cerca de 56% de atividades previdenciárias prestadas por empresas privadas (EDMISTON, 2014).<sup>261</sup>

Nessas condições, todo o contexto de crescimento histórico da privatização do sistema previdenciário britânico não poderia ser abordado por Loach e Laverty em momento mais oportuno, uma vez que a piora nos serviços públicos locais, no início da década de 2010, aliado à uma escancarada crise socioeconômica — legada dos nefastos efeitos da bolha financeira de 2008 sobre o continente europeu — acabaria por culminar com os debates e as tratativas para saída do Reino Unido da União Europeia, já no princípio de 2013.<sup>262</sup> Com isso, os realizadores acabaram por demonstrar não só a atualidade da problemática do assalto ao erário e do fundo social de trabalho, abordada em *Eu, Daniel Blake*, mas também a vinculação desse processo com a própria crise político-econômica vinculada ao já debatido processo de ruptura institucional do Reino Unido com a comunidade econômica europeia, o tão conhecido Brexit.<sup>263</sup>

Por outro lado, agrega-se a toda essa recente e complexa totalidade sócio-histórica o fato de que aqueles processos de privatização inicialmente consolidados no setor ferroviário britânico, em meados da década de 1990 (ficcionalizados em *Os Ferroviários*), permitiu não apenas a consolidação de empresas privadas de gestão de órgãos vinculados ao sistema previdenciário

---

<sup>261</sup> Durante esse período (entre 1979 e 2008), os gastos com pensões ocupacionais aumentaram de £ 20,8 bilhões para £ 40 bilhões. Já os gastos com pensões pessoais e de partes interessadas (familiares de trabalhadores e.g.) aumentaram de £ 717 milhões para £ 10,1 bilhões. No total, essa provisão de pensão privada representou 27,1 % do total das atividades previdenciárias prestadas em 1979 e 35,9 % do total em 2008. Cf. Edmiston (2014).

<sup>262</sup> É nesse ano de 2013 que ocorre o conhecido *discurso de Bloomberg* [*Bloomberg speech*], proferido pelo então primeiro-ministro britânico, David Cameron. Nesse discurso, o governante expunha o seu ceticismo em relação aos processos de integração do país com o bloco econômico europeu, apresentando, assim, claras divergências com vários parlamentares europeístas de cunho socialdemocrata (GOVERNMENT UK, 2013). Tal discurso, por sua vez, acabou por abrir as portas da renegociação dos termos de adesão do Reino Unido à UE, culminando em 2015 com a promulgação da *European Union Referendum Act* [Lei do Referendo da União Europeia]. Uma lei que abriria as portas para a realização de um referendo popular sobre a permanência ou não do país no bloco e que, conseqüentemente, contribuiria para a consumação em definitivo do chamado Brexit, já em 2016, poucos meses após o lançamento de *Eu, Daniel Blake*. Cf. Legislation.Gov.UK (2015).

<sup>263</sup> Vale a pena lembrar o leitor que os meandros desse processo de saída do Reino Unido da União Europeia já foram largamente debatidos na Seção I deste trabalho. Logo, seremos razoavelmente telegráficos ao abordar novamente esse tema ao longo deste capítulo.

local, como também um movimento mais profuso de sucateamento de vários serviços públicos em geral, a começar pela joia da coroa do funcionalismo público britânico: o Serviço Nacional de Saúde [*National Health Service ou NHS*] e seu patrimônio.

Nesse caso em particular, acordos multimilionários envolvendo o desmembramento e a privatização do serviço, em benefício do faturamento de onze empresas privadas que atuam na área da saúde, levaram, já em 2015 — não, por acaso, ano de rodagem de *Eu, Daniel Blake* —, à venda de ativos e segmentos de atuação do NHS no valor de £ 780 milhões. Situação essa que gerou grande comoção popular e da opinião pública britânica no período. Aliás, dois anos antes desse fatídico desfecho para o Serviço Nacional de Saúde britânico, em 2013 — fortemente apoiado por burocratas vinculados à máquina do Estado —, Loach fora um dos que encabeçara a chamada marcha “Save the NHS”. Esta convocava os londrinos para um ato de resistência em defesa da manutenção de leitos do Hospital Whittington, um centro médico vinculado à University College London e ao próprio NHS. Naquele período, à propósito, o diretor de cinema fizera questão de salientar o processo de sucateamento vivido pelo NHS.

Fui paciente no Whittington, inclusive usando o A&E [*accident and emergency services*], assim como minha família. Tenho ótimas lembranças do serviço lá. Ele fornece um serviço fundamental para as pessoas em nossa área. Precisamos salvar as instalações de Whittington e o NHS ao mesmo tempo. O NHS está doente e, a menos que lutemos muito por ele, não estará mais lá quando precisarmos. Apoio a campanha para preservar os valores do NHS (BRYANT, 2013).

A partir dessa fala de Loach, observamos que as querelas que envolvem o processo de sucateamento dos serviços públicos no Reino Unido se intensificaram não apenas no sistema previdenciário local, mas também em outras áreas e segmentos de grande relevância social como o próprio sistema de saúde britânico. Vemos, ainda, que todo esse movimento privatista fora alvo de escrutínio e militância por parte do diretor. Em tal contexto, por sua vez, é certo afirmar que *Eu, Daniel Blake* é uma obra cinematográfica que traz para o debate uma *reflexão catártica* acerca dos nefastos rumos que a privatização do erário pode gerar para a reprodução das condições de vida das classes trabalhadoras. Principalmente quando se trata, de modo decisivo, da prestação de serviços públicos de extrema relevância à população como serviços ligados a áreas vitais como a saúde e a previdência.

Assim, observando algumas das motivações mais notórias para a produção e distribuição de *Eu, Daniel Blake*, lançado no ano de 2016, veremos, em certa medida, que aquela proliferação de *realities shows* sensacionalistas sobre os beneficiários assistidos pelo governo britânico naquele período — expostos ao longo da Seção I deste trabalho — não fora o único elemento

de engajamento para a produção da obra. Enquanto realizador de filmes e figura pública, consciente de sua posição de classe e militância política, Loach (e, por tabela, Laverty) agregava à trama da película essa herança maldita dos processos de privatização em solo britânico. Uma herança que, estética e cinematograficamente, vinculam *Eu, Daniel Blake* àqueles dois primeiros filmes abordados neste trabalho.

Entretanto, se a ontologia (os traços existenciais) da obra loachiana e o contexto de privatizações do erário britânico nos permitem acessar a continuidade histórica entre o filme em análise (*Eu, Daniel Blake*) e seus predecessores (*Os Ferroviários* e *Mundo Livre*), essa mesma ontologia nos apresenta especificidades únicas, as quais nos fazem avançar a questão central que tem norteado este trabalho, qual seja, *o processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho e seus impactos na vivência cotidiana do proletariado*. Nesse sentido, aqueles processos de privatização representados por Loach em *Os Ferroviários* e em *Mundo Livre* tematizavam a questão dos impactos dessa reestruturação produtiva para os trabalhadores de uma forma distinta daquela retratada em *Eu, Daniel Blake*.

Nos primeiros dois filmes essa questão fora tematizada a partir do ponto de vista *strictu sensu* dos efeitos dessa reestruturação na morfologia do trabalho contemporâneo e em sua execução proletária na lúgubre *esfera da produção e realização de mais-valor*. Já na obra de 2016, tal questão é representada de maneira que essas transformações e precariedades de natureza estritamente laboral se apresentam agora acompanhadas dos efeitos colaterais desse processo sobre as próprias *esferas da circulação (troca) e do consumo dos trabalhadores*, principalmente daqueles mais vilipendiados em suas condições de vida e renda, os quais dependem sobremodo de benefícios e auxílios de ordem governamental.

Dessa forma, como teremos a oportunidade de expor ao longo deste capítulo, os realizadores vinculam a estória do protagonista-trabalhador-enfermo da trama, Daniel Blake, às estórias de personagens economicamente precarizados no interior do chamado *exército industrial de reserva*, como Katie e China. Isso é amarrado e nuançado pelo próprio papel burocrático do Estado; este ente personificado pela racionalidade privatista de um corpo de funcionários atuando nos serviços de seguridade social — tais funcionários, aliás, vão ganhando complexidade ficcional no decorrer do enredo de *Eu, Daniel Blake*. Consequentemente, toda essa representatividade ficcional acerca do papel burocrático do Estado — agora com alguns setores privatizados — de servir a interesses que não condizem com os anseios e necessidades de personagens como Blake, Katie e China não fora fruto de mera arbitrariedade por parte dos realizadores da obra. Nesse sentido, vale a pena destacarmos que, ao longo da história moderna e da contemporaneidade, muitos rios de tinta correram em direção aos agitados mares da problemática do

Estado. Privatizar ou não privatizar parte do erário, destinar recursos e benefícios governamentais à população ou fomentar uma austeridade fiscal (e, de quebra, socioeconômica) para beneficiamento das contas públicas, fortalecer empresas de capital misto para geração de recursos financeiros para os cofres públicos ou desonerar tributações sobre empresas privadas; tudo isso corresponde a uma série de questões e pragmatismos tipicamente tecnocráticos e economicistas, os quais envolvem, efetivamente, a operacionalidade jurídico-burocrática do famigerado aparato estatal.<sup>264</sup>

Mas serão essas temáticas de cunho eminentemente econométrico aquelas que realmente envolvem a representação cinematográfica do Estado em *Eu, Daniel Blake?* Haverá no processo de privatização do erário e, nomeadamente, de parte significativa do fundo social de trabalho um posicionamento definitivo por parte do diretor — e também de seu roteirista — no que tange ao papel do Estado no cômputo do processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho? Antes de podermos adentrar essas questões e ao filme propriamente dito (o qual permitirá elucidar melhor isso), torna-se pertinente expormos, ainda que brevemente, os principais nexos causais que tornam o Estado (burguês) um ente político (e histórico) aparentemente enigmático do ponto de vista de seus tentáculos de atuação; principalmente no que tange às contradições que se gestam em face das necessidades materiais de um proletariado cada vez mais vilipendiado em sua cotidianidade.

Nesse sentido, precisamos esclarecer, primeiramente, que o Estado jamais pode ser observado como um corpo político e jurídico-normativo que emerge historicamente para garantir aos trabalhadores, benefícios e auxílios sociais, serviços públicos de qualidade com caráter de abrangência universal e/ou políticas econômicas desenvolvimentistas de geração de pleno emprego, por exemplo. Além desta percepção validar um senso comum desistoricista em relação ao processo histórico de desenvolvimento do aparato estatal, essa mistificadora compreensão acaba por desconsiderar todo o contexto de lutas, greves e manifestações protagonizadas pelo proletariado no sentido de ‘empurrar goela abaixo’ da grande burguesia as suas demandas por melhores condições de trabalho e renda.

Ademais, conforme nos lembram figuras clássicas do materialismo crítico como Marx (2014; 2017a; 2017b), Engels (2015), Pachukanis (2017) e, mais recentemente, Anderson (2016) e Mészáros (2021), a conformação do Estado moderno se confunde com a gênese histórica da própria constituição da burguesia enquanto classe que toma de assalto o poder político até então detido nas mãos de um seleto grupo de aristocratas de origem feudal; assalto esse

---

<sup>264</sup> Para maiores informações acerca dessa operacionalidade jurídico-burocrática, ver Pachukanis (2017).

potencializado por uma grande acumulação de riqueza oriunda das mais vis modalidades de expropriação dos meios de subsistência alheios.<sup>265</sup>

Dessa forma, a gênese e o desenvolvimento dos chamados burgos no interior do modo de produção feudal e a consubstancialização de grandes unificações territoriais para redução das tributações sobre a circulação de mercadorias entre diferentes cidades e glebas foram dialética e politicamente superadas pela violenta e coercitiva constituição dos estados-nacionais de tipo moderno. E nesse sentido, a noção ‘universalizante’ de Estado emerge como a suprassunção (negação, conservação e elevação de patamar) da própria forma histórica de consolidação da chamada *propriedade privada dos meios de produção*; esta patenteada pelas classes burguesas em ascensão, principalmente entre os séculos XVIII e XIX. Em outras palavras, o que figuras tão caras ao materialismo crítico expuseram em suas análises é o fato irreduzível de que apenas sob o desenvolvimento do aparato estatal moderno é que a forma historicamente determinada da propriedade privada, detida pelos burgueses (até então meros moradores dos burgos em ascensão financeira), pôde deixar de ser uma modalidade de riqueza puramente econômica — e por isso, pouco relevante para a reconfiguração do estamento feudal — para se tornar efetivamente o principal ente de dominação política dessa classe social em ascensão. Logo, a riqueza que antes era predominantemente imóvel, sob a forma da propriedade fundiária, transmutava-se para o agora dominante *capital*: uma riqueza móvel e reprodutivamente garantida pelo próprio apanágio estatal e sua relação umbilical com os interesses mercantis.

Com efeito, em segundo lugar, devemos esclarecer que o Estado não deve ser teoricamente apreendido como um ente político que se encontra em oposição ao reino anárquico do mercado. Sendo parte inerente do processo de dominação que culminou com a constituição da chamada sociedade burguesa e seu modo de produção capitalista, o Estado figura como um aparato multifuncional que, de um lado, estimula, facilita e regulamenta os processos de acumulação de capital e, de outro, garante a reprodução sociomaterial das classes que, em sua práxis cotidiana, sustentam todo esse processo. Nessas condições, devemos lembrar que fora Marx (2017a) quem nos demonstrara como o processo de generalização das trocas impõe não

---

<sup>265</sup> Bastará ao leitor uma breve leitura do capítulo 24 do Livro I de *O capital* para que o mesmo compreenda que a gênese do modo de produção capitalista não se encontram em um idílico processo de *acumulação primitiva* ou *originária* – no qual um grupo seletivo de ‘parcimoniosos’ protocapitalistas haveria construído o seu suntuoso patrimônio a partir da mera poupança, quase monástica, de seus parcos e suados recursos financeiros –, mas sim na mais bárbara expropriação de bens e recursos tomados dos antigos camponeses, artesão e pequenos proprietários assentados sob uma base produtiva de caráter doméstico, os quais viram-se obrigados, não apenas economicamente, mas também coercitivamente – como mostram os tenebrosos relatos sobre as *workhouses* [oficinas de trabalho] que proliferavam na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII –, a terem de trabalhar para terceiros em troca de condições mínimas de vida e renda. Para maiores informações sobre esse processo histórico, ver Marx (2017a).



apenas uma sociabilidade fetichizada (invertida e, portanto, mistificada) entre compradores e vendedores de mercadorias, mas também a necessidade de operacionalização de uma série de relações sociais de produção — vide, por exemplo, os capítulos 2 e 6 de sua *opus magnum*. Relações essas garantidas, não por acaso, pelo aparato estatal erigido pela grande burguesia, a qual acabara de conquistar a sua primazia diante da nobreza estamental. Tais garantias, por sua vez, encontram-se estruturadas pelos sustentáculos de manutenção do próprio modo de produção capitalista, isto é: *a.* pela manutenção e proteção jurídica da propriedade privada dos meios de produção; *b.* pela perpetuação e ampliação do processo de proletarianização de uma força de trabalho historicamente expropriada de seus meios de subsistência e; *c.* pelo estabelecimento de uma jurisprudência capaz de formalizar e regularizar, via *contrato de trabalho*, os termos de exploração dessa ‘livre’ força de trabalho disponível no mercado.

Aliado a esses sustentáculos de manutenção mais estruturantes do modo de produção capitalista, encontramos, ainda, outras funções primordiais exercidas pelo Estado para a estabilização e reprodutibilidade do próprio mercado (burguês). Funções essas claramente vinculadas à viabilização e ao estímulo à circulação de mercadorias, tais como: *i.* a emissão e regulação de moeda fiduciária (moeda nacional de curso forçado) para estabilização dos preços e impulso às trocas; *ii.* o estabelecimento de condições mínimas de exploração (usufruto) do trabalho assalariado, visando regular padrões minimamente equânimes de jornada laboral e padrão salarial entre capitalistas demandantes de um mesmo ramo industrial; *iii.* a formação sociotécnica e normatização dos processos produtivos intercambiados entre diferentes segmentos e ramos empresariais; *iv.* a injeção de recursos para viabilização de grandes empreendimentos e infraestruturas que facilitem a circulação (troca) geral de mercadorias (como bens de capital, força de trabalho e bens de consumo final); *v.* o fornecimento de serviços públicos mínimos para a reprodutibilidade social da força de trabalho e, por fim; *vi.* o estímulo à formação educacional, pesquisa e ao desenvolvimento tecnocientífico para beneficiamento do avanço produtivo (em larga escala) do grande capital (MARX, 2014; 2017a; 2017b; MÉSZÁROS, 2021).

Portanto, diante do conhecimento de toda essa historicidade e funcionalidade do Estado (burguês) para a reprodução do modo de produção capitalista, observamos como a ficcionalização desse ente político-burocrático em *Eu, Daniel Blake* traz à tona uma problemática que se vinculada diretamente ao processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho<sup>266</sup>, qual

---

<sup>266</sup> Um processo que, como já expusemos ao longo da Seção I deste trabalho, encontra-se diretamente vinculado à persistente crise de superacumulação de capital. Nesse caso, para as sucessivas tentativas de superação dessa crise, o grande capital monopolista-financeiro promove uma gigantesca crise socioeconômica, não apenas no Reino Unido, mas em muitas outras regiões do globo, como o Brasil e a América Latina, por exemplo. Crise está que

seja, o papel mediador do Estado enquanto aparato garantidor dos chamados direitos civis ou, de forma mais difusa, da *assim chamada cidadania universal* — um papel que, como vimos, colide frontalmente com a natureza genética do moderno Estado burguês, principalmente quando essa dita ‘cidadania’ atravessa os interesse de manutenção da propriedade privada dos meios de produção.<sup>267</sup> Nesse caso, teremos a oportunidade de observar ao longo da exposição da trama loachiana como a busca de Daniel Blake por benefícios e garantias sociais legalmente estabelecidos pelo Estado britânico se traduz em um processo sísifico (ou seja, sob uma constante, hercúlea e inócua tarefa de ‘rolagem da pedra montanha acima’) de reconhecimento e destinação de uma carta ou constituição de direitos civis devidos, os quais vão progressivamente sendo solapados pela dura realidade de uma fração proletária a muito proscrita dos ritos legais que compõe o empolado e pouco factível Estado Democrático de Direito — vide, por exemplo, como o estabelecimento do sistema de votação com sufrágio universal não garantiu ao proletariado uma representação parlamentar capaz de garantir aos seus membros o atendimento de suas demandas.

Por conseguinte, bastará ao leitor um olhar atento sobre o desenvolvimento dos atos e blocos narrativos que compõem o enredo de *Eu, Daniel Blake* para que se compreenda que a natureza do aparato estatal no Reino Unido (e fora dele, tanto em nações do chamado Primeiro Mundo como em nações do chamado Terceiro Mundo) há muito deixou de oferecer condições efetivamente equânimes de proteção e assistência social ao proletariado — isto se pensarmos a questão do chamado *welfare state* no interior das economias centrais do modo de produção capitalista e sua inerente relação dialética com as chamadas *economias dependentes*, as quais,

---

corresponde, justamente, a esse processo de reestruturação produtiva marcado pelo fechamento de plantas industriais e postos de trabalho, estagnação da contratação de força de trabalho adicional e compra de meios de produção capazes de suprimir parcela significativa da força de trabalho via automação e digitalização das cadeias de valor.

<sup>267</sup> Marx (2017a), por exemplo, ironizava com impenitente fervor e dilacerante crítica o *status* conferido à noção abstrata de *cidadania*, afirmando que já no início da tormenta revolucionária, a burguesia francesa ousou despojar novamente os trabalhadores de seu recém-conquistado direito de associação. O decreto de 14 de junho de 1791 declarou toda coalizão de trabalhadores como um ‘atentado à liberdade e à Declaração dos Direitos Humanos’, punível com uma multa de 500 libras e privação, por um ano, dos direitos de cidadania ativa. Essa lei, que por meio da polícia estatal impõe à luta concorrencial entre capital e trabalho obstáculos convenientes ao capital, sobreviveu a revoluções e mudanças dinásticas. Mesmo o regime do Terror [Ditadura jacobina, de junho de 1793 a junho de 1794] a manteve intocada. Apenas muito recentemente ela foi riscada do *Code Pénal* [código penal]. Nada mais característico que o pretexto deste golpe de Estado burguês”. O autor de *O capital* complementa, ainda, em nota, que o artigo I dessa lei diz que “sendo uma das bases fundamentais da constituição francesa a supressão de todos os tipos de corporações do mesmo estamento [*état*] e profissão, é proibido restabelecê-las de fato, sob qualquer pretexto ou em qualquer forma. O artigo IV reza que, no caso de cidadãos pertencentes às mesmas profissões, artes ou ofícios tomarem deliberações ou realizarem convenções com o objetivo de recusar um acordo ou de não consentirem no socorro de sua indústria ou de seus trabalhos a não ser por um preço determinado, tais consultas e acordos [...] serão declarados inconstitucionais e como atentados à liberdade e à declaração dos direitos do homem etc., ou seja, como crimes de Estado, exatamente como nos velhos estatutos dos trabalhadores (MARX, 2017a, p. 812).

direta e indiretamente, sustentaram esse ‘Estado abonador’ em benefício de uma restrita aristocracia operária. Nesse sentido, tomando como base de exposição esses atos e blocos narrativos, apresentados na Tabela 4, poderemos estabelecer de forma mais precisa a relação entre a racionalidade burocrática do Estado e a destinação do fundo social de trabalho gerenciado por seu corpo tecnocrático, agora já parcialmente privatizado.

Tabela 4 — Blocos da narrativa fílmica de *Eu, Daniel Blake* e seus respectivos atos

BLOCO	SEQUÊNCIA DAS PRINCIPAIS CENAS / AÇÕES DOS PERSONAGENS
<i>Prólogo: Avaliação do auxílio-doença</i>	profissional da Previdência Social avalia condições de saúde de Daniel Blake / médica atende Daniel, reiterando sua incapacidade de voltar a trabalhar / em casa, Daniel recebe notificação com corte de seu auxílio-doença (seguro invalidez) pela Previdência Social / Daniel liga para o departamento de trabalho e pensões e recebe notícia de que está apto ao trabalho / Daniel pensa fazer um pedido de reconsideração obrigatória para avaliação do auxílio
<i>I Explicando situação na central de empregos</i>	Daniel vai à central de empregos explicar sua situação / o gerente coloca duas opções possíveis: auxílio-doença (seguro invalidez) ou seguro-desemprego / Daniel se depara com a inabilidade de preencher formulários online / Kate, com seus dois filhos, discute com funcionária o seu atraso, porém fica sem o seu auxílio-desemprego / irritado, Daniel interfere e segurança retira-o do recinto junto com Kate e seus filhos / eles vão para casa de Kate
<i>II Preenchendo formulários online</i>	na biblioteca, Daniel pede auxílio no preenchimento dos formulários online / diante do computador, ele mostra sua inabilidade / seu tempo de preenchimento se esgota / Daniel vai na central de empregos e pede ajuda à funcionária / ela é imediatamente repreendida por sua chefe / China, vizinho de Daniel, ajuda-o com os formulários / na rua, Daniel recebe ligação da Previdência notificando-lhe o corte de seu auxílio-doença
<i>III Ajudando Kate e seus filhos, Dayse e Dylan</i>	Daniel faz reparos na casa de Kate e interage com Dylan / Daniel lhe conta charada, mas Dylan não responde / Daniel coloca plástico bolha na janela do quarto de Dayse e lhe dá um móvel de peixes de madeira / Daniel os ensina a fazer aquecimento com vasos de barro / Kate serve macarronada no jantar, mas come apenas uma fruta / Daniel percebe a falta de comida / à noite, Kate chora e na manhã seguinte procura emprego
<i>IV Buscando emprego para obter auxílio</i>	na central de empregos, Daniel recebe formulário de compromisso por busca de emprego como condição para receber auxílio / Daniel deve fazer currículo digitalizado, mas isto o desamina / ele sai pelas ruas em busca de emprego em obras, funilaria, empresa de motores e oficina / Daniel leva Kate e seus filhos ao banco de alimentos / enquanto recebe os alimentos, Kate abre lata de feijões e os come desesperadamente
<i>V Ligação da central de trabalho e pensões</i>	Daniel recebe a prometida ligação da Previdência com mensagem eletrônica de um encarregado notificando o corte de seu auxílio-doença com base em pontuação insuficiente obtida junto ao profissional de saúde / em casa, Daniel se depara com último aviso do vencimento da conta de gás e eletricidade / recebe ligação da oficina em que entregou seu currículo, mas recusa ir a entrevista, alegando se encontrar doente
<i>VI Situação de desespero material</i>	no supermercado, Kate não passa alguns produtos no caixa e é pega pela segurança que a libera em seguida / ela e seus filhos vão visitar Daniel / Kate fala da dificuldade de achar emprego que concilie seus estudos / Daniel vai à central de empregos, mas seus descumprimentos burocráticos levam à suspensão de seu seguro-desemprego / Daniel vende a maior parte de seus móveis / Kate começa a se prostituir para pagar suas contas
<i>VII Requerendo recurso à Previdência</i>	Daniel vai a central de empregos e decide não cumprir os trâmites burocráticos / ao sair, picha a parede do local em protesto / populares o saudam pela atitude / Daniel é fichado por crime de dano à propriedade pública / Kate acompanha Daniel para tratar do recurso sobre o corte de seu auxílio-doença / no banheiro, Daniel acaba por falecer / em seu velório, Kate lê carta que Daniel deixou, exigindo respeito em sua condição humana

Fonte: Elaborado pela autora

Assim, analisando a estrutura ficcional da obra — dividida em um prólogo, três atos e sete blocos narrativos — seremos capazes de situar o contexto ficcional narrado (a partir das agruras vivenciadas pelo personagem Daniel Blake e seus correlatos) no âmbito do largo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Este já previamente desenvolvido ao

longo das tramas de *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*. Porém, estabelecendo agora como parâmetros de análise e argumentação a problemática do Estado diante da ofensiva perpetrada pelo grande capital monopolista-financeiro às classes trabalhadoras. Desse modo, passados mais de uma década e meia do momento de consolidação e impactos das medidas neoliberais enunciadas ficcionalmente por Loach e Dawber na virada do novo milênio, somos capazes de avaliar a trama de *Eu, Daniel Blake* como um mote de continuidade e superação daquelas questões econômicas por nós expostas anteriormente, focando justamente no modo como o sucateamento e a privatização de parte significativa do sistema previdenciário britânico encontra-se diretamente vinculado aos interesses (burgueses) de superação da crise de superacumulação de capital; em grande parte vinculado ao assalto ao chamado fundo social de trabalho.

### 5.1 PRÓLOGO – A DESPERSONIFICAÇÃO BUROCRÁTICA DE DANIEL BLAKE

Revisitando brevemente o prólogo de *Mundo Livre*, somos confrontados com uma estetização singular dos acontecimentos preambulares de sua trama, os quais divergem substancialmente da estetização do prólogo de *Os Ferroviários*. Vimos no capítulo 4 deste trabalho que essa divergência se encontrava no modo como a representação da narrativa de *Mundo Livre* privilegiava os diálogos estabelecidos entre os personagens em detrimento (ainda que momentâneo) de uma sequência de imagens que informassem de antemão, à sua audiência, o contexto no qual se procederia o desenvolvimento da trama; à propósito, um artifício de ficcionalização do enredo que Loach sempre utilizara em suas produções cinematográficas. Em parte, compreendemos que tal mudança de estetização emerge da própria mudança de roteirista entre as duas tramas — Robert Dawber, encarregado da roteirização de *Os Ferroviários*, e Paul Laverty, incumbido da mesma tarefa em *Mundo Livre*.

Nesse sentido, dada a continuidade da parceria entre Loach e Laverty em *Eu, Daniel Blake* não nos é estranho observar a forma de representação ficcional de seu prólogo, pois este segue a mesma ‘receita’ de *Mundo Livre*: uma tela escura que enuncia diálogos que não se sabe de quem são proferidos e que progressivamente vão adensando a temática que se desenvolverá ao longo da obra. Em tal procedimento, constatamos a mesma necessidade de concentrar a atenção do espectador às falas introdutórias dos personagens, algo que leva em conta a conformação de uma experiência estética (audiovisual) diante do desconhecido. E no caso de *Eu, Daniel Blake*, tal como em *Mundo Livre*, somos confrontados, quase que instantaneamente, com a densidade da temática que se avizinha.

Daniel Blake, nosso protagonista-trabalhador de plantão, é uma das vozes que se escuta em meio à escuridão da tela. Os primeiros diálogos de sua interlocutora sinalizam à audiência que ele se encontra em uma avaliação por parte do sistema previdenciário britânico, o qual permitirá “definir a sua elegibilidade para a atribuição do seguro-invalidez”. A voz que dialoga com ele não é de uma médica ou enfermeira habilitada para uma avaliação médica dessa natureza. Nada disso. Trata-se antes de uma “profissional de saúde nomeada pelo Departamento de Trabalho e Pensões”; uma trabalhadora de *healthcare* vinculada ao aparato estatal para avaliar a condição de saúde dos requerentes à benefícios dessa ordem. Entretanto, mais do que uma profissional que não se encontra habilitada para efetivar qualquer tipo de avaliação médica, essa agente a serviço do Estado encontra-se ali para proceder a um extenso questionário à Blake, quem nos informa de antemão que fora acometido por grave problema cardíaco. Temos então, quase que de forma imediata, a sensação de estarmos diante de um diálogo burocrático e enfadonho que segue um rigoroso e despropositado *script*.

*Profissional de saúde:* Bom dia, Sr. Blake. Meu nome é Amanda. Tenho umas perguntas para te fazer hoje, *para definir a sua elegibilidade para o seguro invalidez*. Não vai tomar muito do seu tempo. Pergunto em primeiro lugar, consegue andar mais de cinquenta metros sem ajuda de outra pessoa? *Daniel Blake:* Sim, consigo. *Profissional de saúde:* Certo. Consegue levantar os braços como se colocasse algo no bolso? *Daniel Blake:* Eu já respondi isso no seu formulário de cinquenta e duas páginas. *Profissional de saúde:* Sim, vejo que já respondeu, mas, infelizmente, não entendi o que você escreveu. *Daniel Blake:* Sim... Consigo. *Profissional de saúde:* Consegue levantar os braços para a parte de cima de sua cabeça, como se fosse colocar um chapéu? *Daniel Blake:* Não há nada errado com meus braços e pernas. *Profissional de saúde:* Poderia responder somente as perguntas, por favor? *Daniel Blake:* Você tem meus laudos médicos. Podemos falar do meu coração? *Profissional de saúde:* Acha que consegue responder essas perguntas? *Daniel Blake:* Ok! *Profissional de saúde:* Então é um sim, consegue colocar um chapéu?! *Daniel Blake:* Sim. *Profissional de saúde:* Certo, ótimo (EU, DANIEL BLAKE, 2016).

Como podemos observar, em pouco menos de um minuto de conversa, percebemos o desconforto de Daniel Blake em relação a essa avaliação. São, de fato, perguntas estritamente rígidas, muitas das quais se qualquer relação com a enfermidade de nosso protagonista-trabalhador. Afinal, como ele mesmo indaga, o que “levantar os braços” para colocar “algo no bolso” se relaciona com o seu “coração” enfermo? “Laudos médicos” já foram enviados àquele departamento que agora avalia Blake. A repartição pública que agora o indaga com esse enfadonho e gigantesco questionário — pois, esse questionário se apoia sobre um “formulário de cinquenta e duas páginas” previamente respondido — já conhece o seu estado de saúde; eles já sabem que tipo de problemas cardíacos o acometeram. Mas a profissional de saúde — como mais uma

trabalhadora estranhada que deve seguir os ritos burocráticos delegados por superiores — não se faz demover. E, novamente, prossegue com o burocrático e revelador questionário (ao menos do ponto de vista dos rumos ulteriores da trama).

*Profissional de saúde:* Consegue pressionar um botão como uma tecla de telefone? *Daniel Blake:* Não há nada errado com os meus dedos também. Estamos cada vez mais longe do meu coração. *Profissional de saúde:* Se pudermos permanecer nas perguntas, eu agradeço. Você tem alguma dificuldade significativa em se comunicar com estranhos? *Daniel Blake:* Sim! É o meu coração, porra! Eu tento te dizer, mas você não escuta. *Profissional de saúde:* Sr. Blake, se continuar falando assim, isso não ajudará muito na sua avaliação. Se puder só responder as perguntas, por favor. *Daniel Blake:* Certo. *Profissional de saúde:* Ok... Já sofreu perda de controle que o levou à incontinência do intestino? *Daniel Blake:* Não. Mas não posso garantir que não acontecerá se não formos direto ao assunto (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h01min31s-00h02min22s, tradução nossa).

A irritação de nosso protagonista parece agora escalar rapidamente. Blake parece não acreditar que perguntas tão despropositadas estão lhe sendo colocadas de um modo tão mecânico e impessoal. Como ele mesmo afirma, “estamos cada vez mais longe do meu coração”, ou seja, ‘estamos cada vez mais longe do propósito desta avaliação’. E a “dificuldade significativa de se comunicar com estranhos”, como argutamente indica os diálogos roteirizados pelos realizadores da trama, não é de ordem patológica ou fisiológica, mas de natureza social. Blake tenta ainda algumas vezes estabelecer um diálogo ‘mais humano’ com a sua interlocutora, mas isso claramente está vedado à condição burocrática daquela lacônica e institucionalizada relação interpessoal. E por mais que nosso protagonista em condição de grave enfermidade tente um ‘algo a mais’ nessa breve comunicação, os esforços de seu estímulo lhe levam sempre a mesma resposta por parte da profissional de saúde: “se puder só responder as perguntas”, ela ‘agradece’. Assim, tal como numa conversa impessoal e ‘roteirizada’ de telefone entre trabalhador de *telemarketing* e seus potenciais clientes do outro lado da linha, a audiência de *Eu, Daniel Blake*, em pouco mais de dois minutos de decorrência da trama, se vê confrontada de modo tão cristalino com a natureza burocrática do Estado (burguês) em seu tratamento com o chamado *contribuinte*. Porém, o desfecho desse diálogo informa aos espectadores da trama muito mais do que a revelação desse já conhecido *tratamento impessoal de ordem estatal*.

*Profissional de saúde:* Consegue realizar simples tarefas, como ajustar um despertador? *Daniel Blake:* Oh, Jesus! Consigo... Posso fazer uma pergunta? Você tem qualificações médicas? *Profissional de saúde:* Eu sou uma profissional da saúde [*I'm a healthcare professional*] nomeada pelo Departamento de Trabalho e Pensões [Department for Work & Pensions - DWP] para fazer as avaliações e concessão do seu seguro invalidez. *Daniel Blake:* Mas um sujeito lá fora, na sala de espera, disse que *você trabalha para uma empresa*

*americana. Profissional de saúde: Nossa empresa foi nomeada pelo governo. Daniel Blake: Você é enfermeira? Você é médica? Profissional de saúde: Sou uma profissional de saúde. [A tela escura dá lugar ao rosto de Blake] Daniel Blake: Olha, eu tive um ataque cardíaco. Quase caí do andaime. Eu também quero voltar a trabalhar. Agora, por favor, podemos falar do meu coração? Esqueça da minha bunda [forget about me arse], ela está ótima (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h02min22s-00h-03min08s, tradução nossa, grifo nosso).*

Até antes desse desfecho do diálogo, a audiência era confrontada com um simples e banal diálogo entre uma funcionária à serviço do sistema previdenciário do Estado britânico e um trabalhador que necessitava referendar o recebimento de seu seguro-invalidez em decorrência de uma enfermidade cardíaca. Ali, nosso protagonista apenas reagia as questões burocráticas colocadas pela profissional de *healthcare*. Agora, neste último excerto do diálogo, não apenas ele revela toda a sua frustração e irritabilidade diante desse contexto, como, de modo propositivo, indaga o próprio cargo administrativo exercido pela profissional. ‘Você tem qualificações médicas?’, indaga nosso protagonista. Prontamente, ela responde-o afirmando-se como mera burocrata da área da saúde à serviço do sistema previdenciário britânico. Todavia, mais do que essa ausência de habilidades profissionais nos ramos da medicina e enfermagem, Blake ressalta uma característica central dessa profissional: ela não é um servidora de um departamento estatal que trabalha para o sistema previdenciário, mas sim uma funcionária de uma “empresa americana” de *healthcare*, a qual fora “nomeada pelo governo” para o exercício desse tipo de função burocrática — mais especificamente pelo Departamento de Trabalho e Pensões vinculado ao Estado britânico.

Cabe aqui ressaltarmos que essa indicação na trama de *Eu, Daniel Blake* acerca da existência de uma empresa privada que presta serviços de gestão do chamado *healthcare* faz referência, justamente, à progressiva implementação de um processo de digitalização dos serviços de avaliação previdenciária no Reino Unido, o qual já vinha se desenvolvendo anos antes do lançamento do filme (DEPARTMENT FOR WORK AND PENSIONS, 2017). Nesse caso, novos ramos de negócios que vinculam uma gestão informatizada do aparato burocrático estatal ao sistema de saúde de várias nações do chamado Primeiro Mundo, tem culminado nas famigeradas *healthtechs*. Isto é, nos modelos de negócios que oferecem serviços tecnodigitais de gestão de dados e implementação de rotinas direcionados à área da saúde. E para que não fiquemos apenas em uma descrição genérica desse tipo de ‘fusão’ entre os serviços tecnodigitais de gestão e controle de processos administrativos e os ramos de prestação de serviços voltados à área da saúde (principalmente da área de *healthcare*, já amplamente digitalizada e racionalizada para consultas à distância), vamos aqui trazer um exemplo concreto de uma empresa desse tipo que tem atuado em solo britânico.

Estamos aqui nos referindo à Atos Healthcare<sup>268</sup>, aquela empresa multinacional de origem francesa descrita no item 1.2 deste trabalho, o qual indicava o seu portfólio de serviços prestados na área de desenvolvimento e implementação de soluções tecnodigitais (telemáticas) de gestão de dados e implementação de rotinas, tais como formulários automáticos de avaliação de potenciais beneficiários dos auxílios previdenciários (PETITJEAN, 2012). Formulários esses que, não por acaso, estariam na base da metodologia de avaliação de nosso protagonista-trabalhador-enfermo.

Blake passa, então, de mero agente passivo do diálogo à interlocutor ativo, deslocando a natureza enfadonha desse questionário sem sentido ao cerne da problemática trazida por *Eu, Daniel Blake*. Uma problemática que, como veremos, permeará todo o desenvolvimento de sua trama, qual seja, a problemática da *racionalidade burocrática de um aparto estatal já efetivamente privatizado* e as consequências que essa dinâmica estruturante exerce não apenas no decorrer das ações de personagens como Daniel Blake e seus correlatos, mas no próprio *movimento de assalto ao fundo social de trabalho*<sup>269</sup>, o qual desestrutura (e reestrutura), ainda mais, as bases produtivas e reprodutivas de um mundo do trabalho já bastante vilipendiado; isso, é claro, do posto de vista das condições de vida e renda de seu proletariado. E essa modalidade ‘sutil’ de assalto aos cofres públicos — supostamente destinados ao atendimento das demandas populares/proletárias — pode ainda ser corroborada pelo próprio conteúdo e linguajar presente no *Relatório anual de contas do Departamento de Trabalho e Pensões para aos anos de 2015 e 2016* [Annual report and accounts 2015-16 to the Department for Work & Pensions]. Pois nesse se celebra a “redução” de seus “custos operacionais anuais” [reduce our annual running costs], ‘milagre’ esse apenas possível pela exoneração de servidores públicos de carreira e contratação terceirizada de força de trabalho assalariada por terceiros.

Assim sendo, diante dessas intrincadas relações entre a *estória loachiana* e o *contexto histórico* que anima as suas querelas representadas, podemos observar neste prólogo a existência de um profícuo diálogo introdutório pensado por Loach e Laverty no sentido de trazer à consciência de sua audiência não apenas a representação ficcional dessa problemática, mas

---

<sup>268</sup> A subsidiária da empresa Atos Healthcare no Reino Unido é atualmente a segunda maior empregadora de médicos e enfermeiros naquele país, ficando atrás, apenas, do Serviço Nacional de Saúde [National Health Service ou NHS].

<sup>269</sup> Nesse caso, vale a pena destacarmos que a subsidiária da Atos Healthcare (2022) no Reino Unido, realizou cerca de 739 mil exames apenas no ano de 2011. Médicos e enfermeiras, por sua vez, denunciaram que haviam recebido metas de exclusão deliberada de potenciais beneficiários do sistema previdenciário local, mesmo ante a realização de qualquer exame que comprovasse ou não a necessidade daquele benefício. Por sua vez, o primeiro-ministro do Reino Unido, à época, David Cameron acabou por fechar um novo contrato com empresa, o qual passou a focar justamente nas modalidades de auxílio-saúde destinadas para pessoas incapacitadas de trabalhar. Tudo isso como o claro objetivo de reduzir em 20% os gastos orçamentários com previdência.



também um desdobramento histórico do próprio processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho, o qual, não por acaso, encontrava-se geneticamente assentado naquela *era das privatizações* representada em *Os Ferroviários*. Nesse caso, os realizadores da obra optaram por manter o diálogo quase que inteiramente desenvolvido sob a escuridão da tela no sentido de permitir que a contextualização dos aspectos apontados naquela preambular interlocução fosse de algum modo destacado como central ao desenvolvimento do próprio enredo da obra. E diante de tal ensejo, observamos como a ausência (ainda que momentânea) de planos, iluminação, enquadramentos, sons de ambientação etc. torna a imersão naquele diálogo ainda mais proveitosa para o espectador. Aliás, toda essa *densidade narrativa de natureza épico-dramática* daquele diálogo apenas é interrompida no momento em que nosso protagonista emerge na tela — com seu rosto enquadrado em um plano detalhe. Momento esse em que se elucida de forma mais específica a natureza de sua enfermidade e as consequências dela decorrentes: um ataque cardíaco que o forçou a um período de repouso, logo, sem a possibilidade de exercer qualquer atividade laboral capaz de lhe garantir algum tipo de renda — relegando a sua existência ao sacrificado papel de membro do chamado *exército industrial de reserva* ou, mais precisamente, a um membro compulsório do grupo de trabalhadores aposentados por invalidez.

Trata-se, assim, do instante do prólogo no qual o desvelar da escuridão da tela, dá lugar à personificação visual do rosto daquele personagem-trabalhador-enfermo chamado Daniel Blake<sup>270</sup>. Um recurso estético que além de destacar a centralidade do personagem para o desenvolvimento da trama, provocando algum tipo de empatia deste por parte do grande público, permite também apresentar a sua expressão facial de descontentamento no mesmo instante em que, com acentuado deboche, pede à profissional de saúde para que ‘esqueça a sua bunda [*arse*]<sup>271</sup>’, ou seja, para que foque em sua enfermidade.

Ao final desse elucidativo diálogo, o prologo da trama de *Eu, Daniel Blake* prossegue com a caracterização de seu protagonista. Nesse sentido, daquele primeiro diálogo em diante, ou seja, daquele momento inaugural da trama, os planos e enquadramentos apresentados vão informando o espectador sobre o cotidiano de Blake, começando de imediato por nos apresentar a ambientação de seu bairro de residência, o qual contrasta com aquela primeira tela escura que ainda mantinha sob mistério a caracterização do personagem, como mostra a Figura 35.

---

<sup>270</sup> Até o final deste capítulo veremos que não é fortuito a presença de um sobrenome neste personagem, contrariando grande parte da nomenclatura de personagens loachianos, os quais, normalmente, costuma apenas serem referidos por seu primeiro nome ou apelido.

<sup>271</sup> O termo *arse* apresenta-se como parte da caracterização do personagem, na medida que faz referência ao modo coloquial com que os trabalhadores do norte da Inglaterra se referem aos seus glúteos.

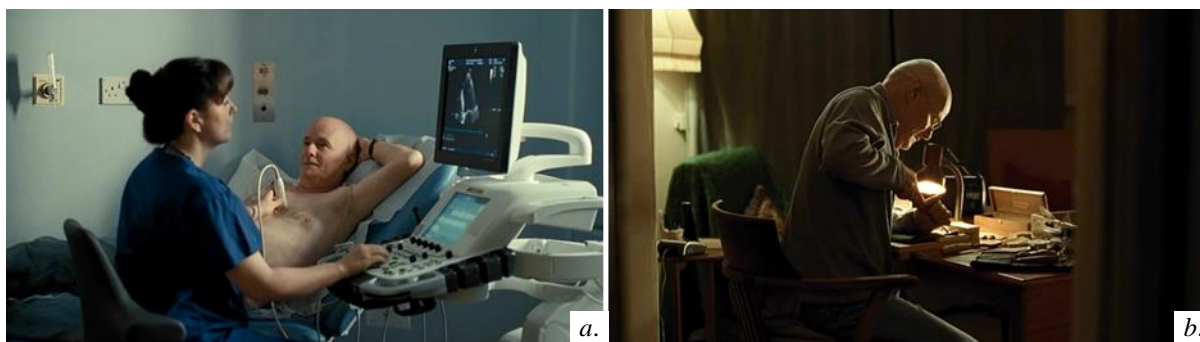
Figura 35 — Sequência de planos no princípio do prólogo de *Eu, Daniel Blake*: *a.* Tela escura com a voz *off* de Blake e da profissional de saúde que o atende; *b.* Letreiro em inglês de *Eu, Daniel Blake* com o protagonista caminhando em seu bairro de residência



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Assim, além da problemática narrada no princípio preambular da trama e da caracterização de seu local de residência, o espectador passa a ser informado, via planos adicionais, da nova rotina de exames de monitoração do coração do protagonista, bem como o seu gosto por trabalhos artesanais (manuais) com madeira (na realidade, descobre-se posteriormente que sua profissão de origem é marceneiro). A sequência de planos apresentada na Figura 36 mostra exatamente esse descortinar da vida de Blake pós-enfermidade.

Figura 36 — Sequência de planos que remetem ao prólogo de *Eu, Daniel Blake*: *a.* Tela escura com a voz *off* de Blake e da atendente; *b.* Letreiro de *Eu, Daniel Blake* com o protagonista caminhando em seu bairro de residência; *c.* Exame de ultrassom cardiológico de Daniel Blake; *d.* Daniel Blake exercendo o seu ofício de marceneiro



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Como podemos observar, o prólogo de *Eu, Daniel Blake* não apenas enuncia a temática (e problemática) que perpassará toda a obra, mas também as novas condições de vida de seu protagonista-trabalhador-enfermo. Sabemos que ele é um marceneiro de ofício que teve um ataque cardíaco em uma obra — talvez, naquele momento, ele estivesse em alguma construção trabalhando diretamente com algum projeto de marcenaria. De fato, sua nova rotina não é mais aquela típica de um trabalhador padrão: sair de casa para ir para o local de trabalho e retornar a mesma ao final da jornada. Ele agora encontra-se impossibilitado de trabalhar. Ele não recebe

mais rendimentos oriundos de sua atividade profissional. E nessas condições o que lhe resta é a dificultosa tarefa de manter o recebimento dos benefícios destinados a si destinado pelo governo britânico; benefícios esses comumente direcionados àqueles trabalhadores que, como Daniel Blake, encontram-se em condições de invalidez ou enfermidade crônica.

Em tal cenário de adversidades, nosso protagonista passa a viver a sua vida em função de manter o recebimento desses poucos recursos financeiros oriundos dos cofres públicos; recursos esses que, aliás, fazem parte da carta de direitos e do escopo previdenciário outrora conquistado pelo proletariado britânico em suas mobilizações e promulgado, à revelia, pelo corpo jurídico-normativo local. Todavia, ao receber em sua casa uma carta do Departamento de Trabalho e Pensões, Blake se depara com a interrupção do recebimento de seu único benefício previdenciário. Obviamente, tal interrupção decorre daquela avaliação por parte da profissional de saúde terceirizada pelo Estado. Uma avaliação que, a seu entender, permitiu concluir que a enfermidade de Daniel Blake não o tornava inapto ao exercício de qualquer atividade laboral; embora a médica do requerente ao benefício tivesse diagnosticado a sua necessidade de manter repouso.

Em consequência desse trágico acontecimento — o qual, se efetivamente consumado, significaria o pleno deperecimento material —, Daniel Blake ver-se-á enredado por uma kafkiana saga por entre os meandros da burocracia estatal (agora parcialmente privatizada). Em vista disso, o desfecho do prólogo de *Eu, Daniel Blake* apresenta ao espectador o princípio desse trágico fardo, consumando-se na representação de nosso protagonista-trabalhador-enfermo ligando para a central de atendimento da Previdência britânica, tal como mostra a Figura 37.

Figura 37 —Daniel Blake recebendo uma carta do sistema previdenciário: *a.* Blake lendo a carta; *b.* Blake decide ligar para a central de atendimento da agência previdenciária



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Dessa forma, aquele disparatado questionário com a profissional de saúde privada à serviço do Estado, precedido por um extenso formulário de cinquenta e duas páginas, revela à audiência da película a tônica burocrática do aparato estatal diante dos processos de destinação

de recursos (oriundos do fundo social de trabalho) ao proletariado britânico, principalmente àquele agrupamento laboral de extrato material mais humilde como no caso de Daniel Blake. Assim, não bastasse aquele maçante encontro com a profissional de saúde e a consequente interrupção do benefício a que tinha direito, nosso protagonista — em condição de enfermidade e agora diante de uma situação de possível vulnerabilidade econômica — vê-se obrigado a ter de ligar para uma central de atendimento de uma repartição pública em busca da reconsideração da avaliação que lhe negou a única fonte de rendimentos que ainda tinha disponível. E, como se poderia esperar, o tom burocrático das relações vividas por Blake retorna com peso. Não bastasse toda a condição de enfermidade e toda racionalidade burocrática de um aparato estatal que desconsidera as reais necessidades de seus contribuintes, nosso protagonista aguarda por mais de uma hora o atendimento à sua ligação.

Aqui, Loach e Laverty fazem questão de representar a natureza tragicômica da situação, apresentando a espera de Blake ao som de *As quatro estações* [*Le quattro stagioni*], do compositor clássico italiano, Antonio Vivaldi; mais especificamente o primeiro dos quatro concertos que compõem a peça, a já conhecida e enfadonhamente publicizada *Primavera*. É justamente a partir desse contraste estético-sonoro entre o rosto aborrecido do protagonista ao telefone e o som abafado dessa peça clássica que os realizadores de *Eu, Daniel Blake* promovem aquilo que Sims (2017) nomeou como *humor de cadafalso* [*gallows humor*] — algo semelhante ao que tínhamos observado na trama de *Os Ferroviários*, embora em menor grau (por exemplo, naquela emblemática e descontraída sequência de planos que mostravam os ferroviários pregando uma peça em Jack). Desta feita, o colunista da prestigiada revista literária *The Atlantic*, não poupa elogios ao ator Dave Johns, afirmando que a sua atuação como Daniel Blake encarna justamente esse humor de cadafalso almejado principalmente por Loach. Assim ele afirma que a trama de *Eu, Daniel Blake* pode até parecer

sombria e lenta, e até é (este é um filme de Ken Loach, e essas são suas especialidades), mas a atuação de [Dave] Johns tem um toque notavelmente leve. Sua raiva pela situação vivida [pelo personagem] nunca transborda em um histrionismo pouco crível. Seu desespero se manifesta como uma espécie de humor de cadafalso [*gallows humor*], com Daniel [Blake] oferecendo um comentário sardônico a cada funcionário público que lhe diz que ele está violando alguma lei ou regulamento. O filme de Loach é uma sátira amarga na qual a piada proferida refere-se ao fato de que o sistema da vida real alcançou a ficção científica que zombara dele trinta anos atrás [referindo-se ao filme *Brazil* de Terry Gilliam]. Os espectadores ficam surpresos com as coisas que Daniel ouve — um homem que acabou de sofrer um ataque cardíaco deve retornar ao mercado de trabalho — e, ao mesmo tempo, [percebem como tudo isso] é tristemente crível (SIMS, 2017).

Nesse excerto de Sims, podemos constatar não apenas as razões que o levam a admitir a postura tragicômica do protagonista da trama diante de situações humilhantes, mas, também, a correlação que estabelece entre a obra loachiana de 2016 e o filme *Brazil*, de 1985, dirigido por Terry Gilliam. Não sem razão, esse filme britânico da década de 1980 — típico do subgênero de ficção científica que ficou conhecido como *steampunk*<sup>272</sup> — retrata uma sociedade distópica na qual a extrema opulência de um elite reduzida contrasta com o pauperismo de uma população em constante revolta, redundando, precisamente, na conformação de um aparato estatal fortemente burocratizado e brutalmente repressor — burocracia essa amplamente informatizada e racionalizada, permitindo constranger iniciativas populares e punir seus ‘infratores’. Assim, tal como nessa obra de ficção científica de Gilliam, *Eu, Daniel Blake* apresentaria ao público uma espécie de concretização tragicômica dessa distopia burocrática, combinando a racionalidade tecnologicamente mediatizada de um corpo burocrático difuso (estatal, mas também privado) com a indignação intransigente de seu protagonista.

É justamente dessa quase irreverente e intempestiva atuação de Daniel Blake (interpretada com sagacidade por Johns) que o desfecho do prólogo acaba por ressaltar ainda mais a condição tragicômica de um proletariado que não se curva à entediante racionalidade burocrática de um aparato estatal em condição de austeridade<sup>273</sup>. Nesse caso, Blake emerge definitivamente como o arquétipo do trabalhador precarizado que, ao se ver diante de um processo kafkiano de burocratização extrema, ironiza o estado de coisas que o cerca. E nesse sentido, aquela ligação telefônica que tocava Vivaldi quase que interminavelmente revela, mais uma vez, a natureza burocrática do sistema previdenciário britânico, agora, finalmente descortinada pelo atendente que deveria (mas não o faz) acudir as agruras de nosso protagonista.

*Daniel Blake: Sabe quanto tempo estou no telefone? Uma hora e quarenta e oito minutos. Jesus Cristo, isso é mais do que uma partida de futebol. Vai me custar caro. Atendente: Desculpe, senhor. Estamos muito ocupados. Daniel Blake: Deve haver algum engano. Eu tenho um grave problema cardíaco. Estou na reabilitação e a médica disse que eu não posso trabalhar. Estava recebendo o benefício, até fazer a maldita avaliação. Atendente: Vejo que você*

---

<sup>272</sup> *Steampunk* ou Vapor Punk é um subgênero de ficção científica que se popularizou na chamada cultura *pop* entre as décadas de 1980 e 1990. Nele, a estética e a ambientação literária apoiam-se no paradigma futurista distópico do movimento *ciberpunk* associado a dois contextos históricos radicalmente distintos: de um lado, a ambientação do maquinário da Revolução Industrial e da indumentária vitoriana do século XIX; de outro, o retrofuturismo anacrônico de paradigmas tecnológicos contemporâneos, consubstancializados principalmente no uso de equipamentos oriundos da cibernética e da automação mecatrônica. Cf. Donovan (2011).

<sup>273</sup> Veremos no decorrer deste capítulo como a austeridade fiscal dos Estado britânico contribui para conformação de um aparato burocrático que tem por objetivo diminuir os encargos sociais com o sistema previdenciário local. Situação essa que amplia a destinação de fatia crescente do fundo de trabalho (acumulado outrora via tributação) para o pagamento de título da dívida pública local; num movimento progressivo de transferência de valor dos cofres públicos para a dinâmica de acumulação de diversos fundos de investimento e participações acionária.

tem apenas doze pontos. E você precisa de quinze para ter o benefício. *Daniel Blake: Pontos... Isso é um jogo [That's a game]? Atendente:* Desculpa, mas de acordo com nossos profissionais de saúde você está apto para trabalhar. *Daniel Blake:* Então ela sabe mais do que a minha médica, um consultor cirúrgico e uma equipe de fisioterapia? Eu quero recorrer. *Atendente:* Está bem (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h10min35s-00h-11min18s, tradução nossa, grifo nosso).

Como o leitor pode observar, a natureza impessoal do contato estabelecido entre Blake e o novo atendente volta à cena. Antes, a profissional de saúde à serviços do Estado era protocolar em seus questionamentos, seguindo um *script* que não permitia à Blake qualquer resposta ou manifestação que desvirtuasse o roteiro de questões programado. Agora, além de ter de aguardar uma hora e quarenta minutos e oito minutos (pouco mais do que o tempo de duração do próprio filme) para ser atendido pela central de atendimento, nosso protagonista-trabalhador-enfermo precisa lidar com o cinismo de um sistema impessoal de pontuação; um “jogo” no qual ganha apenas aquele que atingir quinze pontos em tal avaliação.

Assim, não por acaso, observamos a sagacidade dos realizadores de *Eu, Daniel Blake* em produzir uma trama capaz de explicitar, de modo esteticamente tragicômico, a impessoalidade de um sistema previdenciário que, por detrás de uma aparente ‘racionalidade inofensiva’ de destinação de recursos aos seus contribuintes, revela-se um jogo perverso de intransigências governamentais e barreiras privatistas que obstaculizam o acesso àquilo que a muitos pertence; neste caso, ao fundo social de trabalho oriundo da massiva tributação dirigida sobre a riqueza socialmente produzida pelas classes trabalhadoras.

Certamente, um personagem irônico como Daniel Blake não deixaria de ressaltar a absurdidade de tal situação: a vida e o destino de milhões de trabalhadores-contribuintes que necessitam de algum tipo de auxílio governamental para poderem sobreviver depende, nessa trágica quadra histórica— de austeridade fiscal, burocratização extrema e maturação dos processo de privatização de parte do erário —, da concretização satisfatória de um ‘jogo de pontos’, no qual o proletariado encontra-se quase sempre em desvantagem. E nesse sentido, Blake parece mais uma vez apresentar um misto de irritabilidade e “paciência em enfrentar minuciosamente as humilhações incrementais [que atormentam] os mais necessitados da sociedade” (GILBEY, 2016). Todavia, nem mesmo ele — quem procura encarar toda essa situação surrealista com o devido sarcasmo — suporta o desfecho de sua interlocução com o atendente da central.

*Atendente:* Primeiro, você precisa solicitar a reconsideração obrigatória. *Daniel Blake:* Que diabos isso significa? *Atendente:* Significa que o encarregado vai reconsiderar isso, e se ele chegar a mesma decisão, você pode recorrer. *Daniel Blake:* Tá, então vamos logo com isso. *Atendente:* Certo senhor, mas

você deve esperar uma ligação do encarregado. *Daniel Blake*: Por quê? *Atendente*: Para te dizer qual é a decisão. *Daniel Blake*: Mas isso já foi decidido. *Atendente*: Foi, mas você deve receber a ligação antes da carta. *Daniel Blake*: Ela vai mudar de ideia? *Atendente*: Não, a ligação é para discutir essa decisão. *Daniel Blake*: Sei qual é a decisão, a carta está na minha frente. Quer que eu leia? *Atendente*: Mas ela deve te ligar antes. *Daniel Blake*: Mas não ligou. *Atendente*: Mas ela deve. *Daniel Blake*: Sem uma máquina do tempo, não iremos a lugar algum. Você concorda? *Atendente*: Ele tem que ligar para o senhor primeiro. *Daniel Blake*: Escute, poderia colocá-lo na linha para que eu não perca mais tempo? *Atendente*: Não posso senhor. *Daniel Blake*: Onde ele está? *Atendente*: Ele irá retornar a sua ligação, quando ele estiver disponível. *Daniel Blake*: Quando? *Atendente*: Eu não sei, senhor. *Daniel Blake*: Isso é ridículo (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h11min18s-00h-12min28s, tradução nossa, grifo nosso).

Nesse sentido, como aponta Gilbey (2016), “a pomposidade burocrática” de *Eu, Daniel Blake* é “digna de um esboço de Monty Python”, embora seu desfecho remeta a um contexto no qual ninguém mais “esteja mais rindo”. Nosso protagonista parece cada vez mais embrenhado em uma teia de meandros burocráticos, a deriva no mar da impessoalidade estatal, sem ao menos um horizonte no qual possa aportar as suas dúvidas. Trata-se, pois, de um efetivo *labirinto kafkiano*, no qual a *dinâmica estruturante da burocratização estatal* visa tão somente a *dificultação do acesso dos trabalhadores britânicos aos benefícios previdenciários*.

Por sua vez, nossa percepção acerca dos rumos subsequentes da trama não se apoia apenas nas impressões de Gilbey, mas, fundamentalmente, segundo Johnston (2016), na própria fala de Laverty acerca do desenvolvimento do enredo de *Eu, Daniel Blake*; principalmente a partir dos pilares que sustentam a estatização e prossecução de sua narrativa épico-dramática, quais sejam: *i. o surrealismo cômico*, enquanto meio de externalização desse humor de cadafalso que permeia boa parte da trama, o qual, aliás, se personifica a partir das ações sarcásticas e irônicas de seu principal protagonista e; *ii. o burocratismo kafkiano* do contexto social narrado, o qual, segundo o próprio roteirista da obra, leva “todas essas pessoas pobres à loucura quando são colocadas em espera [no telefone] ao som de Vivaldi”. Nesse ponto, ainda, Laverty faz questão de ressaltar que a loucura desse burocratismo é tão forte que, “aparentemente”, atinge “a própria equipe do DWP em suas chamadas internas”, complementado que esse contexto “nos deu uma comédia surreal no meio deste labirinto kafkiano” (JOHNSTON, 2016).

Nesse caso, o sistema de pontuação referenciado pelo atendente telefônico, muito mais do que um ‘jogo sádico’ — no qual se ‘brinca’ com o destino de trabalhadores-enfermos (como Daniel Blake) — é uma estratégia racional de um Estado em condição de austeridade fiscal, a qual visa dificultar cada vez mais o acesso do proletariado ao fundo social de trabalho que originalmente lhe fora destinado. E é justamente diante dessa sensação de deliberação racional

dos meandros burocráticos que se ocultam por detrás de outros trabalhadores subsumidos pela racionalidade austera do Estado (neste caso, da profissional de saúde do primeiro diálogo e do atendente telefônico que estabelece essa última interlocução), que observamos a toada dessa dinâmica, a qual, aliás, serve de meio de transição entre o prólogo e os sucessivos blocos narrativos da trama. Portanto, no decorrer deste capítulo, iremos adentrar os atos subsequentes da trama, encaminhando de modo cada vez mais concreto o direcionamento da problemática da burocratização estatal. Entretanto, como o leitor poderá observar posteriormente, os realizadores de *Eu, Daniel Blake* fazem questão de representar o desenvolvimento dessa problemática de modo conexo ao próprio processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Para isso, cada um dos três atos (e blocos narrativos) que compõem a quase totalidade da obra apresentará nosso protagonista-trabalhador-enfermo não somente em diálogos impessoais e enfiados com representantes estatais, mas também no interior de novas relações interpessoais de afetividade e solidariedade com outros membros do proletariado, nomeadamente, a trabalhadora desempregada e mãe solo, Katie, e o vizinho e trabalhador precarizado, China.

Assim, a trama de *Eu, Daniel Blake* se descortinará entre os três atos já enunciados do seguinte modo. O *Ato I*, composto pelos blocos narrativos I, II e III, nos deparamos com a continuidade da saga de Daniel Blake pela recuperação de seu benefício, todavia, agora acompanhado de novos personagens de origem proletária, como os já enunciados Katie e China, bem como os filhos dela, Daisy e Dylan. É nesse primeiro ato, aliás, que nosso protagonista estabelece seus primeiros laços de solidariedade e vínculo afetivo pós-infarto. A luta contra a burocracia estatal e pelo reestabelecimento de seus direitos enquanto contribuinte continua firme e contundente, embora neste momento ela passe a ficar um pouco mais nuançada, principalmente pela representação adicional dos problemas e das tarefas cotidianas vividas pelos personagens correlatos à Blake.

Já o *Ato II*, composto pelos blocos narrativos IV e V, dá conta da estetização e conformação de uma *narrativa épico-dramática* que coloca em evidência as improvisações e a busca (quase instintiva) de Daniel Blake e Katie por sua sobrevivência conjunta, principalmente quando estes se veem sem quaisquer fontes de rendimentos minimamente estáveis para a sua reprodução cotidiana —Katie busca desesperadamente alguma vaga de empregos e, dada às exigências do sistema previdenciário local, Blake também se vê obrigado a buscar qualquer tipo de trabalho que apareça, mesmo sabendo que não poderá laborar em qualquer um deles, dada a natureza de sua enfermidade. Nesse caso, a audiência terá de lidar de algum modo com uma reflexão catártica de grande indignação e peso histórico, pois, algumas das situações ali narradas, como a formação de longas filas nos bancos de alimentos, rememoram a natureza de



um processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho atrelado a uma crise que, desde 2008, jamais deu tréguas aos membros mais empobrecidos das classes trabalhadoras.

Por fim, no *Ato III*, composto pelos blocos narrativos VI e VII, o leitor irá observar o desfecho trágico da trama, com seu principal protagonista sucumbindo à intransigência burocrática de um aparato estatal incapaz de lidar com as contradições oriundas dos antagônicos conflitos entre a satisfação das necessidades materiais de seus contribuintes e as dinâmicas de assalto ao fundo social de trabalho, tão almejado pela classe dos grandes detentores de capital; ainda mais em um contexto deflagrado de crise socioeconômica a qual, lembremos redundara na chamada crise das dívidas soberanas no continente europeu. Katie torna-se, assim, fatalmente, a interlocutora de Blake em sua sísifíca saga pelos meandros desse labirinto kafkiano, o qual tornara o Estado privatista uma arma impiedosa de burocratização e descaso com o chamado bem público; ainda mais quando dirigido, necessariamente, a frações mais vilipendiadas do proletariado contemporâneo.

Portanto, o prólogo de *Eu, Daniel Blake* apresenta-se como um preâmbulo capaz de desvelar, em poucos minutos de diálogos, a tônica que permeará o restante da trama em seus três atos. Isso significa compreender que *a racionalidade burocrática de um aparato estatal que dificulta o acesso de seus trabalhadores-contribuintes a cotas-partes do fundo social de trabalho* configura-se como a principal problemática da película. Uma problemática que, como veremos, vai se desdobrando *pari passu* com o transcorrer desses três atos. Assim, na sequência de nossa exposição, veremos como essa racionalidade burocrática do Estado se desenvolve nesse labirinto kafkiano do proletariado contemporâneo; um proletariado que de algum modo encontra-se personificado no arquétipo de Daniel Blake, nosso protagonista-trabalhador-enfermo, o qual busca, em seu sarcasmo irônico e sua impenitente obstinação, retomar para si os benefícios que lhe foram arbitrariamente usurpados.

## 5.2 ATO I – O PROLETARIADO DIANTE DO LABIRINTO KAFKIANO DO CAPITAL

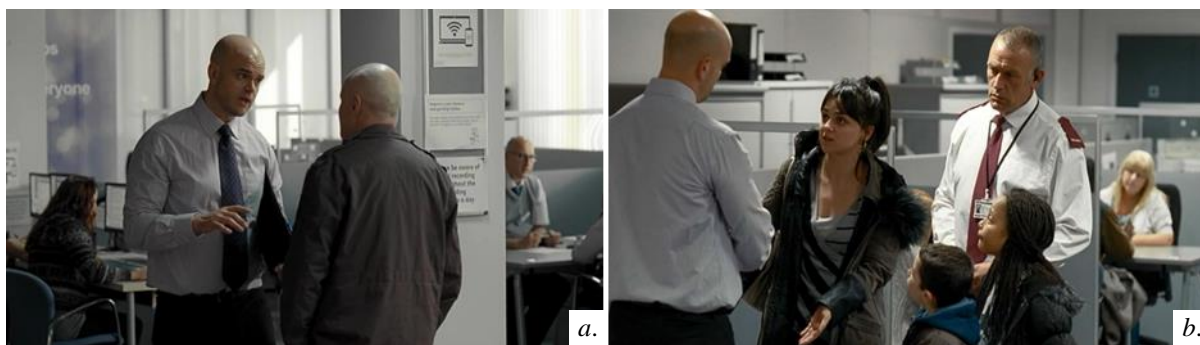
Dada a conclusão do prólogo de *Eu, Daniel Blake* —, o desenrolar dos elementos narrativos que empurraram nosso protagonista-trabalhador-enfermo, Daniel Blake, a um efetivo labirinto kafkiano foram abruptamente se encaminhando para uma efetiva situação de impasse. Teria ele como reverter a arbitrária e despropositada decisão de suspensão de seus benefícios, por parte daquela ‘profissional de saúde’ subcontratada pelo Estado britânico? Como Blake poderia sobreviver sem poder trabalhar e, ao mesmo tempo, sem poder receber um benefício

previdenciário que, à propósito, lhe fora atribuído por direito? Haveria maneiras de superar as barreiras de uma burocracia estatal encastelada por formulários intermináveis, questionários enfadonhos e ligações telefônicas roteirizadas, permitindo, assim, uma avaliação previdenciária mais célere e condizente com os anseios e agruras de uma fração proletária mais vulnerabilizada? Essas são questões que começam a merecer um tratamento estético-narrativo mais efetivo ao longo dos três atos que compõem a obra.

Desse modo, sob esse marco ficcional já previamente estabelecido no desenvolvimento do prólogo, podemos observar o primeiro ato de *Eu, Daniel Blake* como um estágio narrativo de escalonamento da saga burocrática vivenciada por seu protagonista. Antes, nosso trabalhador-enfermo, Daniel Blake, fora achincalhado, mesmo que involuntariamente, por um conjunto de subcontratados à serviço do sistema previdenciário britânico — uma hora ele se via confrontado pela intransigência de uma profissional de saúde terceirizada, a qual avaliava as suas condições de saúde através de um rígido e despropositado questionário; outra hora ele se deparava com um atendente telefônico que se encontrava à margem de todo esse procedimento de avaliação, exercendo a simples função de difusor de informações genéricas, sem quaisquer capacidades deliberativas para a retomada de seus benefícios.

Agora, já em pleno Ato I, Blake se vê obrigado a ter de se deslocar pessoalmente a agência previdenciária, numa clara tentativa de resolver as coisas *tête-à-tête*. Entretanto, ao buscar naquela repartição pública meios para corrigir os equívocos em torno da suspensão de seu benefício, nosso protagonista deparasse com a personificação, *in loco*, da racionalidade do atendimento burocrático. Personificação essa que os realizadores fazem questão de representar não apenas na indumentária e no comportamento austero do personagem-funcionário do DWP, mas também na aridez e monocromaticidade da própria repartição pública de ‘abriga’ essa racionalidade, tal como mostra a Figura 38.

Figura 38 — A racionalidade do atendimento burocrático: *a.* Daniel Blake pedindo informações para um funcionário do DWP; *b.* Katie sendo advertida pelo funcionário do DWP



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Assim, como podemos observar na representatividade ficcional da figura anterior, o Ato I de *Eu, Daniel Blake* apresenta o seu protagonista-trabalhador-enfermo se defrontando com essa racionalidade de modo mais direto, estabelecendo (e representando) relações interpessoais de maior confrontação física com o aparato burocrático estatal e seus efetivos representantes. Uma confrontação, aliás, que Daniel Blake acreditava ser suficiente para que os ‘enganos previdenciários’ com o corte de seu benefício fossem dissolvidos, mas que, na realidade, provaram ser o seu justo oposto.

*Funcionário do DWP:* De um lado, tem o seguro-desemprego, que é apenas para os aptos a trabalhar. Mas se estiver doente tem que procurar a Previdência e fazer uma avaliação. *Daniel Blake:* Eu já fiz isso, mas eles negaram o benefício. *Funcionário do DWP:* Mas se você foi considerado apto a trabalhar sua única opção é o seguro-desemprego ou prosseguir com o recurso na Previdência. *Daniel Blake:* Bom, poderia me dar um formulário para o seguro-desemprego e um formulário para recorrer na Previdência? *Funcionário do DWP:* O senhor terá que se inscrever *online*. *Daniel Blake:* Eu não posso fazer isso. *Funcionário do DWP:* É assim que as coisas são ou você pode ligar. *Daniel Blake:* Escute, me dê um terreno baldio e serei capaz de construir uma casa [*give me a plotland and I can build a house*]... Mas eu não sei usar um computador. Nossos serviços são digitais. *Daniel Blake:* Lá vamos nós de novo... Ouço isso o tempo todo: “serviços apenas digitais”. Bem, só sei trabalhar com lápis [*I'm just use pencil by default*]. Então, o que acontece se eu não souber usar a internet? *Funcionário do DWP:* Tem um número caso seja disléxico. *Daniel Blake:* Tudo bem, poderia me dar? Com computadores eu sou disléxico. *Funcionário do DWP:* Irá encontrá-lo na internet. Eu devo pedir para se retirar, caso não tenha horário marcado (EU, DANIEL BLAKE, 2016a, 00h12min45s-00h13min47s, tradução nossa).

Observe, caro leitor, como é torpe e cínica a naturalização da práxis burocrática: Blake, um trabalhador que sempre contribuiu com o sistema previdenciário britânico e que não possui fermentas e conhecimentos informacionais para lidar com os procedimentos de digitalização dos canais de comunicação dessa instituição, é informado pelo funcionário da DWP de que encontrará as informações para lidar com a sua ‘dislexia com computadores’ acessando a internet. Nada poderia ser mais emblemático do que essa conduta típica de uma indiferença burocrática com as necessidades e particularidades alheias. Como poderia alguém que não possui e não sabe manipular um computador ser capaz de acessar o ambiente virtual sozinho para aprender a utilizar esse mesmo ambiente virtual a seu favor? Os níveis de achincalhamento e menosprezo aqui encontram seus picos de desfaçatez nesse ‘papo de surdo e mudo’.

Todavia, como observamos na figura anterior, não fora apenas Daniel Blake aquele que se vira enredado pela racionalidade burocrática de um sistema previdenciário público em processo de sucateamento. Katie, uma jovem mãe solo que precisa tomar conta de seus dois filhos também chega àquela repartição pública do Departamento de Trabalho e Pensões em busca de

conseguir seu auxílio-desemprego. Porém, um pequeno atraso de Katie no atendimento agendado naquela repartição, levou não apenas ao cancelamento de seu benefício previsto como também — aos moldes de um efetivo drama kafkiano — a uma sanção perpetrada por aquela ‘distinta’ e ‘racional’ instituição previdenciária. E mesmo que Katie tente contra-argumentar o seu atraso expondo à sua necessidade material pelo benefício àquela funcionária que lhe atendeu, esta tem apenas que “seguir as regras” do jogo — novamente o ‘jogo’ que deve ser ‘jogado’ pelos potenciais beneficiários do sistema previdenciário britânico; agora digitalizado.

Eis aqui um momento da trama de *Eu, Daniel Blake* no qual é praticamente impossível não estabelecermos vínculos diretos entre essa obra cinematográfica de 2016 e o clássico literário de Franz Kafka, *O processo*, publicado em 1925. Dentre várias passagens emblemáticas desta obra, acerca da natureza obscura do *burocratismo de ocasião*<sup>274</sup>, destacamos o seguinte excerto proferido por seu principal personagem, Josef K., quem se dirige ao aparato jurídico-burocrático que o mantém arbitrariamente sob cárcere.

Não existe nenhuma dúvida [...] de que por detrás de todas as aparências desta justiça e, no meu caso, para lá da prisão e do interrogatório de hoje, se encontra uma grande organização. Uma organização que não utiliza unicamente guardas venais, inspetores e juízes de instrução idiotas, indigitados apenas para o mais simples dos casos, mas que também sustenta juízes de elevada categoria, servidos por inúmeros e inevitáveis criados, escribas, polícias e outros auxiliares, talvez mesmo carrascos, emprego esta palavra sem qualquer receio (KAFKA, 1979, p. 53).

Observemos nesse excerto como as determinidades (características resultantes) de um dado processo de burocratização pode levar a noção (mistificada) de ‘organização oculta’. Uma noção que, invariavelmente, conduziria personagens (e também pessoas da vida real) como Daniel Blake, Katie e mesmo Josef K. a uma suposta ‘teia conspiratória’ de agentes estatais ‘sádicos’ e ‘totalitários’. De fato, essa noção de Estado como um corpo burocrático meramente repressivo e muitas vezes considerado ‘autônomo’ em relação aos rumos do mercado (burguês) fora e continua sendo muito explorada por parcela significativa do espectro artístico e filosófico<sup>275</sup> de nosso tempo; principalmente após os adventos da nação soviética, pós-Revolução de 1917 e do movimento nazifascista, pós-Primeira Guerra Mundial.

---

<sup>274</sup> Isto é, um processo de burocratização do aparato estatal que se revela extremamente rígido no que diz respeito à obtenção de certos resultados ocultos por detrás de sua aparente racionalidade; resultados esses que, na realidade, visam prejudicar determinados agrupamentos sociais considerados ‘indesejáveis’ pelos verdadeiros donos do Estado: a grande burguesia.

<sup>275</sup> Sem dúvida uma das principais adeptas e expoentes dessa visão fora Hannah Arendt (2013). Sua análise sobre os horrores do nazifascismo no decorrer da Segunda Guerra Mundial e sua idealizada visão liberal em relação aos

Por outro lado, devemos ser justos ao reconhecer que essa percepção não é fruto, simplesmente, de uma mera visão de mundo fortemente cooptada por um determinado viés político, digamos, ‘mais neutro’, como por exemplo, uma visão liberal de cunho social-democrata, a qual acredita ser possível conciliar as contradições que se proliferam diariamente na práxis cotidiana do modo de produção capitalista. Embora esse aspecto ideopolítico seja importante para fomentar essa noção quase dicotômica (e formalista) de um suposto Estado ‘malvado’ e ‘ocultista’, desvirtuado de suas ‘virtudes republicanas’, o fato é que a própria existência do aparato estatal enquanto expressão inerente da acumulação de capital e salvaguarda da propriedade privada dos meios de produção é mistificada pela própria abstracionalidade das relações sociais de burocratização que ela carrega consigo. Em outras palavras, sendo o Estado um modo de ser específico da operacionalidade política da administração e viabilização da esfera mercantil capitalista, a sua real condição de existência enquanto um “comitê de negócios da burguesia”, nos termos de Marx & Engels (1998), encontra-se velada pela própria ingerência de suas ‘instituições democráticas’ de gestão, execução, tributação, legislação e repressão de uma série de contendas sociais.

Sob essas circunstâncias, a própria necessidade político-estatal de regulação diária do que podemos(ironicamente) chamar de os ‘termos da barbárie’ — administrando, por exemplo, os limites de exploração do capital no interior de certas frações proletárias mais intelectualizadas, residentes principalmente regiões do globo economicamente centrais (o afamado *welfare state* de outras épocas), enquanto exerce forte colonialismo e exploração predatória de populações e recursos naturais em regiões economicamente dependentes — fez com que a sua mística pretensamente universalizante e isonômica de atendimento aos anseios populares — trazida a nós por um autor clássico tão emblemático como Hegel (2014) — continuasse vicejante entre legatários de autores clássicos como, por exemplo, Weber (2000), Polanyi (2021), Habermas (2022) e Bobbio (2014). Ademais, conforme nos lembra Mészáros,

a identificação [quase que imediata] dos problemas do Estado é frequentemente *identificada com*, ou, em termos mais precisos, *reduzida a* teorias de *lei e direito*. O problema sério a esse respeito é que a identificação do Estado com a lei e o direito distorce fundamentalmente e racionaliza e justifica apologeticamente a *realidade de fato existente do Estado* ao projetar — explícita ou implicitamente — a coincidência ideal de lei legítima na coincidência de “lei” e “Estado”, que está longe de ser obviamente inquestionável (MÉSZÁROS, 2015, p. 47).

---

rumos da expansão soviética na Eurásia contribuíram para a sua abstrata e genérica noção de *totalitarismo*, a qual colocava no mesmo balaio, por exemplo, a mórbida Solução Final do Terceiro Reich, promovida por Adolf Hitler e sua cúpula, e as perseguições políticas do chamado stalinismo.

Além disso, o autor de *Para além do capital* complementa essa sua constatação lembrando que, em última medida,

o Estado realmente existente — incluindo, claro, o moderno “Estado democrático” — capitalista — é caracterizado não só por *lei* e *direito*, mas também pela absolutamente destrutiva *ilegalidade* e assim pelo diametralmente oposto de *lei legítima*. [...]. Mas é claro que a ilegalidade do Estado, condenada por alguns teóricos liberais [e socialdemocratas mais progressistas] do direito em nome da lei, prossegue com força total na arena internacional [...]. Não há nada de *enigmático* nisso (MÉSZÁROS, 2015, p. 47-48).

Nessa seara compreendemos, portanto, que entendimentos tidos como ‘populares’ acerca da busca moral por um ‘Estado mais justo’ ou, no mínimo ‘menos injusto e corruptível’ passa justamente pela noção abstrata e idealizada de ‘aplicabilidade da lei’, a qual vincula a própria noção de ‘governabilidade’ com noções igualmente idealizadas como ‘democracia’, ‘republicanismo’, ‘direito’ e ‘cumprimento da lei’; todas como crítica Mézáros, carentes de contradições lutas de classes. Em consequência, a noção de *labirinto kafkiano* que permeia *Eu, Daniel Blake* envolve, em parte as próprias expectativas de um Estado, se não ‘mais justo’, ‘menos injusto’ do ponto de vista das necessidades e carências de uma massa proletária cada vez mais vilipendiada pelos nefastos efeitos de um processo de reestruturação produtiva que visa, à custa de vidas humanas, ressuscitar um capital em permanente crise.

Essa percepção, por sua vez, pode ser corroborada não apenas pelo desenvolvimento da trama de *Eu, Daniel Blake* — como iremos expor até o final deste capítulo —, mas também pelo próprio ativismo de seu roteirista, Paul Laverty. Ressaltemos que, durante a década de 1980, ele residira em uma Nicarágua politicamente explosiva, trabalhando naquele país centro-americano como advogado de direitos humanos<sup>276</sup> a serviço da Scottish Medical Aid ou SMA (TWO WORLDS, 2019). Como tal, nosso atual roteirista escocês dedicara parte de sua vida a causas sociais que envolviam, direta ou indiretamente, a noção de busca pelo cumprimento da lei, garantia de direitos civis e equidade social; todas, metas de cumprimento de natureza predominantemente estatal — o Estado deve ser pressionado pela ‘sociedade civil’ na busca consciente de seus direitos.

Consequentemente, personagens arquetípicos como Daniel Blake (um trabalhador-enfermo da era fordista de desenvolvimento do modo de produção capitalista) e Katie (uma trabalhadora precarizada e mãe solo que necessita cuidar de seus dois filhos), quando confrontados com a virulência dessa racionalidade burocrática de um Estado de cariz privatista, terão grandes

---

<sup>276</sup> Veremos ao final da exposição da trama de *Eu, Daniel Blake* como esse passado ativista de Laverty influenciou o desfecho legalista de seu protagonista-trabalhador-enfermo, Daniel Blake.

dificuldade em aceitar as injustiças que lhes são dirigidas. Injustiças essas que, de seu ponto de vista pragmático, revelariam apenas o ‘desvirtuamento’ da lei e da disponibilização de direitos legalmente conquistados por parte de um indiferente e disforme aparato estatal altamente tecnocrático e, portanto, bastante regulador.<sup>277</sup>

Em contrapartida, não obstante toda essa desoladora situação de incomunicabilidade, falta de compreensão (da natureza e racionalidade burocrática do Estado burguês) e indiferença perante as carências vividas por Blake e Katie, surge em cena uma personagem-chave para o desdobramento da trama: a funcionária da repartição Ann. Contrariando o *modus operandi* e os *scripts* pré-determinados para atendimento aos contribuintes do DWP, Ann mostra-se solícita ao observar a angústia de Daniel Blake estampada em seu rosto, oferecendo-lhe um copo d’água e um acolhimento ao nosso protagonista-trabalhador-enfermo.

Desse modo, o comportamento ‘mais humano’<sup>278</sup> de Ann perante a desolada face de Daniel Blake foge completamente do padrão de atendimento oferecidos por aquela repartição pública extremamente ‘racional’ (para os padrões de um Estado britânico de cunho privatista).

---

<sup>277</sup> Em parte, como veremos, a lógica que permeia a implementação dessa tecnocracia regulatória diz respeito não apenas aos processos de terceirização e privatização dos sistemas de pontuações, gestão e atribuição dos benefícios, mas, sobretudo, à maneira como as empresas privadas que participam desse imbróglio, procurando maximizar o fluxo de caixa dos cofres públicos no mesmo instante em que procura dificultar o acesso a esses benefícios, com vista à ampliação da apropriação desse fundo de trabalho em benefício dessas próprias empresas e suas congêneres.

<sup>278</sup> É importante ressaltarmos que a expressão ‘mais humano’, embora procure retratar um comportamento interpessoal que busca colocar as necessidades materiais de Blake à frente de uma racionalidade tida como impessoal, burocrática e até mesmo rentabilística, não pode retirar de nosso horizonte teórico o fato de que as questões que envolve a burocratização estatal e a sociabilidade mercantil capitalista encontram-se muito além da mera moralização do comportamento individual de Ann. Trata-se, assim, de um recurso linguístico que utilizamos para destacar a conduta individual da personagem, quem procura, ainda que por pequenos gestos, acolher as agruras de outrem (de outro ser humano). Entretanto, a banalização na utilização de termos como ‘mais humano’, ‘inumano’ ou mesmo ‘desumano’ para se referir a condutas individuais que se aproximam ou afastam de uma espécie de ‘régua ético-moral’ do que ‘deveria ser’ considerado *humano* pode nos levar à crença de que atitudes e gestos tidos como ‘bons’ – ou seja, ‘mais humanos’ – se contraporiam a atitudes e gestos tidos como ‘maus’ – logo, ‘inumano’ e ‘desumanos’. Porém, à parte da operacionalidade cotidiana na utilização desses termos moralizantes da vida social, o recurso à noção de *humanização/desumanização* de atitudes, gestos e, até mesmo, contextos sociais pode se tornar um elemento mistificador na medida em que podemos incorrer numa *desistorização da conduta humana*. Isto é, na crença de que os horrores produzidos pelo desenvolvimento histórico da humanidade – logo dialético e, portanto, contraditório em suas determinidades – seriam produtos de ‘desvios de conduta’; estes sim, baseados em uma perspectiva metafísica de existência (a-histórica) de uma espécie de régua moral de valores pré-definidos como ‘justos’ e ‘bons’ para todos. Todavia, não nos será difícil demover essa noção arbitrária de conduta humana se compreendermos que a própria *sociabilidade* é o produto em devir de uma *antecedência histórica*, a qual gesta as suas próprias condições de existência: seja no sentido de habilitar certos padrões de comportamento induzidos por essa sociabilidade (que transcende o próprio agir individual), seja para constituir os limites de ingerência desses padrões de comportamento. Por exemplo, podemos dizer que um comportamento individual baseado no egoísmo, no utilitarismo e no aproveitamento da dor alheia é algo desumano. Contudo, esses são padrões de comportamento que se gestam e reproduzem com certa regularidade em uma forma histórica de organização social assentada em um modo de produção que tem por núcleo racional de reprodução a valorização do valor em detrimento da consecução e disponibilização irrestrita de valores de uso aos seus demandantes. Logo, devemos estar atentos para não tornar aquilo que moralmente consideramos como ‘desumano’ algo desprovido de historicidade.

Um comportamento, aliás, que logo fora repreendido pela diretora da repartição, como podemos observar na Figura 39.

Figura 39 — Não há espaço para a humanidade de Ann: *a.* Ann, funcionária do DWP, entrega um copo de água para tentar acalmar Daniel Blake; *b.* Ann tentando ajudar Blake com o preenchimento do formulário pela internet; *c.* Diretora da repartição do DWP observando a atuação de Ann no auxílio à Blake; *d.* Diretora da repartição chamando a atenção de Ann sobre a impossibilidade de auxiliar qualquer requerente



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Como vemos, não há espaço para a humanidade de Ann dentro daquela repartição. Como funcionária do DWP, ela deve seguir o padrão de conduta estipulado pelo sistema previdenciário britânico. Um padrão baseado no estrito cumprimento das regras burocráticas de destinação de recursos, auxílios e benefícios sociais aos contribuintes e na máxima impessoalidade diante das necessidades e agruras alheias (dos contribuintes). Ann, por sua vez, ousa suspender, nem que seja por um instante, os ritos burocráticos que ‘zelam’ a sua atividade profissional, oferecendo à Blake um gesto de humanidade que até então não lhe fora dirigido. Ela busca aquele copo de água, busca acomodá-lo em um assento e observa a sua palidez com certa preocupação. Blake, por sua vez, não lhe dirige qualquer tipo de indagação irônica ou sarcástica, como fizera com aquela profissional de saúde e com aquele atendente ao telefone no prólogo da trama. Pelo contrário, ele se vê pela primeira vez, desde há muito, acolhido por aquela desconhecida servidora, a quem, entretanto, revelara-se algum gesto de atenção e acolhimento. Nosso desolado protagonista, por outro lado, não só aceita esse acolhimento como também não se furta do desabafo: “é muito confuso esse processo; deve haver algum erro, estou andando em círculos”.



É justamente neste momento da trama que encontramos um dos elementos narrativos centrais para a representação cinematográfica de *Eu, Daniel Blake*. Trata-se de uma deliberada contraposição de condutas, as quais, por sua vez, revelam um *embate entre a famigerada sociabilidade mercantil burguesa* — encarnada nessa extrema racionalidade burocrática de um estado privatista — e um *modo de relacionamento interpessoal baseado em um espectro de alteridade*, ou seja, o tratamento entre indivíduos que reconhecem e compartilham experiência e sentimentos de humanização que superam o mero utilitarismo mercantil. Nesse caso, o papel que o arquétipo de Ann exerce no desenvolvimento da trama é singular: representar, por clara diferenciação com as condutas padronizadas de seus colegas de funcionalismo público, esse modo de relacionamento interpessoal, fomentando na audiência do filme, um sentimento de exasperação e absurdidade diante da indiferenciação da racionalidade burocrática perpetrada contra Blake e, posteriormente, contra Katie. Ademais, o próprio protagonista da trama acaba por exercer semelhante função estético-representativa no contexto da narração ao acolher a indignação e as agruras de Katie e seus filhos; aqueles que, a partir daquele momento em diante, irão estabelecer laços de amizade e confiança mútuos.<sup>279</sup>

Percebemos, portanto, como Loach e Laverty procuraram desenvolver um enredo no qual a extrema racionalização burocrática do Estado britânico encontra seus elementos de contraponto comportamentais. E mais, procuram expressar como esses elementos podem se encontrar representados nas condutas pessoais mais imprevisíveis, como um auxílio atencioso de uma servidora pública de uma repartição tipicamente tecnocrática ou um contribuinte enfermo que mesmo desolado em suas tentativas de requalificação de seu benefício ainda encontra estímulos para o exercício de uma fraterna solidariedade (de classe). De qualquer modo, tais gestos não são representados pelos realizadores da película como potencialmente satisfatórios para a compensação das mazelas geradas por um funcionalismo público extremamente impessoal, indiferente e burocrático. Nesse caso, tanto Loach quanto Laverty fazem questão de concluir a cena

---

<sup>279</sup> Somo aqui confrontados com o fato irredutível de que a esmagadora maioria das relações de afeto estabelecidas entre os indivíduos ocorrem por intermédio de relações sociais estabelecidas no interior da chamada esfera de circulação mercantil. Nesse caso, em uma sociedade dominada pela troca generalizada de mercadorias, os indivíduos não se reconhecem *a priori* como dotados de uma mesma humanidade, mas *a posteriori*, quando as relações de troca (ou de burocratização) que interpelam o convívio social permitiram o encontro entre *compradores e vendedores*. Assim sendo, “mesmo nas relações afetivas e privadas, o mercado estabelece suas mediações. Por exemplo, todo o mês precisamos abastecer nossas casas com mercadorias que garantam nossa existência particular no dia a dia e que nos auxiliem na mediação de nossas relações familiares e de amizade. Além disso, mesmo para encontrar com essas pessoas, cujas relações não se expressam, economicamente, de forma imediata, precisamos pagar pelo dispêndio de energia necessário para que realize o trajeto até o local de encontro, seja utilizando o carro que compramos e abastecemos com combustível, seja pagando por um serviço de transporte público ou privado. Em tais situações, a forma mercadoria está oculta na aparência do processo de realização cotidiana do encontro. Sua mediação aqui é indireta, porém, não é irreal, sendo condição necessária (não suficiente) para que tais relações sociais possam ocorrer” (PARRA, 2021, p. 69).

de Blake e Katie naquela repartição pública com a sua saída abrupta por parte dos segurados contratados pela DWP. Eles são praticamente forçados a abandonar aquele recinto, pois, no fundo incomodam o ‘bom andamento dos procedimentos burocráticos’ do sistema previdenciário local. Todavia, é esse fortuito encontro entre Blake e Katie — entre membros de um proletariado que se reconhece em suas agruras — que o restante do desenvolvimento da trama ganha um novo substrato: o convívio interpessoal de Blake com Katie e seus filhos, bem como o estabelecimento de novas relações de amizade com China e seus colegas; tudo isso constituindo, mais uma vez, aquele estratégico recurso comparativo entre a impessoalidade burocrática estatal e o acolhimento pessoal afetivo.

Entretanto, passadas algumas sequências de planos que demonstram o fortalecimento dos laços de amizade estabelecidos entre Blake e Katie, é colocado mais uma vez em cena a confrontação de nosso protagonista-trabalhador-enfermo com a racionalidade burocrática que oblitera as suas tentativas de restabelecimento de seus benefícios (agora sob a trágica e consternante forma de um seguro-desemprego). Todavia, o cenário desse conflito muda: já não se trata mais daquela repartição pública ou de qualquer interação ‘humana’ com servidores ou agentes privados a serviço do Estado, mas sim, de uma nova e estranha forma de relacionamento burocrático para Daniel Blake: o uso de computadores e da internet como única ferramenta disponível agora — segundo aquele funcionário que atendeu Blake na repartição do DWP — para o prosseguimento de suas demandas pelo tão almejado e necessário auxílio. Nesse caso, como nosso protagonista-trabalhador-enfermo jamais possuiu qualquer tipo de computador pessoal ou equipamento eletrônico com acesso à internet, a solução é acessar a internet a partir da biblioteca pública da cidade. Porém, devemos lembrar as ressalvas de Blake quanto à sua ‘dislexia com computadores’, a qual o obriga a ter de recorrer a uma funcionária da própria biblioteca. Felizmente, ao contrário daquilo que muitos daqueles ditos críticos especializados falam sobre a natureza engajada da obra loachiana, os realizadores da trama mais uma vez demonstram reconhecer existir ainda em nossa sociedade capitalista ‘global’ resquícios de gentileza e solidariedade, uma vez que fazem daquela funcionária da biblioteca uma intermediária ‘humana’ de Blake em face daquele desconhecido equipamento telemático. Como tal, ela não se furta de auxiliar nosso protagonista-trabalhador-enfermo nessa empreitada.

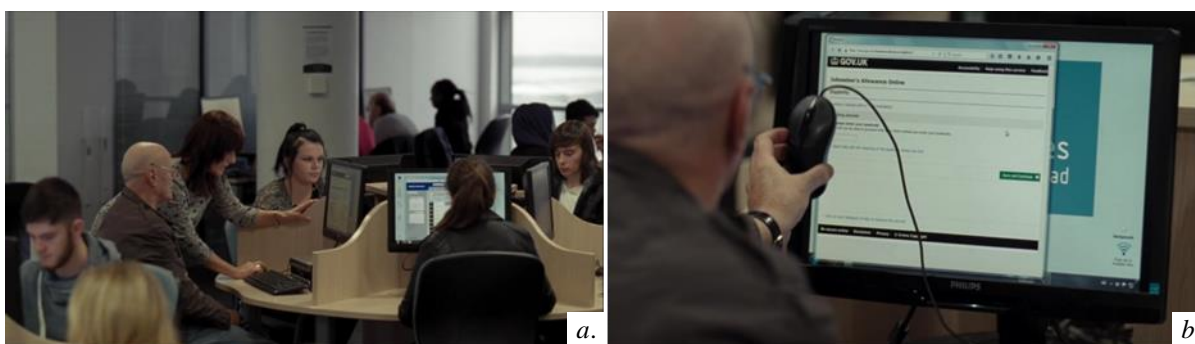
*Funcionária da biblioteca:* Você deve entrar em contato com o Job Center Plus. E aqui está: “Pedido de Auxílio”. Clique duas vezes. *Daniel Blake:* OK, certo. *Funcionária da biblioteca:* E descemos até o final para continuar. E este é o seu formulário. Leve o *mouse* para cima da tela, clique e coloque o seu código postal. *Daniel Blake:* Levar o *mouse* para cima? *Funcionária da biblioteca:* Isso. (Blake posiciona o *mouse* sobre a tela do computador.) Não, não

é assim, precisa levar o ponteiro. *Daniel Blake*: “Ponteiro” [*cursor*]? Um bom nome para ele. *Funcionária da biblioteca*: E quando mexe o mouse... Está vendo a minha mão? *Daniel Blake*: Sim, estou. *Funcionária da biblioteca*: E aí continua. Está bem? (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h27min46 s-00h-28min41s, tradução nossa).

O que depreendemos desse diálogo é a clara dificuldade que um trabalhador mais velho como Blake — forjado nos moldes de uma sociedade outrora predominantemente analógica — apresenta na hora de interagir com equipamentos conectado à rede. Pode até parecer um exagero por parte dos realizadores uma pessoa, mesmo que mais humilde e mais velha, seja incapaz de interagir com um simples computador; isso contando com o importante fato de que estamos aqui lidando com um contexto social britânico que se passa em meados da década de 2010.

Contudo, mesmo desconsiderando o fato de que ainda exista perto de 10% da população britânica sem acesso à internet<sup>280</sup> (possível recorte social de nosso protagonista), o fato é que o cerne da representação estética dessa cena de desencaixa entre Blake e o mundo digital-burocrático do estado britânico passa pela exposição dos desdobramentos tragicômicos gerados pela dificultosa tarefa de se adequar à uma normatividade estatal extremamente rigorosa, aborrecedora e propositalmente sabotadora para o conjunto das frações proletárias que busca acesso aos seus mais que necessários benefícios governamentais. Por sua vez, esses desdobramentos tragicômicos passam não apenas pelos diálogos estabelecidos entre a funcionária da biblioteca e Daniel Blake, mas também, e principalmente, pela ação desengonçada deste ao lidar com os aparatos informáticos e seu ambiente virtual, tal como mostra a Figura 40.

Figura 40 — Dificuldades de Blake com a navegação na internet: *a*. Funcionária da biblioteca auxiliando Blake no preenchimento de seu formulário; *b*. Blake demonstra não saber como utilizar o *mouse* do computador



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Mais uma vez, os realizadores de *Eu, Daniel Blake* fazem do humor de cada falso (e seu ar tragicômico) uma mediação plástica singular para a explicitação do desenrolar da trama.

<sup>280</sup> Segundo estudo da ONS de 2015, cerca de 5,9 milhões de adultos ainda não possuíam acesso à internet.

Nesse caso, a cena de Daniel Blake erguendo o mouse do computador em direção à tela do computador — conforme mostra a imagem *b* da figura anterior — possui tanto elementos risíveis de inaptidão como movimentos corporais de desconforto ante a dureza de um mundo digitalizado. Tudo isso, por sua vez, nos faz rememorar a obra-prima do ator e diretor francês Jacques Tati, *PlayTime*, de 1967. Nela, emerge a estória de um personagem clássico de Tati, Monsieur Hulot<sup>281</sup>, arquétipo cômico de um desengonçado senhor de meia idade que não sabe lidar com as novas tecnologias e ‘modernices’ que despontam ao seu redor. Blake, por sua vez, representa esse mesmo arquétipo do homem que se vê dominado por uma tecnologia claustrofóbica, porém, adaptado ao realismo loachiano e sua encrustada catarse refletida diante dos nefastos rumos que segue o processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho e, mais especificamente aqui, do *processo de recrudescimento da austeridade fiscal (e social) do Estado britânico*.

Em tal contexto, a cena tragicômica de Daniel Blake tentando utilizar um mouse de modo desengonçado e imprevisível segue o curso tragicômico do reforço ao desconforto perante o usufruto de um aparato telemático como um computador pessoal. Além disso, a cena da biblioteca segue seu curso assinalando à audiência que o objetivo específico perseguido pelo protagonista naquela interação virtual — qual seja, preencher um formulário de pedido de requerimento para o seguro-desemprego — não fora bem-sucedido: várias tentativas de preenchimento e submissão do formulário à Previdência britânica são frustradas por um erro de comunicação digital. E nesse momento da trama entra novamente em cena a tela escura, agora como mediação plástica de interposição entre as ações frustradas que se repetem. Artifício esse que torna o embaraço tragicômico do desconcerto ainda mais evidente para a audiência. Com esse artifício, por sua vez, os realizadores conseguem mais uma vez expor o ridículo da situação, salientando que boa parte da humilhação de um trabalhador-enfermo como Daniel Blake sofre advêm de uma racionalidade burocrática que se apresenta cinicamente alheia a qualquer tipo de acolhimento e atenção as demandas e necessidades particulares de seus contribuintes.

Desse modo, sem obter mais uma vez sucesso na sua tentativa de comunicação com o sistema previdenciário local, nosso protagonista-trabalhador-enfermo decide recorrer às habilidades de navegação virtual de China e seu amigo Piper; ambos, vendedores de produtos não licenciados oriundos da China (é por isso mesmo o apelido de nosso jovem trabalhador precarizado é ‘China’) — logo, mais baratos do que aqueles legalmente importados daquele país

---

<sup>281</sup> Vale aqui ressaltarmos que esse personagem cômico desengonçado acabaria por influenciar o ator e comediante britânico Rowan Atkinson na criação de seu mais famoso personagem: o mundialmente conhecido Mr. Bean. Cf. Dessau (1998).

asiático. Nesse caso eles estabelecem contato Stan Li, um trabalhador de uma fábrica de tênis em Ghanzhou apaixonado pelo futebol britânico. Blake, por sua vez, acaba por estabelecer um vínculo mais afetivo com esses jovens membros do exército industrial de reserva britânico — jovens trabalhadores precarizados que não conseguem se inserir formalmente no mercado da força de trabalho. E pela primeira vez, desde o início da trama de *Eu, Daniel Blake*, os realizadores escolhem representar nosso protagonista em um raro momento de descontração, tal como apresentado na sequência de planos da Figura 41.

Figura 41 — ‘Negócio da China’: *a.* China, seu amigo Piper e Daniel Blake rindo sobre os comentários de Stan Li acerca do futebol inglês; *b.* Stan Li combinando novos preços de mercadorias produzidas em território chinês para serem revendidas por China



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Assim, tal como em *À Procura de Eric*<sup>282</sup>, obra lançada por Loach e Laverty em 2009, o futebol emerge como um elemento de afetividade e reconhecimento mútuo entre os membros das classes trabalhadoras. É ele que permite esse raro momento de existência desburocratizante. Um momento no qual Blake, China, Piper e mesmo Stan Li, à distância, podem deixar de se apresentarem enquanto meros trabalhadores sufocados pela ordem vigente, assumindo a plenitude de sua alteridade. Nessas condições, por sua vez, emerge mais uma vez em cena a explícita contraposição entre as relações interpessoais de cariz mercantil-burocrático — impingidas pelas circunstâncias conjunturais vividas por Daniel Blake e seus consortes — e as centelhas de afetividade e vinculação lúdica que permitem estabelecer na audiência um olhar crítico diante das tentativas de naturalização dessa ode burocratizante que permeia praticamente todo o enredo do filme. Por sua vez, esse vínculo mais próximo estabelecido entre Daniel Blake e, principalmente, China permite que o próprio protagonista desarme o seu moralismo diante das atividades

<sup>282</sup> Nesse filme o protagonista-carteiro, Eric Bishop, sente que a sua vida pessoal e amorosa se encontra em ruínas, fadado à sufocante monotonia de um trabalho desgastante e sem sentido (um *trabalho estranhado*). Entretanto, quando busca uma válvula de escape da realidade a partir do uso recreativo da maconha, Bishop passa a ter alucinações nas quais imagina estar dialogando com o seu principal ídolo no Manchester United, o ex-futebolista Eric Cantona (quem efetivamente interpreta a si no filme).

ilícitas de seu vizinho e agora companheiro de labuta. Outrora, nosso protagonista-trabalhador-enfermo condenava o ‘modo’ como China procurava sobreviver — vender ‘tênis falsificados, no meu endereço?’, dizia ele. Agora, Blake passa a reconhecer em China um trabalhador que, como ele, busca alternativas para continuar sobrevivendo.

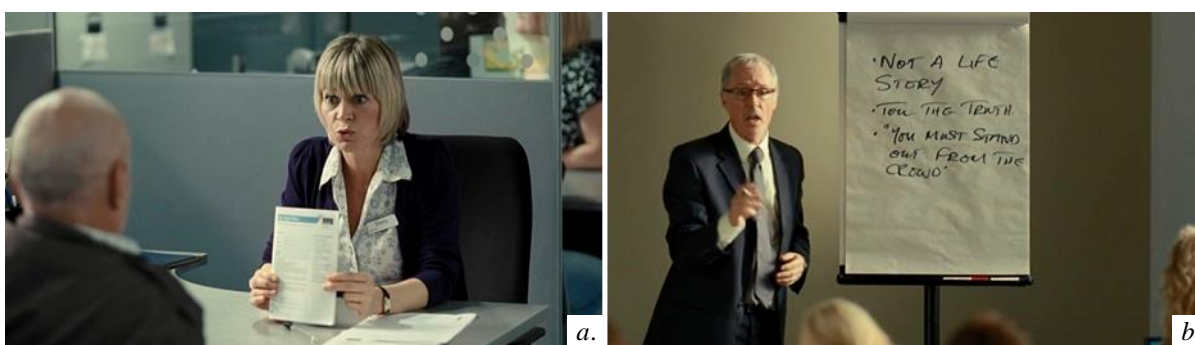
Entretanto, como qualquer momento de rara felicidade, essa representação de afetividade se esvai na trama com a fugacidade que o realismo loachiano exige. Afinal de contas, as agruras vivenciadas diariamente por parcelas significativas do proletariado britânico, em tempos de austeridade fiscal e até mesmo de Brexit, são cada vez mais abundantes. E nesse caso, finalmente concluído o envio daquele formulário *online* dirigido à Previdência local, nosso protagonista-trabalhador-enfermo necessita encarar mais uma vez aquela repartição estatal que lhe fora tão pouco acolhedora, para não dizer rude (especialmente no caso de Katie). Conseqüentemente, como em mais um angustiante capítulo kafkiano, Daniel Blake se vê diante de um processo burocrático que tudo lhe exige e nada lhe retorna. E novamente a sua interação com todo esse aparato não foi satisfatória.

*Funcionária do DWP:* Sr. Blake, [...] você precisa se comprometer a buscar trabalho durante trinta e cinco horas por semana. Pode ser por anúncio, agências, ou *online*, no site Universal Job Match. Basta preencher as informações [no questionário]. Mas você deve provar que fez isso. *Daniel Blake:* Minha médica disse que eu ainda não devo voltar ao trabalho. *Funcionária do DWP:* Então, você deve requerer o seu seguro-desemprego. *Daniel Blake:* Foi o que eu fiz, mas fui rejeitado por algum idiota e agora estou tentando recorrer. *Funcionária do DWP:* Certo. Bem, esse é a sua escolha, Sr. Blake [...]. *Funcionária do DWP:* Quer assinar isto ou não? (Blake assina um documento para pedido do benefício.) *Funcionária do DWP:* Posso ver agora o seu CV? *Daniel Blake:* “CV”? *Funcionária do DWP:* Ainda não entendeu, não é, Sr. Blake? Isso [o requerimento assinado] é um acordo entre você e o Estado. *Daniel Blake:* Não, você que ainda não entendeu. *Funcionária do DWP:* Não, você deve... *Daniel Blake:* estou desesperado para voltar a trabalhar, a menos que a médica diga... *Funcionária do DWP:* Se está desesperado para trabalhar, precisa ter um CV atualizado, para ajudá-lo a procurar emprego (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 00h43min49s-00h-45min33s, tradução nossa).

Diante desse excerto saturado de burocratismos e impessoalidades generalistas, observamos o progressivo surrealismo de toda a trama na qual nosso protagonista-trabalhador-enfermo se encontra. Observemos mais de perto esse contexto digno de um quadro pintado por Salvador Dalí. Blake é um marceneiro que sofre um ataque cardíaco, sobrevive ao corrido e recebe ordens médicas para parar de trabalhar, aposentando-se compulsoriamente. Todavia, o sistema previdenciário que deveria acolher o seu pedido de aposentadoria, destinando-lhe um benefício social por invalidez suspende-lhe o recurso financeiro, obrigando-o a ter de recorrer ao seguro-desemprego como única fonte de rendimento.

Por sua vez, para que possa garantir o recebimento desse recurso, nosso protagonista-trabalhador-enfermo precisa não apenas superar uma sinuosa e íngreme montanha burocrática, cheia de formulários, requisitos e regras de formatação, como também procurar um novo emprego; justamente aquilo que ele fora obrigado a ter de abandonar por conta de sua enfermidade. Ademais, sua *via crucis* burocrática adquire novas e tortuosas veredas de *irracional racionalismo mercantil*, quando ele acaba sendo encaminhado pela funcionária do DWP a uma despropositada oficina de produção de currículos, tal como mostra a Figura 42.

Figura 42 — Exigências da racionalidade burocrática do Estado: *a.* a funcionária; *b.* professor da oficina de currículos ensinando Blake e outros alunos a ‘arte’ de elaborar um CV



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

É justamente nesse momento surrealista da trama que chegamos ao desfecho do Ato I de *Eu, Daniel Blake*. Nosso protagonista encontra-se aqui em um novo momento de constrangimento, cujo burlesco despropósito atingira seu ‘ponto mais alto’: o palestrante da oficina de produção de currículos iniciara a sua apresentação preocupado com “os dez segundos” que “gasta um empregador típico folheando um currículo”. Todo esse esmero cronológico, aliás, pensado cinicamente para cargos e empregos com baixa remuneração. Obviamente Blake não poderia deixar esse ridículo momento impune: mais uma vez seu sarcasmo irônico, seu humor de cadafalso, entra em cena para ressaltar à audiência o elemento tragicômico que permeia toda essa racionalidade burocrática de um aparato estatal de cunho progressivamente privatista.

Desse modo, o desfecho desse primeiro ato da trama não poderia ser mais contundente: a austeridade fiscal que norteia os rumos do sistema previdenciário britânico é permeada por um labirinto kafkiano que, à moda do realismo loachiano, apresenta-se como um entrave trágico, mas ao mesmo tempo, suficientemente ridículo para o agir espirituoso de um típico trabalhador do norte da Inglaterra como Daniel Blake. Vejamos na sequência do Ato II da trama como o desenrolar do enredo culminará com a escolha trágica de um trabalhador transformado em um Sísifo moderno.

### 5.3 ATO II – O MODERNO MITO DE SÍSIFO NO PROCESSO DE PROLETARIZAÇÃO

No decorrer da trama de *Eu, Daniel Blake*, agora em pleno Ato II, a audiência do filme se depara com o adensamento do elemento trágico que enreda a vivência de seu principal protagonista, Daniel Blake e sua nova amiga, Katie. Nesse caso, a medida em que o filme prossegue em direção ao seu desfecho nos deparamos com um progressivo abandono do elemento cômico dessa tragédia contemporânea. Observamos, conseqüentemente, um Daniel Blake mais retraído e preocupado, com menos falas e intervenções sarcásticas. Seu humor de cadafalso vai minuto a minuto se esvaindo, embora ainda se encontre nele alguns resquícios dessa atitude.<sup>283</sup> Assim, sob essa nova etapa de desenvolvimento da trama, marcada por essa atitude mais séria e introspectiva de nosso protagonista-trabalhador-enfermo — a qual contrasta, justamente com aquele tom mais irônico e cômico que apresentava no prólogo e no Ato I da obra —, somos conduzidos por Loach e Laverty à lúgubre esfera da produção, ao mundo do trabalho propriamente dito.

Desse modo, os realizadores de *Eu, Daniel Blake* modulam o desenvolvimento de sua trama nesse segundo ato, apresentando Blake não mais restrito aos contextos e espaços burocráticos que tanto lhe têm atormentado, ampliando a sua circulação nesses novos espaços laborais. Embora no Ato I ele ainda fosse apresentado como um simples e pacato marceneiro de ofício, que chega a visitar o seu antigo local de trabalho (uma grande marcenaria), neste Ato II, nosso arquétipo loachiano do típico trabalhador manual<sup>284</sup> (forjado em períodos fordistas pretéritos) encontra-se agora em uma insana busca por emprego, qualquer que seja, tal como mostra a Figura 43.

---

<sup>283</sup> Veremos no item 5.4 deste trabalho, correspondente à exposição do terceiro e último ato da trama de *Eu, Daniel Blake*, que uma das raras exceções desse humor de cadafalso será a conclusão do diálogo que envolve a charada do coco, proferida por Blake ao pequeno Dylan; diálogo esse iniciado sem desfecho no primeiro ato da trama.

<sup>284</sup> Existe toda uma contenda teórico-bibliográfica que envolve o debate sobre a oposição entre as atividades laborais predominantemente manuais e aquelas tidas como intelectualizadas, aliado à mistificada e persistente noção de ‘fim do trabalho’; esta, em uma clara vinculação com os rumos da chamada automação e digitalização dos processos produtivos. Autores como Gorz (1982), Habermas (2022), Hardt & Negri (2012) e Offe (1989), por exemplo, defendem a já algumas décadas essa tese de que substituição progressiva, em termos absolutos, do trabalho vivo (massa de força de trabalho empregada no processo produtivo) pelo trabalho morto (massa de meios de produção que dispensaria a capacidade laboral humana). Esse equívoco, entretanto, já fora largamente refutado por autores crítico-materialistas como Antunes (2005) e Carcanholo & Medeiros (2012), por exemplo. Estes demonstraram que é ontologicamente impossível que em uma sociedade de classes cindida entre os *proprietários* dos meios de produção – os capitalistas – e os *não proprietários* dos meios de produção – os trabalhadores assalariados, formal ou informalmente incorporados aos ciclos produtivos – a continuidade reprodutiva do capital, ou seja, da valorização do valor, possa ocorrer sem a reprodutibilidade das próprias atividades laborais que emergem como fonte dessa valorização. Em outras palavras, eles demonstraram que não pode existir o ‘fim do trabalho’, tal como o conhecemos no interior do modo de produção capitalista, sem que simultaneamente ocorra o ‘fim da burguesia’. Classe social essa que jamais fora questionada por autores como Gorz e seus consortes. A questão que fica, portanto, é a seguinte: como poderíamos ter o fim do proletariado sem o fim da burguesia? Digamos que isso é, de fato, uma impossibilidade ontológica.



Figura 43 — Sequência de planos com Daniel Blake procurando emprego: *a.* Blake deixando o seu currículo com um operário de uma construção; *b.* um mecânico indica para Blake a possibilidade de trabalho algumas quadras à frente; *c.* Blake conversando com o supervisor de uma funilaria em busca de trabalho; *d.* Harry, proprietário de um galpão lê o currículo de Blake



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Todavia, Blake não busca realmente um emprego. Devemos lembrar que ele não pode trabalhar, o que significa que as exigências do DWP, dirigidas a ele sobre a demonstração de busca por nova recolocação no mercado da força de trabalho, são insanas e despropositadas. De qualquer forma, ele precisa vagar pela cidade, percorrendo vários espaços laborais como se efetivamente procurasse emprego. Na realidade essa exigência, proferida por aquela última funcionária da repartição que atendeu Blake, não é apenas qualitativa, mas também quantitativa, pois ele “precisa se comprometer a buscar trabalho durante trinta e cinco horas por semana”. Trata-se, portanto, de um efetivo trabalho de Sísifo, tal como já havíamos indicado no item 1.2 deste trabalho, o qual impõem a um membro enfermo e precarizado do proletariado contemporâneo a realização de uma tarefa inglória. Blake não pode trabalhar, deve manter-se em repouso dada à sua enfermidade. É por isso mesmo que ele precisa do auxílio-desemprego ou algum outro tipo de benefício que possa lhe garantir um certo rendimento mensal. Contudo, para que ele consiga acessar esse tipo de benefício governamental ele precisa, de modo extremamente burocrático e paradoxal, deixar de estar em repouso para procurar por um trabalho que ele jamais poderá realizar, sob pena de complicar ainda mais o seu estado de saúde.

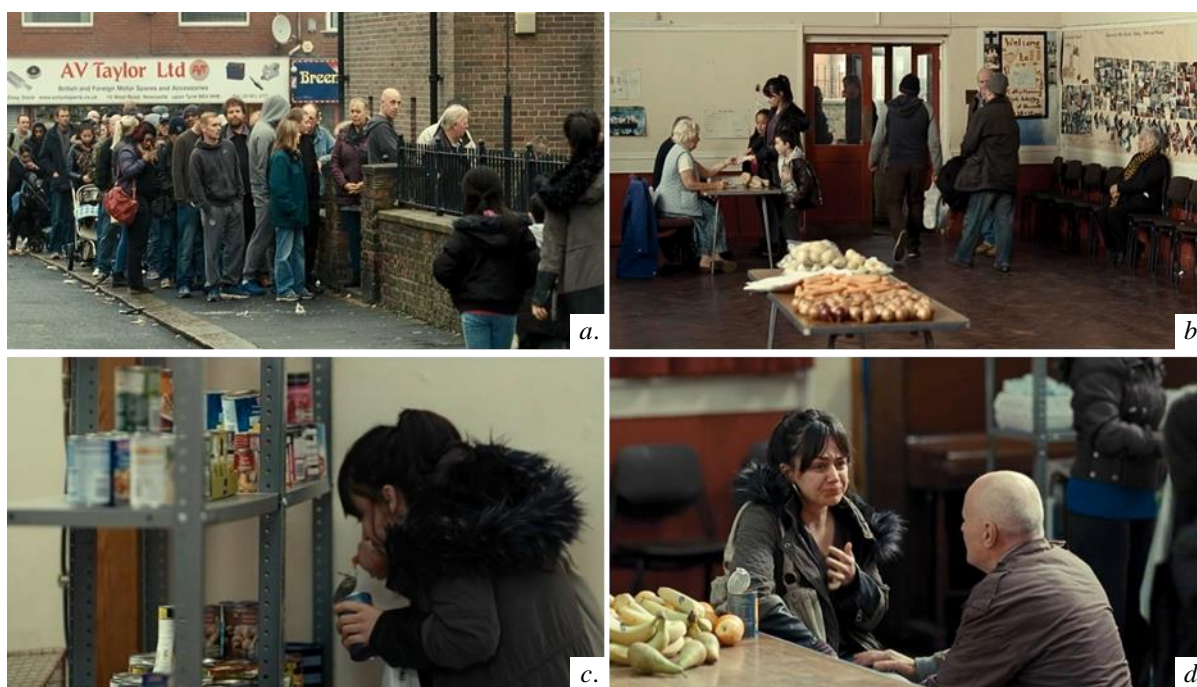
Nessa trágica condição, Daniel Blake, nosso Sísifo moderno, encontra-se preso à uma lógica burocrática de desgaste pessoal. Uma lógica que, tal como a contínua elevação de uma

pedra ao topo de uma íngreme montanha, leva-o a repetição *nonsense* de uma tarefa que progressivamente vai se demonstrando inócua para os seus objetivos pessoais. Temos, portanto, nessa situação uma representação na qual as ações do personagem não são determinadas pela sua intencionalidade pessoal ou sua vontade iminente. Pelo contrário, ele faz o que a burocracia estatal diz para ele fazer, pois se não o fizer corre risco de se ver em extrema precariedade. E isso não ocorre apenas com ele. Nos casos de Katie e China, a força da austeridade fiscal e burocratização do Estado britânico, aliada a uma profunda crise socioeconômica que não se faz cessar, empurra grande parte de sua existência ao cadafalso da precarização, quando não do pauperismo. Como membros do exército industrial de reserva, sujeitos às flutuações e incertezas do mercado da força de trabalho, esses três personagens compartilham uma vivência altamente determinada pelas instabilidades mercantis e ingerências estatais; o que significa dizer que o campo de possibilidades e limites de ação desses personagens-trabalhadores é bastante restrito.

Eis aqui, portanto, uma clara demonstração da natureza épico-dramática da narrativa loachiana, a qual jamais separa o ato individual cotidiano de seus personagens das determinações sócio-históricas que perfazem o seu contexto vivido. Nenhum de nós, membros do proletariado que vive fora da bidimensionalidade de uma tela de cinema, pode se dar ao luxo de agir ao bel-prazer de seus impulsos, pois isto implicaria em algum tipo de consequência sociomaterial, principalmente quando vendemos diariamente a nossa força de trabalho à terceiros. Sob diferentes graus de exploração e condições de trabalho, todos aqueles que vivem do seu labor, destinando parte de suas horas de vida à lucratividade de terceiros, precisam se ‘adequar ao sistema’, ou seja, viver sob a égide de um modo de produção que, ao se apresentar como universal e igualitário perante o reino anárquico do mercado, nada mais faz do que subsumir boa parte de nossa energia vital em troca da alguma forma de sobrevivência, por mínima que seja. Como tal, arquétipos loachianos como Daniel Blake e Katie, por exemplo, quando impossibilitados de se inserirem formalmente nesse mundo do trabalho em fragmentação, representam, de modo cristalino, a tendência que o exército industrial de reserva apresenta de tornar os seus membros parte integrante de um processo social de pauperismo e até mesmo de carestia.

Assim, se nossos protagonistas-trabalhadores não podem ou não conseguem trabalhar para outrem e se, ademais, eles se encontram enredados por uma teia burocrática que lhes nega qualquer tipo de auxílio governamental, não lhes resta outra saída que não seja o *assistencialismo filantrópico*, a começar pelo acesso aos bancos de alimentos [*food banks*], os quais, há mais de uma década, têm se proliferado em todo Reino Unido. Estes, claramente representados neste segundo ato da trama, conforme podemos observar na Figura 44.

Figura 44 — Sequência de planos no banco de alimentos: *a.* plano aberto mostrando uma grande fila de trabalhadores de baixa renda e desempregados à espera de entrar no banco de alimentos; *b.* plano aberto mostrando o interior da recepção do banco de alimentos; *c.* plano fechado focando Katie se alimentando compulsivamente de uma lata de feijão em conserva; *d.* Daniel Blake conforta Katie em seu desespero pela falta de comida



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Como podemos observar nas imagens da figura anterior, essa parcela do exército industrial de reserva britânico, integrante de uma tendência ampliada de proletarização e precarização da força de trabalho em escala mundial<sup>285</sup>, encontra uma de suas poucas alternativas de sobrevivência no chamado *assistencialismo filantrópico*<sup>286</sup>, principalmente aquele de cariz não necessariamente governamental e/ou religioso. Todavia, além desse contexto sinalizar um cenário de completo abandono governamental e descaso com a famigerada *questão social* (tão cultuada pelo liberalismo clássico de outrora), observamos com esses ‘gestos filantrópicos’ acabam por gerir as carências proletárias a partir de uma régua de demandas populares bastante reprimida.

<sup>285</sup> Sobre esse progressivo processo de proletarização, Carcanholo & Medeiros (2012, p. 187) apontam que, “em primeiro lugar, podemos destacar o crescimento do exército industrial de reserva em escala global, que amplificou dois pressupostos da reprodução do capital. Por um lado, ampliou-se a necessidade de destinar uma parcela da riqueza social para a manutenção, ao menos biológica, e o ‘adestramento’ (educação) da população desocupada, de maneira que ela possa ser imediatamente aproveitada pelo capital quando necessário. Por outro lado, torna-se mais premente a emergência de formas de consciência que deem conta da fantástica proliferação de desocupados, pobres e miseráveis”.

<sup>286</sup> Ainda segundo Carcanholo & Medeiros (2012, p. 187), é importante destacar que “se estendeu nas últimas décadas um antigo nicho de mercado da ‘solidariedade’ ou ainda que surgiu um rentável ramo da divisão social do trabalho especializado em produzir pobres-prontos-para-trabalhar. É, naturalmente, um pressuposto deste mercado da solidariedade que os programas de produção de pobres-prontos-para-trabalhar não eliminem a condição de pobreza, sem a qual não haveria pobres, nem programas sociais, nem filantropia, nem solidariedade, nem o mercado da solidariedade”.

Pois, como nos lembra a personagem dostoiievskiana Varvara Pietrovna, de *Os demônios*, o bem-fazer da caridade “não atinge o objetivo [da superação da pobreza] porque apenas reforça a mendicância”, fazendo com que “os míseros trocados” destinados aos mais necessitados não cheguem “nem para uma centésima parte do necessário” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 332).

Por isso, mesmo que o afagar momentâneo da dilacerante fome de Katie (e de outros tantos trabalhadores naquela fila do banco de alimentos) possa ser combatida pela célere e impulsiva abertura e deglutição de uma lata de feijão em conserva (representado na imagem *c* da figura anterior), isso jamais significará um elemento de remediação suficiente para um proletariado em agravada condição de precária subsistência. Todos aqueles trabalhadores que estão naquela fila buscando algum tipo de alimento para complementar a sua cesta de necessidades diárias serão forçosamente obrigados a ter de retornar àquele espaço em busca de mais alimentos no dia seguinte, pois o mercado da força de trabalho continuará a lhes fechar as portas — ao menos para uma parcela significativa desses trabalhadores, dado que o agudizar da persistente crise socioeconômica reduz ainda mais a quantidade de postos de trabalho ditos formais.

Nesse sentido, cabe aqui ressaltarmos que a presença crescente de bancos de alimentos e o crescimento de seus usuários no Reino Unido já faz parte da paisagem socioeconômica daquele país. O crescimento do número de banco de alimentos no Reino Unido aumentou acen- tuadamente desde 2011, dentre estes, cerca de 1400 são conduzidos pela ONG Trussell Trust, uma instituição de caridade voltada exclusivamente para o combate à carestia naquele país<sup>287</sup>; ademais, apenas entre 2015 e 2016, período de rodagem e lançamento de *Eu, Daniel Blake*, o número de cestas básicas distribuídas por essa instituição superou a marca de 1 milhão de uni- dades (IRVINE, GORB & FRANCIS-DEVINE, 2022).

Todavia, mesmo antes, em 2013, o relatório mensal publicado pela Oxfam, em conjunto com a Church Action on Poverty, destacou que mais de 500 mil pessoas utilizaram os bancos de alimentos para compor parte de seus víveres, sendo que nos dois anos subsequentes essa utilização aumento cerca de 38% em todo território britânico (BOFFEY, 2014). Diante de dados avassaladores como esses, observamos como fora precisa a escolha dos realizadores de *Eu, Daniel Blake* em representar essa sequência de planos no banco de alimentos. De fato, não apenas a proliferação desses espaços no Reino Unido ganhou força nos últimos anos, como também se constatou um efetivo aumento no número de trabalhadores que procuraram esses

---

<sup>287</sup> Tal como a Trussell Trust, outras organizações não governamentais e agrupamentos filantrópicos como a Feeding Britain destinam-se ao combate à fome no Reino Unido. Entretanto, é curioso constatar que, no caso desse agrupamento em específico, seus vínculos com a institucionalidade parlamentar local são explícitos, já que o deputado trabalhista Frank Field é um dos idealizadores de tal iniciativa. Cf. Butler (2022).

locais para conseguir obter fontes complementares de nutrientes, carboidratos e proteínas. Todo esse contexto, por sua vez, compõe parte de um espectro social mais geral do aumento e da estabilização das taxas de pobreza relativa naquele país, as quais têm, historicamente, implicado entre 20% e 25% da população total daquele país. Situação essa que configura um quadro social bastante preocupante, no qual uma em cada quatro ou cinco pessoas (membros do proletariado britânico) vive com rendimentos abaixo da média salarial nacional (FRANCIS-DEVINE, 2023).

Sem dúvida, em tal seara, Daniel Blake e Katie representam essa fração proletária em situação de extrema precariedade. Sem emprego e sem rendimentos suficientes para arcar com suas despesas mensais, esses dois arquétipos loachianos *não tem escolha* senão recorrer a esses espaços filantrópicos. Espaços esses que, de modo cínico, substituem os deveres sociais assumidos pelo Estado britânico décadas antes, dado que a crise de superacumulação sempre cobra o seu ‘preço social’, principalmente se parte significativa do fundo social de trabalho arrecadado pelo corpo burocrático estatal não estiver à serviço do pagamento (rolagem) da dívida pública. E nesse caso em particular, torna-se mesmo legítimo assaltar o fundo social de trabalho, arrecadado em peso dos trabalhadores (via tributação), para que este possa agora funcionar como meio contratendencial de remuneração dos capitais cambaleantes. É, por tudo isso, aliás, que a representação loachiana de um Estado austero e extremamente burocratizante — pelo menos no que tange à destinação de benefícios e auxílios governamentais aos mais necessitados — não pode ser observada como um simples descaso ou perversidade diante das agruras das classes trabalhadoras. Mais impactante do que isso é perceber que estamos efetivamente diante de um aparato governamental que de modo deliberado burocratiza seu sistema previdenciário a fim de desviar o destino original do fundo social de trabalho em direção às dinâmicas de acumulação dos grandes capitais em crise. E, para isso, se implementam os mais cínicos e dissimulados protocolos e diretrizes para a obtenção dos recursos previdenciários por parte dos trabalhadores, uma vez que se camuflam as reais intenções de obliteração desses recursos devidos a partir do simplificado rótulo de ‘racionalidade’, ‘tecnicidade’ e ‘eficiência impessoal’.

Percebemos, assim, como o aspecto das *escolhas pessoais* e do *agir individual* não é um tema de menor importância na obra loachiana. *Eu, Daniel Blake* fala, dentre muitos assuntos, da *antecedência histórica* desse agir individual, o qual não ‘depende de si’ para ‘se resolver’, para ‘trilhar seus próprios caminhos’, mas sim, da conjuntura socioeconômica e político-cultural que habilita e, ao mesmo tempo, limita a intencionalidade dos personagens em atividade de emprenho, principalmente daqueles que compõem a numerosa massa de membros das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras, como representados nos arquétipos de Daniel

Blake e Katie, por exemplo. Todavia, todo esse nosso entendimento não caminha na mesma toada de críticos de cunho mais conservador, como, por exemplo, o jornalista britânico David Sexton (2016), quem acredita que o filme de 2016 ‘apela demais para a dramaticidade do tema da austeridade’, levando a uma mera ‘propaganda político-partidária das mazelas sociais’, numa espécie de ‘agitprop meramente panfletário’. Pois, como ele mesmo afirma, o protagonista de *Eu, Daniel Blake* seria uma espécie de “barca dos sonhos de Loach [*Loach’s dreamboat*]”.

Entretanto, observando mais de perto essa questão das escolhas individuais em meio a um contexto sócio-histórico mais amplo e mais estruturado do que aquele idílico mundo em que reinaria o mal chamado ‘livre arbítrio’ — o qual liberais-conservadores como Sexton sempre gosta de enfatizar —, somos confrontados com uma quantidade e densidade de problemáticas representadas por Loach e Lavery em *Eu, Daniel Blake* — austeridade fiscal e social, sucateamento do sistema previdenciário britânico, ampliação do exército industrial de reserva, desemprego, informalidade laboral etc. — que desabonam essa simplória visão ‘panfletária de seu conteúdo’. Embora Loach nunca tenha escondido as suas posições políticas ao lado das classes trabalhadoras e o caráter catártico-reflexivo de suas produções, a densidade histórica de seus personagens, como Blake e Katie, por exemplo, demonstram que, para além de seu conteúdo artístico-pedagógico enquanto agitprop, o seu fazer cinematográfico busca tornar os dramas individuais elementos de reflexão da própria totalidade social que os abarca. E isso pode ainda ser corroborado pela própria consciência histórica de Loach quando indagado pelo escritor e ativista italiano Lorenzo Marsili acerca do papel da arte na representação dessa totalidade. Nesse caso, perguntado se “a arte tem o poder de mostrar que, em última análise, há humanos por trás dos grandes processos econômicos e políticos”, Loach afirma que

a política vive nas pessoas, as ideias vivem nas pessoas, vivem nas lutas concretas que as pessoas têm. Também determina as escolhas que temos — e as escolhas que temos, por sua vez, determinam o tipo de pessoa que nos tornamos. O modo como as famílias interagem não é um conceito abstrato de mãe, filho, pai, filha; tem a ver com as circunstâncias econômicas, o trabalho que fazem, o tempo que podem passar juntos. *A economia e a política estão relacionadas com o contexto em que as pessoas vivem as suas vidas*, mas os por menores dessas vidas são muito humanos, muitas vezes muito engraçados ou muito tristes e em geral cheios de contradições e complexidade. Para os escritores com quem trabalhei e para mim, a relação entre a comédia pessoal da vida cotidiana e o contexto econômico em que essa vida acontece sempre foi muito significativa (LOACH, 2019).

Nesse sentido, toda a tecnicidade, burocracia e racionalidade mercantil-empresarial que rondam a atmosfera de *Eu, Daniel Blake* refletem justamente esse pensamento loachiano do excerto. O diretor da obra, bem como seu roteirista, compreende que a simples existência de

escolhas plausíveis entre os indivíduos depende, em larga medida, do espectro de possibilidade de atuação e inserção social a que esses indivíduos estão sujeitos. Esses indivíduos podem agir, por exemplo, enquanto trabalhadores de baixa renda, vivendo em um mundo fustigado por uma profunda crise socioeconômica — como nos casos esteticamente representados de Daniel Blake, Katie, China e Piper, por exemplo. Há de fato um conjunto de possibilidades de escolha individual, porém bastante reduzido pelo contexto social em que esses indivíduos foram historicamente inseridos. E nesse sentido, a reflexão de Loach acerca dessa capacidade de representação artística desse tipo de imbricação entre o individual e o social nada mais é do que o próprio reconhecimento da exteriorização seu realismo estético em frente às câmeras.

Desse modo, posturas demeritórias como as de Sexton, nada mais fazem do que reforçar o seu incômodo perante uma representação artística que jamais se propôs neutra, imaculada ou ambígua. O fato fílmico loachiano, aqui revelado na exposição da trama de *Eu, Daniel Blake*, é o resultado de uma objetivação artística que, além de se propor comovente e cativante — pelo recurso ao drama clássico e suas ações cotidianas individuais —, busca a conexão reflexiva entre os seus elementos narrados e a historicidade de suas causalidades e contradições. Na Seção I deste trabalho, vimos com certa acuidade que posturas como as de Sexton parecem desconsiderar o fato de que Loach jamais se propôs um artista imparcial que somente almeja a estética pela estética. Há sempre um propósito político-pedagógico na representatividade fílmica de suas produções, ao mesmo tempo em que este propósito busca, quando possível, elementos de “comédia pessoal da vida cotidiana”, os quais podem não apenas gerar uma verossimilhança perante a sua audiência, mas também momentos catárticos que nenhum ‘panfleto político’, puro e simples, pode estimular. A arte continua sendo arte, mesmo quando a política resolve ‘dar as caras’ de modo mais enfático. Nesse caso, “os princípios fundamentais e as maneiras pelas quais as pessoas podem viver juntas” podem ser cinematograficamente representados como elementos reflexivos dessa estética realista (LOACH, 2019).

Assim sendo, ao retornarmos a esse intrincado e complexo cenário explicitado pelo pensamento loachiano e esteticamente representado em *Eu, Daniel Blake*, observamos como as ‘regras do jogo’ passam a ser efetivamente (re)conhecidas por todos, o que torna as reivindicações proletárias de Daniel Blake e Katie praticamente inócuas. Tanto é assim que a busca e evidenciação dos nexos causais entre essa tácita e intencional obliteração de um Estado de cariz privatista, extremamente dissimulado, e os rumos pessoais de seus protagonistas perpassam todo este segundo ato. Observando anteriormente a busca irracional de Blake por empregos que ele mesmo não pode assumir. Depois a sequência de planos contextualizando o banco de alimentos sinalizou à audiência o fato de que Blake e Katie não estão sozinhos nesse contexto de

extrema precariedade e abandono pelo poder público: a existência de um grande fila de trabalhadores em busca de alimentos enfatiza a ambientação sócio-histórica que permeia a trama de *Eu, Daniel Blake*. Agora, essa trama chega a um momento em que se desdobra ainda mais essa precariedade, uma vez que apresenta Katie em uma busca desesperada por emprego, tal como mostra a Figura 45.

Figura 45 — Katie procura emprego: *a.* plano fechado mostrando o folheto de procura de emprego de Katie na vitrine de uma loja; *b.* Katie entregando seu folheto em uma residência



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

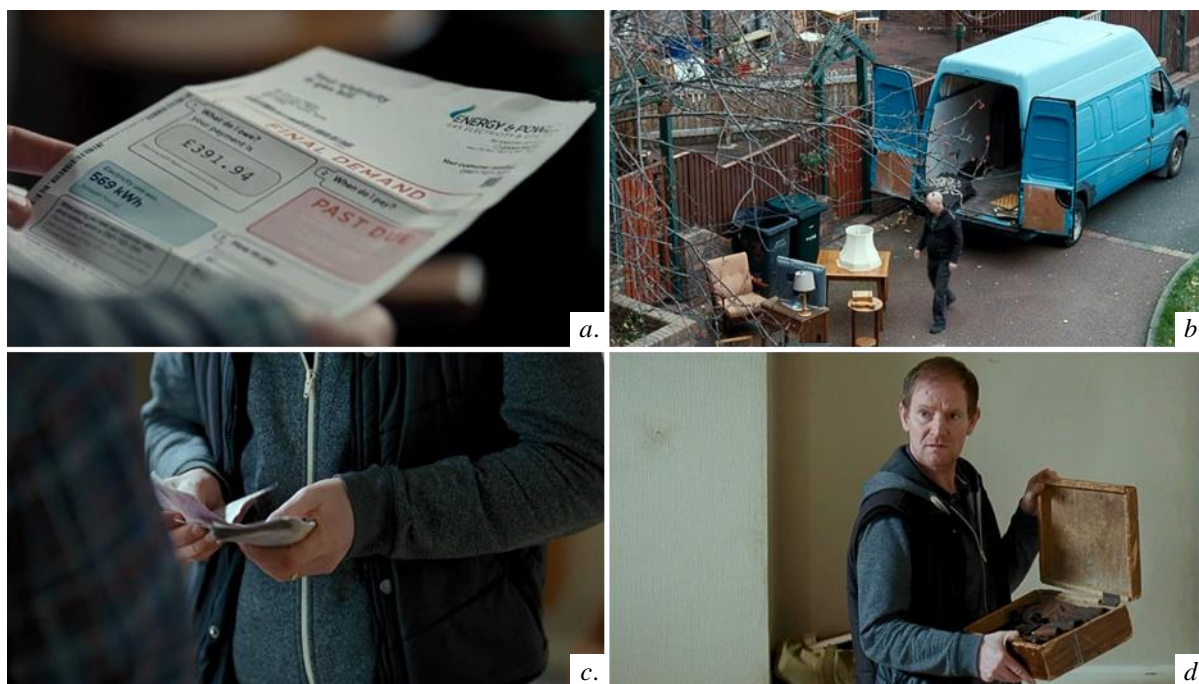
E essa sinalização de desespero por parte de Katie não para por aqui, pois, além dessa busca incessante de nossa trabalhadora-mãe-solo por alguma colocação no mercado da força de trabalho local, os realizadores da trama fazem questão de pontuar a progressiva aflição de Daniel Blake diante da incapacidade financeira que tem de arcar com os seus próprios custos de reprodução.<sup>288</sup> Por isso, não nos parece nenhum espanto constatar que a inexistência de alternativas concretas de trabalho para ambos, os levará a tomarem medidas mais extremadas para a reprodução de sua sobrevivência — ou de modo mais preciso, medidas que pelo menos lhes garantam as condições mínimas de sobrevivência material e estabilidade financeira (ainda que temporária).

<sup>288</sup> Conforme aponta Marx (2017a, p. 719), o sedimento mais baixo da superpopulação relativa habita, por fim, a esfera do pauperismo. Abstraindo dos vagabundos, delinquentes, prostitutas, em suma, do lumpemproletariado propriamente dito, essa camada social é formada por três categorias. Em primeiro lugar, os aptos ao trabalho. Basta observar superficialmente as estatísticas do pauperismo inglês para constatar que sua massa engrossa a cada crise e diminui a cada retomada dos negócios. Em segundo lugar, os órfãos e os filhos de indigentes. Estes são candidatos ao exército industrial de reserva e, em épocas de grande prosperidade [...] são rápida e massivamente alistados no exército ativo de trabalhadores. Em terceiro lugar, os degradados, maltrapilhos, incapacitados para o trabalho. Trata-se especialmente de indivíduos que sucumbem por sua imobilidade, causada pela divisão do trabalho, daqueles que ultrapassam a idade normal de um trabalhador e, finalmente, das vítimas da indústria — aleijados, doentes, viúvas etc. —, cujo número aumenta com a maquinaria perigosa, a mineração, as fábricas químicas etc. O pauperismo constitui o asilo para inválidos do exército trabalhador ativo e o peso morto do exército industrial de reserva. Sua produção está incluída na produção da superpopulação relativa, sua necessidade na necessidade dela, e juntos eles formam uma condição de existência da produção capitalista e do desenvolvimento da riqueza. O pauperismo pertence aos *faux frais* [custos mortos] da produção capitalista, gastos cuja maior parte, no entanto, o capital sabe transferir de si para os ombros da classe trabalhadora e da pequena classe média.



Nesse caso, ao receber uma carta de aviso sobre um possível corte de energia em sua casa (dado o não pagamento da conta), Blake se vê obrigado a vender parte de seus pertences, tal como mostra a Figura 46.

Figura 46 — Os efeitos da austeridade na vida de Daniel Blake: *a.* plano detalhe mostrando uma carta de aviso sobre um possível corte de energia na casa de Blake; *b.* plano aberto mostrando os bens pessoais de Blake vendidos a um terceiro; *c.* plano detalhe mostrando o montante de dinheiro pago à Blake por seus antigos pertences; *d.* homem que adquiriu os bens de Blake pergunta sobre a possibilidade da compra de suas ferramentas de trabalho



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Aqui, várias mediações plásticas reforçam esse cenário de progressiva degradação das condições de vida de Daniel Blake: a van azul que recolhe seus pertences colocados na rua, a contagem do dinheiro por parte do comprador — o que demonstra a centralidade do dinheiro diante de um momento individual de pura sobrevivência — e mesmo a carta de aviso são elementos que, quando enquadrados na tela, evidenciam o progressivo desenlace trágico desse Sísifo que já não tem mais forças para subir a pedra montanha acima. Porém, nessa sequência de planos indicados na figura anterior podemos observar que há ainda uma fagulha de autoestima naquele desesperado trabalhador-enfermo.

Ele vende quase tudo que lhe pertence em troca de dinheiro, em troca de sua sobrevivência imediata (provavelmente esse montante não será suficiente para que ele passe muitas semanas sem significativos carecimentos). Entretanto, Blake se recusa a vender aquilo que ele mais estima: as suas ferramentas de ofício; as ferramentas que o vinculam àquilo que o fazia se sentir parte integrante do proletariado e que, ademais, lhe garantiam uma fonte de sustento que não

dependia do assistencialismo estatal ou da filantropia. Pois, mesmo sabendo que não poderá voltar a exercer a sua profissão ele faz questão de ressaltar ao potencial comprador que aquelas ferramentas não estão à venda, visto que ele pretende voltar “a trabalhar em breve”.

Assim, chegamos ao desfecho do Ato II de *Eu, Daniel Blake* conscientes de que um dos objetivos estéticos de seus realizadores nesses blocos narrativos (IV e V blocos) da trama passava por situar o contexto social no qual trabalhadores precarizados como Blake e Katie não se apresentam como exceções infrutíferas de um Estado ‘racional’ ou de um mercado ‘meritocrático’ e ‘competitivo’, mas sim como regularidades trágicas de uma conjuntura socioeconômica em agudizada crise. Não à toa, a busca por emprego e a ida ao banco de alimentos foram elementos narrativos utilizados para salientar ao espectador que o enredo ali tratado não diz repito apenas ao drama pessoal dos personagens, mas, fundamentalmente, à recondução desse drama ao momento histórico no qual o processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho encontra a tempestade perfeita da austeridade fiscal do Estado — tudo isso, como vimos, conscientemente pensado por Loach, uma vez que compreende que o agir individual jamais pode ser pensado isoladamente, desistoricizado de suas próprias determinações históricas.

Logo, neste segundo ato somos transportados do labirinto kafkiano da burocratização estatal ao mito sísifico da busca inglória pelas conquistas mercantis individuais. Vejamos agora, no terceiro e derradeiro ato desta trama como nosso protagonista-trabalhador-enfermo, Daniel Blake, e sua companheira de agruras, Katie, buscam se contrapor a esse avassalador cenário de crise, carestia e desemprego. Nesse caso, teremos a oportunidade de observar como o mito do Sísifo moderno dará lugar a figura do herói proletário contemporâneo que, diferentemente das epopeias gregas encontra seu destino trágico não na redenção de sua comunidade, mas no perecimento atomizado e indiferente de sua própria existência individual; mais um ‘proleta’ descartável do ‘sistema’.

#### 5.4 ATO III – A RACIONALIDADE BUROCRÁTICA E O DESTINO TRÁGICO DE BLAKE

O que mata mais as pessoas, coco ou tubarões? [*What kills more people, coconuts or sharks?*], perguntou Daniel Blake ao pequeno Dylan, filho mais novo de Katie, no decorrer do primeiro ato da trama. O menino, por sua vez, não lhe dera atenção naquele momento, mantendo-se calado, sem qualquer resposta. Essa charada aparentemente despretensiosa, proferida por nosso protagonista-trabalhador-enfermo, e a falta de resposta por parte do filho de Katie não foram representadas naquele momento da trama de maneira arbitrária. Sua função para o

desenvolvimento da trama não era apenas enfatizar um momento de possível vínculo entre um já experiente trabalhador de meia idade e um filho da classe trabalhadora, mas essencialmente, destacar a seguinte indagação: *será que um sistema burocrático aparentemente inofensivo, do ponto de vista de sua operacionalidade, poderia ser de algum modo tão ou mais prejudicial aos trabalhadores do que a ameaça eminente do desemprego, da superexploração ou das condições laborais precárias para o exercício de uma dada atividade profissional?* Nesse caso, estamos obviamente estabelecendo um paralelo que já fora estabelecido pela montagem e pelo desenvolvimento do enredo da trama, os quais envolvem o recurso alegórico de um coco, que representa essa aparente inofensividade do aparato burocrático estatal, se contrapondo a um tubarão, animal de conhecida letalidade que encarnaria o próprio mundo do trabalho em suas mais vis arbitrariedades.

Essa alegoria da charada do coco, por sua vez, nos permite estabelecer esse paralelo com maior precisão na medida em que sua resposta apenas aparece neste Ato III de *Eu, Daniel Blake*, momento no qual já fora apresentada à sua audiência elementos estéticos representativos: *a.* do processo de burocratização do sistema previdenciário local (no prólogo e no Ato I da trama) e; *b.* do contexto de crise socioeconômica e carestia vivida por uma parcela mais precarizada do proletariado britânico (no Ato II). Diante dessa prévia situacional, observamos Dylan, nesse princípio de terceiro ato, se dirigindo à Blake durante um almoço para dar a sua resposta da charada, tal como podemos observar na transição temporal de planos entre o momento da pergunta e o momento da resposta; transição essa apresentada na Figura 47.

Figura 47 — A charada do coco: *a.* Daniel Blake perguntando à Dylan a charada sobre cocos e tubarões; *b.* Dylan respondendo a charada de Blake



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

E qual fora a resposta de Dylan? Sem dúvida, os indícios previamente apresentados nos atos precedentes da trama já nos davam pistas sobre o que o menino diria: a resposta é “cocos”. Essa fora a sua escolha, a qual Blake, aliás, não hesitara em dizer que estava correta. Parece até

um recurso discursivo (e alegórico) hiperbólico, exagerado, mas de fato, os noticiários e até algumas pesquisas mostram que fatalidades com cocos, por mais tragicômicas e improváveis que possam parecer podem ocorrer, embora no limite, um acentuado número de casos possivelmente registrado ao redor do globo possa ser encarado mais como uma lenda urbana do que como uma fatalidade recorrente.<sup>289</sup> Nesse caso, a função dessa charada revela-se nessa contração alegórica entre algo que sabidamente é letal, como um ataque de tubarão, e aquilo que se aparentando inofensivo pode se mostrar mais fatal do que parece. Isso significa que os realizadores da trama sinalizam à sua audiência o fato de que a aparente inocuidade de um corpo técnico privado associado a um sistema previdenciário público de cariz privatista pode, com suas burocráticas atuações, conduzir os seus contribuintes à penúria e ao desalento completo; condução essa que pode, no limite, levar ao deperecimento físico daqueles que necessitavam de sua assistência social.

Desse modo, este terceiro e último ato de *Eu, Daniel Blake* enuncia o princípio do fim trágico de seus protagonistas, focando agora no conseqüente extremismo de suas ações; todas, como veremos, decorrentes de um sistema previdenciário que, por artifícios burocráticos sem fim, dificulta ao máximo o acesso dos trabalhadores-contribuintes ao fundo social de trabalho outrora embelecido como um direito duramente conquistado pelas classes trabalhadoras locais. É nessa tortuosa querela que encontramos, portanto, o adensamento épico-dramático da trama, pois tanto Daniel Blake quanto Katie serão capazes de concretizar gestos e ações que fogem de sua conduta padrão.

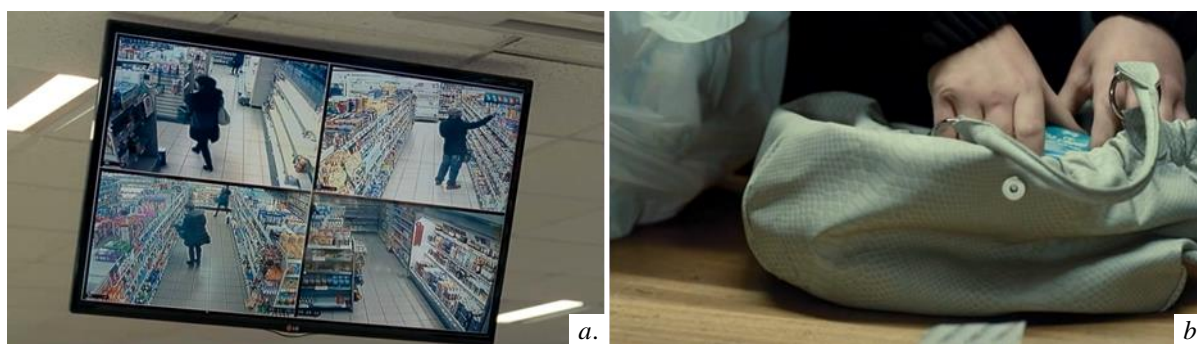
Por um lado, temos Katie, uma mãe solo que busca desesperadamente uma fonte de rendimento em Newcastle, cidade até então desconhecida para ela. Anteriormente observamos que a sua inserção na trama de *Eu, Daniel Blake* se deu no contexto de um pedido de benefício social indeferido pela Previdência britânica. Ali, ela tivera o seu primeiro revés, o qual lhe assinalara que a busca por fontes alternativas de rendimento via fundo social de trabalho era uma tarefa quase inglória. Todavia, ainda lhe restava a fatigante saga da busca por um emprego, ou seja, uma desgastante rotina de perambulação pela cidade para a entrega de seu currículo e contato, quais que sejam os locais pelos quais ela passava, lojas, residências etc. Mas tal como antes, o segundo revés fora mais dilacerante, pois, sem dinheiro, as chamadas para entrevistas

---

<sup>289</sup> Um estudo realizado em 1984 pelo médico e pesquisador Peter Barss (1984), intitulado *Lesões devido à queda de cocos [Injuries due to falling coconuts]*, ajudou a fomentar a lenda urbana da ocorrência sistêmica de mortes de pessoas provocadas pela queda de cocos. À parte das extrapolações indevidas, realizadas com base em estudos de caso registrados por Barss enquanto vivia em Papua-Nova Guiné, esse tipo de ocorrência inundou o imaginário popular um pouco por todo o mundo, sendo, não por caso, utilizado por Loach e Laverty para se referir a um processo de burocratização estatal que embora pareça inofensivo, num primeiro momento, pode se revelar bastante letal para os seus contribuintes.

de emprego foram inexistentes, emudeceram o seu ânimo. E é justamente após esse segundo e silencioso revés - a não chamada para a não entrevista de nenhum empregador — que Katie se vê obrigada a ilicitude. Nossa personagem-trabalhadora-mãe viu-se obrigada, por extrema necessidade material, a realizar um pequeno furto em um mercadinho de bairro, sendo pega no flagra, conforme mostra a Figura 48.

Figura 48 — O furto de Kate: *a.* Katie sendo flagrada pelas câmeras do supermercado; *b.* segurança do supermercado vasculhando a bolsa de Katie



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Desse modo, a racionalidade burocrática do aparato estatal de cariz privatista em negar a Katie o benefício, aliado à própria crise socioeconômica que diminui as suas chances de conseguir um emprego, contribui decisivamente para a ação ilícita da personagem. Sem rendimentos próprios, mas necessitando manter os seus custos básicos de reprodução, inclusos aqueles que dizem à satisfação das necessidades de seus filhos, Daisy e Dylan, Katie recorre ao furto como última e desesperada tentativa de conseguir obter as mercadorias almejadas. Todavia, como observamos nas imagens da figura anterior, as quais apresentam planos detalhes do sistema de vigilância do mercadinho e a vistoria de sua bolsa pelo segurança do estabelecimento, Katie é flagrada em sua tentativa desesperada de suprir as suas necessidades.

Nesse caso, até mesmo itens de higiene pessoal, como absorventes femininos foram encontrados em sua bolsa, tendo sido um dos motivos para que o segurança se sensibiliza com a jovem mãe e trabalhadoras, liberando-a de constrangimentos com a polícia e mesmo deixando-a levar os itens sem pagar. Essa cena do furto e destinação dos absorventes à Katie, por sua vez, não fora aleatória na trama: o roteirista Paul Laverty escolheu de fato trazer para o filme um debate que atualmente anda em voga desde 2015, a chamada *pobreza menstrual* [*period poverty*]<sup>290</sup>. Isso porque, segundo ele, ao entrevistar pessoas nos bancos de alimentos locais

<sup>290</sup> Isto é, um fenômeno que diz respeito à falta de acesso a absorventes, coletores menstruais e tampões, bem como a instalações sanitárias adequadas às mulheres de baixa renda em períodos menstruação. Cf. UNFPA/IBGE (2018).

para a elaboração do roteiro de *Eu, Daniel Blake*, constatou-se que todos “recebiam comida de voluntários, mas alguns itens como produtos de higiene feminina não estavam realmente disponíveis”. Situação essa que o levou a refletir que o suprimento dessas necessidades exclusivamente femininas também era “uma questão de dignidade” (WHITAKER, 2016). Ele afirmou ainda que “em uma época na qual os pagamentos dos benefícios sociais estão sendo congelados e a inflação está subindo, as pessoas lutam para comprar o que é absolutamente necessário [como um simples absorvente]”.<sup>291</sup>

Nesse sentido, tanto Lavery quanto Loach demonstram, mais uma vez, o seu senso de realidade diante da área das lutas de classes e sua cotidianidade, bem como o embasamento histórico-conjuntural de suas produções cinematográficas. Katie, revela-se, nesse sentido, uma efetiva coprotagonista de *Eu, Daniel Blake* na medida em que é por meio de seu arquétipo que os realizadores encontram novas linhas narrativas para a exposição catártica das carências mais mundanas que perpassam a vivência de uma fração proletária que sente efetivamente os efeitos da tempestade perfeita formada pela austeridade fiscal do Estado britânico em conjunção com os flagelos de um crise socioeconômica que atinge em cheio o mercado da força de trabalho local (e também em outras nações, centrais ou periféricas, como o Brasil, por exemplo).

Assim, o labirinto kafkiano por onde transita Daniel Blake (desde o prólogo da trama), bem como seu sísifico labor em busca de um benefício que nunca chega, é complementado pelas agruras vividas por Katie, uma trabalhadora que além de ser mãe solo é uma mulher que mal consegue satisfazer as suas necessidades de higiene íntima. Nesse caso, a busca dos realizadores por trazer à luz do filme um conjunto de cenas e dinâmicas que interpelam a problemática da austeridade passa, necessariamente por vincular os seus impactos destrutivos à ação narrativa de seus personagens, respeitando a caracterização arquetípica de cada um. Katie, em sua singularidade dramática, revela contendas e traços históricos-conjunturais das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras que não conseguem ser exprimidas pelo destino trágico de Daniel Blake. Sob tal constatação, compreendemos existir na produção cinematográfica de *Eu, Daniel Blake* um cuidado especial na retratação da heterogeneidade das identidades de gênero, raça e nacionalidade dos membros do proletariado local — pois além das particularidades

---

<sup>291</sup> Estimativas recentes do Banco Mundial apontam que “pelo menos 500 milhões de mulheres e meninas em todo o mundo carecem de acesso a algum tipo de instalação sanitária capaz de lhes garantir a sua higiene pessoal em períodos menstruais”. Por sua vez, no Reino Unido, cerca de 137 mil meninas “faltaram à escola [em 2021] porque não puderam comprar produtos de higiene íntima” (PYCROFT, 2022). Já o relatório *Pobreza Menstrual no Brasil: desigualdade e violações de direitos*, produzido pela UNFPA/IBGE (2018), em parceria com a UNICEF, mostrou que no território brasileiro cerca de “713 mil meninas vivem sem acesso a banheiro ou chuveiro em seu domicílio e mais de 4 milhões não têm acesso a itens mínimos de cuidados menstruais nas escolas”.

de gênero presentes em Katie, temos ainda a diversificação racial de China e a transnacionalidade do labor no personagem Stan Li.

Ademais, ao nos encontramos neste avançado momento desenvolvido da trama, somos capazes de compreender que a problemática da austeridade e o movimento de racionalização burocrática de um aparato estatal de cariz privatista nunca foram temas abordados no filme de modo isolado. Pelo contrário, a trama de *Eu, Daniel Blake* revela agora, neste terceiro e derradeiro ato, a centralidade dos processos avançados de proletarização e pauperização das classes trabalhadoras contemporâneas nesse largo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. E faz essa revelação de um modo que seja capaz de apresentar à sua audiência uma representação inclusiva das diferentes demandas que seus membros se vêm obrigados a remediar. E é aqui que tanto Loach quanto Laverty, buscam evidenciar os vínculos existentes entre essa proletarização massiva, cada vez mais identitariamente heterogênea, e os rumos potencialmente destrutivos de um sistema previdenciário voltado à lógica empresarial dos ‘cortes de custos’.

Por outro lado, focando precisamente nesse contexto de austeridade fiscal (e, portanto, social) temos nosso protagonista, Daniel Blake; esse já desgastado trabalhador-enfermo que, ao contrário de Katie, não pode mais trabalhar (ao menos se quiser continuar vivo). Assim, em sua desesperadora situação, o acesso a qualquer tipo de benefício ou auxílio governamental é o único meio que ele encontra para a obtenção de uma fonte de rendimento capaz de suprimir as suas necessidades mais básicas. Obrigado a buscar um emprego que jamais poderia aceitar (caso fosse contratado), nosso protagonista-trabalhador-enfermo já não é mais o mesmo do prólogo e do Ato I, momentos da trama em que demonstrará um certo sarcasmo irônico e um humor de cadafalso que, em alguma medida, suavizava o elemento trágico de sua própria narrativa.

Nesse sentido, Blake passa a assumir um tom mais taciturno, envolto por uma desesperança que só faz crescer. Mesmo assim, tendo vendido grande parte de seus pertences e mobília à terceiros e se encontrando mais recluso em sua casa, já sem calefação — deixando mesmo de ir visitar Katie, que se prostituía para conseguir renda para si e seus filhos —, nosso protagonista ainda não se dá por vencido. Ele sabe (mesmo que no fundo não deseje) que precisa retornar àquela repartição do Departamento de Trabalho e Pensões para pressionar seus servidores a agirem em seu benefício, garantindo que o seu burocrático e despropositado esforço em procurar por um emprego que jamais poderia aceitar se converta, finalmente, no tão almejado acesso ao auxílio-desemprego, esta última possibilidade de renda que lhe sobrou após o corte de seu seguro-invalidéz.

Assim, Daniel Blake se dirige mais uma vez àquele ambiente burocrático que lhe impingira demandas questionáveis como a participação naquela tediosa oficina de produção de currículos e a própria busca insensata por emprego. Crente de que reunira os requisitos solicitados para a liberação de seu seguro-desemprego, nosso protagonista-trabalhador-enfermo sofre o seu último e derradeiro revés: a escrita de seu currículo à mão (e não digitado, conforme recomendava aquela tediosa oficina) e a não apresentação dos comprovantes de busca de emprego fizeram com que as suas chances de obtenção do almejado recurso financeiro fossem por água abaixo. E novamente a racionalidade burocrática do sistema previdenciário local fizera com que Blake fosse privado de seus direitos enquanto trabalhador-contribuinte, algo que neste terceiro e último ato da trama potencializa a sua total indignação, tanto mais quanto foram as sucessivas interações desastrosas que ele estabelecera com o aparato burocrático estatal.

Irascível, portanto, com todo esse cenário de privação e recusa perante o seu pedido de auxílio, Blake parece não ter mais dúvidas quanto ao direcionamento burocrático do aparato estatal local em fomentar instrumentos de restrição e usurpação dos direitos previdenciários outrora conquistados pelo proletariado britânico. E, nesse sentido, nosso trabalhado-enfermo chega ao seu limite, protagonizando, sem sombra de dúvida, a cena plasticamente mais emblemática do filme, qual seja, a pichação de sua reivindicação pelo recurso ao benefício na fachada daquela repartição governamental, tal como podemos observar na Figura 49.

Figura 49 — Aplausos populares à Daniel Blake: *a.* Blake em frente a mensagem que escrevera no muro da repartição; *b.* Blake tirando *selfie* com transeuntes; *c.* outros transeuntes observam com certo entusiasmo a atitude de Blake; *d.* funcionários do DWP observam com desalento a atitude de Blake



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)



Como podemos observar nas imagens *b* e *c* da figura anterior, essa pichação e, conseqüentemente, esse gesto individual transgressor, acabou por atrair alguns transeuntes, os quais claramente demonstraram o seu apoio à causa (individual) de Blake. Esse apoio, por sua vez, representa nos elementos compositivos da cena uma clara verossimilhança que parte da população demonstrara diante da luta de um mero trabalhador individual contra a gigantesca máquina burocrática do Estado britânico. Nesse caso, as agruras vividas por Loach e sua atitude perante elas não são únicas. Certamente muitos outros trabalhadores britânicos em situação de desemprego, precariedade ou desalento vivem algo semelhante (como vimos na Seção I deste trabalho), o que torna facilmente verossímil a representação de um grupo de pessoas (trabalhadoras) vibrando e torcendo por sua causa, ainda que seja, em parte, de natureza pessoal.

Mas, afinal de contas, o que havia naquela pichação feita por Blake na fachada da repartição do Departamento de Trabalho e Pensões? O que poderia, por um lado, representar toda a indignação deste nosso protagonista-trabalhador-enfermo e, por outro lado, mobilizar um grupo de trabalhadores transeuntes que passaram a apoiar a sua atitude? A emblemática frase ali pichada — a qual, inclusive, dá nome ao filme — diz o seguinte: “EU, DANIEL BLAKE, EXIJO A DATA DO MEU RECURSO ANTES QUE EU MORRA DE FOME E QUE SE TROQUE A MERDA DA MÚSICA [DE ESPERA] DOS TELEFONES” [*EU, DANIEL BLAKE, DEMAND MY APPEAL DATE BEFORE I STARVE AND CHANGE THE SHIT MUSIC ON THE PHONES*]. Nesse caso, a frase é certa e sintomática, salientando não apenas o problema vivido por Blake (a indefinição da data de recurso para pedir a revogação da perda de seu benefício), mas também a desesperança e o descaso que batem à sua porta (as possíveis condições de penúria que enfrentará caso não consiga reverter a decisão burocrática e, além disso, a agoniante espera de um atendimento satisfatório ao telefone).

Em consequência, além de todo o acúmulo de frustrações pelas sucessivas e infrutíferas tentativas de estabelecimento de contato entre nosso trabalhador-enfermo e o sistema previdenciário local, o gesto de exposição pública de sua indignação salienta o fato de que aquele primeiro pedido de recurso para reavaliação daquela avaliação realizada (ainda no prólogo) não resultara em nenhum acato satisfatório, embora, como resultado inesperado desse gesto, emergisse ali um raro momento de reconhecimento tácito por parte daqueles transeuntes. Assim, com essa sequência de planos que apresentam o culminar da máxima indignação sentida por Daniel Blake, os realizadores da trama buscam não apenas enfatizar o agir reativo de seu protagonista a toda essa irresoluta e irracional situação burocrática, mas também salientar que uma parcela significativa da população (de origem, desenvolvimento e atuação proletária) se encontra ao seu lado; principalmente porque do ‘outro lado da trincheira’ se encontra o velho aparato

repressivo e burocraticamente pernicioso do Estado — com seu efetivo labirinto kafkiano pró-capital.

Desse modo, essa sequência de planos abertos que elucidam esse apoio popular — com o enquadramento dos transeuntes que lhe aplaudem do outro lado da rua —, intercalados com o enquadramento do ato transgressor de Blake, resulta num breve reconhecimento de seu gesto e mais importante, de suas reivindicações. Não sem razão, toda essa estetização do reconhecimento político-existencial de Daniel Blake culmina justamente na inesperada congratulação de um morador de rua, quem não contém o seu entusiasmo perante o seu gesto transgressor.

*Morador de rua:* Isso! Palavras de sabedoria! Você é o cara! Não é? É! (O morador de rua aperta a mão de Blake.) *Daniel Blake:* Está desempregado, amigo? *Morador de rua:* Você é a porra... Você é Daniel Blake? *Daniel Blake:* Sou o Daniel Blake, sim. *Morador de rua:* Ei, este é Daniel Blake. (O morador de rua ergue o braço de Blake para que todos na rua possam reverenciá-lo por seu ato insurgente.) Olhem isso, porra! Yeah!... Você está congelando, parceiro. Aqui, pegue a minha jaqueta. (O morador tira a sua jaqueta e a oferece à Blake.) *Daniel Blake:* Não, não. *Morador de rua:* Qual é cara, aceite. Tudo bem, filho. Cuide-se, OK? Mantenha-se aquecido. Você é um cavalheiro [*a gentleman*]. Então, sobre o que é o seu recurso? (A polícia chega para deter Blake.) *Os populares na rua:* Mentirosos, mentirosos (para os policiais)! *Policial:* Você está preso por suspeita de crime de dano ao patrimônio. *Morador de rua:* Isso é uma tremenda injustiça! (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 01h25min43s-01h26min34s, tradução nossa, grifo nosso).

Não por acaso, a escolha desse personagem-morador-de-rua passa novamente pela questão da ampliação do exército industrial de reserva e do recrudescimento dos processos de pauperização em todo o Reino Unido. Contexto esse que potencializa uma curiosa *inversão de demandas*, pois aquele proletário que já se encontra morando na rua e, por isso, deveria estar sendo prioritariamente assistido pelos benefícios estatais, acaba por cumprir um papel de acolhimento diante das agruras vividas por um trabalhador-enfermo em vias de ser depauperado por completo. Aliás, essa inversão de demandas não apenas cumpre o papel catártico-reflexivo supracitado, mas, também, estabelece um paralelo bastante pertinente entre ambos os personagens. Afinal de contas, aquele morador de rua também pode ser observado como um arquétipo futuro de Daniel Blake; aquele proletário proscrito que tragicamente poderá representar a projeção futura de nosso protagonista-trabalhador-enfermo, caso este não consiga obter rendimentos capazes de suprir as suas necessidades materiais mais básicas.

De qualquer modo, essa interação enfática desse morador de rua perante o gesto transgressor (individual) de Daniel Blake ajuda a reforçar, ainda mais, a impopularidade do austero Estado (burguês) britânico, principalmente se levarmos em conta o fato de suas políticas econômicas acabarem por fomentar ainda mais uma crise social e até mesmo humanitária de largas

proporções (vide o caso dos bancos de alimentos referido anteriormente). Nesse contexto, como mostra a Figura 50, a representação desse morador de rua na trama passa pela proatividade e irreverência de seus gestos de congratulação.

Figura 50 — Sequência de planos do apoio do morador de rua: *a.* morador de rua se aproxima com entusiasmo de Daniel Blake; *b.* morador de rua exaltando a atitude de Blake; *c.* morador de rua oferecendo o seu casaco à Blake; *d.* Daniel Blake sendo detido pela força policial local

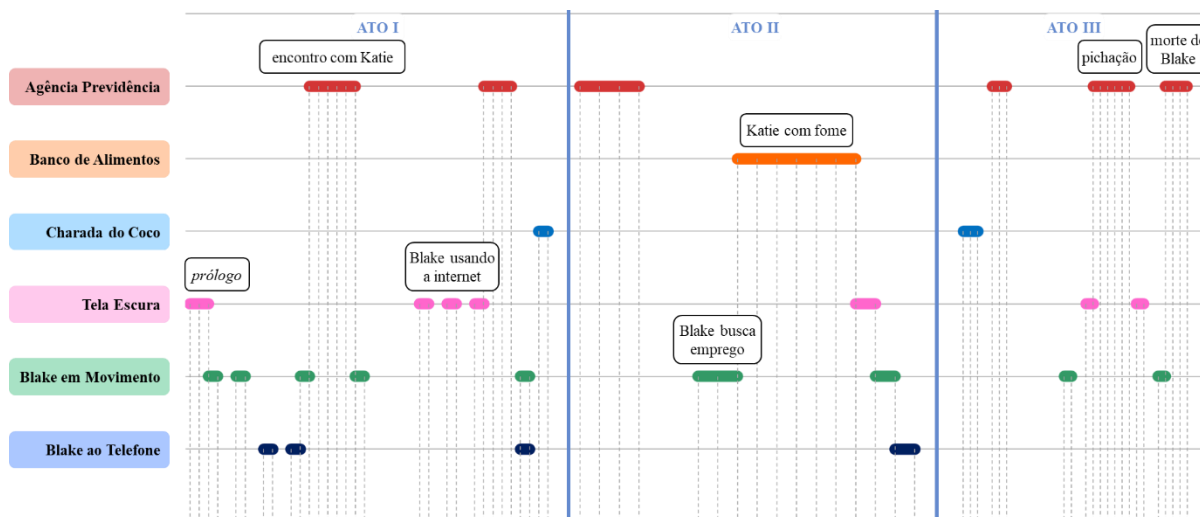


Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Assim, nessa sequência de planos abertos, podemos observar como os realizadores buscam mais uma vez conectar o *drama* pessoal de Daniel Blake aos anseios *épicos* do proletariado que o aplaude, incluso aqui o nosso personagem-morador-de-rua. Isso, por sua vez, significa reconhecer que tanto Loach como Laverly procuram romper cinematograficamente com as aparentes e dicotômicas representações dramáticas que estabelecem, *a priori*, um certo rol de barreiras entre a vivência particular de seu protagonista e os descontentamentos populares/proletários que se externalizam nos gestos acolhedores e aguerridos daqueles transeuntes que se deparam com aquela atitude transgressora. Embora essa atitude apareça num primeiro momento dessa cena como um gesto individual isolado de desespero e indignação, os realizadores fazem questão de mostrar à sua audiência que esse gesto reflete uma espécie de sentimento socialmente compartilhado por uma fração significativa do proletariado, visto que a sua transgressão não fora, desde o início da trama, representada como o mero culminar de um engajamento pessoal, mas sim como a resposta aflitiva de um trabalhador-enfermo que se vê enredado por uma racionalidade burocrática que almeja a sua própria austeridade.

E é aqui que retornamos mais uma vez a noção de que a vasta obra loachiana (em sua totalidade) apresenta como um de seus principais elementos constitutivos uma *narrativa épico-dramática*, a qual, como observamos anteriormente nas palavras do próprio diretor (no item 5.3 deste trabalho), reflete uma genuína preocupação em representar o modo como “a economia e a política estão relacionadas com o contexto em que as pessoas vivem as suas vidas”. Isto posto, somos capazes de reconhecer que certas mediações plásticas na trama de *Eu, Daniel Blake* buscam justamente ressaltar esse inexorável *vínculo entre o agir individual de seus personagens e o contexto social narrado*; um contexto pensado primordialmente a partir das pesquisas de campo realizadas por Loach e sua equipe, como ressaltamos anteriormente nos itens 1.2 e 2.1 deste trabalho. Nesse caso, essas mediações plásticas que ressaltam esse vínculo se traduzem em algumas imagens-síntese que aparecem ao longo do desenvolvimento da trama, tal como mostra a Figura 51.

Figura 51 — Momentos de aparecimentos das imagens-síntese de *Eu, Daniel Blake*



Fonte: Elaborado pela autora

Como podemos observar, essas imagens-síntese além de representarem elementos de conexão de nosso protagonista-trabalhador-enfermo com o contexto social que o cerca — como, por exemplo, as imagens da agência previdenciária, do banco de alimentos, bem como o movimento frenético de Daniel Blake em busca de emprego — evidenciam também momentos-chave de vinculação entre os três atos, conformando uma causalidade entre as ações ocorridas no início da trama (principalmente no prólogo e no Ato I do filme) e o seu derradeiro desfecho, já neste terceiro e último ato — o que neste caso pode ser observado, por exemplo, na reaparição da *charada do coco*, enunciada no primeiro ato da trama e esclarecida já neste terceiro ato (momento no qual os espectadores de *Eu, Daniel Blake* já foram apresentados às consequências

nefastas da burocratização do sistema previdenciário britânico para as suas classes trabalhadoras mais precarizadas e vilipendiadas).

Desse modo, progredida a cena que se inicia com a pichação de Daniel Blake e a sua detenção por parte da polícia local, a trama do filme caminha em direção ao seu trágico desfecho. Nesse caso, nosso protagonista-trabalhador-enfermo fora apenas advertido pela polícia e, portanto, eximido de qualquer situação de cárcere. Contudo isso não significou uma resolução satisfatória de seus problemas com o sistema previdenciário local. Ao contrário dos clássicos dramas hollywoodianos, baseados em uma atuação atomizada de seus personagens e em um desfecho satisfatório e conciliador dos conflitos desenvolvidos ao longo de suas tramas, a história de *Eu, Daniel Blake* caminhará para o típico desfecho trágico dos personagens loachianos. Trágico aqui, lembremos, não no sentido de um mero destino infortúnio desses arquétipos representados em suas desgraças pessoais, mas sim como a simples constatação de que os rumos da sociedade (mercantil) burguesa na qual vivem e agem esses personagens não apresenta soluções que possam superar a reprodutibilidade de suas mazelas diárias. Nesse caso, cabe também observar ao leitor que esse ‘típico desfecho’, como nos referimos, não é fruto de um pessimismo individual de Loach ou de uma mera escolha estética sua. O ‘típico desfecho’ de uma obra realista, como aquela empreendida pelo diretor britânico, é sempre resultante da observação empírico-refletida de sua equipe de produção perante os inexoráveis dilemas e contradições postos pelo próprio modo de produção capitalista em sua capacidade de reproduzir e mesmo ampliar a precariedade que assola grande parte dos membros do proletariado contemporâneo.

Assim, podemos compreender que as últimas cenas de *Eu, Daniel Blake*, as quais exporemos a seguir, trazem à luz não apenas o final trágico de um trabalhador que lutou por aquilo que não conseguiu e obteve aquilo que repudiou, mas também uma poderosa representação estética de uma racionalidade burocrática estatal que se adequa cada vez mais a uma mais ampla e dominante *racionalidade trágica do capital*. Certamente, parte dos objetivos estéticos de *Eu, Daniel Blake* passam pelo despertar dessa indignação vivida por seu protagonista, transmitida à própria audiência que assiste ao desenrolar de sua trama. E isso, como observamos no prólogo da obra, se deve, em parte, ao modo como os seus realizadores buscaram representar a irracionalidade burocrática de um sistema de proteção social que a todo momento se afirma como ‘sério’ e ‘racional’, pautado apenas pelos designios de uma ‘tecnicidade impessoal’. De qualquer modo, constatamos também o fato de que essa indignação ficcional na ação do protagonista (que pode também refletir em uma catarse para parte de sua audiência) jamais é representada como um elemento estético isolado, sendo fundamental a sua vinculação a processos e relações sociais reais e, portanto, historicamente determinados.

Desse modo, avançando finalmente para o desfecho da trama de *Eu, Daniel Blake*, seus realizadores apresentam ao grande público a última cartada de seu protagonista: um processo jurídico civil-trabalhista endereçado à Previdência britânica, mais particularmente ao DWP. Nessa última cartada, observamos Daniel Blake em uma audiência com o seu advogado, sendo que este se encontra esperançoso em poder reverter o cancelamento do seguro-invalidez ao seu cliente (observemos que aquela tentativa de acesso ao auxílio-desemprego fora apenas uma alternativa a esse seguro, o qual Blake jamais desistira de reaver). Katie o acompanha nessa audiência e os rumos promissores da conversa animam a todos. Todavia, como mostra a Figura 52, essa possível chama de esperança, esse possível senso de justiça, se esvai por completo, pois, no auge desse suposto ‘final feliz’, Daniel Blake acaba por falecer.

Figura 52 — A audiência de Blake e o seu desfecho trágico: *a.* Daniel Blake e Katie conversando com o advogado que atua para a liberação dos benefícios devidos; *b.* Blake lavando o rosto no banheiro; *c.* Katie encontrando Blake desfalecido no chão; *d.* Katie lamentando a morte de Blake



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Num primeiro e irrefletido momento de apreciação dessa trágica cena, podemos observar esse rápido contraste entre uma possível resolução satisfatória do recebimento do benefício e a morte de seu demandante como uma espécie de ‘escolha fatalista’ por parte de Loach e Laverty. Entretanto, devemos lembrar que a representação arquetípica de Daniel Blake, enquanto um trabalhador-enfermo, imputa-lhe, desde o início do prólogo, uma espécie de personificação de um ‘herói moderno’, o qual luta, de forma inglória, contra uma lógica burocrática de reprodução social de um proletariado cada vez mais precarizado; uma lógica burocrática historicamente

determinada por uma crise de superacumulação de capital que não se faz cessar. Uma lógica, aliás, que torna o corte de benefícios sociais uma prioridade capitalista que solapa a própria existência embrionária desses benefícios, qual seja: administrar e conter, ainda que de modo incipiente, a degradada proliferação do chamado *exército industrial de reserva* e, conseqüentemente, a gestão da famigerada *questão social*. Isso significa que Daniel Blake não é apenas a representação de um trabalhador que se tornou impossibilitado de laborar devido a uma enfermidade cardíaca, mas, fundamentalmente, a *personificação estética do próprio proletariado contemporâneo*, o qual se vê cada vez mais atomizado e vilipendiado em suas condições de reprodução social e em suas restrições de acesso ao chamado fundo social de trabalho; à propósito, Blake jamais procurara ajuda sindical ou de movimentos político-partidários de cunho proletário, pois estes estão cada vez mais perdendo o seu poder de atuação. E tudo isso, por sua vez, encontra-se enredado no nosso já conhecido *processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho*.

Assim, Daniel Blake — quem enfrentara a despersonalização burocrática de sua existência, que se encontrara diante de um efetivo labirinto kafkiano do capital e que encarnara o moderno mito de Sísifo — torna-se agora essa trágica representação de si, mas, ao mesmo tempo, de uma *tendência histórica de proletarização e austeridade social*. Atomizado em seus problemas pessoais com o sistema previdenciário local, desconectado dos movimentos e das mobilizações proletárias sindicais, Blake também se torna a representação realista das mazelas vividas por outros tantos trabalhadores. Por se encontrarem nesse mundo de precariedades e incertezas, a representação estética desses trabalhadores nessa trama loachiana não poderia conduzir nosso protagonista-trabalhador-enfermo à resolução pacífica de seu bem-estar e proteção social. Pois, no limite, isso revelaria não apenas um escapismo individualista dessa condição social mais ampla, mas também um enfraquecimento do próprio efeito catártico-reflexivo da trama, uma vez que na realidade social britânica, e não só (como temos vindo a demonstrar desde a Seção I deste trabalho), a atual fase monopolista-financeira do grande capital transnacional tem afetado a vivência de milhões de trabalhadores.<sup>292</sup>

Nesse sentido, como já expusemos anteriormente ao longo do desenvolvimento deste trabalho, a chamada *era das privatizações*, nas décadas de 1980 e 1990, associada à consolidação das chamadas políticas econômicas de cunho (neo)liberal, acabou por agudizar os processos de

---

<sup>292</sup> Lembremos aqui que essa história de proletarização, precarização e pauperismo social que tende a se generalizar não começa com a estória ficcional de *Eu, Daniel Blake*, mas perpassa a própria representação do processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho assinalada justamente em *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*; obras que já foram objeto de nosso escrutínio.

terceirização (subcontratação) e flexibilização laboral por todo o globo. Isso significou que aquelas antigas relações contratuais de estabilidade no emprego, direitos trabalhistas garantidos, sindicalismo forte e oferecimento de serviços públicos de qualidade, tipicamente originárias do chamado modelo fordista-keynesiano de desenvolvimento econômico (ao menos nas chamadas nações do Primeiro Mundo) foram progressivamente dando lugar a trabalhos cada vez mais instáveis e precários, com baixas remunerações e condições de labor questionáveis — trabalhos esses originados no chamado contexto de ascensão do *toyotismo* e dos processos de gestão *just in time* (ALVES, 2011).

Todavia, como elucidamos a partir da exposição da trama de *Eu, Daniel Blake*, esse duplo processo de privatização e flexibilidade laboral tende a se espalhar para o funcionalismo público na medida em que a solicitação de serviços e benefícios governamentais destinados aos trabalhadores também tem sido alvo de progressivos sucateamentos. Esse é o caso real de um processo que tem sido designado pelo economista francês Jacques Freyssinet (2009) como um movimento de *flexisseguridade*, ou seja de flexibilização dos recursos do erário disponibilizados para os sistema de seguridade social em diversas nações ao redor do globo; não por acaso, pensado inicialmente como uma espécie de política pública assistencialista de cunho ‘empreendedor’ a ser adotada pelos países membros da União Europeia (região geográfica em que se consagrou o chamado *welfare state*). Por sua vez, pensando as possíveis repercussões dessa ideia de flexibilização do sistema de seguridade no Reino Unido, Freyssinet destaca a ‘vocação’ do país em “preparar as pessoas para o mercado”, o que nesse caso significa adotar como meta de assistencialismo governamental o princípio de que

cada pessoa é responsável por sua “empregabilidade” ao longo de toda sua carreira profissional. Cabe-lhe assegurar a manutenção e o desenvolvimento de suas competências e aceitar a mobilidade requerida para manter-se empregado. A política pública fornece a cada um, desde que combata as dificuldades, os meios para exercer sua responsabilidade; por exemplo, por meio de uma ajuda financeira para a qualificação profissional, ou através dos serviços de orientação e colocação assegurados pelo Serviço de Emprego. Por outro lado, *um controle severo é exercido para impedir o desenvolvimento das “armadilhas da dependência”*, isto é, situações em que os desempregados ou inativos se habitam a viver dos serviços de assistência. Segundo a mesma lógica, os desempregados são obrigados a aceitar toda oferta de emprego que corresponda às condições atuais do mercado [da força] de trabalho. A “flexisseguridade” repousa sobre a capacidade que tem o indivíduo, amparando-se nos dispositivos de requalificação e de colocação, de se adaptar às exigências do mercado (FREYSSINET, 2009, p. 42-43, grifo nosso).

Vemos com clareza que esse excerto do economista francês antecede em mais de meia década o argumento do roteiro e a montagem de *Eu, Daniel Blake*, pois a sua projeção para os



rumos do sistema de seguridade britânico se encontra agora representada nessa obra loachiana de 2016. Nesse caso, fica claro, por exemplo, que a sujeição de Daniel Blake à busca irrestrita por um trabalho que jamais poderia ter aceitado corresponde justamente a essa lógica irracional de flexisseguridade, na qual os desempregados devem ser “obrigados a aceitar toda oferta de emprego que corresponda às condições atuais do mercado [da força] de trabalho”, mesmo que essas condições sejam as mais precárias. Conseqüentemente, podemos observar como esse sistema previdenciário de ‘novo tipo’, lastreado na burocratização extrema dos processos de concessão de benefícios, contribuiu para o desgaste psicofísico e posterior falecimento de nosso protagonista. Situação essa que torna ainda mais pertinente aquela *charada do coco*, na qual a pior letalidade entre um coco e um tubarão provinha daquele que até então parecia ser o objeto mais inofensivo. De fato, o ‘coco’ ou, se quisermos ser mais explícitos, o sistema previdenciário britânico revelou-se mais letal do que parecia à primeira vista.

Assim sendo, o final trágico de Daniel Blake, nosso ‘herói moderno’, não se revela como a redenção de um personagem que carregava em si algumas das principais contradições que permeiam a sociedade em que vive, mas sim como a exemplar sucumbência de sua existência material diante dessas mesmas contradições. Nesse caso, diferentemente das tragédias gregas, em que o traço épico das epopeias torna o seu herói um exemplo representativo de exaltação e sublevação de sua comunidade diante do já conhecido *destino trágico*, a *tragédia moderna* representada em *Eu, Daniel Blake* apresenta o seu principal ‘herói’ como a *representação universal da nocividade produtivista que a ‘avançada’ sociedade mercantil burguesa em crise — na qual ele próprio se insere — debita sobre a fonte de sua própria reprodução e riqueza, isto é, sobre os membros menos afortunados das classes trabalhadoras.*<sup>293</sup>

Observamos, portanto, como essa película loachiana é capaz de captar, em sua representação estética, um conjunto de determinações (traços constitutivos) desse período histórico de recrudescimento da austeridade fiscal (e social) do Estado britânico, revelando, ademais, como o desenvolvimento daquela *era das privatizações* — representada em *Os Ferroviários* — e daqueles processos de terceirização e precarização das condições de trabalho — representados em *Mundo Livre* — culminaram com um momento histórico de reconversão mais exacerbada do erário aos fins econômico-produtivistas do grande capital. Principalmente, se levarmos em conta o fato de que o chamado Brexit, ocorrido naquele período de produção e lançamento de

---

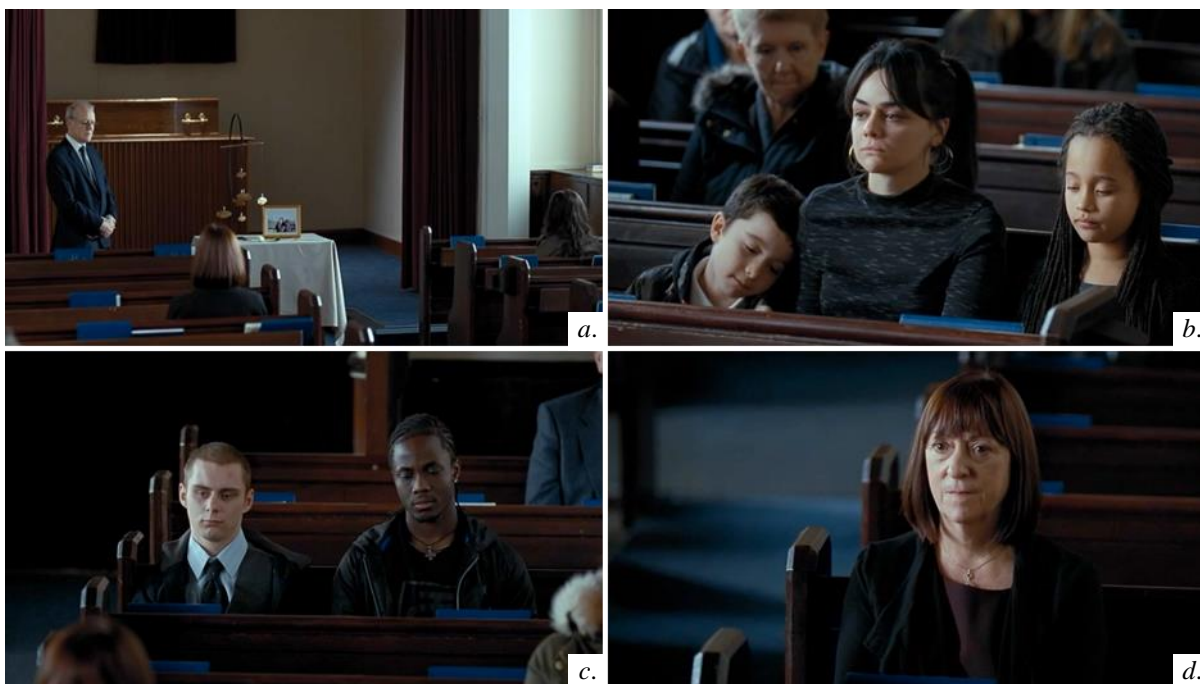
<sup>293</sup> Toda essa dimensão estética na qual se ancora uma produção *épico-dramática*, como a que observamos em *Eu, Daniel Blake*, ocorre em razão da cisão entre a *universalidade impessoal do Estado* e a *personalidade do moderno indivíduo burguês*, atomizado pela constante cisão entre a esfera pública mercantil e a esfera privada doméstica (LUKÁCS, 2009).

*Eu, Daniel Blake*, correspondia, ao menos em parte, a um largo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho em solo britânico. Situação essa que torna ainda mais relevante o entendimento de sua trama vinculado à compreensão de sua recepção crítica, tal como nos propusemos a expor e debater na Seção I deste trabalho.

De qualquer forma, em termos estritamente narrativos, o destino trágico de Daniel Blake revela-se como o destino de muitos trabalhadores de carne e osso que não conseguem obter de fato meios laborais e/ou assistencialista de subsistência. Isso ocorre, em grande medida, pela magnitude da crise de superacumulação do capital ainda vigente e, conseqüentemente, por suas fracassadas tentativas de retomada das taxas médias de lucro das grandes corporações de nosso tempo via: *a.* despedimentos em massa; *b.* fechamento de postos de trabalho; *c.* encerramento de atividades fabris e comerciais; *d.* desvalorização de um sem número de ativos financeiros; *e.* sucateamento do erário e redução de serviços públicos e políticas assistencialistas; *f.* ampliação da dívida pública etc.; tudo isso fazendo parte daquilo que acabamos por chamar de *crise socioeconômica*. Daniel Blake não fora, portanto, apenas uma vítima de um sistema previdenciário de cunho privatista, mas a personificação dos nefastos efeitos dessa crise permanente.

Entretanto, como último suspirar desse terceiro e decisivo ato, a trama de *Eu Daniel Blake* apresenta uma seqüência de planos que mostram o velório de seu protagonista. Seus amigos, conquistados ao longo da trama comparecem ao velório, como mostra a Figura 56.

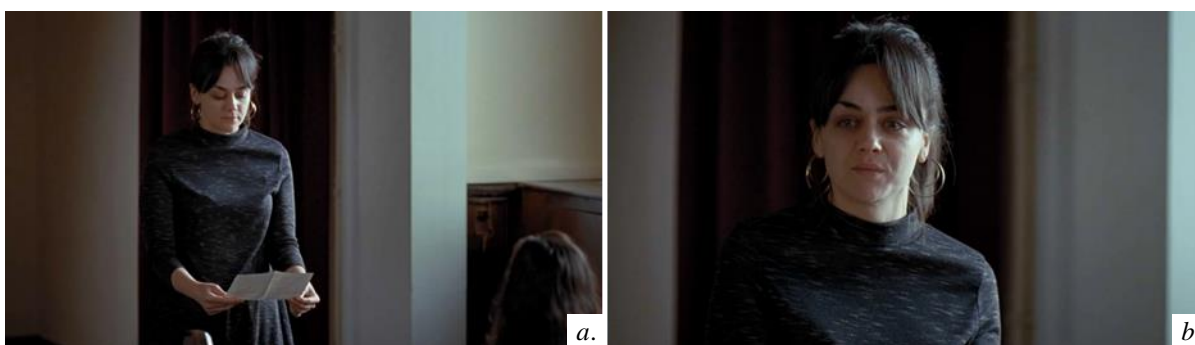
Figura 53 — O velório de Daniel Blake: *a.* plano geral do velório com o caixão de Blake ao fundo; *b.* Plano fechado de Katie e seus filhos consternados pela morte de Blake; *c.* plano fechado de China e Piper consternados pelo falecimento de seu amigo; *d.* Plano fechado de Ann no velório de Blake



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Nesse caso, eles substituem a presença de sua esposa — que falecera anos antes, tornaram-se mais uma vez arquétipos afetivos de contraposição àquelas relações burocráticas e impessoais que o protagonista estabelecera com o aparato estatal previdenciário. Assim, Katie, Dayse, Dylan (imagem *b*); Piper e China (imagem *c*) e; Ann (imagem *d*) protagonizam a última cena de *Eu, Daniel Blake*. Uma cena que conta tragicamente com a presença de seu protagonista, mas que agora não pode mais vocalizar os seus anseios e frustrações. Caberá, portanto, aos seus amigos-proletários um último gesto de alteridade. E, não por acaso, os realizadores escolhem a personagem de Katie para a efetivação desse gesto, o qual culminará na leitura de uma carta que havia sido redigida por Daniel Blake momentos antes de seu falecimento. Assim sendo, Katie se levanta de seu assento, dirigindo-se a frente do caixão de Daniel Blake para poder prestar a sua última homenagem ao amigo e companheiro de lutas contra a burocracia estatal, tal como mostra a Figura 54.

Figura 54 — A ‘carta cidadã’ de Daniel Blake: *a.* Katie lendo a carta redigida por Blake; *b.* plano fechado do rosto entristecido de Katie



Fonte: EU, DANIEL BLAKE (2016)

Desse modo, nossa trabalhadora e mãe solo segura em suas mãos a ‘carta cidadã’ de Daniel Blake, proferindo as suas últimas palavras.

Não sou cliente, consumidor ou usuário de serviços. Não sou preguiçoso, parasita, mendigo nem ladrão. Não sou um número de CPF [National Insurance Number ou NIN no Reino Unido] ou um clique numa tela. Paguei o que devia com orgulho, nada menos. Não empino o nariz, mas olho meu vizinho nos olhos. E ajudo se puder: Não aceito, nem peço caridade. Meu nome é Daniel Blake. *Sou um homem, não um cão.* E como homem exijo meus direitos. Exijo que me tratem com respeito. Eu, Daniel Blake, sou um cidadão. Nada mais e nada menos. Obrigado (EU, DANIEL BLAKE, 2016. 01h37min08s-01h38min04s, tradução nossa, grifo nosso).

Como tal, observamos, por um lado, o máximo horizonte de reivindicações de um típico trabalhador precarizado de nossos tempos. Um trabalhador atomizado que já não encontra fortes

laços de solidariedade com agrupamentos proletários politicamente engajados e organizados; que, destituído de direitos trabalhistas e benefícios sociais, não vislumbra pouco mais do que um reconhecimento ‘cidadão’ de sua existência. Por outro lado, vislumbramos a impotência de um trabalhador que já não é capaz de se conectar a uma efetiva consciência de classe, pois a concretude do mundo em que ele vive não lhe oferece subsídios para tal. Por sua vez, quando indagado por nós sobre a plausibilidade do personagem em pedir por direitos em uma época histórica na qual o grande capital procura se eximir deles para retomar as suas taxas de lucro, o roteirista Paul Laverty afirma que

Daniel Blake é um personagem fictício. Passou a sua vida trabalhando. Ele é um homem desceite. Não é um herói. É um homem comum que tem sensibilidade, cuidou de sua esposa, pagou os seus impostos. “Eu sou um homem, não quero caridade, não quero depender de bancos de alimentos. Eu conquistei direitos como cidadão”. Para Daniel Blake [pedir por direitos] é plausível. Porque eu conheci muitas pessoas que se sentiram da mesma forma. Ele não é um ativista político. Então temos que tentar fazer personagens redondos e críveis. Daniel Blake é alguém que tem senso de justiça de um jogo limpo. “Eu não sou um cachorro”. Isso soou verdadeiro para as pessoas que eu conheci (LAVERTY, 2020b).

Conseqüentemente, fica patente que, para o roteirista de *Eu, Daniel Blake*, o desfecho da trama a partir da leitura dessa ‘carta cidadã’ revela-se tanto uma representação estética realista do modo como os trabalhadores contemporâneos poderiam reagir diante das injustiças perpetradas por um aparato estatal extremamente burocrático e impessoal quanto, também, com o limite de horizonte de possibilidades vislumbradas pelo próprio roteirista. Pois, afinal de contas, Laverty sempre fora um ativista pelo reconhecimento dos direitos civis e jurídicos dos trabalhadores, mesmo que estes jamais fossem plenamente alcançados. Se as organizações proletárias de nossa época histórica parecem não conseguir se reordenar para contra-atacar as ofensivas cada vez mais virulentas do grande capital monopolista-financeiro em tempo de crise aguda, o que restará aos seus membros atomizados senão as atitudes voluntaristas e desesperadoras na busca pelo pão que se vai comer no dia seguinte?!

Além disso, o que observamos em *Eu, Daniel Blake* passa, em alguma medida, pelo reconhecimento de que os processos de austeridade fiscal do aparato estatal em todo o globo não parecem mais encontrar limites para o assalto ao fundo social de trabalho e, por conseguinte, para a ampliação das franjas de acumulação além das fronteiras da gestão social das mazelas proletárias. Isso, contudo, não é necessariamente uma novidade histórica do modo de produção capitalista, mas apenas o sintoma de seu recrudescimento, pois, no limite, como já salientava o escritor estadunidense, Jack London, há mais de cem anos, o depósito nas

caixas econômicas advindas do trabalho representa apenas uma espécie de fundo de reserva que é consumido tão rapidamente quanto é acumulado. Esses depósitos são garantias para a velhice, doença, acidentes e despesas funerárias. Os depósitos bancários são simplesmente um pedaço de pão colocado de volta na gaveta para ser comido no dia seguinte. Não, o trabalho consome todo o produto que seus salários podem comprar de volta. Dois bilhões ficam para o capital. Depois de pagar seus gastos, ele consome o restante? O capital consome todos os seus dois bilhões (LONDON, 2011, p. 113).

Portanto, chegamos ao final da exposição de *Eu, Daniel Blake* revelando esse movimento de racionalidade burocrática do Estado burguês atrelado ao processo mais amplo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho; um processo que se apresentou mais letal e nocivo do que se poderia imaginar no início da trama. Além disso, observamos como todas as tentativas jurídico-normativas de regulamentação e proteção das condições de trabalho e renda do proletariado contemporâneo acabam por se esvaír no primeiro momento de crise socioeconômica deflagrada, uma vez que a natureza do aparato estatal presumidamente protetivo e provedor, nada mais faz do que encobrir, por um sem-número de subterfúgios e mistificações, a efetiva função sócio-histórica do Estado burguês. Um Estado que, pautado por uma forte racionalidade burocrática, conforme aponta Weber (2000), e uma vinculação efetiva ao *sistema sociometabólico do capital*, referenciada por Mészáros (2015), culminará sempre na máxima reflexão descortinada por Marx (2017a, p. 309): *in termino*, “entre direitos iguais, quem decide é a força”.



## Capítulo 6

### A NOVA TECNOPRODUTIVIDADE DIGITAL DO TRABALHO EM *VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI*

*Todos os atos humanos serão calculados, está claro, de acordo com essas leis, matematicamente, como uma espécie de tábua de logaritmos, até 108.000, e registrados num calendário; ou melhor ainda, aparecerão algumas edições bem-intencionadas, parecidas com os atuais dicionários enciclopédicos, nas quais tudo estará calculado e especificado com tamanha exatidão que, no mundo, não existirão mais ações nem aventuras.*

*Fiódor Dostoiévski, Memórias do subsolo*

*Em todas as épocas a tecnologia existente, sempre nas mãos das minorias possuidoras da autoridade, que dela tem o privilégio da invenção, do comando e da colheita dos resultados, constitui importantíssimo fator no combate social. Também a classe oprimida, na desesperada vontade pela libertação, lança mãos dos recursos ao seu alcance. [Assim], o apelo à cibernética não termina nas fronteiras exclusivamente tecnológicas desta ciência. [...] embora tais aspectos se enquadrem melhor no encobrimento político do “vale de lágrimas”.*

*Á. Vieira Pinto, A sociologia dos países subdesenvolvidos*

Muito se pode depreender acerca da atualidade e sintonia socioeconômica e político-cultural de *Você Não Estava Aqui* (2019). Última obra até então lançada por Loach, o filme em questão — mais uma vez realizado em parceria com o roteirista Paul Laverty — mostra-nos a crueza de um mundo do trabalho já transmutado, em muitos aspectos diferente daquele que havíamos conhecido em *Os Ferroviários*; embora, como veremos, se encontrem substancialmente saturados das mesmas contradições reproduzidas pelo modo de produção capitalista ao longo de décadas. Nesse caso, aqueles que tiverem a oportunidade de assistir a ambos os filmes em sequência, verá que o intervalo temporal entre os lançamentos e as tramas transcorridas nessas duas obras (de quase duas décadas) revela não um mero distanciamento cronológico entre duas realidades sociais que, *a priori*, pareceriam não dialogar entre si. Pelo contrário, aqueles que se propuserem a comparar os dois filmes produzidos por Loach nesse arco histórico irá observar em suas diferentes tramas (e estéticas) o desdobramento de um mesmo movimento histórico, o

qual dinamiza as já desgastadas *relações entre o capital e o trabalho*. Um movimento histórico que, por consequência — ancorado nas querelas socioeconômicas e político-culturais da virada do novo milênio —, culmina, já em pleno ocaso da década de 2010, em uma profunda *resignação trágica* ante à ordem já estabelecida. Esta que, em suas agruras diárias, tem assolado diversas frações de extração proletária, até mesmo aquelas potencialmente mais progressistas do ponto de vista político, tidas como de extração média de consumo (parte das chamadas classes médias urbanas).

Tudo isso, a propósito, não se dá sem razão. De um lado temos a extrema precarização laboral e o progressivo rebaixamento da qualidade de vida de parcelas cada vez mais abrangentes das classes trabalhadoras — aquilo que muitos pesquisadores do campo da sociologia do trabalho têm designado como um novo *processo de proletarização do trabalho*<sup>294</sup>. De outro, observamos uma cada vez mais incipiente capacidade de reação e contra-ataque dos movimentos sindicais e de base popular/proletária ante os avanços tsunâmicos da inesgotável reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Com a combinação explosiva dessas duas dinâmicas, o resultado manifesto não poderia ser outro senão a transição de: *a.* um difuso, mas quase perene, sentimento social estabelecido em torno de um consenso mínimo entre as partes (capitalistas e trabalhadores) para; *b.* o refugo de qualquer possibilidade de convergência entre interesses tão contraditórios; embora reste aos trabalhadores atomizados nessas condições e a suas famílias esse gosto amargo do trágico fel da resignação contemporânea.

Pode até parecer que nosso diagnóstico até aqui se encontre embasado exclusivamente na produção cinematográfica loachiana das últimas duas décadas. Porém, o leitor dever-se-á recordar de nossas argumentações e exposições factuais ao longo dos capítulos anteriores deste trabalho, os quais enfeixam retratar um quadro social de profunda crise socioeconômica, fomentado progressivamente por um conjunto de políticas econômicas de teor (neo)liberal que tentam, desde meados da década de 1980, sanear a crise de superacumulação de capital em escala mundial. Saneamento esse, é claro, sempre às custas do fechamento de postos de trabalho formais, de um progressivo arrocho salarial, da perda de direitos trabalhistas, do corte de gastos com serviços públicos à população, etc. Teremos aqui, inclusive, a oportunidade de, mais uma vez, demonstrar a efetividade (ontologia) dessa perversa dinâmica contratendencial do capital:

---

<sup>294</sup> Autores como Souza (2019), Rêses (2012) e Albiazzetti (2006) têm trabalhado a questão da proletarização do trabalho contemporâneo (ou seja, a progressiva degradação das condições de trabalho em setor socioeconômicos outros estáveis para extratos médios de consumo das classes trabalhadoras) em diversos campos socioprofissionais outrora intocáveis como o direito, o magistério e até mesmo a medicina. Outros autores vinculados à sociologia do trabalho, como Antunes & Braga (2009) e Huws (2009) também têm tratado essa questão da proletarização, mas agora do ponto de vista dos chamados serviços informacionais.



não apenas apresentando ao leitor acontecimentos (reais) que corroboram a efetividade essa dinâmica perversa, mas também, ressaltando, novamente, a função social da estética realista loachiana em captar e representar os traços fenomênicos dessa contraditória realidade.

Entretanto, para logarmos êxito nessa empreitada, devemos caminhar em direção à própria historicidade de *Você Não Estava Aqui*, avaliando em que medida a sua representação apresenta elementos que nos possibilitem avançar a própria linha argumentativa desenvolvida até aqui, qual seja: *compreender o processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho nas últimas duas décadas como parte de um movimento social mais amplo de reconfiguração das próprias bases de acumulação do grande capital monopolista-financeiro, o qual viceja entre as agruras do hodierno proletariado*. Observaremos, por sua vez, como tais agruras se apresentam arquetipicamente sintetizadas na trama que enreda os membros da família Turner, protagonistas de *Você Não Estava Aqui*.

Nesse sentido, pensado mais uma vez o legado cinematográfico loachiano, veremos que o filme lançado em 2019 dialoga diretamente com um arco histórico de mais de duas décadas de consolidação do assim chamado (neo)liberalismo. Como nas mais de quatro dezenas de produções audiovisuais que encabeçou, Loach busca sempre retratar aspectos cotidianos da vivência proletária que só existem como tal na medida em que externalizam partes de um movimento sócio-histórico mais amplo de readequação do grande capital monopolista-financeiro em face da constante queda de suas taxas de lucro. Por isso, privatizações, arrocho salarial, demissões e terceirizações em massa, austeridade fiscal e todos os seus derivativos político-econômicos — tomados de um ponto de vista meramente ‘macroeconômico’, como gosta de retratar a ‘ciência econômica’ de nosso tempo — são para Loach processos que não se encontram distantes do aqui e agora da vida cotidiana dos trabalhadores. Aliás, refletimos isso com precípua atenção ao longo da exposição dos três filmes que servem de objeto de nossa investigação e que, não coincidentemente, precederam o lançamento de *Você Não Estava Aqui*, ou seja, não apenas *Os Ferroviários* e *Eu, Daniel Blake*, mas também o filme *Mundo Livre*.

Assim, como veremos ao longo deste capítulo, observamos *Você Não Estava Aqui* como uma obra que apresenta em sua trama *o culminar de duas décadas de reestruturação produtiva do mundo do trabalho* ou, em outras palavras, *a condensação de uma progressiva e cada vez mais virulenta subsunção do trabalho vivo aos interesses de lucratividade do grande capital monopolista-financeiro*. Subsunção esta apresentando-se como a manifestação mais cristalina do poder do trabalho morto (o capital) sobre os anseios de vida do proletariado.

Entretanto, o paralelo que desde logo estabelecemos entre *Você Não Estava Aqui* e uma obra como *Os Ferroviários* não se dá sem motivos. Loach sempre fez questão de ressaltar em

suas entrevistas que suas películas dialogam entre si, não apenas do ponto de vista da centralidade que o trabalho sob a lógica do capital assume em suas tramas, mas também pela consciência historiográfica que emerge da constatação de que essa mesma lógica rege cada um dos fenômenos tratados e das ambientações representadas em seus filmes — como se cada obra lançada por Loach revelasse momentos distintos desse mesmo processo histórico.

Assim, não por acaso, *Você Não Estava Aqui*, obra lançada em 2019, é resultado direto da problemática da austeridade fiscal do Estado britânico, retratada pouco mais de dois anos antes em *Eu, Daniel Blake*. O diretor, aliás, é enfático quanto à ligação umbilical entre as tramas de ambos os filmes.

Quando estávamos produzindo *Eu, Daniel Blake*, exploramos a realidade dos bancos de alimentos [*food banks*] e ficamos chocados ao descobrir que muitas das pessoas que precisavam de ajuda estavam, de fato, trabalhando. Isso nos revelou a amplitude da existência dos trabalhadores pobres... E isso está ligado a um interesse de longo prazo que temos sobre as mudanças no [mundo do] trabalho, o qual estava assentado [antes na ideia] de empregos seguros e com horários regulares — com a segurança do emprego, com férias pagas, com auxílio-doença, com todos os ganhos que os sindicatos haviam logrado ao longo de anos [de luta] — e vendo como isso agora foi corroído. [Queríamos, também] observar qual é o efeito disso nas famílias [proletárias]. As pessoas estão sempre sob estresse, mas quando chegam em casa esse estresse [não some]; ele reaparece: [os trabalhadores] não têm paciência com os seus filhos; eles não se veem até tarde da noite; eles estão exaustos; eles estão com fome; e é aí que surgem o estresse e os problemas (LOACH, 2019).

Tudo se passa, portanto, como se o conteúdo narrativo de *Você Não Estava Aqui* emergisse como uma espécie de ‘*spin-off*’<sup>295</sup> de *Eu, Daniel Blake*, agora focando os impactos que a crise socioeconômica em vigor no Reino Unido pode gerar no seio do núcleo familiar proletário. Podemos dizer assim que, em certa medida, a existência de uma correlação direta entre os filmes de 2016 e 2019 pode ser estabelecida diretamente pela abordagem mais geral da ambientação e da problemática que as perpassam. O que neste caso se revela na maneira como os próprios membros das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras necessitam se inserir material e ideologicamente nas estruturas socioeconômicas do mundo do trabalho contemporâneo, as quais tornam um proletariado outrora unido, combativo e engajado em suas demandas de classe em um conjunto desagregado de indivíduos atomizados que apresentam em seu horizonte de conquistas a esperança de se tornarem ‘empreendedores-de-si’ — por mais que, no

---

<sup>295</sup> Ao final de nossa exposição, o leitor poderá se dar conta de que *Você Não Estava Aqui* é mais do que um *spin-off* de *Eu, Daniel Blake*, revelando-se quase como um posfácio audiovisual das três obras que, tematicamente, precederam o seu lançamento; obras essas que tratamos justamente neste trabalho (*Os Ferroviários*, *Mundo Livre* e *Eu, Daniel Blake*).

fundo, muitos trabalhadores rapidamente se deem conta da fragilidade dessas promessas (neo)liberais. Sobre essa querela, a propósito, Loach deixa claro que o filme *Você Não Estava Aqui* “é uma jornada pela consciência de Ricky [o principal protagonista-proletário da trama], quem acredita ser chefe [do seu negócio de entregas], mas que, na verdade, é apenas mais um empregado” (LOACH, 2019).

Nesse sentido, além da questão central da precariedade e intermitência do trabalho (já presente em *Eu, Daniel Blake*), a qual perpassa a vivência cotidiana de vários personagens nas duas obras, alguns elementos de ambas as narrativas acabam por convergir para uma mesma realidade social em movimento. Por exemplo, ambos os filmes transcorrem suas histórias na mesma cidade: Newcastle upon Tyne, ao norte da Inglaterra. Algumas tomadas e enquadramentos, aliás, nos levam a reconhecer que se trata da mesma cidade, embora sob diferentes ângulos, enredos e personagens. Outro ponto a se destacar nessa continuidade entre as tramas é que a temática dos benefícios sociais e da austeridade fiscal tratada em *Eu, Daniel Blake* é de algum modo retomado em *Você Não Estava Aqui* — embora não seja o assunto central desta última obra.

Entretanto, muito além dessas evidentes similitudes entre os filmes — similitudes essas reforçadas pela certeza de que Loach e Lavery trabalharam para que *Você Não Estava Aqui* se aproveitasse de questões socioeconômicas pouco desenvolvidas na película vencedora de Cannes em 2016 —, temos aqui uma reatualização cinematográfica da própria morfologia do trabalho contemporâneo. Este que, sob o arquétipo ficcional das mazelas oriundas da informalidade e do desemprego, patentes em personagens como Kate e China (de *Eu, Daniel Blake*), ressurge agora sob o famigerado *processo de uberização laboral* ou, de modo categorialmente mais preciso, de *teleassalariamento* vivido, principalmente, pelo protagonista de *Você Não Estava Aqui*, Ricky Turner. Processo esse que será de algum modo debatido ao longo de nossa exposição. Por sua vez, quando Loach (e também Lavery) salienta a crueza dos bancos de alimentos — muito fomentado pelo histórico de noticiários locais<sup>296</sup>, os quais mostram que o seu crescimento no Reino Unido tem sido maior na última década — como um dos motivadores para a produção de *Você Não Estava Aqui*, ele atenta para o fato de que o aumento do custo de reprodução da força de trabalho no Reino Unido não tem sido acompanhado pela criação de empregos minimamente estáveis para parcelas crescentes de trabalhadores locais. Como vimos

---

<sup>296</sup> Já no ano de 2013, três anos antes do lançamento de *Eu, Daniel Blake*, a ONG de arrecadação de alimentos, The Trussell Trust, alertava sobre o crescimento do número de usuários de bancos de alimentos no Reino Unido. Passados quase dez anos, não apenas o número de bancos de alimentos aumentou naquele país (muito em função dos nefastos efeitos da pandemia de Covid-19) como novas reivindicações para a criação de bancos de alimentos em localidades afastadas tem se proliferado. Cf. AFP (2020) e Warnes (2022).

em *Eu, Daniel Blake*, essa questão da reprodução da força de trabalho em tempos de crise socioeconômica e austeridade fiscal encontra sua expressão mais evidente no recrudescimento do pauperismo e, até mesmo, da carestia. Sabemos agora que, para Loach, essa querela não era apenas uma estória secundária em *Eu, Daniel Blake*; tal temática fazia parte do escopo de uma mesma totalidade social em processo de fragmentação. Ademais, quando nos deparamos com a umbilical e deliberada conexão entre esse filme e *Você Não Estava Aqui*, observamos como a estética do diretor continua buscando a íntima vinculação dos fatos cotidianos, os quais, aparentemente, pareciam apenas correlatos em suas mazelas diárias.

Assim, observamos como a mesma questão da reprodução da força de trabalho, salientada em *Eu, Daniel Blake*, se apresenta agora desdobrada em *Você Não Estava Aqui*, tendo justamente como foco esse famigerado *processo de teleassalariamento* em curso. Nesse caso, mesmo antes de adentrarmos à forma e ao conteúdo do filme, propriamente ditos, podemos observar a candência dessa problemática da ‘uberização’ do labor alheio na maioria das resenhas e dos artigos de opinião dedicados à obra. Vemos, em consequência, que parcela significativa da dita crítica especializada tratou o lançamento de *Você Não Estava Aqui* como uma espécie de documento testemunhal das agruras do trabalho precarizado e intermitente sob uma nova base produtiva de aparatos tecnodigitais. Em tal seara, Ricky, Abbie e seus filhos, Seb e Liza Jane, são percebidos pelos críticos como um agrupamento de personificações ficcionais que trazem para o debate público a discussão sobre os nefastos efeitos que a assim chamada *sharing economy* ou *gig economy* [economia do compartilhamento ou economia dos bicos] exerce no seio das classes trabalhadoras.

Por exemplo, o crítico de cinema estadunidense, Charles Bramesco (2020) — não por acaso, um ‘freelancer a serviço da sétima arte’ — aponta que o lançamento de *Você Não Estava Aqui* nos Estados Unidos possibilitou a conformação de

um rosto humano no debate acerca da *gig economy*. Ao olhar mais de perto uma família proletária em dificuldades na região de Newcastle, Loach expõe os riscos de nossa própria crise, a mesma que ocorre do outro lado do Atlântico. [Desse modo], o filme chegou aos telespectadores estadunidenses em um momento crucial para os trabalhadores da *gig economy*, atuando como uma espécie de passo a passo meticuloso das injustiças que eles enfrentam em seu trabalho. O número de pessoas do mundo real que lidam diariamente com a mesma situação, nada invejável, retratada na tela [do cinema] continua a crescer (BRAMESCO, 2020).

Vemos nesse excerto, portanto, como Bramesco reconhece na objetividade da obra loachiana a retratação de um fenômeno socioeconômico não apenas efetivo em seu proceder, mas também abrangente em sua reprodutibilidade transnacional: as querelas que envolvem a assim

chamada *gig economy* não se restringem ao contexto britânico, podendo ser similarmente percebidas por trabalhadores de outros países como os Estados Unidos, por exemplo. Ademais, na esteira argumentativa de Bramesco, James Moore (2019), colunista de finanças do jornal britânico *Independent*, relata escrever sobre

a *gig economy* há anos, tendo lido constantemente um sem-número de comunicados à imprensa, relatórios de comitês parlamentares selecionados e painéis comissionados pelo governo sobre aqueles que realmente trabalham neste atual, instável e injusto ambiente laboral, como Ricky, protagonista do filme. Conversei com alguns de seus análogos na vida real. Tendo feito isso, é difícil imaginar uma representação melhor dessa forma de emprego brutalmente exploratória do que os cem minutos que Loach dedicou à sua obra (MOORE, 2019).

Desse modo, a comparação entre o conteúdo da narrativa épico-dramática de *Você Não Estava Aqui* e a real situação de vida dos ditos trabalhadores ‘uberizados’ não é negada por esses críticos, mas sim reforçada pela candência dos fatos cotidianos. Aliás, entre outros tantos críticos de cinema que corroboram essa ideia de ‘elucidação’ da temática da uberização (ou *gig economy*) em *Você Não Estava Aqui*, poucos são aqueles que, como o jornalista Demetrios Matheou (2019), sugerem haver em Loach (mais uma vez) alguma espécie de ‘melodrama apelativo’. Porém, contrariamente ao que observamos na recepção à *Eu, Daniel Blake*, mesmo nesses casos de crítica à forma cinematográfica loachiana, o realismo de *Você Não Estava Aqui* não passa incólume: ele é reconhecido pela urgência dos fatos que acometem um mundo do trabalho já notoriamente precarizado e sob profundas transformações tecnológicas. Assim, contrariamente à reação virulenta que parcela significativa dos críticos da grande mídia fez questão de explicitar em face da premiação de *Eu, Daniel Blake* no Festival de Cannes de 2016, a recepção à obra de 2019, apesar de igualmente intensa, não apresentou grandes sobressaltos no que tange à validade sócio-artística e ideopolítica, atribuída, de modo geral, pela crítica.<sup>297</sup>

Entretanto, nem tudo são flores. Apesar da consciência coletiva desses críticos em relação às agruras que o assim chamado processo de uberização fomenta para as frações mais precarizadas das classes trabalhadoras e a sintonia que reconhecem existir entre essa temática e *Você*

---

<sup>297</sup> Tal como ocorrera com *Eu, Daniel Blake*, o filme *Você Não Estava Aqui* participou da mostra de cinema do Festival de Cannes em 2019, sendo também lançado nesse evento. Mais uma vez, a obra loachiana causou comoção entre a audiência do festival, não chegando, contudo, ao máximo galardão conquistado por Loach três anos antes. Nesse caso, se admitíssemos hipoteticamente que *Você Não Estava Aqui* tivesse garantido à Loach uma nova consagração no principal evento de premiação do cinema europeu, poderíamos inferir semelhante virulência da dita crítica especializada sobre essa última obra? Certamente não existe no campo da análise histórica e sociológica qualquer espaço para a constituição de prognósticos precisos acerca dessa possível correlação entre reconhecimento institucional e recepção crítica na obra loachiana, ficando apenas uma indagação acerca dessa possibilidade. De qualquer modo, sabemos que a força da temática da uberização laboral e seus nefastos efeitos para as classes trabalhadoras na atualidade certamente minimizariam o rechaço à obra.

*Não Estava Aqui*, não podemos afirmar que o reconhecimento do mérito dessa produção mais recente de Loach e Lavery finalmente ultrapassou as barreiras do conteudismo. Tal como ocorrera ao longo das três obras que analisamos anteriormente (*Os Ferroviários*, *Mundo Livre e Eu*, *Daniel Blake*), o enguiço da crítica permanece de algum modo relutante em reconhecer a totalidade constitutiva do realismo loachiano. Se muitos críticos aplaudem agora Loach — e de quebra Lavery — em *Você Não Estava Aqui*, eles apenas o fazem destacando o mérito do diretor em trazer à luz uma temática tão urgente como é o processo de uberização (teleassalariamento) e seus efeitos para o proletariado contemporâneo. Nesse sentido, o forte teor conteudista da dita crítica especializada acaba por encontrar, novamente, os limites formais do campo artístico-cinematográfico, pois pouco ou quase nada tratam acerca do modo como a montagem, a ambientação, a iluminação e a fotografia do filme, por exemplo, contribuem para a explicitação do próprio conteúdo que tanto apreciam. E, mais uma vez, a crítica enguiça-se sobre si mesma e sobre as suas pré-noções estéticas: a forma suplanta o conteúdo; e o conteúdo é mais uma vez compreendido com um ente sem forma.

Certamente, o próprio vigor e a candência da temática tratada por Loach e Lavery em *Você Não Estava Aqui*, associado a contundência que ambos sempre demonstraram empregar em suas produções cinematográficas, tende a fazer-nos crer que o seu conteúdo, saturado de historicidade, assume primazia perante a sua forma.<sup>298</sup> Porém, isso além de representar um erro de percepção, sinaliza que a crítica não busca necessariamente a elucidação de uma obra cinematográfica, mas antes uma produção audiovisual que se assemelharia a um documentário ficcional que educaria e refletiria o mundo, simplesmente. De fato, longe de estarmos perante uma produção audiovisual dessa natureza, a efetividade da estética realista de *Você Não Estava Aqui* resvala em sua própria virtude: ao representar de modo tão cristalino a crueza de um mundo do trabalho em frangalhos (já profundamente reestruturado) o filme pode passar a impressão de que a representação de seus personagens é apenas uma via utilitarista de elucidação e denúncia das perversidades que ali se engendram.

Para reforçar essa visão conteudista acerca da película em questão podemos observar o modo como a dita crítica especializada encara a própria parceria histórica entre Loach e Lavery (a qual, lembremos, perpassa também as produções de *Mundo Livre e Eu*, *Daniel Blake*) no cinema. Assim, segundo a jornalista Juliana Oliveira, em entrevista ao roteirista de *Você Não Estava Aqui*, a parceria de ambos revela “mais um exercício de análise dos efeitos da mecânica

---

<sup>298</sup> Veremos ao longo deste capítulo como essa percepção é enganosa na medida em que o conteúdo explicitado pela trama de *Você Não Estava Aqui* pressupõe a sua própria representação via determinadas mediações plásticas e imagens-síntese, tal como ocorrera nas três obras loachianas anteriormente expostas.

social sobre as pessoas” (LAVERTY, 2020a). Assim, nada que essa jornalista aponte em relação a essa parceria revela um efetivo reconhecimento e uma análise da riqueza estética que permeia a obra. Pelo contrário, ela complementa o seu raciocínio afirmando que “como em toda a cinematografia de Lavery e Loach, a estética de *Você Não Estava Aqui* é espartana, não usa de muitos artifícios para comover” — o que, em outras palavras, pode ser compreendido como: esse filme não apresenta uma riqueza estética digna de grande mérito; fiquemos atentos mesmo ao seu conteúdo.

Já nos é conhecido o forte engajamento político apresentado pelo veterano Paul Lavery. Sem dúvida, a riqueza de mediações plásticas que se fizeram presentes em *Os Ferroviários* — roteirizado não por Lavery, mas por Dawber — não pode ser apreciada de igual modo nas produções que contaram com os roteiros desenvolvidos pelo produtor de origem escocesa. Lavery sempre demonstrou priorizar o engajamento de um conteúdo cinematográfico abertamente político e quase ativista, não necessariamente em detrimento da forma estética cinematográfica — até porque, como vimos em *Mundo Livre* e *Eu, Daniel Blake* isso jamais ocorre —, mas pela superlativação (necessária em uma estética realista, diga-se de passagem) de um conteúdo político que se vale do estritamente necessário quando o assunto é a utilização de mediações plásticas. Estas sempre inexoráveis para a transmissão catártica e reflexiva da dinâmica social que se enseja em um determinado elemento estruturante da obra em questão — ponto fulcral da própria estética realista loachiana, como observamos ao longo da Seção I deste trabalho. E, mais uma vez, essa impressão parece ser corroborada pela maneira como ele mesmo descreve a sua obra, afirmando que a mesma

é uma tentativa de olhar para o caos da vida moderna, dominada pela tecnologia que, muitas vezes, promete nos libertar, mas [que, ao mesmo tempo] nos escraviza. É sobre essa falsa ilusão de liberdade. [...]. [Eles] vendem a ideia de que você é um guerreiro empreendedor, um soldado da sua própria vida, mas, na verdade, você está se escravizando. É uma sociedade na qual não conseguimos nem cuidar dos nossos próprios filhos. [...]. Esse modelo de negócio de entregar tudo na casa das pessoas é irracional, prejudica as relações em comunidade, prejudica o meio ambiente. O capitalismo é mestre em esconder seu lado feio, em esconder a dor (LAVERTY, 2020a).

Além disso, o roteirista de *Você Não Estava Aqui* torna-se ainda mais enfático quando questionado sobre a função social da prática cinematográfica que ele realiza em parceria com Ken Loach:

as histórias auxiliam as pessoas a enxergar as coisas, mas as coisas só mudam quando as pessoas têm acesso ao poder. *Meu objetivo é fazer filmes que desafiam o poder.* Infelizmente, a maioria dos filmes que assisto só reforçam o

poder, reproduzem estereótipos, glorificam a riqueza. É preciso um cinema que desafie o poder de um modo radical. [...]. Tenho recebido mensagens de pessoas falando que sindicatos, igrejas, empresas e praças de prefeituras estão fazendo exposições públicas do filme. Isso me deixa feliz. Tem gente que veio me dizer: ‘Poxa, agora eu ofereço um copo de água quando alguém vem fazer uma entrega na minha casa e pergunto se a pessoa quer usar o banheiro’ (LAVERTY, 2020a).

Nesse sentido, constatamos não apenas que as similitudes entre a trama do filme e o tema da uberização laboral não são fortuitas, mas também que a tendência a uma visão conteudista da obra decorre em parte do próprio engajamento político de seus realizadores, aqui principalmente personificado em seu roteirista, Paul Laverty. Todavia, nada disso anula ou inviabiliza uma leitura estético-semiótica da obra. Pelo contrário, revelar as mediações plásticas que fazem dessa obra uma efetividade cinematográfica — e não um mero panfleto ideopolítico acerca do estado de coisas do mundo hoje — é permitir o avanço da própria consciência histórica de seus realizadores. Se, por um lado, como já sabemos, a tradição do realismo estético é a práxis de uma arte em certa medida engajada, por outro, a sua manifestação jamais é a criação de um manifesto exclusivamente político: o ente político na arte realista deve sempre estar acompanhado de uma forma adequada à sua representação.

Certamente, no caso específico de *Você Não Estava Aqui*, a dinâmica social representada na obra — *qual seja, a questão do processo de teleassalariamento e de intermitência do trabalho via aparatos tecnodigitais e comunicacionais e suas nefastas consequências para a coesão do núcleo familiar proletário* — encontra seu elemento estruturante no *processo de subordinação algorítmica do trabalho vivo aos interesses de lucratividade do grande capital*. Veremos ao longo deste capítulo, justamente, de que modo esse elemento estruturante da subordinação algorítmica emerge na estética do filme. Nesse caso, essa estética necessita lidar com os desdobramentos dessa temática em questão, focando, precisamente, no modo com a inversão da sociabilidade — isto é, o modo como a finalidade da satisfação das necessidades humanas se torna apenas um meio de valorização do valor — se agudiza via implementação de aparatos tecnodigitais no mundo do trabalho.

Para isso, o diretor de *Você Não Estava Aqui* centra as suas atenções na produção de uma trama cuja montagem privilegia a conformação de determinadas mediações plásticas que levam o espectador a refletir sobre a secundarização do ser humano que labora para outrem, em detrimento da concorrência e do ‘espírito empreendedor’ do mal chamado ‘livre mercado’ — veremos, por exemplo, a utilização de planos fechados nos momentos de interação ‘humana’ entre os personagens (relações interpessoais) contrastando, não por acaso, com planos gerais abertos,



nos quais o espectador pode observar como a ‘imensa coleção de mercadorias’ torna os personagens e figurantes os ‘objetos’ da trama.

Assim sendo, torna-se pertinente adentrarmos a ontologia (estética e de narrativa) de *Você Não Estava Aqui* a fim de explicitarmos ao leitor tanto a historicidade de seu conteúdo quanto as mediações plásticas que a tornam uma efetiva obra cinematográfica. Desse modo, nossas reflexões acerca dessa obra se processam a partir da exposição de seus atos e blocos narrativos — tal como ocorrera nos outros três filmes loachianos analisados anteriormente — os quais podem ser observados na Tabela 5.

Tabela 5 — Blocos da narrativa fílmica de *Você Não Estava Aqui* e seus respectivos atos

BLOCO	SEQUÊNCIA DAS PRINCIPAIS CENAS / AÇÕES DOS PERSONAGENS
<i>Prólogo: Uma entrevista de emprego 'sem patrão'</i>	sob a tela escura, em sua entrevista de emprego com o intransigente gerente Maloney, Ricky descreve seus inúmeros trabalhos já realizados / já sem a tela escura, Maloney descreve o funcionamento da empresa de logística PDF Company como uma franquia de ‘motoristas sem patrão’ / Ricky agradece Maloney pela ‘oportunidade’ de poder ‘trabalhar por conta’ / Maloney questiona Ricky se ele ‘deseja’ trazer sua própria van de entregas ou se irá alugar uma da própria empresa
I Ambientando-se ao cotidiano da família Turner	Ricky e Abbie conversam sob a aquisição da van de entregas/ Ricky é apresentado ao <i>scanner</i> por Maloney / Henry discute com subcontratado do Big Sam / Henry dá garrafa <i>pet</i> para Ricky urinar durante as entregas / Abbie encontra sua cliente-paciente escondida no guarda-roupa / Ricky discute futebol com um cliente / Abbie se dirige de ônibus para outro trabalho de <i>homecare</i> / Liza chega em casa sozinha e vê Seb, seu irmão, num vídeo pichando um muro / Liza vê seus pais dormindo no sofá
II As promessas de um futuro promissor se esvaem	um entregador chega atrasado no depósito após sofrer uma batida no trânsito / Ricky fica com a rota do entregador que chegou atrasado / o entregador que chegou atrasado tenta agredir Maloney / Abbie trabalha na casa de outro cliente-paciente / Seb picha um painel com seus amigos [ <i>the krew</i> ] / Ricky continua as suas entregas com alguns contratemplos / Abbie e Mollie, uma ex-militante dos mineiros, trocam fotos e experiências pessoais / Seb questiona o futuro e critica seu pai
III A subordinação algorítmica e a precarização do trabalho	Ricky leva Liza para um dia de entregas / Liza fuça o <i>scanner</i> / em uma das entregas, Ricky é mordido por um cão / Abbie reclama com a atendente da empresa de <i>homecare</i> sobre pagamento de hora extra / Ricky e Liza almoçam atrás da van / a família Turner janta de modo descontraído / Abbie é recrutada no meio do jantar para socorrer Mollie / Maloney proíbe a ida de Liza nas entregas de Ricky / Seb é suspenso das aulas / Ricky pede semana de licença ao cínico Maloney sem sucesso
IV Seb é preso: sinais de um núcleo familiar em desgaste	Ricky fica sabendo que Seb foi preso por furto e deixa o depósito às pressas / na delegacia, na presença de seu pai, Seb recebe uma advertência do policial / em casa, Ricky e Seb brigam / no quarto, Ricky e Abbie discutem sobre a briga entre Ricky e Seb / à noite, Liza vê que Seb pichou todas as fotos da família
V Assalto à Ricky: o culminar de uma resignação trágica	Ricky pensa que Seb escondeu as chaves da van e agride-o com um tapa / Liza confessa que pegou a chave da van para que ‘tudo voltasse ao normal’ / sonolento, Ricky quase causa um acidente de trânsito / na van, Ricky é assaltado e agredido / no pronto-socorro, Maloney avisa Ricky que ele terá de pagar pelo <i>scanner</i> danificado / Abbie fica indignada com o cinismo de Maloney / no dia seguinte, mesmo machucado Ricky sai para trabalhar; Seb e Abbie não conseguem impedi-lo

Fonte: Elaborado pela autora

Observamos, conseqüentemente, a existência do clássico prólogo loachiano (ou seja, que já se fizera presente em *Os Ferroviários*, *Mundo Livre* e *Eu, Daniel Blake*), seguido da estruturação da trama a partir do desdobramento de cinco blocos narrativos distribuídos ao longo de três atos. Estes que, como veremos, não revelam tão somente as agruras mais diretas e visíveis do processo de teleassalariamento da força de trabalho, mas, fundamentalmente, o modo como a generalização da intermitência e precariedade do trabalho contemporâneo contribuem para o

esfacelamento do núcleo familiar proletário. Vejamos, assim, o desdobramento fático dessa história saturada de historicidade.

## 6.1 PRÓLOGO – UMA ENTREVISTA DE EMPREGO ‘SEM PATRÃO’

Como ocorrera nos prólogos de *Mundo Livre e Eu*, *Daniel Blake*, Loach e Lavery optaram pelo arranque da trama de *Você Não Estava Aqui* a partir da voz *off* do protagonista em meio a escuridão da tela. O efeito de tal princípio estético é novamente o mesmo: prender a atenção do espectador para o diálogo estabelecido entre o protagonista e seu (não tão receptivo) interlocutor, bem como salientar que a interação interpessoal ali narrada poderia ser vivida por qualquer membro das classes trabalhadoras, ou seja, que qualquer um que venda diariamente a sua força de trabalho a uma empresa poderia dar àquela voz o rosto representativo do proletariado contemporâneo. Ricky Turner, nosso protagonista ainda sem rosto e sem identidade, com a voz hesitante e a oralidade acelerada, encontra-se em mais uma entrevista de emprego. Podemos notar isso pelo modo como ele descreve seu longuíssimo currículo enquanto trabalhador braçal (operário) na área da construção civil. Seu interesse com essa apresentação curricular parece óbvio: salientar a sua disposição para o exercício laboral, qualquer que sejam as suas condições de execução. Mesmo sem que o espectador observe as feições de seu rosto, é possível perceber que a vida de labuta há muito bate à sua porta.

Não se sabe ainda de onde ele vem (exceto que ele é um trabalhador britânico, provavelmente do norte da Inglaterra, dado o seu acentuado sotaque em língua inglesa, típico daquela região). Não se compreende se ele vive só ou se é arrimo de família. Não se conhece os seus gostos, os seus desejos, os seus anseios pessoais ou *hobbies*. A única certeza que temos ao encarar a sonoridade de sua fala, desprovida ainda de imagem, é que este personagem é um homem que busca desesperadamente uma nova colocação no mercado da força de trabalho. Seu único anseio no momento é esse: o passado fora difícil, embora ele brade um orgulho forçoso; o presente, apesar de seus esforços para tentar passar alguma autoconfiança, é algo que lhe temoriza. As perspectivas são para ele como reflexos de um labor fugidivo, prenhe de instabilidade, no qual cada emprego fora apenas mais um meio temporário de sobrevivência.

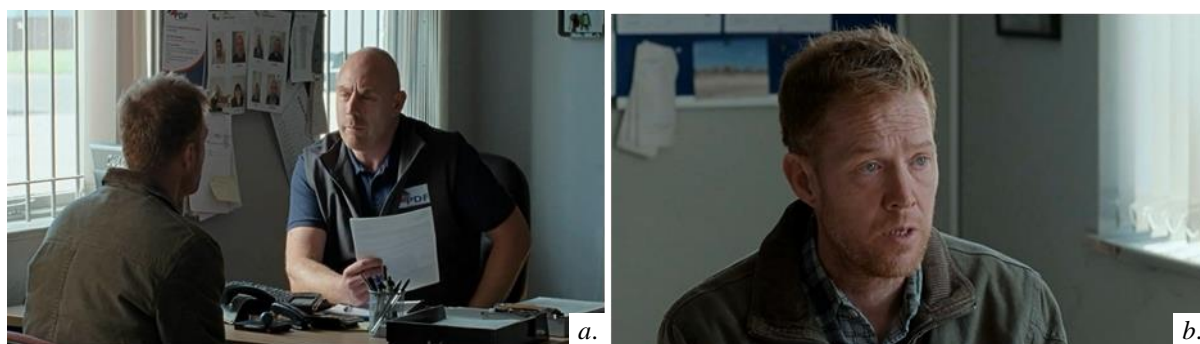
Temos, portanto, um instante no qual o aqui e agora se faz mais urgente do que, quiçá, planejar o amanhã. Logo, como nos mostra desde cedo a voz *off* de Ricky, o mais importante no momento é cativar seu interlocutor, demonstrando a sua multifacetada (e involuntária) disposição para as modalidades mias penosas de labor:

Eu já fiz de tudo. É só citar [qualquer tipo de profissão] que [eu posso dizer que] fiz. Geralmente trabalho de pedreiro. Preparação de alicerces. Esgoto. Cavar, fazer demarcação. Vedar paredes e telhados. Pavimentação e conserto de pisos. Serviços de encanamento. Marcenaria. Já até cavei covas... Fiz de tudo mesmo. [...]. Sempre gostei [de paisagismo]. Sabe... Aqui e ali [trabalhando]. Clientes diferentes todos os dias, casas diferentes, empregos diferentes [*different jobs*]. (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h00min29s-00h00min40s, tradução nossa).

Com o peso da descrição de Ricky acerca de seu passado laborioso, o espectador poderá notar a ideológica adequação do personagem a um mundo do trabalho já flexibilizado, totalmente refém das arbitrariedades do grande capital. Isso significa, conseqüentemente, reconhecer um período histórico recente nessa fala, no qual, diferentemente da transição dos anos 1990 para o novo milênio, os resquícios dos direitos trabalhista e do sindicalismo ainda se faziam presentes na vida de certas frações do proletariado britânico. Ver Ricky legitimando a sua própria instabilidade laboral — embora nos parece sempre uma tentativa forçada de aceitação do *status quo* para a garantia do novo emprego — é como observar o longo percurso de precarização do proletariado até o momento.

Entretanto, todo o discurso proativo de Ricky ante um mundo do trabalho em profunda reestruturação — em malefício dos trabalhadores — parece não ser suficiente para demover seu intransigente interlocutor, o contumaz e sisudo Maloney. Não porventura, é justamente nesse momento de apresentação de Maloney que a tela escura dá lugar as primeiras imagens que situam o espectador perante o prólogo da obra. O efeito agora almejado passa a ser contextualizar os ‘termos jurídicos’ que podem ou não viabilizar a entrada de Ricky na empresa. Nesse caso, como podemos observar na Figura 55, somos confrontados com as feições de Ricky e Maloney, um de frente para o outro, separados pela mesa do escritório e pela hierarquia do mundo corporativo.

Figura 55 — Sequências de planos do prólogo de *Você Não Estava Aqui*: a. O contumaz e impávido gerente Maloney expõe à Ricky as regras de *franchising* da PDF Company; b. Com o rosto acuado, Ricky reitera a sua vontade de ter ‘seu próprio negócio’ no depósito de entregas gerido por Maloney



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Ao observarmos a sequência de planos do prólogo (já sem qualquer tela escura) vemos como os planos fechados do diálogo entre os personagens permitem evidenciar as suas diferentes posturas e expressividades faciais. De um lado, o espectador observa um Maloney contumaz e impávido, dotado de uma superioridade moral e de um poder de decisão que lhe fora garantido pelo posto que assume enquanto gerente de um depósito de entregas. De outro temos o *close* direcionado ao acuado rosto de Ricky, denunciando, de fato, que aquela primeira impressão que tivéramos acerca de sua voz *off* hesitante retratava um trabalhador tensionado pelas agruras do desemprego e da rotatividade do trabalho. Nesse caso, é nítido o contraste entre os personagens, situação essa que evidencia tônica do filme, qual seja, o recrudescimento da subsunção do trabalho ao capital em tempos de crise estrutural do capital.

Entretanto, todo o diálogo entre os personagens é construído para o espectador evidenciar que essa subsunção, apesar de real e efetiva, é transmitida sob um véu de ‘autonomia’ e ‘liberdade de atuação no mercado’. Como tal, Maloney não se apresenta à Ricky como seu potencial patrão, mas ‘apenas como um interlocutor’ da empresa que oferece ‘parcerias de *franchising*’ àqueles que, como Ricky, buscam ‘abrir o seu próprio negócio’. Desse modo, Maloney põe as suas cartas na mesa, dizendo que eles devem esclarecer

umas coisas desde o começo, certo?! Aqui você não é um contratado... Você vem “a bordo”. Nós aqui na empresa gostamos de dizer que você “embarca” conosco. Você não trabalha para nós [*don't work for us*]... Você trabalha conosco [*work with us*]. Não dirige para nós. Você realiza serviços. Não há contratos de emprego. Não há metas... Você atende aos padrões de entrega. Não há salários [*no wages*] e sim honorários [*but fees*]. Está claro? (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h00min46s-00h01min45s, tradução nossa).

É assim que, após o discurso proativo de Ricky em busca de um emprego, Loach e Laverly informam à sua audiência qual será a possível tônica dessa relação contratual entre os personagens: caso ela se estabeleça (ainda não há nenhum indício no prólogo de que isso ocorra) ela não ocorrerá sob relações jurídico-trabalhistas do tipo empregador-empregado, mas como a emulação de uma relação franquia-franqueado. Isto é, uma relação laboral na qual a empresa apenas cede o direito de uso comercial de sua imagem a terceiros, fazendo destes ‘profissionais autônomos’. Logo, nos deparamos no prólogo de *Você Não Estava Aqui* com uma espécie de *entrevista de emprego ‘sem patrão’*<sup>299</sup>; embora seu enredo informe-nos de antemão que essa possível relação entre Ricky e Maloney, caso ocorra, terá sempre o comando deste em relação ao primeiro.

---

<sup>299</sup> Veremos ao longo deste capítulo como o desenvolvimento da trama de *Você Não Estava Aqui* nos fornecerá elementos narrativos e mediações plásticas suficientes para a refutação dessa mistificadora ideia.

Assim sendo, vemos descortinar sobre os nossos olhos uma narrativa contemporânea sobre que pode significar a busca por uma recolocação no mercado da força de trabalho. Ricky busca aflitivamente um novo trabalho capaz de lhe garantir o sustento, mas o que Maloney tem a lhe oferecer é uma franquia, um modelo de negócios no qual o empregado não aparece na relação contratual como tal. E, nesse caso, já é de conhecimento notório as consequências de um mundo do trabalho ‘sem trabalhadores’: a perpetuação do “privilégio da servidão” contemporânea, nos termos de Antunes (2018), passa a se travestir de ‘emancipação financeira’. A propósito disso, devemos ressaltar que na primeira fala de Ricky no prólogo ele salienta querer ‘ser seu próprio patrão’. Maloney, por sua vez, demonstra à Ricky que esse é o ‘tipo de discurso’ que ele gosta de ouvir, reforçando a ideia de que a empresa que ele gerencia ‘busca sempre novos colaboradores para o crescimento comum de todos’.

Todavia, Ricky percebe desde logo que o seu ‘sonho’ em se tornar seu próprio patrão naquela empresa parece ser mais complicado do que o previsto. O apertado e monocromático (cinzento) escritório de Maloney é o espaço no qual a relação interpessoal entre ambos é sempre hierárquica na conduta postura que cada um informa ao espectador, embora as palavras de Maloney procurem (nem sempre o sucesso do cinismo) afirmar o seu justo oposto. De qualquer modo, ao cair do pano do prólogo, descobrimos a derradeira barreira material que Ricky parece poder enfrentar caso queira, de fato, viabilizar a sua entrada na franquia: a van de entregas, principal meio de trabalho requisitado pela franquia, não é fornecida aos seus franqueados. Mas calma, Ricky! Não se preocupe. Maloney nos tranquiliza quanto a essa situação. Há possibilidades de escolha; apenas duas, mas há: ou você mesmo deve comprar a sua própria van, afinal, você será ‘seu próprio patrão’ ou, você poderá alugar uma van conosco. Vejamos, assim, no primeiro ato da trama, que destino estará reservado para o nosso protagonista.

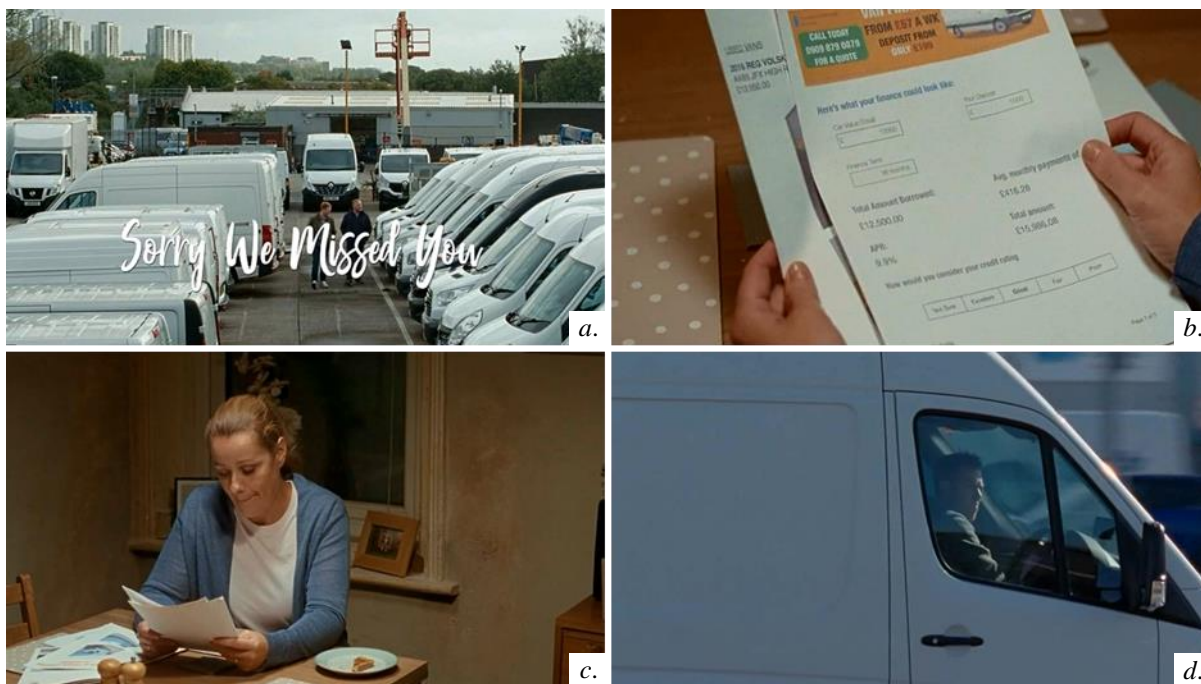
## 6.2 ATO I – A PRECARIZAÇÃO LABORAL AFETA O NÚCLEO FAMILIAR PROLETÁRIO

Com o final do prólogo, o espectador ficará por alguns instantes se indagando: será que Ricky irá mesmo entrar no *franchising* administrado por Maloney? Será que ele pretende mesmo adquirir uma van para iniciar o ‘seu próprio negócio’ de entregas? Se sim, como ele cogita fazer isso? Vai financiar a compra de sua própria van ou irá alugar com a companhia em que irá se franquear? Todos esses possíveis e breves questionamentos dão lugar, quase que imediatamente, a uma espécie de ‘*spin-off* do prólogo’. Dizemos isso, pois nosso protagonista em busca de colocação no mercado da força de trabalho abriu um flanco de ação no prólogo

que não tem mais volta, ou seja, ele necessita resolver se irá ou não ingressar no depósito como um novo membro franqueado. Como tal, Ricky precisa decidir se irá ou não adquirir a van de que necessita para ingressar no ramo logístico as entregas.

Não tarda, entretanto, observar que a sequência de planos fechados que aludem ao monocromático e funcional escritório de Maloney dá lugar a uma nova ambientação em plano geral externo. Em tal plano, por sua vez, observamos o próprio Ricky com seu amigo Henry; ambos caminhando numa concessionária especializada na venda de vans de entrega. Dali em diante, conforme mostra a sequência de planos da Figura 56, o desenrolar inicial do Ato I de *Você Não Estava Aqui* aponta para a obstinação de Ricky em obter a sua própria van de entregas, seja por via de um financiamento pessoal, seja por intermédio do aluguel do veículo com a própria empresa de entregas.

Figura 56 — Em busca da van como meio de trabalho: *a.* Ricky e Henry passeiam numa concessionária de vans enquanto surge o letreiro VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, anunciando o início do Bloco I; *b.* plano detalhe dos panfletos de financiamento de vans que Abbie segura; *c.* Abbie observando apreensiva os custos para a aquisição da van; *d.* plano seguinte, no qual Ricky já aparece dirigindo uma van branca



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Assim sendo, quando observados sequencialmente, os planos que desenlaçam a busca de Ricky pela aquisição de sua van de entregas apresentam-nos alguns recursos estéticos oportunos para esse efeito. Nesse caso, o primeiro recurso a ser destacado encontra-se logo no plano geral que nos mostra a Ricky e Henry cercados pela grandiosidade das vans enfileiradas. A partir de um enquadramento superior da câmera, observamos ambos os personagens quase que como

figurantes de luxo dessa cena. As mercadorias expostas — mais precisamente as vans, todas padronizadamente brancas — tomam conta de todo o enquadramento do plano no mesmo instante em que o letreiro enuncia o enigmático título do filme em inglês: ‘VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI’ [‘DESCULPE, SENTIMOS SUA FALTA’ em tradução livre para o português]<sup>300</sup>

É nesse momento, justamente, que o espectador poder-se-á dar conta de que o filme lida não apenas com a questão da precarização do trabalho, mas também com o seu desdobramento no chamado setor de serviços, principalmente no ramo de entregas. Para conseguir transmitir essas ideias, os realizadores acabaram por adotar um enquadramento distante dos personagens, justamente para salientar a sua pequenez perante a imensa coleção de mercadorias sintetizadas ali pelas vans emparelhadas. Um segundo recurso capaz de salientar a importância da aquisição da van para a melhoria da condição financeira de Ricky passa pela mudança brusca dos planos cinematográficos no início desse primeiro ato: de um enquadramento aberto e em perspectiva da concessionária passamos para um plano médio, quase fechado, no qual a posição da câmera e a iluminação da casa de Ricky denotam a penúria que ele e a sua família (já nos é dado a conhecer um pouco mais sobre a vida privada de Ricky) enfrentam para poder se reproduzir socialmente<sup>301</sup>. Trata-se, pois, de uma pequena e modesta casa, já há algum tempo desgastada pelo tempo, denunciada pelas manchas amareladas e escurecidas que se impregnam em seu papel de parede.

Porém, antes mesmo de nos defrontarmos com esse aspecto estético da residência dos Turner — por sinal, uma casa alugada, como ressalta o próprio Ricky posteriormente —, a sequência de planos cinematográficos em questão conta com um plano detalhe esclarecedor: uma carta contendo informações sobre um possível financiamento da van é apresentada em destaque por Abbie, esposa de Ricky. Outro plano médio, por sua vez, complementa esse enquadramento em detalhe, mostrando ao espectador essa mesma ação de Abbie, agora focalizada sobre a própria personagem em sua busca por compreender os valores das prestações da van apresentados por Ricky — é nesse ponto que a estética da velha casa alugada pelos Turner aliada à face preocupante de Abbie levam o espectador ao reconhecimento de uma tortuosa e pregressa história de vida por parte de nossos personagens; uma história cheia de percalços, dívidas e preocupações financeiras.

---

<sup>300</sup> Veremos adiante que a expressão “desculpe, sentimos a sua falta” [*sorry we missed you*] se refere aos bilhetes deixados pelos motoristas franqueados da companhia quando não encontram os destinatários das mercadorias entregues. Todavia, poderá ser entendida também como a perda de laços entre os membros da família Turner.

<sup>301</sup> O leitor deve entender a expressão *reprodução social* como a reposição diária, semanal e/ou mensal de todas as mercadorias que os membros das classes trabalhadoras e suas famílias necessitam consumir para que possam replicar a sua existência social enquanto produtores e copartícipes da ampliação da riqueza social.

O culminar desse contexto de dificuldades se dá quando Ricky sugere à Abbie que venda o seu carro — utilizado por ela em seus deslocamentos entre as diferentes residências de seus pacientes-clientes, pois Abbie, lembremos, é uma cuidadora que trabalha para uma agência de *homecare* — para poder auxiliar na entrada da van. Ela é relutante quanto a isso, mas o impasse logo se desfaz no plano seguinte, no qual observamos Ricky já dirigindo uma van branca. Entretanto, somos ainda confrontados com a seguinte indagação: ele conseguiu essa van vendendo o carro de Abbie para dar entrada no veículo ou ele simplesmente alugou uma van da empresa?

Realmente, até o momento, o enredo da trama não nos informa nada sobre o meio de aquisição da van. De qualquer modo, o diálogo anterior entre o casal protagonista emerge como um importante elemento narrativo para o fortalecimento da narrativa do mito ‘empreendedor’ do trabalhador autônomo. Esse elemento, a propósito, aliado com os enquadramentos, a iluminação e os contrastes entre planos abertos (com a presença do veículo de entregas) e planos fechados (mostrando as dificuldades da vida privada e financeira do casal), evidenciam a urgência na qual o trabalhador contemporâneo (já precarizado) necessita em ‘empreender’ a partir do nada; uma circunstância que torna ainda mais angustiante a aquisição de um meio de trabalho aparentemente autônomo, como a van de entregas. Enquanto isso, nós e toda a audiência pode se questionar: todo esse esforço que Ricky parece querer empreender no sentido de finalmente adquirir a sua própria van lhe permitirá o tão almejado resgate financeiro de sua família? Só o desenrolar da trama nos poderá dizer algo a respeito.

Entretanto, em uma entrevista para o jornalista Afshin Rattansi, apresentador do programa *Going Underground* da RT (Russian Today) — não por acaso um canal vetado em solo britânico por conta das conturbadas relações diplomáticas entre o Reino Unido e a Rússia —, Loach fez questão de salientar o que de fato acredita estar por detrás da historicidade que move personagens como o ‘empreendedor’ Ricky:

[No fundo], o tema dominante de nossa estrutura econômica [assim como do filme] passa sempre pela extração de mais-valor [*surplus value*] dos trabalhadores por parte de empregadores que ficam com os lucros da empresa [na qual esses trabalhadores laboram]. Isso é a consideração mais basilar de nosso sistema econômico [capitalista], e é claro que a competição, a luta por esse mais-valor em disputa se torna mais intensa e sofisticada com o desenvolvimento tecnológico (LOACH, 2019).

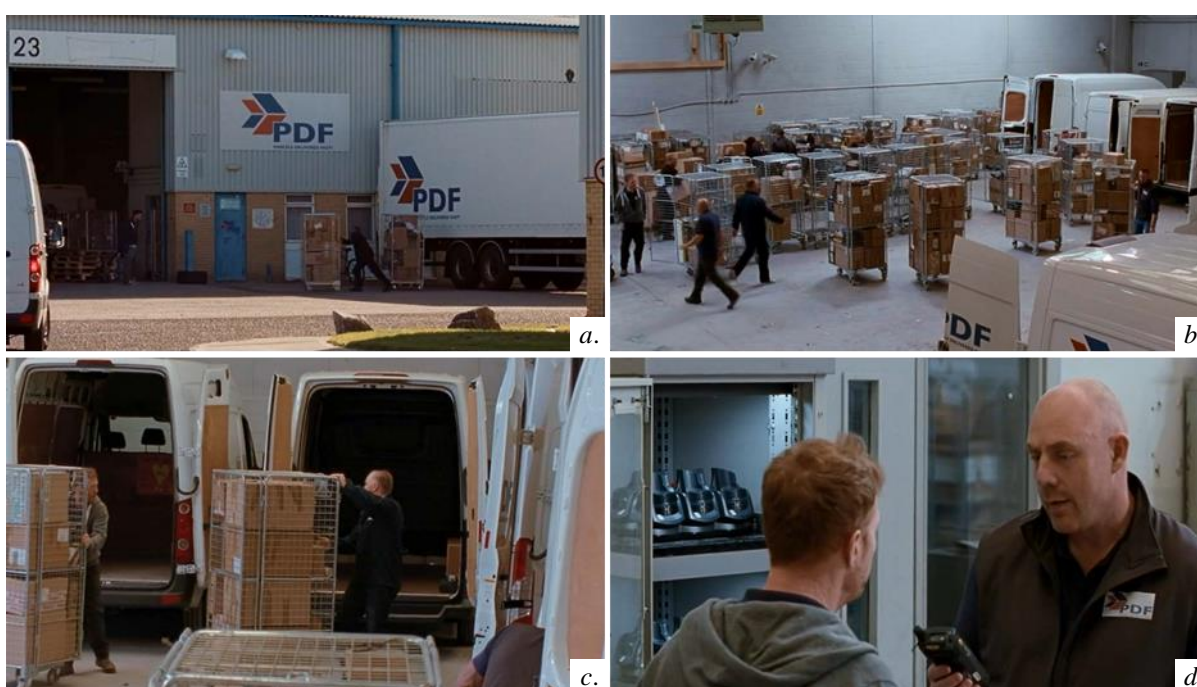
Logo, o arquétipo do trabalhador precarizado que busca novas modalidades ‘empreendedoras’ para tentar rentabilizar a sua própria força (ou capacidade) de trabalho é em *Você Não Estava Aqui* a expressão ficcional de um proletário que busca melhores condições inserção no mercado da força de trabalho, embora, como observaremos no caso específico de Ricky isso



não passe de mais uma forma mistificada de assalariamento ou, como afirma o diretor britânico, de “extração de mais-valor” para benefício econômico de outrem.

Nesse sentido, na esteira dessa primeira aparição de Ricky dirigindo a sua van de entregas branca, vemo-lo chegar a um depósito (central de distribuição) para o primeiro dia de entregas na empresa de logística gerida por Maloney, a PDF Company<sup>302</sup>, conforme mostra a sequência de planos apresentada na Figura 57.

Figura 57 — O depósito da PDF Company: *a.* Plano geral da parte externa do depósito; *b.* Plano geral da parte interna do depósito, mostrando cada motorista-entregador cuidado exclusivamente duas encomendas; *c.* Plano fechado mostrando Ricky e Henry indo abastecer as suas vans; *d.* Maloney apresenta o *scanner* à Ricky



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

De fato, Loach e Laverty pensaram uma sequência de planos e enquadramentos que não apenas contextualizassem o funcionamento de um depósito de entregas ‘tipo Amazon’, mas, também, que pudesse representar esteticamente a exposição de alguns traços gerais pertencentes ao atual momento de reestruturação produtiva do mundo do trabalho.

Desse modo, nessa sequência de planos gerais em direção a planos mais fechados, podemos observar alguns aspectos que elucidam a própria factualidade da nova morfologia do trabalho contemporâneo: *i.* contrariamente a uma típica fábrica sob regime fordista de organização laboral, os múltiplos trabalhadores que circulam no depósito atuam separadamente, sem qualquer tipo de cooperação mútua ou divisão explícita de tarefas técnicas — é cada um por si; *ii.*

<sup>302</sup> Uma empresa ficcional que, como veremos ao longo deste capítulo, faz uma alusão indireta à *big tech* estadunidense Amazon e suas precárias condições de trabalho e remuneração.

além de todos os motoristas-entregadores terem de arcar com seu principal meio de trabalho — a van de entregas— eles necessitam realizar o próprio carregamento do veículo, demonstrando o recrudescimento da intensidade da atividade laboral, ou seja, que cada trabalhador, além de desempenhar isoladamente as tarefas de motorista e entregador, necessitam ainda atuar como funcionários do próprio depósito, garantindo que as suas vans sejam por eles carregadas e; *iii*. como não estamos diante de uma típica divisão sociotécnica do trabalho no interior de um espaço laboral comum, a centralização das tarefas a serem desempenhadas pelos motoristas-entregadores fica a cargo não de Maloney, o gerente que ainda possui algum sangue correndo em suas veias, mas sim a cargo de um aparo tecnodigital programado para organizar e controlar a execução e o desempenho de todas as atividades do depósito.

Temos aqui, por sua vez, um poderoso aparato digital chamado *scanner*, o qual, segundo Maloney, “é o coração pulsante do depósito [*the heart bit of the depol*]”. Tanto é assim que nosso contumaz gerente faz questão de alertar Ricky sobre o poder que emana desse aparelho:

você [Ricky] usará este *scanner*, está bem? É precioso e muito caro. Se perder, terá que pagar. Cuide dele e ele cuidará de você [*it'll look after you*]. Depois de escanear um pacote e colocá-lo na van, ele é seu. Estará no sistema. Poderemos rastreá-lo por cada esquina. Daqui até a porta da sua casa. Esta coisa até planeja a rota para você. É brincadeira de criança. Está bem? Coloque isso na cabeça: precisão. São pacotes que devem ser entregues no horário preciso. Há uma janela de uma hora para fazer a entrega sem falta. Sem falta... (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h08min50s-00h09min20s, tradução nossa).

Nesse instante, temos a oportunidade de nos defrontar com a cena que escancara de vez a centralidade dos aparatos tecnodigitais no *processo de subordinação algorítmica do trabalho vivo aos interesses de lucratividade do grande capital*. Nela, temos a composição do elemento narrativo informativo — vocalizado na fala atemorizante de Maloney acerca da importância do equipamento para o funcionamento do próprio depósito — aliado a uma rápida sequência de cenas no depósito que não apenas mostram os motoristas-entregadores escaneando todos os pacotes a serem entregues, mas, também, o armário que, como um cofre, guarda todos os *scanners* que serão usados pelos trabalhadores. Toda a sequência é bastante elucidativa: quem determina como se deve trabalhar naquela empresa de logística é o algoritmo que se encontra dentro daquele *scanner*; algoritmo esse previamente desenvolvido por uma equipe (desconhecida) de programadores a serviço da PDF Company. Em contrapartida, aos trabalhadores que, de fato, trabalham arduamente, dia após dia, para as encomendas demandadas chegarem aos seus respectivos locais de destino, não lhes é dado qualquer tipo de autônima, embora o tema da ‘autonomia do franqueado’ seja, cinicamente ou não, o discurso diariamente propagado por

Maloney no interior do depósito. Este, não por acaso, representante técnico dos interesses dos acionistas da PDF Company.

Conseqüentemente, a problemática que emerge com força nesse momento da trama de *Você Não Estava Aqui* refere-se não apenas ao fenômeno da subordinação algorítmica em si — como uma nova modalidade de teleassalariamento de um contingente proletário outrora estagnado no interior do chamado exército industrial de reserva. Ela diz respeito, mais profundamente, à famigerada questão filosófica acerca da *inversão da sociabilidade*, nas qual as relações interpessoais entre os seres humanos se tornam meras relações sociais de troca ou, no melhor dos casos, relações entre pessoas que, indiretamente, precisam trocar mercadorias para poder estabelecer laços e vínculos afetivos com outros seres humanos, laços e vínculos esses sempre estabelecidos *a posteriori*. Esse é o momento da trama em que, portanto, somos confrontados com o mundo em que vivemos. Um mundo no qual a dominância do modo de produção capitalista e sua generalização das trocas converteu o acesso aos valores de uso necessários à reprodução do ser social um meio para a realização do valor ensejado pelo capital. Temos, inclusive, a oportunidade de ver desdobrada essa sociabilidade invertida na breve sequência de planos que encerram as cenas de Ricky na primeira manhã sua no depósito, tal como mostra a Figura 58.

Figura 58 — Primeiros sinais de contratempo: *a.* O subcontratado do Big Sam questiona Henry e Ricky sobre a demora no carregamento da van; *b.* Henry dá uma garrafa *pet* para Ricky poder urinar durante as entregas



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Nesses últimos enquadramentos no depósito, Ricky se vê confrontado com duas situações que reforçam o poder que as mercadorias e o seu reino anárquico, o *mercado* (burguês), exercem sobre a existência cotidiana dos trabalhadores. De um lado, vemos o trabalhador subcontratado pelo dono de uma das vans de entrega, o então citado Big Sam, se irritando com Ricky e Henry pela demora com o carregamento de suas vans; uma atitude típica de um trabalhador que se vê atomizado pelo cronômetro e pela solidão de sua atividade laboral. De outro lado, observamos o já experiente Henry oferecendo uma garrafa *pet* vazia para que Ricky possa, em

um momento de aperto na rua — exprimido temporalmente pelo sacrossanto itinerário de duas entregas cronometradas pelo *scanner* — poder simplesmente urinar. Temos assim, em cada um desses breves planos, algumas absurdidades.

Assim, no primeiro momento de absurdidade, passamos a conhecer com a audiência do filme, a existência de trabalhadores terceirizado (subcontratados) na dinâmica de negócios que envolve a entrega de mercadorias. Isto é, acabamos por constatar que, no interior de uma obra que traz como mote central a questão do assim chamado processo de uberização, há ainda espaço para uma crítica mordaz acerca da flexibilização laboral outrora percebida por Loach e Lavery em *Mundo Livre*. Já no segundo momento de absurdidade, observamos Ricky recebendo uma garrafa *pet* vazia das mãos de Henry, quem lhe informa a eventual necessidade de urinar naquela garrafa *pet* para que ele possa continuar trabalhando sem descanso. Isto é, a produtividade jamais pode decair ao longo do roteiro de entregas, nem que para isso o motorista-entregador seja cerceado até mesmo na extravasão de seus próprios impulsos fisiológicos mais simples.<sup>303</sup>

Aqui faz-se pertinente indagar por que Loach e Lavery escolhem concluir a sequência de planos no depósito com essas absurdidades. Por um lado, dado o conhecimento que já possuímos em relação à centralidade da pesquisa de campo por parte dos realizadores, não é de se estranhar que eles procurem pautar aquele novo contexto laboral a partir das mazelas que afetam os seus trabalhadores, pois esse é o contexto que muitos membros das classes trabalhadoras vivem hoje no Reino Unido e em muitos países ao redor do globo (como é o caso, também, de economias periféricas como certo grau de industrialização interna como o Brasil, a Argentina, a Índia e o México). Por outro lado, o filme em questão procura, ainda que indiretamente, demonstrar que as mazelas ali vividas são frutos de anos de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Não à toa, a figura do trabalhador terceirizado, tão destacado, por exemplo, em *Mundo Livre*, reaparece brevemente na trama de *Você Não Estava Aqui* para nos lembrar que a sucessão de precariedades que assolam os trabalhadores ao longo das duas últimas décadas — e que foram esteticamente representadas pelo diretor em várias de suas obras — é formal, mas sim dialética. Isto é, que a deflagração mais explícita do dito trabalho terceirizado (precário, flexibilizado e subcontratado), entre meados dos anos 1990 e princípio dos anos 2000, não

---

<sup>303</sup> Conforme expõem Scammell (2021) em reportagem de março de 2021, circula na *web* um “memorando interno da Amazon vazado”, mostrando que os gestores da gigante do comércio eletrônico mundial “encontram-se totalmente cientes de que as condições de trabalho extenuantes” impostas aos seus ‘colaboradores’ levam a que “alguns de seus motoristas de entrega sejam forçados a urinar em garrafas durante o trabalho”. No entanto, complementa o jornalista, “a empresa nega publicamente isso”. O resultado dessa tácita política empresarial *nonstop* é a conformação de um “crescente contexto de preocupação com os postos de trabalho organizados nesses vasto guarda-chuva da *gig economy*”.

fora formalmente superada pela modalidade do teleassalariamento em voga, mas dialeticamente desdobrada de uma forma de subcontratação do trabalho alheio (venda indireta da força de trabalho de outrem) em uma forma de comando da atividade laboral via aparatos tecnodigitais. Em outras palavras, cada forma de precarização do trabalho assalariado a serviço do capital não é plenamente substituída por sua modalidade sucessora, mas sim recombinada num cada vez mais complexo e heterogêneo mercado de força de trabalho.

De qualquer modo, o tempo urge e Ricky precisa se apressar para cumprir as entregas estipuladas pelo *scanner* (observe, leitor, o fetiche tecnológico em questão). Ele sai pela manhã em busca de cumprir com maestria a sua rota de entregas. Porém, como mostra a sequência de planos elucidada na Figura 59, nosso protagonista-motorista-entregador só encontra percalços m seu caminho.

Figura 59 — Uma rotina de percalços para Ricky Turner: *a.* Ricky toca a campainha do endereço de entrega, mas não encontra o destinatário da encomenda; *b.* A policial ameaça multar Ricky caso ele não tire a sua van da calçada; *c.* Ricky aparece equilibrando um pacote de entrega e o inseparável *scanner*; *d.* O *scanner* leva Ricky para um endereço de entrega que não existe, fazendo se sentir desorientado

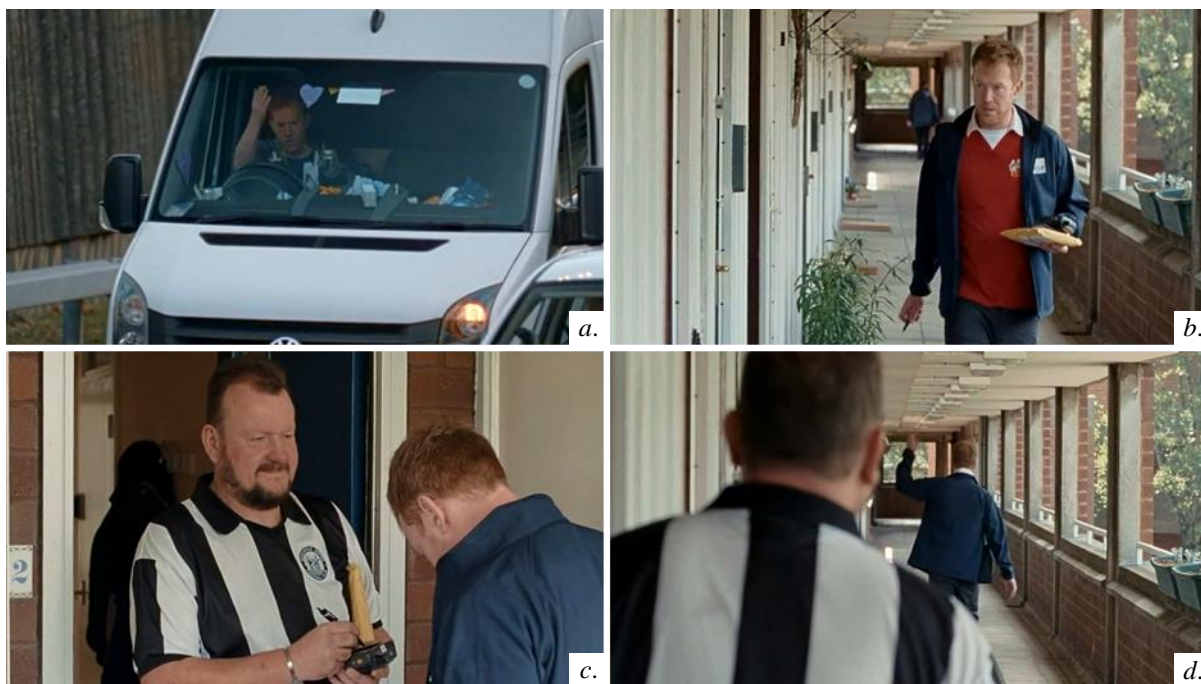


Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Nesse ponto da trama fica por demais evidente a intencionalidade dos realizadores (e idealizadores) da obra: apresentar ao espectador as dificuldades diárias vividas por aqueles que laboram para empresas que se fazem valer de aplicativos (algorítmicos) para a máxima racionalização de seus processos produtivos; custe o que custar ao proletariado. Para isso, utilizam parte de sua montagem (de sua edição audiovisual) para encadear uma série de enquadramentos

gerais e médios intercalados<sup>304</sup>, apresentando Ricky transitando entre diversos endereços de entrega e sob as mais distintas situações cotidianas: numa entrega ele não consegue encontrar o destinatário da encomenda, em outra entrega ele quase é multado por ser obrigado a parar a sua van em local proibido, em outro momento, ele já está equilibrando o *scanner* e uma pesada encomenda e; em nova entrega, descobre que o endereço informado pelo *scanner* não existe. E todas essas situações (que ocorrem já no primeiro dia de trabalho de Ricky como ‘franqueado’ da PDF Company) se apresentam, cada uma à sua maneira, como estressantes para Ricky, quem ainda precisa lidar com intermináveis congestionamentos e clientes pouco educados, conforme mostra a Figura 60.

Figura 60 — Os contratemplos não param de surgir: *a.* Ricky enfrenta um congestionamento de veículos que o deixa irritado; *b.* Ricky se dirige a mais um cliente que visa receber a sua encomenda; *c.* um cliente começa a discutir com Ricky sobre futebol; *d.* Ricky vai embora chateado após discutir com o cliente



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Entretanto, apesar de se apresentar na trama como o principal protagonista da obra, o motorista-entregar, Ricky Turner, não é o único que sente na pele o peso da precarização e do recrudescimento da racionalidade produtiva via teleassalariamento. Abbie, sua esposa, além de compartilhar com os seus dois filhos os impactos desse novo ‘empreendimento logístico’ de

<sup>304</sup> Os enquadramentos gerais utilizados por Loach permitem representar o protagonista Ricky dentro de sua van, realizando seus traslados de um endereço para o outro. São enquadramentos, portanto, que apresentam planos abertos, os quais permitem contextualizar a sua inserção do protagonista na cidade. Já os enquadramentos médios são utilizados pelo diretor para estabelecer um contato mais próximo do espectador com os momentos de entrega das encomendas; momentos nos quais o protagonista necessita se defrontar com os desconhecidos destinatários.

Ricky (como, por exemplo, a possível venda de seu veículo de trabalho como cuidadora), ela precisa lidar também com as agruras de seu próprio trabalho. Nesse caso, enquanto uma cuidadora ‘autônoma’ — leia-se, uma profissional que trabalha para uma empresa de *homecare* por meio do estabelecimento de contratos zero-hora<sup>305</sup> —, nossa protagonista necessita se deslocar diariamente entre vários endereços de seus pacientes-clientes, quase todos apresentam algum tipo de demanda doméstica específica ou atenção especial redobrada, como nos mostra a sequência de planos da Figura 61.

Figura 61 — Uma rotina de percalços para Abbie Turner: *a.* Abbie vai a pé para a residência de sua cliente-paciente, pois venderá seu carro para Ricky dar a entrada na van; *b.* Abbie encontra a sua cliente-paciente, Rosie, no guarda-roupa; *c.* Enquanto cuidadora, Abbie prepara o café da manhã de sua cliente-paciente; *d.* Plano detalhe de Abbie preparando a fralda geriátrica de Rosie



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Nessa primeira sequência de planos de Abbie, descobrimos, além disso, que ela, de fato, se desfez de seu automóvel para que Ricky pudesse dar a entrada na sua van (ou seja, passamos a saber que ele não aluga a van da PDF Company, mas paga periodicamente parcelas financiadas de seu novo veículo de entregas). A certeza disso encontra-se, justamente, numa sucessão

<sup>305</sup> Mais uma vez, vemos como Loach e Laverty fazem questão de demonstrar que a nova tendência em voga da assim chamada ‘uberização do trabalho’ (ou, mais precisamente, de teleassalariamento) não suplanta a existência de outras modalidades de assalariamento precarizado como, neste caso, a manutenção da modalidade de contratos zero-hora entre diversos profissionais no Reino Unido. Eles nos lembram, portanto, que diferentes modalidades de exploração laboral não se sucedem (de modo etapista) no tempo, mas, pelo contrário, passam a coexistir draconianamente no atual estado de coisas que conforma o mundo do trabalho. Um mundo que, cada vez mais, se apresenta como num verdadeiro averno de infortúnio, os quais atormentam, mais e mais, parcelas significativas do proletariado contemporâneo.

intercalada de planos abertos que mostram Abbie trasladando-se de uma residência à outra por dois meios: a pé e de ônibus. Isso significa reconhecer que a Sra. Turner, além de realizar uma atividade socioprofissional extremamente extenuante em localidades distintas pela cidade, precisa agora apresentar um preparo físico e mental adicional para lidar com sucessivos deslocamentos igualmente extenuantes. Não resta a ela outra alternativa senão ajudar Ricky a complementar a renda familiar — lembremos que o casal acumula dívidas e problemas financeiros, conforme citado no item 6.1 deste trabalho. Eis a sina diária dos membros das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras na atualidade (mesmo entre aqueles que, por ventura, outrora, tenham experimentado pequenos momentos de bonança, principalmente em termos de consumo).

O resultado dessa *vida para o trabalho* — e não de um *trabalho para viver* — para Abbie e também para Ricky é um dos pontos centrais do argumento do roteiro de *Você Não Estava Aqui*. Trata-se de uma preocupação genuína, por parte dos realizadores da obra: no Reino Unido existem cada vez mais instituições de caridade, órgão governamentais vinculados ao Serviço Nacional de Saúde e a determinadas ONGs britânicas<sup>306</sup> de proteção à criança e ao adolescente, os quais salientam como as extenuantes jornadas de trabalho de pais e mães (simultaneamente) afetam o convívio com os seus filhos.<sup>307</sup> Nessa situação, Loach e Lavery não observam apenas as querelas econômicas que, *stricto sensu*, dificultam a reprodução sociomaterial da família Turner, ou seja, não se limitam a representar uma família proletária em busca da simples sobrevivência diária. Eles também apresentam em seu rol de demandas estéticas a representação de uma obra cinematográfica capaz de vincular o reino anárquico do mercado, isto é, a *esfera pública da circulação*, com a progressiva fragmentação do núcleo familiar proletário. Casais trabalhadores como Ricky e Abbie Turner são arquétipos de milhões de casais proletários que, diariamente, saem de casa cedo para trabalhar e só retornam ao espaço doméstico ao final da noite. Os irmãos Turner, Seb e Liza Jane, por sua vez, personificam as crianças e os jovens que necessitam apreender a se cuidarem sozinhas muito cedo. Como tal, chegamos a um novo momento neste Ato I; um momento no qual o foco na precarização do trabalho contemporâneo via

---

<sup>306</sup> ONGs e instituições de caridade britânicas como a NSPCC ou National Society for the Prevention of Cruelty to Children [Sociedade Nacional para a Prevenção da Crueldade contra Crianças] tem realizado diversas campanhas de conscientização sobre a fragmentação dos laços de convívio entre pais e filhos, focando, justamente, nas situações em que os pais, por força do exercício (compulsório) de suas atividades profissionais necessitam deixar seus filhos sozinhos em casa.

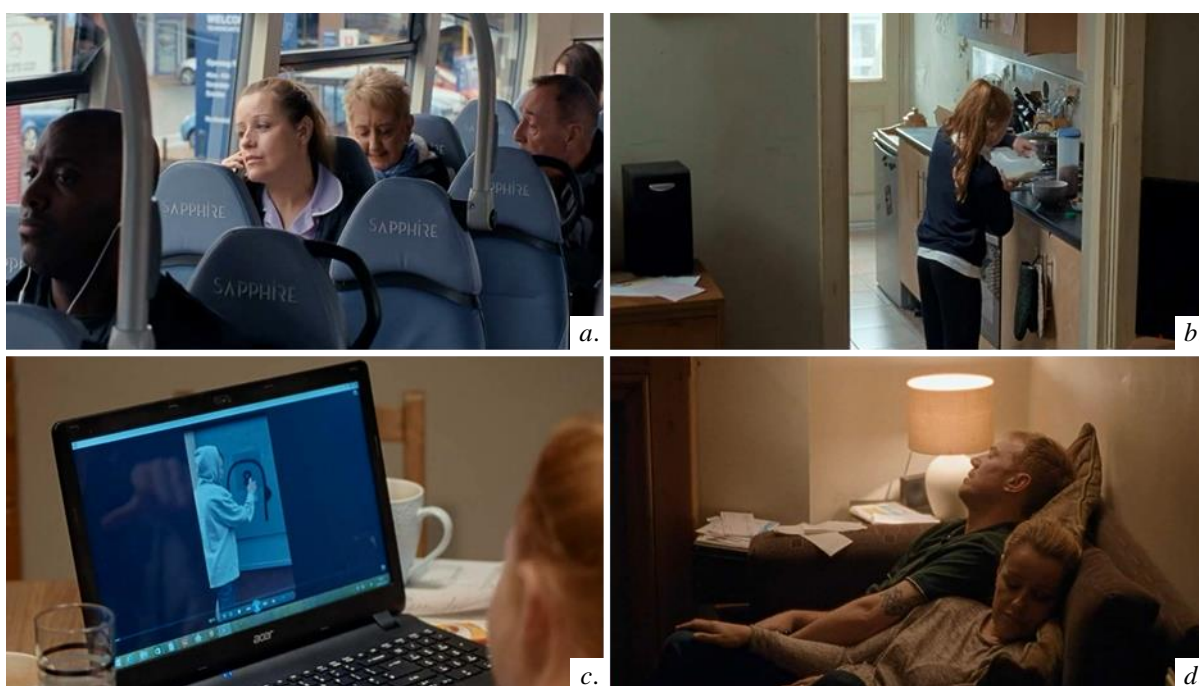
<sup>307</sup> Essa questão é tão importante naquele país que o governo local vem promulgando uma série de dispositivos jurídicos que buscam resguardar as crianças e os jovens da perda de convívio parental. Entre esses dispositivos legais encontra-se a Lei das Crianças e dos Jovens de 2008 [*Children and Young Persons Act 2008*], na qual se estipulam as condições mínimas em que os pais (proletários) podem deixar seus filhos sozinhos em casa enquanto trabalham.



aparatos tecnodigitais passa a compartilhar a sua problemática com os nefastos efeitos que essa precarização desencadeia no convívio familiar dos Turner.

Desse modo, conforme mostra a Figura 62, uma nova sequência de planos, quase todos fechados, evidencia a fragmentação espaço-temporal dos membros da família Turner, focando, principalmente, no contraste entre a ideais de público — o espaço da rua onde se visa ganhar dinheiro via troca de mercadorias — e privado — o espaço do ambiente doméstico do consumo.

Figura 62 — Uma família fragmentada pelo mundo do trabalho: *a.* Abbie aparece ao telefone se deslocando de ônibus para mais um domicílio de trabalho; *b.* Sozinha em casa, a pequena Liza prepara um lanche; *c.* Plano detalhe de Liza assistindo um vídeo que mostra o seu irmão Seb pichando um muro com seus amigos do *crew*; *d.* Plano fechado mostrando Ricky e Abbie dormindo no sofá após um dia exaustivo de trabalho



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

A mãe que se dirige ao local de trabalho enquanto envia mensagens de recomendação e zelo para seus filhos contrasta com a filha que chega da escola e encontra a casa vazia. Os irmãos que assistem sozinhos um vídeo porque seus pais não estão em casa são os mesmos que os verão à noite cansados, dormindo desajeitadamente no sofá da sala. Eis a família Turner fragmentada, cujo cada membro vive uma vida atomizada, sem tempo suficiente de convívio e dedicação mútua.

De fato, a trama de *Você Não Estava Aqui* vai conformando um contexto social no qual o mundo do trabalho suplanta o convívio interpessoal. Porém, mais do que simples perdas de laços e falta de oportunidade de convívio entre os seus, observamos a explicitação de conflitos e situações de desgaste emocional entre os indivíduos atomizados. É nesse ponto da película,

aliás, que sentimos que todo aquele desarranjo socioproductivo dá lugar a uma efetiva externalização das lutas de classes e de seus rebatimentos no convívio interpessoal. Nesse caso, Loach e Laverty apresentam à sua audiência uma sequência de planos que sinalizam o recrudescimento dessas lutas na trama. Trata-se do confronto entre Maloney e um franqueado que chegara atrasado ao depósito da PDF Company. Como sempre, nosso contumaz gerente de depósito foi demasiado duro e incisivo quanto à penalização que atribuíra a esse motorista-entregador: sua rota de entregas fora-lhe retirada e sua repreensão ocorrera sem qualquer tipo de verniz social diante de outros motoristas-entregadores. O resultado dessa atitude de Maloney fora o seguinte: o motorista-entregador em questão acabou partindo para cima de Maloney; queria agredi-lo, conforme mostra a Figura 63.

Figura 63 — Sem margem para erro: *a.* Um motorista-entregador que chegou atrasado ao depósito tentar explicar à Maloney o contratempo que o fez tardar; *b.* Intransigente e gesticulador, Maloney transfere a rota do motorista-entregador que chegou atrasado para Ricky; *c.* Irado, o motorista-entregador parte para cima de Maloney a fim de agredi-lo; *d.* Plano fechado mostrando a feição irada do motorista-entregador sendo apartado por seus colegas



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Contido por seus colegas de depósito, nosso (injustiçado) motorista entregador não atinja o seu objetivo. Todavia, ficou claro que a extrema racionalidade do capital acabou por criar grandes distorções nas relações estabelecidas entre patrões e funcionários. A propósito, toda a raiva e descontrole demonstrado por aquele transtornado motorista-entregador perante a intransigência de Maloney não fez mais do que demonstrar que aquela idílica figura do ‘franqueado-

empreendedor' é na realidade o espelho de um trabalhador assalariado (ou melhor, *teleassalariado*) via algoritmo. Logo, de um trabalhador que nada mais faz do que enriquecer os acionistas detentores da empresa de entregas, recebendo, em contrapartida, um mísero salário por entrega efetuada — o já conhecido *salário por peça ou serviço prestado*.

Entretanto, os respingos dessas lutas de classes, ou seja, dessas disputas pelo controle do excedente econômico (entre o lucro e a remuneração salarial), resvalam no próprio convívio familiar de Ricky e Abbie com seus filhos, principalmente com o rebelde Seb, quem se encontra no momento cabulando as aulas na escola para encontrar o seu *krew* (o seu grupo de amigos pichadores, todos também adolescentes). Assim, diante desse cenário, Ricky e Abbie emergem no plano sequencial da trama — um plano que surge logo após o enquadramento da pichação da turma do *krew* no muro de um edifício em obras — confrontando Seb quanto às suas atividades transgressoras e cobrando-lhe outra postura. Porém, o diálogo entre os três torna-se mais complexo do que se imaginaria.

*Ricky*: O que está acontecendo? Aproveite as chances, cara. *Abbie*: Seb? Nós conversamos sobre isso. Você poderia ir para a universidade. *Seb*: Ir para a universidade... Para quê? Para ficar como o irmão do Harpoon? Com £57 mil em dívidas? Para depois trabalhar em um *call-center* e ficar bêbado nos finais de semana para esquecer os problemas? Claro... *Ricky*: Não precisa ser assim. Existem bons empregos por aí. *Seb*: Bons empregos? Quais? *Ricky*: Existem, se você se empenhar. Se dê uma chance. Caso contrário, você acabará como... Bem, eu não sei... *Seb*: Como você? [...]. Você acha que quero isso? Sério? *Ricky*: Sim, trabalhando em empregos de catorze horas por dia, tendo que aturar merda de todo mundo. Pulando de um emprego ruim para outro. Você acabará como um servente. *Seb*: Servente? Então você quis ser servente? Então não foi por necessidade, você escolheu isso. Certo? *Ricky*: Estou dando o meu melhor, Seb. *Seb*: Talvez não seja o suficiente. (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h43min14s-00h44min04s, tradução nossa).

Vemos nesse diálogo mais uma oportunidade que os realizadores encontraram para trazer à luz as precárias condições socioprodutivas do mundo do trabalho na atualidade e, mais especificamente, as dificuldades que os jovens filhos do proletariado mais empobrecido encontram para se inserirem no mercado da força de trabalho.<sup>308</sup> Assim, o diretor e o roteirista de *Você Não Estava Aqui* colocam em perspectiva as atitudes intransigentes de um aparente grupo de 'jovens rebeldes'. Seb e seus amigos de pichação são todos filhos do proletariado britânico,

---

<sup>308</sup> Em certa medida, o arquétipo de Seb nos faz rememorar os jovens personagens de *Trainspotting*, filme de 1996 dirigido por Danny Boyle. Narrando a história de um grupo de jovens do subúrbio de Edimburgo viciados em heroína, o filme mostra como a falta de perspectiva de inserção da juventude proletária britânica no mercado da força de trabalho, aliado às dificuldades de se constituir uma carreira profissional sólida e bem remunerada, faz desses jovens indivíduos psicologicamente perturbados, desencaixados dos padrões normativos tacitamente imposto pela reprodução cotidiana de uma sociabilidade mercantil tipicamente burguesa.

vivendo as angústias de um futuro que não parece ser promissor. Podemos ter a certeza desse sentimento quando, indagados por um segurança de patrimônio sobre o significado da sigla OBK [Out Back Krew], inscrito em suas pichações — conforme é possível observar na Figura 64 —, Seb (em nome da *krew*) afirma que a prática que estão realizando com *sprays* corresponde a “um ‘trabalho de escola’ para jovens pobres de bairros periféricos”.

Figura 64 — Seb, o filho rebelde e desajustado: *a.* com a turba da *krew*, Seb picha um painel em destaque de um edifício em obras; *b.* em casa, Seb é confrontado por seu pai sobre as latas de tinta *spray* que carrega na mochila; *c.* Plano fechado do chateado Seb e sua mãe Abbie no momento de discussão sobre as suas atividades ilícitas de pichação; *d.* Plano fechado de Ricky discutindo com Seb sobre as suas atividades de pichação e seu futuro



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Desse modo, observamos em Seb a representação do jovem que não vê perspectivas profissionais promissoras para si. Não apenas por que “o irmão do Harpoon” se encontra “com £57 mil em dívidas [de pagamento da universidade]”, trabalhando “em um *call-center*”, mas também e, principalmente, porque ele observa com lamento e até certo desprezo as condições de trabalho de seus pais, principalmente de seu pai, Ricky, quem trabalha “em empregos de catorze horas por dia, tendo que aturar merda de todo mundo”. Pois, como o próprio Seb afirma, todo o esforço de seu pai para lhes oferecer uma vida digna “talvez não seja o suficiente”.

Observamos, portanto, como a trama (enredo) e a montagem de *Você Não Estava Aqui* é rica em temáticas envolvendo a reestruturação produtiva mundo do trabalho — já plenamente racionalizado pelo capital — e suas consequências para a vivência cotidiana dos trabalhadores e suas famílias. Assim sendo, não se trata apenas de um filme ‘sobre a *gig economy*’ ou sobre

a ‘uberização laboral’, como afirma a esmagadora maioria de críticos que se propuseram a falar da obra, mas de uma produção cinematográfica que, propositalmente, interlaça esse novo contexto de teleassalariamento ao vasto campo das relações trabalhistas e interpessoais na atualidade. Não fora por acaso que, no início deste capítulo, observamos nas falas de Loach e Laverty a motivação que lhes impelia a produzir esse filme: trazer à tona a fragmentação das frações mais empobrecidas das classes trabalhadoras na atualidade, tendo como ponto de partida a constatação de que uma vida de privações materiais afeta invariavelmente o modo como os indivíduos-proletários percebem a si e àqueles que os cercam.

Ademais, demonstramos que a composição de enquadramentos, falas e ambientações de *Você Não Estava Aqui* — aliados a certas mediações plásticas como a gradação de iluminação entre planos fechados e abertos, os contrastes espaciais entre o ambiente laboral do depósito e o espaço doméstico do Turner e a recursividade de cenas que apresentam a mesma dinâmica de ação dos personagens (como, por exemplo, as repetidas cenas de Ricky entregando as suas encomendas) — constitui, desde o seu prólogo e até este momento da trama, uma espécie de *síntese cinematográfica de Loach*. Isto é, uma obra que traz em si não apenas novas problemáticas como a questão da subordinação algorítmica do trabalho vivo aos interesses de lucratividade do grande capital, mas também a reprodução continuada de querelas deflagradas em outros filmes realizados pelo diretor — especialmente os três filmes anteriores que selecionamos para compor a nossa análise materialista.

Loach e Laverty encontraram, portanto, um meio de representação cinematográfica capaz de elucidar a própria *correia transmissora da história recente do mundo do trabalho*, enfeitando na obra em questão a articulação de temas que não são resultados de possíveis escolhas arbitrárias, mas representações ficcionais de uma articulação sócio-histórica real. Nesse caso, o presente não é apenas um recorte momentâneo de uma estória sem substrato histórico, mas um enredo que, ao revelar traços sociais do presente, estabelece a sua íntima conexão com o passado. E é desse modo que uma das mais cristalinas preocupações de Loach ao longo de sua carreira como diretor se faz agora tão presente em *Você Não Estava Aqui*; uma preocupação em representar uma estória dotada de historicidade e, conseqüentemente, uma narrativa épico-dramática que faz dos personagens do presente seres legatários de um passado de lutas, com algumas conquistas e, para o seu infortúnio, muitas derrotas.

Nesse sentido, todo esse relacionamento (imbricação) de temáticas via ambientação e ação dos personagens encontra seu ponto mais Elevado de reflexão do passado no desfecho deste primeiro ato. Em tal momento da trama somos levados à prolífica interação entre Abbie e sua mais consciente paciente-cliente, a ex-sindicalista Mollie. Como tal, a breve sequência de

planos fechados e planos de detalhe que encerram o diálogo entre as personagens, nos mostra mais uma vez um recurso estético e metalinguístico largamente utilizado por Loach em suas produções: o recurso ao enquadramento de fotografias capazes de estabelecer o vínculo direto entre o presente e o passado da trama, conforme mostra a Figura 65.

Figura 65 — Imagens-síntese de uma classe trabalhadora em mutação: *a.* Plano detalhe mostrando uma foto de Mollie jovem na época da Greve dos Mineiros de 1984; *b.* Plano detalhe mostrando uma foto de Abbie, Ricky e seu jovem filho Seb em frente à casa que aviam financiado antes do estouro da crise que atingiu o Reino Unido



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Em tais fotografias, a audiência do filme acaba por ter um acesso mais direto ao passado dos personagens, os quais, por sua vez, acabam por revelar o próprio vínculo entre a trama e a realidade sócio-histórica de nosso tempo. Mollie apresenta para Abbie uma fotografia da época em que ela participava da Greve dos Mineiros de 1984, não por acaso, um evento que realmente ocorreu no Reino Unido naquele ano e que abalou o próprio governo de Margaret Thatcher. Por sua vez, Abbie mostra — com o mesmo enquadramento de detalhe que a foto de Mollie — uma fotografia dela, grávida de Liza Jane, com Ricky e Seb ainda criança; todos fotografados em frente à casa que haviam acabado de financiar no período pré-Crise Financeira de 2007–2008 no Reino Unido. Uma residência que, a propósito, fora-lhes tomada pelo sistema financeiro hipotecário após essa grave crise ter atingido a Northern Rock, banco (real) sediado justamente em Newcastle upon Tyne, cidade de residência da família Turner.

Loach, sob a roteirização de Laverty, sabe como explorar essa proposital mistura entre o *real* e o *fictício*, entre os fatos históricos e os desenlaces de suas tramas. Ele já demonstrara isso muito cedo em sua carreira como diretor. Seu realismo, enquanto prática cinematográfica, é produto não apenas de suas convicções estéticas e políticas acerca das condições de vida do proletariado contemporâneo, mas, também, o resultado de grande pesquisa documental e memória histórica. Em suas tramas ele consegue, por meio de mediações plásticas e elementos narrativos, construir uma ficção que, direta ou indiretamente, nos aponta os rumos da própria realidade em que vivemos. E isso não seria diferente em *Você Não Estava Aqui*, ainda mais

quando o seu enredo se propõe a descortinar as íntimas conexões entre o vivido e o experienciado ou, em outras palavras, entre o presente que oprime e o passado que lega. Como tal, observamos na conversa entre Mollie e Abbie a própria manifestação daquilo que temos chamado de *narrativa épico-dramática* em Loach; o encontro entre o contexto histórico mais amplo e as particularidades da vivência cotidiana dos personagens.

*Abbie:* Adoro essas fotos, Mollie. Me lembram de tantas coisas. *Mollie:* É o Colliery Club, na greve dos mineiros, em 1984, durante um almoço gratuito. Alimentávamos quinhentos por dia. [...]. Este [na foto] é Benny. Era um dos homens do sindicato [*union man*]. Ele chegou para nos contar que havia mais de dois ônibus cheios de grevistas a caminho. E todos eles estavam com fome. [...]. Conseguimos [preparar aquele almoço]. [...]. *Abbie:* Sabe, não podemos nos aproximar dos clientes. Odeio esse termo. *Mollie:* Que horas é sua próxima visita? *Abbie:* Bom, tenho um intervalo de duas horas. *Mollie:* Vamos dar uma olhada [nessa papelada sua]. *Abbie:* Então posso bater papo. *Mollie:* Espero que te paguem, aliás. *Abbie:* Contrato zero-horas. Me pagam apenas pelas visitas. *Mollie:* E o tempo no transporte? *Abbie:* Eu pago a condução. *Mollie:* Meu Deus! Espere... Estou olhando aqui: [você trabalha] das 7h30 da manhã até às 9h00 da noite? O que aconteceu com as jornadas de oito horas? (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h37min13s-00h39min52s, tradução nossa).

O vínculo entre passado e presente está dado, mas, afinal, “que aconteceu com as jornadas de oito horas”? Como viemos para até aqui? Como esses personagens são capazes de, em suas ações ficcionais, nos trazerem reflexões tão reais acerca do estado de coisas que dinamiza o cada vez mais precário mundo do trabalho? Todas essas são questões que acabam por ganhar corpo e respaldo na medida em que a trama prossegue. Potencialmente, se o espectador que assiste ao filme *Você Não Estava Aqui* conhecer também um pouco da trajetória e filmografia de Loach, verá que as indagações acima mencionadas apresentam grande senso de realidade quando observadas do ponto de vista do próprio processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Um processo real e que subsume para si um número crescente de trabalhadores precarizados e sem perspectivas de melhores condições de emprego.

De qualquer modo, com o término do Ato I de *Você Não Estava Aqui* somos confrontados com plena interconexão das dinâmicas sociais narradas. A subordinação algorítmica do trabalho (vivo) aos interesses de lucratividade do grande capital — canalizadas no personagem Ricky e resvaladas em Abbie, Seb e Liza Jane — não foi apenas apresentada ao espectador por meio de imagens-síntese, tais como planos fechados e de detalhe do *scanner* e da van de entregas de Ricky. Essa subordinação também se apresenta interconectada com problemáticas que, no limite, revelam sempre o mesmo processo de reestruturação produtiva do mundo trabalho para a tentativa de retomada das taxas de lucro do grande capital monopolista-financeiro. Mesmo que

esse tema mais amplo não seja mencionado pelos personagens, o fato de a trama trazer para si elementos reais que nos informa sobre os efeitos deletérios de uma crise socioeconômica que, desde 2007, não se faz cessar, mostra como os realizadores apresentam, mesmo que intuitivamente, um senso de totalidade social, ou seja, uma percepção de que todos os acontecimentos cotidianos sempre apresentam processo dotados de *antecedência histórica*. Todavia, a trama não acaba por aqui. Veremos como no Ato II o tema mais específico do processo de subordinação algorítmica e suas consequências para a família Turner ganham maior densidade, mostrando ao espectador que aquilo que antes, no Ato I, era observado como a manifestação dos efeitos encadeados de um mesmo *status quo* vivido por essa família é produto de uma lógica de acumulação acionária mais intrínseca à própria sociabilidade mercantil burguesa.

### 6.3 ATO II – MALONEY: ‘PADROEIRO’ DOS SACANAS DE MARCA MAIOR

O prosseguimento da trama de *Você Não Estava Aqui* ganha um novo impulso a partir de seu Ato II. É nesse conjunto de blocos narrativos que a questão central da subordinação algorítmica do trabalho vivo aos interesses de lucratividade do grande capital monopolista-financeiro passa a se tornar mais explícita. Dizemos isso, pois, no primeiro ato da película, o espectador era confrontado primordialmente com a rotina vivida por Ricky, Abbie e seus dois filhos. Ali, mostrava-se como uma vida de precarização do trabalho levava um pai e uma mãe a terem de trabalhar horas a fio, vários dias por semana, sem folgas, condenando a possibilidade de poderem estabelecer um convívio mais amplo com seus filhos. Tudo isso, aliás, pela necessidade de compensar os baixos rendimentos recebidos via intensificação e extensificação de suas jornadas de trabalho.

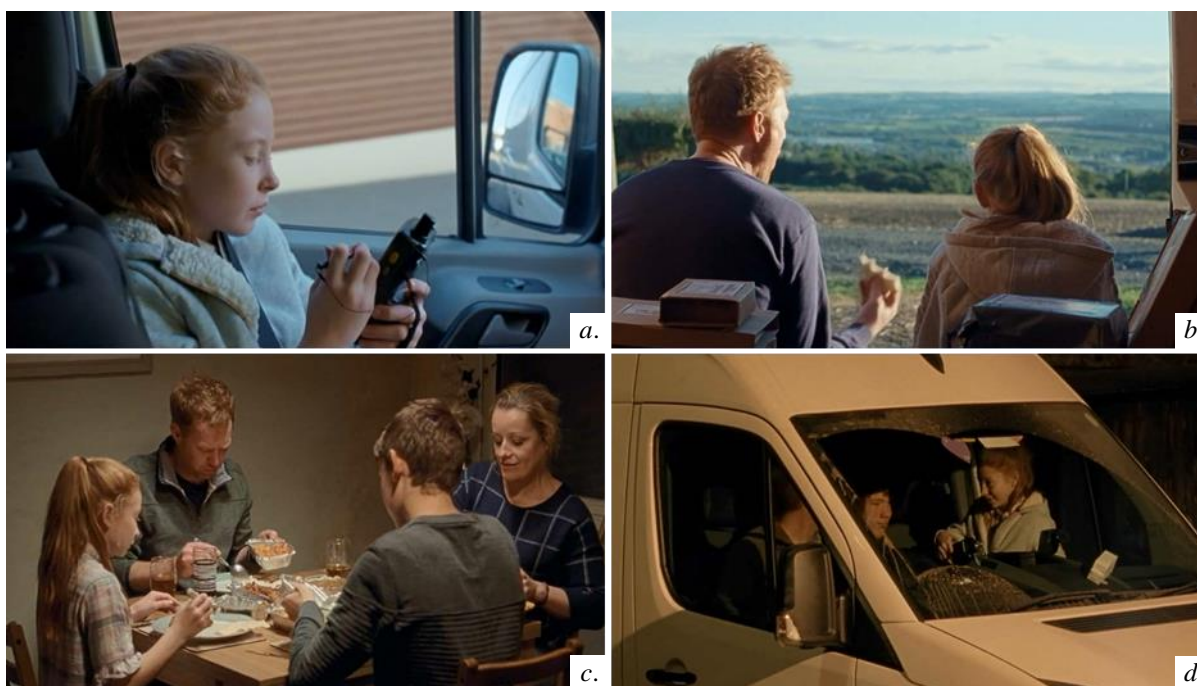
Entretanto, com a passagem do enredo do filme para o seu segundo ato, Loach e Laverty fazem questão de explicitar cinematograficamente a vinculação entre o destino dos protagonistas da obra e as condições sócio-históricas que permeiam o seu agir e as suas escolhas (ou, muitas vezes, a falta delas). O resultado disso é um breve conjunto de sequências de planos, enquadramento e elementos narrativos que fazem questão de salientar a restritividade do poder de escolha (ou barganha) de trabalhadores teleassalariados como Ricky. E mais, como essa restritividade impõe a ele e a sua família um cotidiano deveras fragmentado e conflituoso.

Portanto, nesse contexto, nossos realizadores empreendem um encadeamento de cenas propositalmente escolhidas para levar a sua audiência à reflexão catártica de que cada ação de Ricky em seu espaço laboral repercute diretamente no distanciamento (físico e emocional) que



ele é forçado a estabelecer com os membros de sua própria família. Para isso, Loach e Laverty desenvolvem argutamente uma comparação direta entre duas possibilidades de convívio familiar. De um lado, os realizadores apresentam, primeiramente, um (raro) momento de harmonia de seus membros ante o caos da vida cotidiana, conforme mostra a Figura 66.

Figura 66 — Pequenas frestas de felicidade: *a.* Ricky leva Liza para um dia de entregas, eles correm para entregar um pacote; *b.* Em um brevíssimo momento de pausa no trabalho, Ricky almoça com Liza atrás da van; *c.* Plano fechado mostrando um raro jantar descontraído da família Turner; *d.* Ricky dançando com seus filhos na van



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

De outro lado, como veremos mais adiante, Loach e Laverty revelam como esse convívio harmonioso nada mais fora do que um frágil lampejo de felicidade diante das imposições postas pelo reino anárquico do mercado e sua desenfreada concorrência em busca do lucro. Vide, por exemplo, a imagem *d.* da figura anterior, na qual, Ricky se diverte com seus filhos na van de entregas enquanto aguardam Abbie atender uma paciente-cliente numa noite de sábado.

Como tal, o Ato II abre o terceiro bloco narrativo da trama apresentando Liza Jane acompanhando seu pai nas entregas, ambos, em certa medida, contentes pela presença um do outro naquele contexto. Para eles, esta é uma rara oportunidade de convívio e para Ricky, mais especificamente, uma possibilidade de tornar seu árduo e extenuante trabalho de entregas um momento de descontração ante dos impropérios de seus clientes destinatários. Logo, a abertura do segundo ato com essa cena mostra uma espécie de respiro na trama, mostrando que mesmo diante de todas as dificuldades é possível encontrar algumas frestas de regozijo. Além disso, a

presença do arquétipo de Liza Jane naquela situação de labuta permite salientar como foram escassos os momentos em que pai e filha de fato interagiram no Ato I.

Portanto, permite aos realizadores estabelecer uma comparação entre o próprio Ato II e seu predecessor, reforçando o fato de que a nova modalidade de assalariamento que subsume Ricky é tão mordaz que a possibilidade de um momento mais intenso de convívio entre pai e filha só pode ocorrer quando está acompanhada seu progenitor nas entregas. Além disso, a sequência de planos que mostram Liza Jane trabalhando com seu pai permite também explorar a própria existência socioprodutiva do chamado ‘trabalho uberizado’ e seus operadores; tudo isso em tempos de acirrada concorrência mercantil e intensificação da produtividade laboral. Para isso somos confrontados com a curiosidade e as ilações de Liza Jane diante do tão temido *scanner*. Nesse caso, ao dialogar com seu pai sobre esse aparelho, a jovem transpassa nexos causais que, indiretamente, fazem o espectador refletir.

*Liza Jane*: [Este scanner] envia SMS, faz ligação, tira foto, digitaliza, assina, entra em contato como cliente... Algo mais? *Ricky*: Sim, ele bipa. Bipa demais. Isso bipa se eu ficar fora do veículo por dois minutos. *Liza Jane*: É assim que o cliente sabe onde você está? *Ricky*: O cliente sempre sabe onde eu estou. Eles rastreiam as encomendas. Do início ao fim. Se você deixar na porta da frente ou nas traseiras. Se você deixar no jardim, eles sabem onde está. *Liza*: Quem coloca as informações lá? Alguém pensou nisso. *Ricky*: Um robô ou aplicativo, um programa de computador. *Liza Jane*: Mas quem alimenta o robô? *Ricky*: Sei lá. Devem ser uns *nerds* cheios de espinhas, não é?! (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 00h46min20s-00h47min31s, tradução nossa).

Assim, os realizadores procuram incutir em sua audiência uma reflexão mais detida acerca da natureza dos algoritmos destinados à viabilização do agenciamento laboral à distância e seus idealizadores. Pois, como indaga Liza Jane, se existe uma espécie de “robô” que detém as informações necessárias para a operacionalização de um algoritmo — como aquele programado no *scanner* —, então quem seriam os seres humanos que alimentariam essas informações nesse robô? Essa é, de fato, uma questão de suma importância na contemporaneidade, principalmente se observarmos o crescimento, nos últimos anos, de segmentos de mercado (tecnodigital) diretamente atrelados à prestação de serviços *on-demand* — no interior da assim chamada *economia do compartilhamento* ou *gig economy* (PARRA, 2022; WOODCOCK e GRAHAM, 2022). De qualquer modo, mesmo seu pai, Ricky — quem se faz valer diariamente daquele aparato tecnodigital para proceder à estimativa do percurso a ser percorrido e do tempo de entrega (tempo de circulação) de suas rotas de entrega —, desconhece os produtores e os beneficiários implicados nessa programação algorítmica; situação essa que reforça o já conhecido *processo de estranhamento laboral* ou, de modo mais abrangente de alienação laboral (MARX,

2004).<sup>309</sup> Ricky, a propósito, é tão evasivo em sua resposta acerca da identidade dos responsáveis pela implementação do algoritmo. Pois, ele afirma de modo extremamente genérico e caricatural que os responsáveis pela produção do algoritmo que comanda o *scanner* “devem ser uns *nerds* narigudos”. Todavia, esse clima de convívio e interessantes questionamentos entre Ricky e Abbie parece não ter agradado o gerente do depósito, Maloney. Este, sendo informado por terceiros que Ricky havia levado alguém consigo nas entregas de sábado, não excitou em podar o raro convívio entre pai e filha.

*Maloney:* Ricky, você tem rendido bastante e os fregueses estão satisfeitos. Mas, levou alguém com você na van sábado passado? *Ricky:* Sim, minha filha Liza Jane, por quê? *Maloney:* Sinto muito, mas não é permitido. *Ricky:* Mas a van é minha. O seguro é meu, a filha é minha. O negócio não é meu? *Maloney:* É, mas a franquia é nossa. Um dos clientes reclamou. E com cliente não se discute. Esse é um dos primeiros mandamentos, certo? Tchau (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 01h01min04s-01h01min23s, tradução nossa).

Como vemos, Ricky não apenas se mostra insatisfeito com a intromissão de Maloney a esse respeito, como também demonstra certo espanto com a restrição imposta pelo gerente. Afinal de contas, como ele questiona: “o negócio não é meu?”; ou em outras palavras, se sou agora ‘patrão de mim mesmo’, detendo ‘minha própria franquia’, por que não possuo a liberdade de levar a minha filha junto comigo num dia de entregas? E eis aqui mais um recurso na trama — agora explicitamente narrativo — que permite desvelar o véu de mistificações que encobrem a assim chamada *gig economy*: os efetivos meios (recursos sociais) de produção que conectam a van de Ricky (seu meio de trabalho imediato) a seus potenciais clientes destinatários não são de sua propriedade, mas sim da PDF Company. Pois, como ressalta Maloney, “a franquia é nossa” e, portanto, a decisão sobre os rumos do depósito não cabe ao ‘livre-arbítrio’ de Ricky.<sup>310</sup> Decerto, essa dura constatação hierárquica faz Ricky se deparar com um muro que agora parece ser intransponível. Antes, mesmo de algum modo incipiente, nosso motorista-entregador, ainda tentava acreditar na força da meritocracia para ‘vencer na vida’, ou seja, que

---

<sup>309</sup> Isto é, trabalhadores teleassalariados como Ricky desconhece quase que por completo a cadeia produtiva que levou esse tipo de processo de algoritmização do trabalho até as suas mãos. Ademais, muitos desses aplicativos sequer possuem qualquer tipo de código fonte aberto, no qual qualquer pessoa interessada poderia averiguar a sua procedência

<sup>310</sup> Observamos semelhantes analogias na vida real. Por exemplo, as plataformas de conexão de mercadorias e clientes via internet apresentam-se como os efetivos meios de produção detidos pelas grandes empresas tecnodigitais que integram a assim chamada *sharing economy* ou *economia do compartilhamento*. Nesse caso, para um motorista da Uber ou um entregador da Amazon ou da Deliveroo, por exemplo, não são seus veículos de transporte de passageiros e entregas que constituem os meios de produção de suas atividades econômicas, mas meros meios de trabalho que só existem como tal na medida em que se conectam às próprias dinâmicas algorítmicas dessas plataformas digitais. Para maiores esclarecimentos, ver Antunes (2019), Cant (2021), Fontes (2017) e Parra (2022).

com a sua disposição para o exercício da atividade laboral de entregas ele poderia fazer a sua franquia crescer e, conseqüentemente, trabalhar menos ganhando mais. Agora, ele já começa a se dar conta de que essa possibilidade era apenas uma miragem travestida de franquia (logo, uma falsa noção de empresa própria, por parte de Ricky).<sup>311</sup>

E o véu que teima cobrir os olhos dos desesperançados ‘empreendedores’, como Ricky, forçado ao *empreendimento-de-si-próprios* e ao autoconvencimento de suas tentativas de inserção mercantil, como de fato a se desfazer no ar. Entretanto, mais do que um simples ‘cair de fichas’ ante o real e precário mundo corporativo *hi-tech*, a trama de *Você Não Estava Aqui* apresenta um enredo que claramente vai densificando as contradições acumuladas por nesse atual contexto de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Não se trata, portanto, simplesmente, de representar um trabalhador que se vê diante do espelho da precarização travestida de empreendimento pessoal rentável. Mais importante do que isso é o fato de Loach e Laverty conseguirem vincular esse contexto às agruras cada vez mais intensamente vividas por seu protagonista, tal como mostra a Figura 67.

Figura 67 — As contradições só aumentam: *a.* Plano fechado mostrando Ricky quase agredido um cliente que não quis assinar o documento de baixa da entrega; *b.* Plano detalhe com a carta de suspensão de Seb; *c.* Rosie penteia os cabelos de Abbie, quem se encontra chorando pelos sucessivos conflitos entre Ricky e Seb; *d.* Plano fechado mostrando Ricky pedindo à Maloney uma semana de folga para apoiar a sua desestruturada família



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

<sup>311</sup> No fundo, ao trabalhar demasiadas horas sob a ingerência de um aparelho *scanner* que determina as rotas e os tempos estimados de entrega, Ricky já dava sinais (desde seu primeiro dia no depósito da empresa) de que reconhecia a existência de uma ingerência corporativa em sua franquia de entregas. Contudo, é com a explicitação da fala de Maloney que Ricky se dá conta de que ‘o seu negócio’ é antes ‘o negócio de terceiros’.

Com a composição de algumas sequências de planos que se alternam entre as atividades laborais de Ricky e Abbie e os problemas de indisciplina de seu filho Seb, a trama se adensa ainda mais no que tange à explicitação das contradições entre o casal proletário e seus patrões e acionistas. Contradições essas que envolvem, por exemplo, o irreconciliável conflito da busca por autonomia e redução da jornada diária de trabalho *versus* a maximização do controle e da intensificação da atividade laboral alheia com vista ao lucro. Em tal seara, tanto Ricky quanto Abbie se veem cada vez mais pressionados a terem de assumir novas demandas em suas respectivas atividades profissionais. Nesse caso, enquanto Abbie é confrontada com a negociação de novos contratos zero-hora para a prestação de mais serviços de *homecare* em troca de baixíssimas remunerações salariais (a partir de uma cena da protagonista discutindo com a atendente da agência de recrutamento enquanto espera no ponto o ônibus em direção à próxima residência de atendimento), Ricky se vê obrigado a negociar uma semana de licença com Maloney, já que observa tanto a sobrecarga emocional e física que solapa Abbie no trabalho e em casa quanto os distúrbios de sono e personalidade de seus filhos.

Desse modo, Ricky e Abbie demonstram necessitar de um momento de tréguas, porém tal como em muitas situações reais, esse tipo de solicitação parece ser difícil de ser efetivada em benefício dos personagens-trabalhadores. A falta de convívio familiar, aliada ao cansaço, fazem do casal laborioso um arquétipo representativo do próprio trabalhador ‘uberizado’, pois este é o indivíduo que vive literalmente para trabalhar, compensando as baixas remunerações por serviço prestado, a falta de direitos trabalhistas e as garantias mínimas de condições de trabalho com uma espécie de *autointensificação* de sua produtividade (laboral).

Porém, como temos observado na trama, os realizadores de *Você Não Estava Aqui* fazem questão de demonstrar que esse aparente ‘ímpeto’ pela conformação de um verdadeiro manancial de trabalho produtivo por parte desses trabalhadores é na realidade a única opção que muitos deles vislumbram para a satisfação de seus custos de reprodução social. Ricky até tenta obter um instante de pausa no trabalho para conseguir estar ao lado de sua família. Porém, Maloney não se furta de ‘colocar Ricky em seu devido lugar de proleta’, embora sempre mistificado pela falsa noção de ‘autonomia’ laboral. Assim, o contumaz gerente questiona:

Por que está pedindo a mim [uma licença de uma semana]? É só conseguir um substituto, não vai te custar nada. *O negócio é seu*, lembra? [...]. É bom ter tido iniciativa, prova que é precavido. [Contudo, eu] entrevistei quatro motoristas, semana passada. O primeiro dorme no sofá de um amigo porque sua mulher o pôs na rua. O segundo, a irmã teve um enfarte. O terceiro sofre de hemorroidas e vai operar. O quarto, a filha tentou suicídio. Posso continuar [se você quiser]... Toda família tem seus problemas. Meu pai era fazendeiro.

Ordenhava as vacas. Acha que ele tirava licença? (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 01h05min28s-01h06min15s, tradução nossa)

Nessa fala do gerente, constata-se, justamente, o seu papel de capataz da PDF Company, uma espécie de ‘xerife’ do depósito. Não obstante, querer tratar Ricky como ‘dono de seu próprio negócio’, nosso contumaz gestor logístico apresenta-se, de fato, como um profissional dotado de certo poder ante seus trabalhadores subordinados, incluindo o próprio Ricky. Por isso, em última instância, o que se observa nessa fala de Maloney ante o pedido de licença solicitado por Ricky é a imposição de uma típica *relação de assalariamento*, porém subordinada aos imperativos de um algoritmo comandado desde cima pelo grupo acionário que controla a empresa, sendo estes representados pela própria figura autoritária de Maloney. E este, a propósito, não só faz questão de não esconder isso como, também, de revelar a sua vassalagem perante os interesses do grande capital monopolista-financeiro de tipo acionário. Segundo ele, todo mundo

aqui no depósito sabe que sou um sacana de marca maior [*nusty bastard number one*]. Mas todos estão redondamente enganados. As reclamações, a raiva, o ódio, tudo isso eu absorvo. Me serve de combustível. Com essa energia crio um escudo protetor ao redor deste depósito. Este depósito (ele aponta para as paredes do escritório) apresenta o melhor desempenho deste país, sem exceção. E sabe a razão de sermos o número um? Porque garanto que isto (ele pega o *scanner* e o mostra para Ricky) esteja sempre feliz. Todas as casas que você visita, as caras que você vê, as pessoas com quem fala, alguém sequer te pergunta como você está? Estão cagando se você dorme ao volante, dando de cara com um ônibus. O que lhes importa [aos clientes] é o preço, a entrega [*delivery*] e a mercadoria na mão. E tudo isso é passado para dentro desta caixinha (ele pega mais uma vez o *scanner* e mostra-o para Ricky). E esta caixinha compete com todas as outras caixinhas pelo país afora. E é isto o que decide os contratos. Isto é que decide quem vive ou quem morre. Quero a Apple, a Amazon, a Samsung, a Zara aqui para os meus motoristas [*for my drivers*] e suas famílias. Isso aqui pode parecer uma baiuca [uma bodega em péssimas condições], mas é uma puta mina de ouro. Os acionistas [da PDF Company] deveriam erguer uma estátua minha ali no parque [escrito assim]: *Maloney, o padroeiro [patron saint] dos sacanas de marca maior*. Quer um dia de licença? Pois bem, você paga £100 e pode ir (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 01h06min22s-01h07min25s, tradução nossa, grifo nosso).

Realmente, muitos aspectos podem ser depreendidos acerca desse discurso cínico de Maloney. Ao contrário de alguns motoristas-entregadores da empresa, como Ricky e Henry, ele não demonstra nenhum tipo de ilusão quanto ao seu papel nesse “moinho satânico”<sup>312</sup> que é o

---

<sup>312</sup> Expressão tomada por Polanyi (2021) para caracterizar a forma como o desenvolvimento histórico do modo de produção capitalista, em sua produção industrial em larga escala converteu os recursos naturais e os próprios seres humanos em simples mercadorias, sujeitas às leis irracionais do mercado (burguês). Nesse sentido, ele acaba por reconhecer que desde o alvorecer da Revolução Industrial setecentista “houve um aprimoramento quase milagroso das ferramentas de produção, que [não coincidentemente] foi acompanhado por uma desestruturação catastrófica na vida das pessoas comuns” (POLANYI, 2021, p. 87).

mercado burguês. Ele sabe que é um mero trabalhador subordinado a interesses mercantis alheios à sua própria vontade, fazendo desse papel de ‘capataz’ o seu próprio sentido de vida. Ele sabe, também, que no reino anárquico do mercado as pessoas não se importam umas com as outras, *a priori*, mas sim que simplesmente se importam com “o preço, a entrega [*delivery*] e a mercadoria na mão”. Por sua vez, essa condição de capataz da empresa aceita por Maloney torna-se um elemento narrativo fulcral para a dilucidação da própria sociabilidade mercantil burguesa. Isso na medida em que seu cargo, enquanto gerente do depósito, lhe impõe a antecedência histórica de seu próprio agir: ser gerente da PDF Company é invariavelmente ser o “padroeiro [*patron saint*] dos sacanas de marca maior”. Logo, a sua atuação na empresa é expressão da própria posição que o cargo de gestor lhe impõe.

Todavia, mesmo ele, que detêm algum poder de ingerência sobre os seus motoristas-entregadores, não consegue superar a sua própria condição proletária e mesmo a subordinação algorítmica que se encontra cristalizada na imagem-síntese do *scanner*. Eis aqui a questão da sociabilidade mercantil burguesa representada de modo mais enfático pela representação do arquétipo do personagem-gestor-proletário; aquele que comanda o trabalho alheio na medida em que exerce a sua condição de proletário a serviço dos detentores do capital. A inversão da sociabilidade contida nessa enfática cena de Ricky sendo retrucado por Maloney mostra, portanto, de modo cristalino, como a ininterrupta realização do valor — ou seja, a necessidade de manter a PDF Company como um empresa de elevada lucratividade para os seus acionistas — suplanta o pleno exercício do livre agir individual, atrelado à disposição de um tempo livre para si e à inexorável satisfação das necessidades humanas cotidianas via consumo de determinados valores de uso — logo, limitando tanto o tempo que Ricky precisa dedicar à sua família para a plena satisfação de suas necessidades, físicas e emocionais, como tornando Maloney um escravo das próprias diretrizes de um *scanner* que serve à rentabilização de terceiros.

Nesse sentido, o leitor deverá estar se questionando: teria Ricky uma efetiva possibilidade de escolher se irá ou não tirar uma semana de licença (ao custo de £100/dia) para estar junto de sua família? Poderia ele, com dívidas domésticas (como observamos no Ato I) e prestação de van ‘se dar ao luxo’ dessa ‘liberdade de escolha’? Como veremos, obviamente, a força do custo diário imposto por Maloney a cada dia de licença acaba por demover Ricky de seus planos de rearranjo familiar. Afinal de contas, tanto o espectador da obra quanto nós já nos encontramos em um ponto da trama no qual já não é possível permanecer qualquer tipo de ilusão quanto ao fato de que a dita ‘franquia’ de Ricky no depósito nada mais é do que uma forma mistificada de assalariamento por peça via algoritmização de sua prática laboral. E como tal, como um

*efetivo não-patrão*, não é ele quem escolhe se poderá ou não estar com a sua família em detrimento da ‘boa saúde’ da empresa. Nesse caso, nem mesmo Maloney pode se dar a si próprio uma folga do trabalho, pois ele, apesar de gerir o depósito, apresenta-se nada mais nada menos do que como mais uma peça dessa engrenagem corporativa.

Desse modo, a trama de *Você Não Estava Aqui* nos mostra como esse processo de submissão do trabalho vivo aos interesses do grande capital — agora algoritmizado — conduz o protagonista da obra à sua própria resignação trágica. Isto é, à aceitação (forçada pelas circunstâncias) de que ‘o trabalho vem sempre em primeiro lugar’. Ricky não contra-argumenta, nem tentar rebater Maloney quanto a oneração de cada dia de licença sem motorista-entregador substituto. Ele também não tem nenhum tipo de ligação ou associação sindical que possa forçar algum tipo de benefício trabalhista para si nessas condições. O que lhe resta, portanto, é voltar para casa mais uma vez tarde da noite e acordar cedo, na manhã seguinte, para colocar a sua proleta pele para ser novamente curtida pela acidez de um mundo do trabalho em fragmentação, porém aparentemente *hi-tech*. E nesse sentido, vemos mais uma vez Ricky no depósito para mais um dia de entregas. Todavia, como mostra a sequência de planos da Figura 68, as contradições entre o seu trabalho no depósito de entregas e o seu convívio familiar culminam com a detenção de Seb pela polícia (por furto de latas de *spray*).

Figura 68 — Sequência de planos em torno da detenção de Seb: *a.* prestes a sair do depósito para mais um dia de entregas, Ricky recebe ligação da polícia avisando que Seb havia furtado algumas latas de tinta *spray*; *b.* Maloney exige que Ricky se apresse para sair; *c.* Tendo abandonado as entregas do dia, Ricky se encontra na delegacia para a audiência de Seb com a polícia; *d.* Já em casa, Ricky e Seb brigam por conta do furto cometido



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)



Assim, ao ser informado do que ocorrera com seu filho mais velho e sem poder contar com a ajuda de Abbie (quem estava trabalhando incontactável), Ricky é forçado a abandonar o seu dia de entregas para acudir Seb na delegacia — isso ao custo de uma advertência por parte do intransigente gerente do depósito e daquela ‘coima’ (uma espécie de multa) de £100 pelo dia não trabalhado (sem a reposição de um motorista-entregador substituto). E mesmo nesse contexto de imprevisibilidade e urgência, Maloney demonstra, mais uma vez, como a sua autointitulação como “‘padroeiro’ dos sacanas de marca maior” lhe cai como uma luva. Pois, nem nesse momento de explícita angústia por parte de Ricky ele oferece algum tipo de compreensão, solidariedade ou conforto ante o seu funcionário — a força ideopolítica de seu cargo enquanto gerente lhe coloca novamente como um efetivo capataz a serviço da PDF Company. Nessas circunstâncias, o espectador irá observar como, não foi a compreensão do contumaz gestor que permitiu a Ricky ao menos um dia de licença do trabalho, mas, pelo contrário, fora a própria a força das circunstâncias (a detenção de Seb) que levou Ricky a romper, nem que seja por um único dia, com a lógica de reprodução de sua extenuante condição proletária.

Portanto, com a detenção de Seb, torna-se evidente que a desestruturação da família Turner parece encontrar o seu ápice na trama. Loach e Laverty não só fazem questão de explicitar isso a partir da cena de Seb detido na delegacia, acompanhado de seu pai, como também procuram mostrar, a partir da constante transição de planos entre os espaços laborais e de traslado de Ricky e Abbie e o espaço doméstico da família Turner, a estreita vinculação entre o comportamento normativo desviante de Seb e as condições de trabalho extenuantes de seus pais. E o culminar de toda essa desconjunção entre os membros da família Turner não poderia acabar pior: Seb e Ricky brigam entre si e quase chegam a se agredir mutuamente. Nessas circunstâncias, ninguém parece estar certo ou errado, todos acabam por se tornar vítimas e algozes de seu próprio cotidiano. Porém, como sempre procuraram mostrar os realizadores da obra, as mazelas cotidianas (privadas) da família Turner não são fruto, simplesmente, de péssimos relacionamentos entre pais e filhos, mas sim o resultado fático mais corriqueiro da própria *inversão da sociabilidade* que temos tratado ao longo de nossa exposição. Uma inversão que transforma as prioridades do convívio humano em meros meios de satisfação do lucro alheio, fazendo dos membros das classes trabalhadoras indivíduos cada vez mais atomizados e reféns de suas próprias circunstâncias precárias. Circunstâncias essas que, como constataremos no decorrer da exposição do Ato III de *Você Não Estava Aqui*, vão muito além da perda ou desarranjo de laços familiares: a trágica racionalidade do capital não se apresentará apenas como uma expressão ideopolítica de um determinado modo de se observar o mundo, mas o resultado mesmo da forçosa escolha pela sobrevivência.

#### 6.4 ATO III – O TRÁGICO CULMINAR DA SUBORDINAÇÃO ALGORÍTMICA DO LABOR

Podemos dizer que o desdobramento das ações dos personagens de *Você Não Estava Aqui* no decorrer do segundo ato da trama escancarou de vez aqueles dois aspectos centrais que expusemos de modo ainda introdutório no início deste capítulo: *i.* a questão da subordinação algorítmica do trabalho aos interesses corporativos, bem como as suas condições de intermitência e intensificação laboral, cristalizando, assim, o ponto fulcral da crítica materialista de Marx acerca da exploração do trabalho alheio para a acumulação de capital (de algum modo entronizada por Loach não apenas neste filme, mas em sua própria carreira enquanto cineasta) e; *ii.* as querelas que envolvem a desestruturação dos laços familiares em consequência da própria servidão do trabalho na contemporaneidade, a qual sujeita pais e mães a longas e extenuantes atividades laborais, apartados física e mentalmente de seus filhos.

No primeiro aspecto desenvolvido, o desenrolar da trama até o momento nos mostrou como *aquela noção difusa de franquia [franchising] e 'autonomia dos negócios' no ramo das entregas era na realidade uma modalidade de teleassalariamento da força de trabalho dos motoristas-entregadores que laboram em tal atividade econômica*. Ricky, assim como os demais motoristas-entregadores da PDF Company, nunca fora um profissional autônomo que detêm os seus próprios meios de produção, mas um empregado que, custeando os seus meios de trabalho (a van de entregas e todos os custos que lhe dizem respeito, como gasolina, manutenção, etc.) venda a sua força de trabalho para a empresa, cujo depósito é gerido por Maloney. Essa é, claramente, a forma contemporânea mais acabada do salário por peça, sendo dinamizada agora por sofisticados aparatos tecnodigitais que medeiam, via algoritmização de processos laborais e rotinas produtivas, a prestação de serviços sob demanda [*on-demand services*]. Nesse sentido, o desenrolar da trama de *Você Não Estava Aqui* corrobora, justamente, a inspiração que megacorporações logísticas (e não só), como a Amazon, por exemplo, tiveram para a roteirização do ambiente laboral da PDF Company. Aliás, quando tivemos a oportunidade de entrevistar o roteirista Paul Laverty, indagando-lhe sobre o filme, o mesmo afirmou que

as longas horas de exploração do trabalho [que observamos no mundo real], sem direitos, sintetizam o mundo atual... Temos esse mundo [do trabalho] desregulado, no qual permitimos que isso ocorra. Jeff Bezos [por exemplo] reconhece que contrata psicólogos para desencorajar seus funcionários a se sindicalizar. Ele reconhece que tem um poder corporativo irreconciliável. Isso é uma questão de poder (LAVERTY, 2020b).

Como tal, a sequência de planos, enquadramentos e elementos narrativos que constituem o primeiro e segundo atos de *Você Não Estava Aqui* permitiu explicitar à sua audiência o fato

de que as pretensas aspirações de Ricky em tornar-se ‘patrão de si próprio’ não foram nada mais do que uma quimera típica dos discursos ideopolíticos que perpassam um mundo do trabalho já altamente reestruturado pelo progressivo controle tecnodigital de uma parcela crescente de força de trabalho outrora ociosa.<sup>313</sup> Todo esse contexto, a propósito, inserido no interior das nefastas dinâmicas de reprodução social de um modo de produção capitalista há muito mergulhado em uma profunda crise de superacumulação de capital. Uma crise que outrora havia tomado a tão sonhada casa própria dos Turner um infortúnio hipotecário ao mesmo tempo em que tornara Ricky e Abbie trabalhadores ociosos facilmente capitulados pelos discursos pseudo-empresendedores de sucesso mercantil individual e pela própria necessidade de geração de renda a partir da informalidade laboral historicamente estabelecida. Em outras palavras, mesmo que os discursos meritocráticos vinculados a uma espécie de ‘*ethos* autoempreendedor’ não surtiram efeito em trabalhadores como Ricky e Abbie (muito mais em Ricky, diga-se de passagem), a própria configuração socioprodutiva do mercado da força de trabalho na atualidade impõe a grandes parcelas dos membros das classes trabalhadoras a ‘livre escolha’ do bico [*gig*], do trabalho informal terceirizado e do recurso à prestação de serviços *on-demand*; estes apenas corroborados pelos trabalhadores em situação de desemprego e vulnerabilidade socioeconômica a partir da ‘aceitação’ dos termos de uso dos já popularizados *apps*.

Vemos, assim, como aquele arco histórico de quase duas décadas entre a produção de *Os Ferroviários* e o lançamento de *Você Não Estava Aqui* corrobora a nossa tese acerca da historicidade da obra loachiana no que tange a representação cinematográfica de momentos conjunturais específicos do mesmo processo de reestruturação produtiva do mundo do trabalho. Logo, apresentando-se como obras cinematográficas que, não obstante, as suas singularidades temáticas e estéticas, convergem-se para uma mesma problematização acerca dos impactos dessa reestruturação produtiva para a própria reprodução sociomaterial dos membros das classes trabalhadoras e suas famílias neste início de século XXI. Não por acaso, este último filme, até então lançado, o qual temos exposto neste capítulo (o último dos quatro filmes selecionados em

---

<sup>313</sup> De acordo com a pesquisa realizada em (2021) pela Universidade de Hertfordshire, em parceria com a empresa de consultoria BritainThinks, e divulgada pela TUC (Trades Union Congress), “o número de pessoas que trabalham para plataformas da *gig economy* quase triplicou na Inglaterra e no País de Gales nos últimos cinco anos [entre 2018 e 2021]”. Essa pesquisa mostra também que “três em cada vinte trabalhadores ativos pesquisados (14,7% do total da amostra) trabalham por meio de plataformas digitais vinculadas à *gig economy* pelo menos uma vez por semana, em comparação com cerca de um em cada vinte trabalhadores apontados em 2016 (5,8% do total da mostra) e pouco mais de dois em cada vinte trabalhadores em 2019 (11,8% do total da amostra)”. Esse número de trabalhadores teleassalariados equivale, segundo a pesquisa, a cerca de “4,4 milhões de pessoas na Inglaterra e no País de Gales” (TRADES UNION CONGRESS, 2021). Por sua vez, pensando essa questão do *teleassalariamento* no atual contexto brasileiro observamos que já são mais de 32 milhões o número de trabalhadores ativos no país que dependem do uso de algum tipo de plataforma digital para garantir parte ou a totalidade de seus rendimentos mensais (ISTO É DINHEIRO, 2021).

nosso trabalho investigativo), foca justamente no segundo aspecto desenvolvido até então: a fragmentação, o conflito permanente e a perda de laços afetivos entre os membros do proletariado contemporâneo, principalmente no que tange à conformação de seus núcleos familiares. Nesse caso, o desfecho do Ato II da trama explicita de modo cristalino o peso que as obrigações oriundas de relações laborais extremamente precárias exercem sobre o cotidiano de uma típica família proletária britânica como os Turner.<sup>314</sup>

Ademais, a obra em questão permite-nos uma reflexão mais detida acerca dos vínculos entre a reprodução social da riqueza e seus desiguais níveis de consumo individual ou, em outros termos, uma compreensão mais aprofundada acerca dos nexos causais entre as determinações históricas (traços historicamente constituídos) do modo de produção capitalista contemporâneo, em sua fase monopolista-financeira, e as determinidades mais particulares e conjunturais (caraterizações já cristalizadas em espaço e tempo altamente determinado) do agir individual em sua cotidianidade. Nesse sentido, havemos de reconhecer que um dos grandes méritos da trama, até o momento, tem sido o de iluminar, via representação ficcional, a *antecedência histórica do agir cotidiano*. Isto é, de fornecer, quase que pedagogicamente, uma expressão estética capaz de mostrar como as ações de Ricky, Abbie, Seb e Liza Jane, à parte de toda a sua autonomia individual, não se desdobram por si mesmas: eles atuam na trama conforme as circunstâncias sociomateriais lhe vão impelindo a um certo rol de escolhas.

Seb, por exemplo, poderia ter escolhido não pichar os muros com a sua *krew*, nem furtar *sprays* para isso. Todavia, dado o contexto sociofamiliar em que vive e a incerteza de um mundo do trabalho sem empregos dignos, ele teria extravasado a sua frustração com o mundo de outra forma, nem que fosse com a sua própria reclusão em um quarto. Ricky, por sua vez, poderia ter escolhido não trabalhar na PDF Company e, caso o tivesse feito, teria apenas duas alternativas: sobrecarregar Abbie com mais horas de trabalho em busca da compensação dos rendimentos domésticos ou levar a sua família à completa bancarrota oriunda da inanição (falta completa de inserção do casal no mercado da força de trabalho), quiçá, indo morar na rua ou em albergues improvisados pelo estado britânico. Abbie e Liza Jane também poderiam ter ‘escolhido’ realizar

---

<sup>314</sup> Pensando, por sua vez, o contexto brasileiro, poderíamos dizer que os níveis de pobreza e desigualdade social no Reino Unido são muito inferiores àquilo que grandes contingentes proletários superexplorados vivem cotidianamente no Brasil. De fato, para os nossos padrões locais, os Turner seriam considerados como uma típica família de classe média baixa que, embora possua dívidas e viva em uma pequena e mal cuidada casa, ainda possui algum tipo de acesso à serviços públicos e infraestrutura urbana básica, bem como um certo conforto material, por menor que seja para os padrões britânicos. Contudo, em termos relativos, as condições de vida daquela família são muito reduzidas quando comparadas com o *welfare state* vivido por certas frações da aristocracia operária britânica do pós-guerra, levando a que os progenitores daquela família precisem se submeter a condições de trabalho muitos mais degradantes do que aquelas que se esperariam de uma típica economia central, berço histórico do modo de produção capitalista em sua constituição germinal.

outras ações na trama, mas logo veríamos, também, que esse rol de escolhas seria muito limitado pelas próprias condições econômicas na qual a família se encontra inserida. Pois, na verdade, a realização plena dos seres humanos no modo de produção capitalista, como nos lembra Marx (2017a) — e como já havíamos ressaltado no item 2.2.3 deste trabalho —, depende da realização do valor, o que, de outro modo, significa que, em última instância, todos os indivíduos devem se tornar (ante a sua plena realização enquanto seres dotados de intencionalidade) *compradores e vendedores de mercadorias*, a fim de que possam ser socialmente validados perante o reino anárquico do mercado.

Como tal, conseguimos observar a totalidade social representada na obra (não apenas na trama em si, mas também na realidade social vigente) como um complexo de mediações que não apenas dizem respeito à restritividade da sociabilidade mercantil burguesa e, portanto, que não corresponde a uma aparente ideia de que o econômico domina desde o alto, pura e simplesmente, todas as ações, motivações e atitudes individuais. Trata-se antes de algo muito mais sofisticado, presente na própria textualidade herdada da crítica da economia política, qual seja: o fato de que a possibilidade que os indivíduos possuem de escolher entre alternativas factíveis e, por isso, de exercer algum grau de autonomia e liberdade perante o mundo encontra-se determinada pelo próprio campo de limites e possibilidades historicamente constituídos que o agir individual precisa lidar. Ricky e Abbie podem, por exemplo, escolher não trabalhar, mas essa ‘escolha’ implicara a pauperização e até mesmo a possibilidade de degradação física de seus corpos e de sua prole. Inseridos nesse moinho satânico herdado da história do desenvolvimento e mundialização do modo de produção capitalista, assentado em mais de dois séculos de conflitos armados, disputas territoriais e acirramentos concorrenciais no mercado mundial.

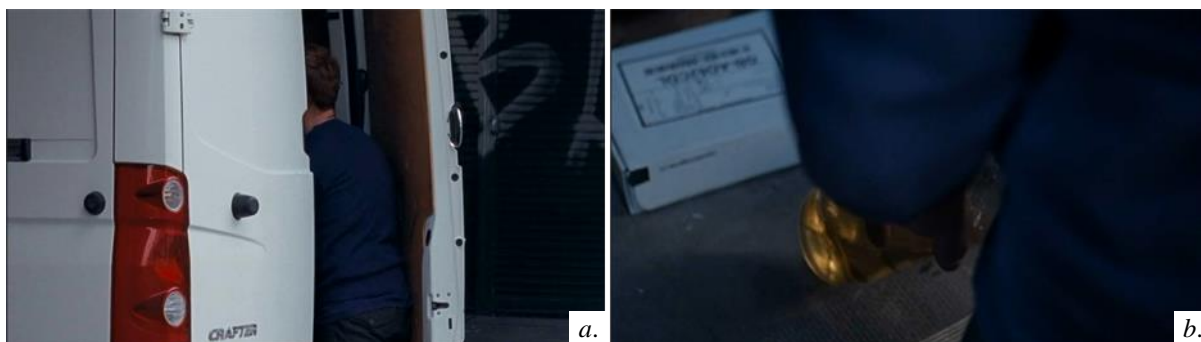
Tudo isso, portanto, pode ser extraído da película em questão quando conseguimos vincular a sua narrativa épico-dramática à própria historicidade que nutre o seu enredo. Loach e Laverty, como expomos desde o início deste capítulo, não se furtam de reconhecer a importância de se compreender a história dos seres humanos capturados pela lógica a-humana de valorização do valor; tudo isso a fim de produzir uma arte que sirva como uma espécie de autorreflexão para esses mesmos seres homens. E é justamente com esse objetivo que tanto os primeiros dois atos retratados em *Você Não Estava Aqui* quanto o seu terceiro e último ato foram produzidos. Assim sendo, neste Ato III de *Você Não Estava Aqui*, teremos a oportunidade de observar como aqueles dois aspectos anteriormente mencionados se desenrolam (se desenvolverem dialeticamente) em uma espécie de culminar da própria *resignação trágica* que transpassa a obra loachiana e que, não por acaso, apresenta o seu desfecho mais arrebatador nestas últimas sequências de eventos representados na trama. Eventos esses que dialogam diretamente

com a temática da precarização extrema do trabalho sob demanda que tanto incomodou os seus realizadores.

Desse modo, já no princípio deste terceiro e último ato (Bloco V), Ricky que havia brigado no ato anterior com Seb e que agora questionava o seu filho acerca da perda das chaves da van — ele achava que Seb as havia escondido, mas descobre depois que sua filha, Liza Jane, havia feito isso como intuito de evitar que ele voltasse a trabalhar naquela empresa que tantos problemas havia ocasionado em suas família —, agora aparece exausto e sonolento, quase causando um acidente de trânsito por dormir ao volante. Logo, a trama parece assinalar um desfecho nada agradável para o seu principal protagonista. Entretanto, nada ocorrera até ali. Ricky, mesmo cansado (física e mentalmente), prossegue em mais um dia de entregas com a sua van. O típico enquadramento de seu perfil dirigindo a van (um *close*) parece mais uma vez demonstrar a sua fatigante e enfadonha rotina de trabalho. Nada está bem para o nosso protagonista-motorista-entregador e a culpa por ter brigado com Seb e se encontrar distante de Abbie e Liza Jane o corrói por dentro. Porém, ao mesmo tempo, nenhum sobressalto maior lhe ocorre até aquele momento com as entregas.

Entretanto, como um funcionário domado pela extrema intensificação de seu trabalho via teleassalariamento pelo *scanner*, Ricky precisa lidar com as imposições postas por sua própria fisiologia. Nesse caso, ele precisa urgentemente estacionar a sua van em uma rua qualquer para correr para trás de sua van a fim de buscar, quem se lembra, aquela garrafa *pet* oferecida por Henry no início do primeiro ato. Ele necessita urinar naquela garrafa o mais depressa possível. O *scanner* não permite a ele alterações de rota, nem ao menos uma pausa decente para urinar em algum estabelecimento. Nada disso! Como mostra a Figura 69, ele de fato acaba por urinar naquela garrafa *pet*, expondo ao espectador o ridículo e constrangedor momento em que o dito trabalhador ‘uberizado’ é obrigado a se sujeitar.

Figura 69 — Aquela garrafa *pet*...: *a.* Plano fechado mostrando Ricky urinando na garrafa *pet*, atrás de sua van de entregas; *b.* Plano detalhe da garrafa *pet* já cheia de urina



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Todavia, não bastasse esse lamentável momento de precariedade no âmbito laboral, Ricky, tomando para si o *scanner* após o seu ato de excreção fisiológica, é surpreendido por um grande empurrão atrás da van: era um grupo de três assaltantes que lhe golpeavam no mesmo instante em que lhe roubavam a carga, conforme mostra a Figura 70.

Figura 70 — Sequência de planos do assalto à Ricky: *a.* Plano detalhe do *scanner* nas mãos de Ricky segundos antes do assalto; *b.* Plano fechado dos assaltantes agredindo Ricky; *c.* Um terceiro assaltante corre para roubar algumas das mercadorias empacotadas que se encontram atrás da van; *d.* Plano fechado mostrando um dos assaltantes pisando em cima do *scanner*



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Como podemos observar na sequência de enquadramentos que envolvem esse assalto, o ‘descuido’ de Ricky em relação à sua segurança e da carga que carrega na van — fruto da própria imposição espaço-temporal do *scanner* em sua rígida rota de entregas — o torna presa fácil dos assaltantes. Em um grupo de três indivíduos, eles se dividem para cometer o ato ilícito: dois deles começam a agredir Ricky, imobilizando-o no chão, enquanto o terceiro elemento do bando se encarrega de colocar os pacotes de encomendas em um saco preto. Tudo isso é registrado na obra por meio de enquadramentos próximos, com planos fechados e planos detalhe, a fim de tornar a experiência imersiva do espectador na ação um momento de alteridade para com Ricky. Ademais, não obstante, a todos os golpes que sofrera por parte dos assaltantes, o próprio *scanner* é danificado por eles com um pisão (provavelmente eles acreditavam que se tratava de um *smartphone* ou aparelho de comunicação via rádio, no qual Ricky pudesse imediatamente chamar a polícia), conforme mostra a imagem *d.* da figura anterior.

Nos entremeios de toda ação criminosa, um dos assaltantes chega mesmo a pegar aquela garrafa *pet* cheia de urina para despejar sobre o rosto ferido de Ricky. Estava posta então o princípio do auge da humilhação de nosso protagonista, conforme podemos observar na sequência de planos da Figura 71.

Figura 71 — O auge da humilhação de Ricky: *a.* Após ter sido espancado, Ricky se vê encharcado pela urina que um dos assaltantes despeja da garrafa; *b.* Plano fechado mostrando Ricky bastante ferido; *c.* Abbie e Ricky no pronto-socorro aguardando o resultado de seus raios X; *d.* Close da mão e do rosto ferido de Ricky conversando ao telefone com Maloney, quem lhe exige o pagamento do *scanner* danificado



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

Nela, podemos não apenas observar como Ricky fora ferido e humilhado durante o assalto como, posteriormente, constatar o tratamento lento e sem a devida excelência médica que recebera no pronto-socorro. Entretanto, com a ferocidade e dinamicidade de um ato conclusivo e arrebatador, constatamos que as agruras mais patentes vividas por Ricky nesse dia não se esgotaram na punição física e moral de sua condição de proletário precarizado, o qual fora facilmente alvo de um assalto; um trabalhador fustigado pela dor da humilhação e que, por isso, já percebera que não é de modo algum ‘patrão de si’. Um indivíduo que constatará que aquela entrevista que tivera com Maloney (no prólogo da trama) não era de fato um ‘acordo de cavalheiros’ entre ‘potenciais empreendedores capitalistas’, mas sim uma entrevista de emprego na qual a figura do patronato era solapada por uma organização tecnoprodutiva assentada no controle da atividade laboral alheia mediante um código-fonte digitalmente alocado em um ‘mero’ *scanner*.



Não bastasse tudo, encontrando-se diante dessas adversas condições — as quais redundaram em mais de três horas de espera na recepção do pronto-socorro por algum laudo médico conclusivo acerca de seu estado de saúde, tendo ao menos o alento de sua esposa Abbie — Ricky, visivelmente ferido, acaba por receber uma ligação telefônica de Maloney. Mas, afinal, o que ele queria? Ele ligara para saber como Ricky estava após todo o lamentável ocorrido? Nosso contumaz gerente soubera que seu motorista-entregador, um dos mais fiéis e submissos à empresa, havia sido assaltado e ferido em um contexto de clara vulnerabilidade no trabalho e, por isso, ligava para saber como ele estava a e se precisava de algum auxílio? Nada que passasse perto disso. Nosso contumaz gerente, de modo inconveniente liga para Ricky para lhe informar que tomara conhecimento da situação e que avaliara os prejuízos... Os prejuízos com a carga roubada e com o *scanner* danificado, bem como a multa que irá receber por não ter conseguido realizar todas as entregas. Tudo isso, ‘obviamente’, deveria ser pago pelo agora lesionado motorista-entregador.

Sem dúvida esse contraste na trama entre o trabalhador ferido e humilhado e o gerente cínico e indiferente à sua dor, apenas focado nos prejuízos materiais da empresa que gere, torna a estética realista da trama um momento de exasperação da barbárie social de nossos tempos. Longe de ser uma representação ‘demasiadamente exagerada’ das situações de precarização e humilhação que podem acometer o trabalho contemporâneo<sup>315</sup>, essa cena retrata o modo como empresas globais de prestação de serviços e *big techs* como a Amazon e a Uber, por exemplo, lidam com os efeitos colaterais de suas próprias diretrizes laborais. Pois, ao obrigarem que seus trabalhadores se apresentem como verdadeiras ‘máquinas de labor’, esses empreendimentos capitalistas — e, conseqüentemente, os seus gestores e acionistas — acabam por expor, deliberadamente, os seus profissionais aos mais diversos e catastróficos riscos cotidianos. E quando todo esse risco se transforma em um momento de dor, constrangimento e privação para os seus funcionários, o caminho é onerá-los pelos prejuízos econômicos gerados e abandoná-los à sua própria sorte.

Nesse sentido, o que acabara de ocorrer com Ricky for a apenas a representação ficcional de uma situação que poderia ser plausivelmente vivida efetivamente por algum profissional em condições de trabalho semelhantes. Obviamente, mesmo ferido e abatido após o assalto, Ricky ainda encontra forças para amaldiçoar Maloney por todas as cobranças a si imputadas naquelas

---

<sup>315</sup> Vide, por exemplo, o trágico caso de Yuri Fontes, entregador do iFood que morreu em maio de 2022 na cidade de São Paulo enquanto realizava uma entrega de comida pela plataforma. Não obstante a sua infeliz morte durante o seu expediente pelo aplicativo, a empresa, de modo cínico e perverso, acabou desvinculando-o da plataforma por motivos de ‘má conduta’. Tudo para não precisar pagar qualquer tipo de indenização à família do jovem entregador de 24 anos de idade. Cf. Silva (2022).

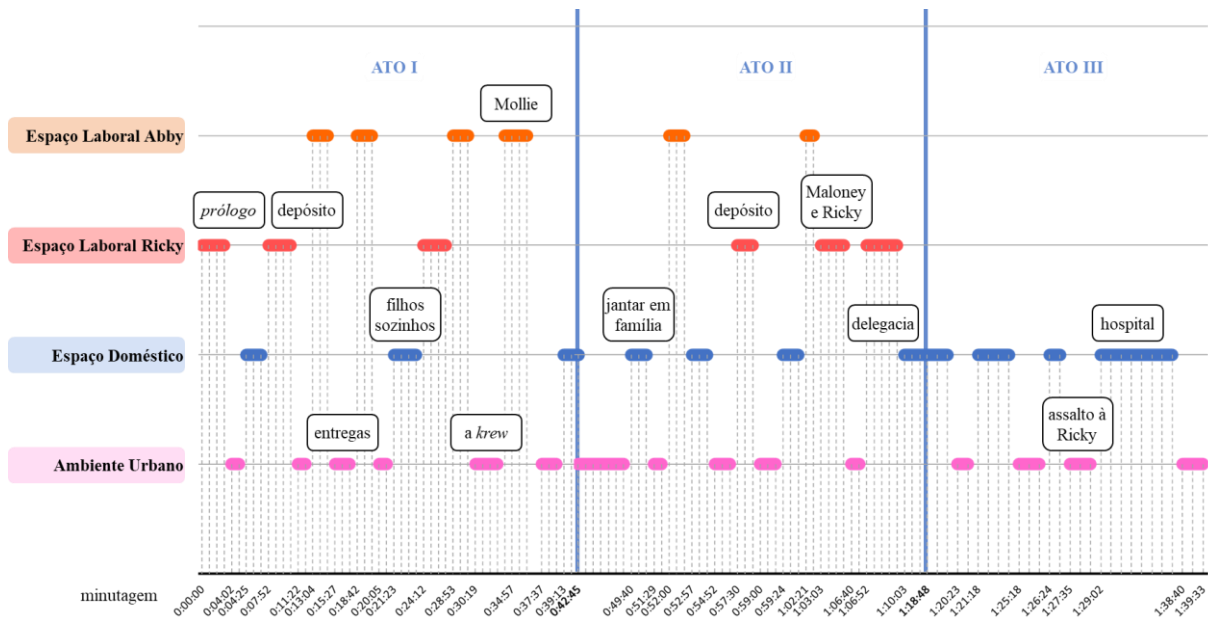
condições. Abbie, por sua vez, ao perceber o desprezo, a cobrança e o cinismo de Maloney ao telefone, toma o *smartphone* das mãos de Ricky, dirigindo-se raivosamente ao gerente da PDF Company.

[Aqui quem fala] é a esposa do Ricky, Abbie. Estou no hospital com ele. O rosto dele foi esmurrado. Ele está esperando os [resultados dos] raio-x. Ele pode estar com o pulmão perfurado e nem olharam as feridas de sua cabeça. E você está falando em multas e aparelhos de mil libras? Você está brincando? Como ele é autônomo? Ele trabalha catorze horas por dia, seis dias por semana para você. Ele trabalha para você. Como isso é ser autônomo? Como você se safa disso? Como a sua empresa se safa disso tratando as pessoas desse jeito? Isso são as vidas das pessoas (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2019, 01h31min31s-01h32min45s, tradução nossa).

Após essa contundente e indignada fala de Abbie, a mesma mostra o seu abalo com toda essa situação. Com o incidente ao telefone, eles decidem voltar para casa, retornando mais tarde para saber os resultados dos exames de raio-x — não por acaso, os realizadores aproveitam o contexto da cena no pronto-socorro para mostrar também, via enquadramentos do pronto-socorro (com pacientes claramente oriundos das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras) e fala de Abbie, como o próprio sistema de saúde local tem sido sucateado pela estagnação das verbas destinadas aos serviços públicos no Reino Unido. E é sob esse claro momento de extravasão emocional de Ricky e Abbie que a trama caminha para o seu desfecho. Um desfecho que mostra como um homem que ousou sonhar com a independência financeira de sua família, com o desejo de se tornar ‘patrão de si’<sup>316</sup>, rejeitando uma vida de contrata os intermitentes e rotatividade no emprego, transformou-se gradativamente em um proletário extremamente precarizado e vilipendiado em sua humanidade. Um mero agente econômico à serviço da lucratividade de terceiros. Com a aproximação do final do ato e, conseqüentemente, do filme, a transição de planos nos leva do pronto-socorro em vias de precarização à humilde casa dos Turner. Uma transição de planos (e enquadramentos) entre os diferentes espaços laborais dos protagonistas-progenitores (Ricky e Abbie) e o espaço doméstico e privado da família Turner que, inclusive, se faz presente ao longo dos três atos da trama, embora com maior intensidade neste terceiro e derradeiro ato, conforme mostra a Figura 72.

---

<sup>316</sup> Conforme aponta Marx (2017a, p. 610), no trabalho assalariado, ao contrário, mesmo o mais-trabalho ou trabalho não pago aparece como trabalho pago. No primeiro caso, a relação de propriedade oculta o trabalho do escravo para si; no segundo, a relação monetária oculta o trabalho gratuito do assalariado. Compreende-se, assim, a importância decisiva da transformação do valor e do preço da força de trabalho na forma-salário ou em valor e preço do próprio trabalho. Sobre essa forma de manifestação, que torna invisível a relação efetiva e mostra precisamente o oposto dessa relação, repousam todas as noções jurídicas, tanto do trabalhador como do capitalista, todas as mistificações do modo de produção capitalista, todas as suas ilusões de liberdade, todas as tolices apolo-géticas da economia vulgar”.

Figura 72 — Minutagem de *Você Não Estava Aqui* com destaque para a transição de planos

Já se passará uma noite de repouso para Ricky após o fatídico evento. Porém, os realizadores não poderiam deixar de ressaltar a trágica resignação que jamais abandonara a obra em sua estética realista. Eles não concluem o filme com Ricky combalido na cama a espera de dias melhores. Essa não é, muitas vezes, uma opção diante das dívidas e do infortúnio financeiro. E, desse modo, para a nossa surpresa e, quiçá, de boa parte da audiência do filme, nos deparamos com Ricky levantando cedo, na manhã seguinte, para enfrentar mais um dia de trabalho... Um dia de trabalho após tudo o que ocorrerá com ele na noite anterior? Sim, mais um dia de trabalho. Ele sabe o esforço sobre-humano que terá de despende para trabalhar naquelas condições. Ele sabe, ainda, que sua esposa e filhos não iriam aprovar isso. De qualquer modo ele se levanta sorratamente da cama, se veste e se dirige até a sua van. Antes disso ele deixa um bilhete para Abbie ressaltando a necessidade (material) que tem de ir trabalhar. Porém já dentro da van, prestes a sair para o depósito, seu filho corre para impedi-lo, registrando, assim, as (insanas) razões que fazem Ricky tomar essa drástica atitude.

*Seb:* Pare! Onde você está indo? Abaixa a janela [da van]! Aonde você vai?  
*Ricky:* Tenha calma, Seb. Vou pegar o resultado das radiografias.  
*Seb:* às 6:30 da manhã? Ficou louco?  
*Ricky:* Nós conversamos hoje à noite, eu prometo. Fala sobre o quê?  
*Ricky:* Estou devendo milhares de libras, tenho advertências até o pescoço. Se não pagar, vamos acabar dormindo na rua. Não quero isso para vocês... Deixe-me ir embora [*let me go*].  
*Seb:* Não pode ir nesse estado. Só está enxergando por um olho. Quer acabar morto ou matar alguém dirigindo?  
*Ricky:* Filho, eu tenho que ir trabalhar, eu não tenho escolha [*I've got to go to work, I have not got a choice*].  
*Seb:* Pai, só quero que volte a ser como

era (VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI, 2018, 01h34min59s-01h35min40s, tradução nossa).

Observamos, portanto, como Ricky se encontra encurralado pelas próprias dívidas que tem com a PDF Company (e, de quebra, com a instituição bancária que financiou a compra de sua van). Dívidas essas que deixam ele sem qualquer margem de escolha a não ser o deperecimento material e mental de sua família, a qual ele não deseja ver “dormindo na rua”. Por outro lado, observamos na fala de Seb a constatação definitiva dos impactos desse trabalho precário para o bem-estar e o convívio saudável de sua família, pois, no fundo, ele só deseja que tudo “volte a ser como era” (retomando a mesma ideia explicitada pela jovem Liza Jane). Todavia, nem mesmo as súplicas de Seb, posteriormente agregadas pelas reprimendas de Abbie, fazem Ricky se demover de sua ida para o depósito. Como observamos na Figura 73, nosso protagonista-proletário já se encontra dirigindo a sua van, mas contrariamente ao início da trama, já plenamente devastado por toda a situação vivida, ou seja, pela progressiva *subsunção de seu trabalho vivo à uma nova tecnoprodutividade digital do trabalho*, a qual aparenta, no calor mistificado da cotidianidade, a consecução de um ato laboral que apresenta um certo grau de liberdade individual, mas que na realidade converte-se em um máximo controle sobre a sua própria vida, mesmo aquela de cunho mais privado e doméstico.

Figura 73 — O desfecho de uma resignação trágica: *a.* Plano detalhe do perfil austero de Ricky ao volante no início da trama, detalhe para o coração de cartolina lilás escrito LOVE, provavelmente de sua filha Liza; *b.* Plano detalhe do perfil de Ricky aos prantos no volante ao final da trama — a semelhança dos enquadramentos mostra a evolução emocional do personagem



Fonte: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI (2019)

É nesse último enquadramento, nesse último plano fechado, que temos a oportunidade de constatar o verdadeiro desfecho de uma efetiva *resignação trágica*: aquele que no início da trama ainda tentava remar contra a maré da precarização, buscando ‘um lugar ao sol’ do empreendedorismo, é agora o arquétipo do trabalhador precarizado que já se encontra colapsado em seu próprio existir. Um ser social que vive em sua singularidade as agruras e mazelas que

acometem, atualmente, milhões de trabalhadores que se encontram vilipendiados em suas condições de trabalho e renda. Se imaginarmos, novamente, aquele arco temporal iniciado em *Os Ferroviários*, passando também pelas tramas de *Mundo Livre* e *Eu, Daniel Blake*, veremos que o atual contexto de crise socioeconômica e reestruturação produtiva do mundo do trabalho não foi a resultado do acaso. São mais de duas décadas de ataques (não velados) aos direitos arduamente conquistados pelos trabalhadores. Ataques esses inicialmente forjados no interior daquela *dialética da privatização* representada em *Os Ferroviários*, passando pela *flexibilização laboral e terceirizações em massa* em *Mundo Livre* e pela *austeridade fiscal e social do Estado provedor de garantias sociais* em *Eu, Daniel Blake*, tudo isso até chegar a este desfecho de *Você Não Estava Aqui*, no qual a subordinação algorítmica e a intermitência e precarização do trabalho atingem o ápice da desumanização em busca da lucratividade sem limites.

Loach e Laverty, com a estética realista e a roteirização que caracterizam ambos, promovem, assim, uma eloquente elucidação dessa *trágica racionalidade do capital* na contemporaneidade, no aqui e agora do processo histórico. Com eles o trabalho de decupagem da *história à quente* é facilitado pela dilucidação da historicidade de suas películas em direção à explicitação da própria *ofensiva irracional promovida contra as classes trabalhadoras no início deste século*. Dawber contribuíra no passado para estabelecer esse vínculo com o presente. Laverty, por sua vez, fizera de sua longa parceria com Loach uma criação coletiva que estabeleceu de vez o elo entre cada momento histórico retratado. Elo este que jamais perdera o senso de realidade e o fazer cinematográfico que caracterizam a reflexão catártica loachiana; o olhar detido para a *classe-que-vive-do-trabalho*, cujos membros se veem cada vez mais enredados por uma trama que se desenrola não na bidimensionalidade da tela do cinema, mas na tridimensionalidade da vida real. Na vida vivida por mulheres e homens que diariamente vendem parcela significativa de suas horas vitais em troca de condições de vida cada vez mais precárias e subsistentes, beirando o limiar da insanidade física e mental.

Portanto, contrariamente as avaliações superficiais e moralistas de grande parte dos ditos críticos especializados acerca da obra loachiana, a ficcionalidade de suas tramas não é resultado de um mero engajamento político que ‘melodramatiza’ as agruras da vida proletária, mas o culminar de um arte que busca em seu engajamento abertamente político não a exposição de uma estética a ser referendada por um corpo de especialistas, mas a transmissão de um *sentimento reflexivo* capaz de dialogar com o próprio proletariado de seus tempo: uma efetiva catarse reflexiva que traga novamente para a arena do *ethos* artístico a conscientização da historicidade humana e, com ela, quem sabe, a recondução crítica do ser humano enquanto raiz de si próprio.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### A trágica racionalidade do capital no cinema de Ken Loach

*Isso não é um acidente. Isso não é o fracasso do capitalismo. Isso é o capitalismo funcionando. Este é o sucesso do capitalismo.*

*Ken Loach*

*Ao invés de contestar o capitalismo, opta-se por administrá-lo. Essa é a grande tragédia moderna desde que encerra em si um conflito insolúvel entre dois lados: capitalistas e classe trabalhadora. Tenta-se conciliar o ir-reconciliável. O que parece ser ordem (por regulação) no capitalismo é, na verdade, desordem (desigualdade, violência, privação, injustiça). E o que soa como desordem (revolução) pode criar uma nova ordem. Cabe à arte revolucionária expor a verdadeira desordem.*

*Iná de Camargo Costa*

No modo de produção capitalista, a dinamicidade das contradições sociais e da heterogeneidade dos fatos consumados turvam os olhares daqueles que se debruçam sobre a janela da vivência cotidiana. Dinheiro, mercadoria e produção, elementos direta ou indiretamente abordados por Loach em seus filmes, são mediações que operacionalizam e, simultaneamente, mistificam nossas vidas. Analisando a obra loachiana mais recente em sua *estética, historicidade e recepção*, observamos que as relações sociais que abarcam esse modo de organizar e efetivar a produção material que garante o suporte e a reprodutibilidade da vida social fomentam, *ipso facto*, especulações, visões de mundo e crenças morais de sentido unilateral, porém utilitárias ao pragmatismo do agir cotidiano.

Toda essa imensa complexidade que Loach nos apresenta a partir da bidimensionalidade cinemática de sua obra pode, ainda que indiretamente, ser observada a partir das consequências empíricas dessa modalidade histórica do fazer humano: acumulação de riqueza e benesses, de um lado, contrastando com a socialização de precariedades e carências, de outro. Temos assim, um conjunto cada vez mais restrito e conhecido de grandes corporações multinacionais controladas por cada vez mais reduzidos grupos de acionistas, os quais jamais encontraremos ao caminhar na rua. Grupos estes, aliás, que se apresentam como o lado menos visível de *trágica*

*história* que vivemos, porém ainda sensorialmente apreensível pelo teor incorrigível de sua opulência. No outro polo dessa frágil e, ao mesmo tempo, resiliente (in)equação social, olhamos ao nosso redor e vemos uma massa heterogênea de trabalhadores que diariamente saem de suas casas em busca de seu sustento; entre esses, nós próprios. Mesmo aqueles grupos socioprofissionais que o senso comum trata (com certa razão) como oriundos de estratos médios de consumo, como profissionais liberais, pequenos empresários e gestores de empresas de médio porte; mesmo esses, ainda expressam e fazem parte do já disseminado grupo dos 99% da população, isto é, daqueles que não detêm, em magnitude e importância, uma massa de capital significativa — embora saibamos, de antemão, que, dessa quase absoluta fração dos 99% da população, suas condições de vida e renda variam bastante no interior da chamada divisão social e internacional do trabalho.

Entretanto, após termos concluído a nossa exposição, tendo como mote argumentativo a análise da obra loachiana recente, bem como a sua vinculação às rápidas transformações ocorridas no mundo do trabalho nas últimas duas décadas, é inevitável que nossas considerações finais procurem ultrapassar a clássica imediatividade do chamado *conflito distributivo*<sup>317</sup> em direção aos nexos causais, direta ou indiretamente, representados em *Os Ferroviários*, *Mundo Livre*, *Eu*, *Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui*. Propomos, assim, que tais considerações não debitem sobre as últimas linhas deste trabalho uma mera recapitulação dos temas problematizados por Loach, moralmente amplificadas pela inconstante *recepção enguiçada* de seus filmes. Queremos, de outro modo, apresentar ao leitor uma breve síntese do movimento sócio-histórico que não apenas percorre os quatro filmes selecionados, mas os tornam momentos de um mesmo objeto socioeconômico e político-cultural; tornam-se, assim, juntos, uma efetiva *quadrilogia do trabalho*. Enfim, trazer ao cimo de nosso horizonte teórico a *totalidade social que une cinema, história e mundo do trabalho* ou, em outras palavras, *a obra loachiana, o consenso da recepção crítica e contexto de crise e reestruturação produtiva em curso*.

Com esse trato, conduzimos nossas ilações à seguinte reflexão: *a trágica atmosfera de resignação do atual cotidiano do modo de produção capitalista, cuja aparência se expressa em uma cada vez mais profunda desigualdade social e degradação das condições de vida e renda do proletariado — situação essa questionada por muitos e abafada por outros tantos —, pode*

---

<sup>317</sup> Querela superficial herdada dos chamados *ricardianos de esquerda* ou *socialistas ricardianos*, presente com maior força no debate econômico a partir da segunda metade do século XIX, o chamado *conflito distributivo* observa a dinâmica do modo de produção capitalista como um sistema dotado de má distribuição dos recursos entre capitalistas e trabalhadores. Isto é, do ponto de vista da ciência econômica vulgar, trata-se de um enfoque exclusivo sobre a distribuição dos rendimentos gerados pelo processo de produção em sociedade, bem como possíveis medidas capazes de reequilibrar a balança entre lucros e dividendos, de um lado, e massa salarial, de outro. Para melhor compreensão sobre essa visão econômica, ver Proudhon (2017) e Hodgskin (1983).



*ser efetivamente compreendida quando superamos o mero terreno do sensível em direção à lógica suprassensível das relações sociais que historicamente antecedem o agir individual.* Nesse sentido, o escrutínio realizado sobre a totalidade social observada em torno da *estética realista loachiana* revela-nos muito mais do que um conjunto de enredos, narrativas, mediações plásticas e conteúdos políticos, produzido por uma equipe cinematográfica e recepcionado por um público e por um conjunto de críticos especializados. Nos mostra, ademais, de maneira decisiva e contundente, que o *fazer cinematográfico* empreendido por Loach a mais de cinco décadas é dotado de uma historicidade própria: *a historicidade que representa as contradições, aspirações, escolhas e os anseios de um proletariado que se vê cada vez mais vilipendiado pela irracionalidade ofensiva de um capital que se perpetua de modo calculista e burocraticamente racional.* Um capital, aliás, que se apresenta ainda mais incisivo no início deste século, como nos mostra o próprio desenrolar da obra loachiana ao longo dos quatro filmes selecionados, configurando, por sua vez, um quadrilogia composta por quatro momentos decisivos para o desenvolvimento histórico das relações entre o capital e o mundo do trabalho na atualidade. Temos, assim, um momento histórico para cada um desses quatro filmes, com suas respectivas instâncias de análise, tal como nos mostra o quadro-síntese da Tabela 6.

Tabela 6 — Quadro-síntese do processo de reestruturação produtiva nos quatro filmes loachianos selecionados

INSTÂNCIA	<i>OS FERROVIÁRIOS</i> 1º Momento	<i>MUNDO LIVRE</i> 2º Momento	<i>EU, DANIEL BLAKE</i> 3º Momento	<i>VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI</i> 4º Momento
Principal Traço	PRIVATIZAÇÃO <i>Subsunção Real do Trabalho</i>	FLEXIBILIZAÇÃO <i>Instabilidade Laboral e Precarização</i>	AUSTERIDADE <i>Aprofundamento da Perda de Garantias</i>	SUBORDINAÇÃO <i>ALGORÍTMICA Serviços On-Demand</i>
Imagens Síntese	O xeque-mate (do capital sobre o trabalho) no jogo de Gerry	Agência de Emprego Dinheiro Rateado Trailers de Imigrantes	Contatos Impessoais Agência Previdenciária Banco de Alimentos	Van Própria Scanner (Algoritmo) Armazém de Entregas
Regime de Trabalho	Servidor (proventos) <i>muda para</i> Contratos sob Demanda	Terceirização Subcontratação Contratos Zero Hora	Trabalho Informal Subemprego Desemprego	Teleassalariamento (Uberização Laboral) Termos de Uso do <i>App</i>
Condições de Trabalho	Espaço Físico Estável <i>muda para</i> Condições Insalubres	Espaço Físico Mutável <i>com</i> Condições Insalubres	Espaço Físico Incerto <i>com</i> Desalento Generalizado	Espaço Cambiante Espaço Virtual Espaço Doméstico
Papel do Estado	Indutor do processo de privatização do erário, com desoneração fiscal	Legislador (flexibilização das leis trabalhistas - implícito)	Executor de novas políticas de austeridade social/fiscal	Mediador ausente dos conflitos sobre vínculo empregatício
Organização Proletária	Resquícios da mobilização sindical em ruptura	Inexistente do ponto de vista das mobilizações entre trabalhadores	Conversão de lutas sindicais em lutas por Direitos sociais	Trabalhadores lutam de modo independente por seus interesses privados
Meios de Trabalho	Posse Estatal <i>muda para</i> Posse Privada	Meios oferecidos por padrões diferentes em locais distintos	Instrumentos de trabalho rudimentares, quando não precários	Aparatos Tecnodigitais (Agenciamento Laboral à Distância)
Ideário e Consciência	Sindicalismo e Trabalhismo <i>mudam para</i> atuação 'autônoma'	Empreendedores-de-si Atomização das classes trabalhadoras	Consumidores Desalentados e Cidadãos em busca por 'direitos'	Colaboradores Trabalhadores por Conta 'Patrão-de-si-mesmo'
Etapas da Crise	Consolidação da lógica (neo)liberal	Latência da crise (a crise não aparece além do filme)	Consolidação da Crise da Zona Euro (no Reino Unido irrompe o Brexit)	Estagnação e recessão econômica generalizada (pós-crise das hipotecas)
Recepção Crítica	Noção crítica da reestruturação produtiva	Ausência total de crítica sobre os rumos do modo de produção capitalista	Auge da <i>resignação trágica</i> (consenso em torno do capital)	Debate gerado em torno do tema da uberização (maior conscientização)

Fonte: Elaborado pela autora

Observamos, portanto, como cada um dos filmes selecionados integra o desenvolvimento histórico dessas instâncias, as quais perpassam tanto o movimento de crise do capital e seu inerente processo de reestruturação produtiva quanto as mediações plásticas e o ideário ideopolítico que enfeixam a produção, distribuição e recepção da obra loachiana (em sua totalidade constitutiva). Vejamos então um pouco mais de perto o desdobramento de cada um desses momentos cinematograficamente representados e ideopoliticamente recepcionados, a partir das instâncias supracitadas em nosso quadro-síntese.

### 1º MOMENTO DA REESTRUTURAÇÃO: A privatização como subsunção real do trabalho

Do ponto de vista do processo histórico, *strictu sensu*, a obra *Os Ferroviários*, de 2001, não deixa margem para dúvidas sobre o traço constitutivo do período socioeconômico retratado: *a era das privatizações no Reino Unido*. Herdada das políticas de cunho (neo)liberal promovidas, principalmente, pelo Governo Thatcher, nos anos de 1980, essa era apresenta a sua plena concretização em meados da década de 1990, período justamente retratado no filme. Em 1995, ano em que se passa a temporalidade de *Os Ferroviários*, o processo de privatização da British Rail já estava quase consumado — bastaria mais um ano de negociações com o governo de John Major para que a estatal passasse definitivamente ao controle do setor privado. Nesse sentido, retomando as motivações de Dawber para a escrita do roteiro da obra, observamos quão nefasto fora esse processo de privatização para a companhia de transportes ferroviários daquele país.

Do ponto de vista de seus funcionários, significou uma radical piora em suas condições de trabalho e renda, bem como e em seus meios jurídicos de proteção e garantias trabalhistas. De servidores públicos, resguardados pelo estatuto da corporação estatal — cuja estabilidade garantia melhores condições de negociação com o corpo administrativo da empresa, meios de trabalho adequados, oferecidos pela companhia, e proventos mais adequados aos seus custos de reprodução social —, esses trabalhadores tornaram-se, da noite para o dia, meros assalariados de baixa renda; subsumidos *formal e realmente* pelos capitais acionários da então vigente Railtrack; companhia de capital aberto que à época que se apoderava do erário que durante décadas viabilizou os meios de produção e a força de trabalho que operacionalizavam os serviços de transporte público (de pessoas e de cargas) da British Rail. Por sua vez, do ponto de vista desses serviços de transporte (e logística) prestado à população britânica, a qualidade e segurança das viagens (para os passageiros) e operações logísticas (das cargas) decaiu significativamente, contrariando, justamente, as peças propagandísticas veiculadas à época, as quais doiravam de

adornos a promessa de melhoria dos serviços prestados via privatização. Justificativa mesma para essa mesma onda de privatizações, as quais, supostamente, seriam necessárias ao ‘enxugamento da máquina pública’, no clássico dizer cínico dos gestores do capital. O certo, entretanto, é que essa era de privatizações também fora a era das transformações no modo como o capital e o trabalho passariam a se relacionar.

De fato, *Os Ferroviários* é um filme capaz de representar esse momento de grandes transformações no mundo do trabalho, uma vez que faz de seus personagens meras engrenagens de um movimento sócio-histórico mais amplo e avassalador. Com a crise de superacumulação de capital deflagrada entre finais da década de 1960 e início da década de 1970, a suposta ‘era de ouro’ do modo de produção capitalista fora definitivamente varrida para debaixo do tapete da história contemporânea. Sem novas guerras mundiais à vista e sem a aberta dizimação colonial de populações nativas no chamado Terceiro Mundo, restaria ao grande capital, já financeirizado, o assalto os recursos do erário e a inovação tecnológica como botes salva-vidas de sua própria acumulação. A plethora do grande capital já era, portanto, uma realidade incontornável de um modo de produção contraditoriamente irreconciliável. Era, ademais, uma realidade já consolidada à época de Thatcher, razão mesma de sua própria nomeação como primeira-ministra do Reino Unido, diga-se de passagem. Nesse trágico cenário, as legalidades da sociabilidade mercantil burguesa vigente suplantam os interesses, os anseios e as carências individuais, tornando os próprios produtores da riqueza social, os trabalhadores, os principais entraves para à saída da crise do capital.

Como tal, aqueles trabalhadores representados em *Os Ferroviários* apresentam sintetizados em suas ações um conjunto de determinações (traços constitutivos) que antecedem o seu próprio agir, direcionando-os a caminhos que eles próprios não escolheram trilhar. As mudanças em seu regime de trabalho (de servidores a assalariados sob contratos por demanda), as alterações em suas condições de execução das demandas da empresa (de ferramentas e meios de trabalho fornecidos pela estatal para instrumentos de execução de tarefas mais precários e inseguros, fornecidos pela empresa privada) e os impactos em sua organização proletária (de trabalhadores sindicalizados e unidos na luta por seus direitos trabalhistas a trabalhadores atomizados e sem poder de barganha) são sintomas da anomia que acomete nossos personagens-trabalhadores.

O fim da primazia do modelo fordista-keynesiano de produção industrial e a ascensão de modalidades toyotistas e *just in time* de produção e circulação de mercadorias, aliada à ascensão do (neo)liberalismo como política econômica central para a retomada das taxas de lucro do setor empresarial, são justamente retratados pelo arquétipo dos trabalhadores atomizados que

vão se revelando ao longo da trama. De membros unidos por uma classe proletária, os quais compartilham suas vivências em um mesmo espaço laboral, esses trabalhadores do sistema ferroviário vão se transformando, eles próprios, em peças obsoletas; descartes anacrônicos de um tempo que já passou. Na imagem-síntese do filme, salientada outrora neste trabalho, o velho sindicalista Gerry nos apresenta um jogo de xadrez solitário, no qual a jogada já se encontra consumada pelo xeque-mate, pelo movimento que imobiliza o peão, deixando-o encurralado no tabuleiro. É assim que Loach e Dawber sintetizam esse momento histórico do processo de reestruturação produtiva: um jogo no qual qualquer movimento realizado pelo proletariado resulta em ônus e perdas para a *classe-que-vive-do-trabalho*, como nos lembra os escritos de Antunes, em sua sociologia do trabalho. Ademais, a mudança do emblemático, robusto e enferrujado caminhão amarelo da estatal British Rail pela modesta van azul da corporação privada Gilchrist Engineering sinaliza plasticamente as profundas alterações no mundo do trabalho, as quais não avizinham mais do que uma série de malefício para os trabalhadores remanescente do setor ferroviário britânico.

Não obstante esse trágico cenário de transformações no mundo do trabalho, porquanto fatídico para uma classe trabalhadora que perde grande parte de seu protagonismo político à nível internacional<sup>318</sup>, a recepção crítica ao filme de 2001 fora menos acalorada do que em *Eu, Daniel Blake*, por exemplo. Em parte sabemos que isso se deveu a duas razões principais: *a.* o fomento à distribuição do filme foi muito reduzido quando comparado com outras obras realizadas pelo diretor, situação essa que restringiu a circulação da obra em seu lançamento, promovendo uma menor audiência do filme e um impacto mais contido na opinião pública da época; *b.* o consenso em torno do modo de produção capitalista, à época, era midiaticamente menor do que fora no período de deflagração explícita da Crise Financeira de 2007–2008, tanto por conta da latência dos efeitos socioeconômicos mais intensos e generalizados da própria crise do capital como pela memória recente dos movimentos anticapitalistas e antiglobalização da década de 1990, os quais salientavam um grande descontentamento popular com os rumos da financeirização desenfreada dos ativos econômicos e das políticas de desindustrialização relativa e contenção fiscal do período (inclusive, no Reino Unido). Consequentemente, *Os Ferroviários* são é uma obra desconhecida do grande público, principalmente fora do Reino Unido. Sua baixa repercussão colocou-o como espécie de ‘obra menor’ de Loach, tanto em termos estéticos como em termos políticos.

---

<sup>318</sup> Lembremos aqui que entre meados da década de 1990 e o início dos anos 2000 ocorrera a até então recente dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), único contraponto significativo ao avanço desenfreado do capital monopolista-financeiro.

Todavia, como salientamos aqui e, principalmente ao longo do Capítulo 3 deste trabalho, dedicado exclusivamente à obra, essa taxação é indevida. Há por detrás do baixo orçamento e da aparente simplicidade de sua montagem uma rica estética, tanto em termos de forma como em termos de conteúdo. As mediações plásticas da película saturaram o conteúdo político da obra, ao mesmo tempo em que esse conteúdo político enriqueceu os detalhes cenográficos, o figurino, os sons e a fotografia da obra. Loach, apropriando-se artisticamente do roteiro escrito por Dawber, procedeu a realização de um filme cujo movimento cinemático se inscreve no interior de um movimento histórico mais amplo, no qual não apenas observamos trens e trabalhadores ferroviários em movimento, mas também e decisivamente as transformações que o mundo do trabalho sente no alvorecer do novo milênio.

## 2º MOMENTO DA REESTRUTURAÇÃO: A flexibilização como precarização do labor

Na esteira do mote e das querelas apresentadas no enredo da obra anterior, *Mundo Livre* retrata, também com poucos recursos financeiros, mas de modo hábil e contundente (carregado de personagens, planos e sequências contumazes), o desenrolar das medidas de terceirização (subcontratação) e consequente precarização de diversas atividades laborais, outrora executadas sob o guarda-chuva dos direitos trabalhistas. Em tal seara, as protagonistas do enredo, Angie e Rose, se veem envoltas em uma trama de aliciamento de trabalhadores via agências de emprego e empresas de recrutamento de força de trabalho. Recrutamento esse normalmente direcionado a atividades laborais de cunho informal, voltadas, principalmente, às frações proletárias politicamente mais vulnerável e empobrecidas, como, por exemplo, no caso dos trabalhadores imigrantes no Reino Unido.

Desse modo, o desenrolar do processo de reestruturação produtiva apresentado em *Mundo Livre* revela-nos um segundo momento desse movimento histórico: o aprofundamento da *flexibilização do trabalho*, sob condição permanente de instabilidade e precariedade. Aqui, diferentemente do ocorrido em *Os Ferroviários*, os trabalhadores já se encontram atomizados desde o início da trama, sujeitos mais facilmente, portanto, aos desmandos e interesses de uma correia transmissora formada por aliciadores e patrões dispersos, muitos dos quais invisíveis nessa nova e vilipendiosa ‘cadeia produtiva do labor’. Nesse contexto, a terceirização ou subcontratação cumpre um papel decisivo: desonerar o patronato de quaisquer obrigações trabalhistas, além, é claro, de permitir o rebaixamento geral e progressivo da massa salarial a ser paga aos trabalhadores via agências e empresas de recrutamento. Dessa forma, não apenas o patronato (em sua totalidade) consegue extrair dos trabalhadores terceirizados uma massa ampliada de mais-valor

como também permite o rateamento dessa massa ampliada ao conjunto de agentes aliciadores. Angie e Rose personificam exatamente essa condição de aliciamento permanente, uma vez que seu trabalho consiste justamente em colocar outros trabalhadores a dispenderem a sua energia laboral para o enriquecimento de terceiros. Digamos, assim, que as protagonistas da trama não vendem a sua própria força de trabalho aos ávidos patrões ocultos, mas apenas prestam para eles um serviço de recrutamento de força de trabalho disponível, a ser direcionada conforme às demandas laborais exigidas, muitas das quais temporárias. Tudo isso, de preferência, ao menor custo para os patrões demandantes.

Assim, diante desse conturbado cenário, Loach, agora em parceria com o roteirista Paul Laverty, procede à elaboração de uma trama cuja problemática social passa pela consolidação da precarização laboral enquanto regra jurídico-estatal dominante (não à toa o filme se inicia em uma agência de emprego sob aval político-jurídico do Estado britânico), e não mais como uma condição que, supostamente, ‘desviar-se-ia’ da correção da lei. A obra, aliás, deixa claro à sua audiência que as transformações ocorridas no mundo do trabalho, entre finais da década de 1990 e início do novo milênio, culminaram em uma redução significativa das medidas de proteção legal das atividades laborais em solo britânico. Medidas essas herdadas do trabalhismo inglês do pós-guerra. Tanto é assim que a temática da precarização, via flexibilização dos aparatos jurídicos de regulação do trabalho, aparece estampada já no título original do filme em língua inglesa: *It's a Free World...* Sua tradução livre para o português revela-se, então, uma afirmação quase irônica e, ao mesmo tempo, cínica: *Este é o mundo livre...* Sem dúvida, as reticências ao final do título enfatizam a constatação do elemento trágico da trama: o assim chamado ‘livre mercado’, com a sua ‘livre concorrência’ e a sua ‘livre iniciativa empresarial’ reservam à parcela significativa do proletariado contemporâneo a ‘liberdade’ da sujeição irrestrita aos interesses de lucratividade de terceiros. Tudo isso em troca da venda de seu couro, já tantas vezes esfolado.

Dos trabalhadores sob tais condições, não se pode apontar, portanto, mais do que uma forçosa aceitação do *status quo*, principalmente quando diante de si se encontram os fantasmas do desemprego e da deportação (este, no caso específico dos trabalhadores imigrantes ilegais). *Mundo Livre* é, por isso, uma das representações cinematográficas mais contundentes em relação àquilo que Antunes (2018) designa no campo da sociologia do trabalho como um *privilégio da servidão*. Isto é, melhor será ter um emprego flexível e precário, que ainda possibilita algum tipo de remuneração, por menor que seja, do que a desesperadora condição de proscrito perante o mercado; desocupado até mesmo de sua própria exploração. O mundo é livre, mas apenas para aqueles que se beneficiam economicamente desse processo de flexibilização. E, mesmo

entre estes, muitos apenas se encontram poucos degraus acima da base piramidal dessa precária cadeia do labor, não podendo, por tal condição, deixar de aliciar terceiros, sob pena de verem fugir por entre os dedos de suas mãos as parcas cédulas do montante de dinheiro (vivo) a ser rateado.

Quando Angie se vê em situação de desemprego, após sua passagem pela Core Force — agência formal de emprego retratada em *Mundo Livre* —, ela reitera a sua eterna condição de trabalhadora flexível: passou por muitos empregos temporários, laborando muitas horas por semana em condições precárias, tudo isso em troca de baixíssimas remunerações. Como tal, cansada desse fardo, ela se une a Rose para montar a sua própria ‘agência de recrutamento’; claro, não reconhecida legalmente pelo cinismo do Estado de Direito. Visando, por conseguinte, uma melhoria significativa em sua condição financeira e em sua qualidade de vida, as protagonistas recrutam agora trabalhadores imigrantes por conta própria.

Entretanto, ao contrário do que parte da recepção especializada (afogada no *enguiço da crítica*) afirmara sobre a ‘natureza economicamente imoral’ de Angie e Rose, o diretor de *Mundo Livre* e seu roteirista procuram representar como a suposta ‘livre concorrência’ da circulação mercantil burguesa resulta em um mercado de força de trabalho altamente competitivo, no qual impera a lei do mais forte. Angie e Rose apresentam-se, assim, tanto algozes como vítimas dessa sociabilidade mercantil burguesa que as antecede. E mesmo que, moralmente, as duas protagonistas abandonassem seus planos privados de aliciamento de trabalhadores vulneráveis, sujeitos aos mais infames desmandos de um patronato que não ousa mostrar o seu rosto, isso jamais significaria a resolução dos conflitos em torno da *flexibilização laboral*. Pois, o que *Mundo Livre* nos mostra é uma representação trágica do próprio mercado burguês na atualidade. Desse modo, fica claro àqueles à audiência, sob um olhar crítico, que uma possível renúncia dessa condição de aliciadoras por parte de Angie e Rose resultaria tão somente na ocupação dessa posição socioprodutiva por parte de outros indivíduos.

Sob as imagens-síntese das agências de emprego, do dinheiro rateado e dos trailers lotados de imigrantes; à mercê de regimes de subcontratação juridicamente resguardados por contratos zero hora e outros subterfúgios legais; laborando em espaços físicos mutáveis e em condições, muitas vezes insalubres; subordinados a um Estado que atua como claro legislador desse novo contexto de reestruturação produtiva; enfim, diante de todo esse cenário, não é possível cobrar dos indivíduos-proletários uma imparcialidade moral diante das necessidades de sua reprodução social tanto de seu corpo físico como de sua mente. Vemos, assim, que a *antecedência histórica* dessa sociabilidade mercantil burguesa, representada em *Mundo Livre* — tal como já demonstrada em *Os Ferroviários* —, cobra o seu preço.

Ademais, na esteira dessa necessidade peremptória de sobrevivência do proletariado via mercado, ou seja, via trocas mercantis, faz-se imperioso observarmos no desenrolar do enredo de *Mundo Livre* a progressiva decantação do *fetichismo do dinheiro*. Angie e Rose necessitam de meios financeiros para subsistirem, estando dependentes, por sua vez, do funcionamento de toda uma cadeia de aliciamento de trabalhadores precarizados. Todavia, estes mesmos trabalhadores também necessitam se inserir no mercado para a obtenção de recursos financeiros próprios. Posto isso, nesse amálgama de necessidades privadas a serem satisfeitas via trocas, o dinheiro se torna, efetivamente, o fim mesmo dessa inserção social. Ter dinheiro significa, portanto, ter acesso às mercadorias que não foram produzidas pelo próprio trabalhador. Mercadorias essas que apresentam valores de uso imprescindíveis à satisfação dos carecimentos humanos em geral; embora esses valores de uso só possam ser acessados sob a condição *sine qua non* da realização dos próprios valores (econômicos) contidos nas mercadorias trocadas — neste caso específico, a própria força de trabalho enquanto mercadoria vendida.

Por sua vez todo esse fetichismo do dinheiro, isto é, a sua quase plena autonomização e poder de atração para muitos, é retratado de modo cristalino em *Mundo Livre*, de tal sorte que a própria existência social do dinheiro, enquanto representante universal do valor das mercadorias trocadas, ofusca, em algumas ocasiões da narrativa, o protagonismo de Angie e Rose. Temos, inclusive, a sensação esporádica de que o dinheiro — essa *entidade sensível-suprassensível* que aparece sintetizada no filme a partir de maços de notas contadas entre aliciadores — assume-se, como o grande protagonista da trama. Não é o dinheiro que flui para os bolsos de Angie, Rose e os demais trabalhadores aliciados. Mas, ao contrário, são Angie, Rose e esses demais trabalhadores que correm atrás do dinheiro.

Alguns embolsam o dinheiro, outros procuram rateá-lo, se puderem, e os demais mal veem a cor de suas cédulas. Não importa qual a relação pessoal que os diferentes personagens apresentam perante o dinheiro. É ele que, sob a impositividade histórica da generalização das trocas mercantis, se torna o motor utilitário da própria sociabilidade vigente. Afinal, o efetivo motor dessa sociabilidade cabe ao próprio capital. Assim, o dinheiro ainda se apresenta como o motor do pragmatismo utilitário cotidiano, o qual se exacerba ainda mais no momento em que o processo de reestruturação produtiva em curso permite a constituição dessa infundável cadeia de aliciadores e intermediários. Momento mais que oportuno para o máximo enfraquecimento das lutas sindicais e demandas do proletariado, bem como para o estabelecimento de um silêncio sepulcral por parte dos ditos ‘especialistas em cinema’, os quais, sob o *enguiço da crítica*, não enfrentam o cerne da temática abordada no filme. Se de um lado, o aparente milagre econômico do início dos anos 2000 os impediu de captar a latência da crise de superacumulação



de capital já em curso, de outro, o seu formalismo estético e o consenso social gestado em torno dessa aparente situação de calma econômica os impediram de observar de forma acurada a obra em questão, mesmo esta explicitando diante de seus olhos a cruza da superexploração do labor alheio como a outra face dessa lúgubre sociabilidade mercantil burguesa. Mas não se engane, caro leitor: a deflagração da grande crise financeira já batia à porta da história.

### 3º MOMENTO DA REESTRUTURAÇÃO: A austeridade na apropriação do fundo social de trabalho

Por ter sido o mais publicizado, premiado e criticado dos quatro filmes selecionados, *Eu, Daniel Blake* é indubitavelmente a obra que sinaliza o momento histórico de maior tensão nesse processo de reestruturação produtiva: a existência mais explícita entre, de um lado, um proletariado extremamente vilipendiado, fruto de anos de trabalhos precários, subcontratações com baixos salários e desemprego galopante, em decorrência da crise socioeconômica deflagrada, e, de outro, um patronato cada vez mais opulento e respaldado por um Estado extremamente centralizador e burocrático. Assim, enquanto terceiro momento desse largo processo de reestruturação produtiva, observamos, conseqüentemente, o auge da austeridade social; um momento que sela de vez o ocaso do *welfare state* herdado do modelo fordista-keynesiano de desenvolvimento capitalista no chamado Primeiro Mundo.

Daniel Blake, protagonista que dá nome à obra citada, é um desses milhões de trabalhadores que, ao longo das últimas décadas viu a sua qualidade de vida se deteriorar rapidamente e, com ela, a sua própria condição de saúde. Antigo marceneiro em atividade, Blake se vê em grave situação de enfermidade cardíaca e, como tal, impedido de regressar ao trabalho. Sem a sua única fonte de renda, nosso protagonista busca desesperadamente o acesso aos benefícios sociais garantidos pelo governo britânico à trabalhadores inativos sob tais condições. Porém, agora, intermediados por empresas privadas de assistência social. À propósito, o filme se inicia justamente em uma conversa do protagonista com uma profissional de saúde privada à serviço do Estado previdenciário local. Não vemos nem Blake, nem a profissional de saúde. Apenas ouvimos as suas vozes em uma conversa desencontrada, padronizada pelos protocolos de atendimento do sistema previdenciário britânico.

Esse é o gancho que norteia todo o desenlace da obra: *a impessoalidade no trato pessoal entre trabalhadores beneficiários e profissionais privados a serviço do Estado britânico dificulta o acesso desses trabalhadores aos auxílios que lhes são garantidos por lei e, ao mesmo tempo, de modo mais grave, operacionaliza um processo kafkiano de austeridade e assalto ao*

*fundo social de trabalho via burocratização*. Situação essa que se torna ainda mais escandalosa quando somos confrontados com o seguinte fato: esse fundo social de trabalho, que sustenta todo o sistema previdenciário britânico, é oriundo, principalmente, das tributações anuais que incidem diretamente sobre o rendimento e o consumo dos próprios trabalhadores, entre eles, o protagonista Daniel Blake. Desse modo, Loach e Laverty, este, mais uma vez parceiro roteirista do diretor, conduzem a sua trama cinematográfica nesse eterno desencontro entre as demandas por auxílio social do trabalhador-protagonista enfermo e as orientações da política de austeridade do Estado britânico; ainda mais acentuadas em tempos de crise socioeconômica já deflagrada — não nos esqueçamos que o período retratado em *Eu, Daniel Blake* já se situa na quadra histórica do Brexit. Logo, entre ligações telefônicas inócuas, idas frustradas à agência previdenciária e pedidos de auxílio indeferidos, nosso solitário protagonista parece não encontrar solução à vista para o seu drama pessoal.

Nesse sentido, fica patente no filme o fato de que Blake se encontra em uma efetiva encruzilhada: além de não ter acesso à internet para o preenchimento de confusos formulários *online*, ele necessita também colocar a sua delicada saúde em risco para conseguir o próprio benefício, pois deve demonstrar ao kafkiano sistema beneficiário que continua em busca de emprego, mesmo que a interrupção de sua atividade laboral tenha ocorrido justamente pela força de sua enfermidade. A ironia disso tudo passa, por conseguinte, pelo perverso círculo vicioso criado em torno do protagonista e em sua dinâmica de ação ao longo da trama: *Blake, retirado de sua atividade laboral por conta de uma doença que lhe acomete, necessita acessar aos benefícios previdenciários que lhe são devidos em tais circunstâncias; porém, a busca pelos meios estatais que lhe garantiriam não apenas o adequado tratamento médico de sua doença, mas, também, uma nova fonte de renda, através do acesso ao auxílio-desemprego, só podem ser efetivados através do desgaste físico e mental da busca por emprego e da adequação às formalidades burocráticas impostas.*

A *tragédia moderna* de nosso protagonista encontra-se, portanto, às claras. Logo no início do filme já se torna patente aos espectadores o fato de que o processo de burocratização do acesso aos benefícios não é um mero infortúnio passageiro ou um desvio burocrático. Trata-se, antes, de um jogo de gato e rato entre um Estado austero — fruto de um inerente direcionamento dos fundos de trabalho para o grande capital em crise de acumulação (via tributação, redução de gastos sociais e, principalmente, mecanismo financeiros de transferência de valor via dívida pública) — e uma significativa fração da população proletária dependente dos benefícios sociais. Se levarmos em conta também o próprio exercício laboral (estranhado, via mercado) realizado por Daniel Blake (um trabalhador já de meia-idade) ao longo de sua vida, podemos dizer

que, de certa forma, isso também comparece na deflagração de sua enfermidade e, consequentemente, na efetivação desse trágico desfecho.

Acrescido ao drama concreto de Blake, encontramos a segunda protagonista da trama, Katie, uma jovem mãe trabalhadora que busca novas oportunidades de emprego em Newcastle upon Tyne, mesma cidade onde reside nosso trabalhador enfermo. Diferentemente de Blake, a jovem trabalhadora não solicita auxílio por conta de uma enfermidade. Ela parece já procurar trabalho há algum tempo e o desespero em ver seus dois filhos passando necessidade à leva a mesma agência previdenciária frequentada por Daniel Blake. O encontro de ambos naquele espaço hostil, tipicamente kafkiano, representa o encontro das frações mais precarizadas das classes trabalhadoras com a austeridade econômica e o desalento estatal. A atomização entre os trabalhadores, o enfraquecimento de suas organizações independentes e lutas políticas, bem como o processo de degradação da própria consciência proletária, promovida desde o último quartel do século XX, toma agora a feição de uma solidariedade difusa, apenas possível no momento do encontro e do reconhecimento pessoal, *in extremis*, suscitado pela alteridade ante à dor alheia.

Esses personagens, a princípio distintos em suas posições socioprofissionais e em seus dramas pessoais, se unem pela posição proletária que compartilham, bem como pela condição supérflua de ‘cidadãos proscritos pelo sistema’. O capital em crise não dá tréguas ao proletariado, em geral, e a seus membros, em particular; pessoas de carne e osso que vivenciam em seu cotidiano uma verdadeira *guerra de classes* em busca de sua sobrevivência diária. Essa constatação pode até parecer um exagero de nossa parte (impressão essa que pode ser desfeita, desde logo, a partir de uma leitura atenta ao Capítulo 5 deste trabalho). Todavia, bastará aos incrédulos confrontar diretamente a produção, distribuição e recepção do filme com o contexto histórico de sua época: o recrudescimento do processo de proletarização, subemprego e desemprego ao redor do globo é uma fenômeno contemporâneo não mais circunscrito apenas aos chamados países subdesenvolvidos do Terceiro Mundo, mas também em nações historicamente ricas e economicamente dominante no mercado mundial, como o Reino Unido, a França e os Estados Unidos, por exemplo (COUNTRY ECONOMY, 2016; 2023; PODER 360, 2017).

Assim, Loach e Laverty revivem ficcionalmente na tela do cinema um problema socioeconômico e político-cultural real; um problema herdeiro de condições históricas estruturantes de um modo de produção capitalista gestado séculos antes. Nesse caso, as querelas em torno da proletarização e do crescimento desmedido do desemprego e da informalidade já eram temas recorrentes em autores clássicos, isto é, em figuras históricas proeminentes no seio do proletariado industrial europeu do século XIX tais como Proudhon, Engels e Marx. Por sinal, este

último, o autor mais radical e crítico ao pensamento econômico burguês, não por acaso, em sua *opus magnum*, dedica um capítulo inteiro à exposição daquilo que cunhou como a *lei geral da acumulação capitalista*; lei essa que, tendencialmente, demonstra como o processo de acumulação de capital depende da instável e contraditória relação entre a contratação da força de trabalho e a ampliação do chamado *exército industrial de reserva*. Este corresponde ao excedente da força de trabalho inutilizado pelo grande capital em seu processo de concentração (econômica). Tal exército, por conseguinte, diz respeito ao manancial de trabalhadores desocupados, excluídos do mercado formal da força de trabalho, o qual permite ao grande capital: *a.* por um lado, controlar os níveis de remuneração salarial destinados aos trabalhadores, pressionando essa massa salarial para baixo e; *b.* por outro lado, disponibilizar um *quantum* de força de trabalho adicional aos capitais em crescimento (acumulação).

Todo esse escopo teórico, tratado por pensadores revolucionários como Marx há mais de cento e cinquenta anos, é agora colocado em evidência por meio da *narrativa épico-dramática* de *Eu, Daniel Blake*. As imagens-síntese dessa situação de austeridade em meio à crise de acumulação de capital e à consequente ampliação do exército industrial de reserva não ficam reservadas apenas ao desalento de Katie, à situação desesperadora de Blake ao telefone e à aridez burocrática da agência previdenciária — a qual, aliás, Daniel Blake deixa registrada a inócua insurgência de sua resistência atomizada, via pichação de seu nome na fachada exterior do prédio. Há ainda, de modo potencializado, o descortinar de uma cena que se passa em um banco de alimentos, típico local de acolhimento e apoio nutricional de um Reino Unido convulsionado pela Crise do Brexit — lembremos que a proliferação desse tipo de banco de alimentos tornou-se uma dura realidade naquela nação após estouro da Crise Financeira de 2007–2008. Em tal cena, Katie, acompanhada de Daniel Blake, busca adquirir alimentos para si e para seus filhos, uma vez que suas parcas economias já praticamente se esvaíram. Todavia, como observamos no Capítulo 5 deste trabalho, a fome era tanta que Katie não esperou chegar em casa para consumir uma lata de feijão em conserva. O instinto de sobrevivência lhe fez abrir a lata ali mesmo, no banco de alimentos, escondida por entre as prateleiras do recinto, buscando não revelar aos demais usuários do local o ato de consumo que considerava socialmente vergonhoso.

Todo esse cenário de desalento e precariedade extrema é, como realçamos ao longo de nossa exposição, fruto de um largo processo histórico de recrudescimento da crise de superacumulação de capital e seu consequente processo de reestruturação produtiva. As privatizações que alimentaram os movimentos de flexibilização do trabalho são também aquelas que, direta ou indiretamente, contribuíram para o aprofundamento da austeridade fiscal e para o depauperamento que assistimos em *Eu, Daniel Blake*. Ao contrário do que o senso comum possa pensar,

a saída da crise não é o momento de bonança econômica para os trabalhadores, mas seu exato oposto. Como tivemos a oportunidade de expor em outro momento deste trabalho, a crise de superacumulação de capital não coincide com a crise socioeconômica que afeta milhões de trabalhadores e suas famílias. Demissões, desemprego e austeridade são para o grande capital ferramentas que permitem a sua saída da crise. Ao mesmo tempo, essa saída é o portal de entrada para os infernos que se avizinham ao proletariado. Para piorar toda essa grave situação, Blake e Katie, arquétipos loachianos desse proletariado em *crise de existência material*, não podem mais contar com os velhos e combativos sindicatos de outrora. A fragmentação e atomização das classes trabalhadoras já são tamanhas, nesse momento histórico retratado na obra, que os laços de solidariedade e os reclamos por direitos são as últimas e, muitas vezes, inócuas armas a serviço dos produtores da riqueza social, os trabalhadores. Não por acaso, o título da obra remete à inscrição personalista pichada pelo principal protagonista da trama: “*I, Daniel Blake*”. *Eu, Daniel Blake*, estou aqui, solitário, buscando ser ouvido e, quiçá, atendido pelas políticas públicas de um Estado burguês cada vez mais descompromissado com os pactos sociais erigidos em outras épocas; em outros períodos de correlação de forças favoráveis ao proletariado.

Desse modo, os pedidos de atenção e denúncia de Blake, não apenas sintetizados nesse inócuo ‘ato insurgente’ na fachada da agência, mas também em uma carta por direitos, redigida por ele aos diretores do sistema previdenciário britânico, reforçam a ideia de que as lutas de classes, as quais não cessam as disputas pelo controle e pela apropriação do excedente econômico, migrariam, ainda que superficialmente, para um conjunto de lutas por direitos sociais e, de modo desdobrado, por melhores condições de inserção e consumo no mercado. Assim, o trágico culminar dessa impotente carta redigida por Blake, ante ao gigantesco sistema burocratizado de um Estado burguês cada vez mais austero, expressa-se no próprio falecimento do protagonista, o qual jamais conseguira atingir seu simplório objetivo: obter os benefícios sociais que teria direito por lei.

Portanto o contexto histórico que serve de substrato ficcional à realização dessa trágica trama é o mesmo que dia após dia tem assolado milhões de trabalhadores precarizados ou em situação de desemprego, tanto no Reino Unido como em outras partes do globo, incluindo, é claro, o Brasil. Sem qualquer hipótese de casualidade, essa dura e contraditória realidade social, à época agravada pelos eventos deflagrados em torno do Brexit e da crise econômica mundial, antagonizou também os críticos que se dedicaram a recepcionar a obra. Contrariamente ao que ocorrera em *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*, as paixões despertadas entre os *professionnels de la profession*, principalmente aqueles declaradamente mais conservadores do ponto de vista

ideopolítico, foi tamanha que a sua virulência amplificou ainda mais o poder catártico e reflexivo de *Eu, Daniel Blake*, deixando poucos indivíduos indiferentes à própria *estética realista* empreendida por Loach, Chegava-se, assim, ao momento mais crítico do processo de reestruturação produtiva perpetrado a cerca de duas décadas antes. Porém, como a roda da história não para de girar, o auge da austeridade e da crise haveria de guardar novas e desagradáveis surpresas para o proletariado contemporâneo. Vejamos, então, por onde desaguam os rios que atualmente afogam de precariedades o já fustigado mundo do trabalho.

#### 4º MOMENTO DA REESTRUTURAÇÃO: A subordinação algorítmica do trabalho vivo

Por fim, chegamos ao quarto e último momento no processo de reestruturação produtiva que temos vindo a abordar em nossa exposição. Trata-se de nosso momento presente, sintetizado pela ascensão do *teleassalariamento*, via inovadores aparatos digitais, de parcela significativa de uma força de trabalho outrora expelida de postos de trabalho considerados ‘tradicionais’ e ‘analógicos’, ao menos do ponto de vista de sua larga e histórica disseminação ante o mercado já consolidado. Por sua vez, toda essa nova quimera do *labor digital* encontra-se representada na última obra cinematográfica até então lançada por Loach: *Você Não Estava Aqui*, de 2019. Nela, a parceria entre o diretor britânico e Paul Laverty permanece e seus frutos são notórios: as pesquisas de campo empreendidas pelos realizadores acerca dos rumos da chamada *uberização* ou *plataformização laboral*<sup>319</sup> — isto é, de um fenômeno que encerra em si um processo de teleassalariamento de uma parcela crescente de força de trabalho na atualidade — resultam em uma contundente peça estético-realista acerca dessa problemática.

Desde o impacto social e midiático oriundo do lançamento de *Eu, Daniel Blake*, entre 2016 e 2017, algumas tendências ainda em gestação no mundo do trabalho tornaram-se cada vez mais efetividades. O *dever* deu lugar ao *existir*, a *dýnamis* se converteu em *enérgeia*, a *possibilidade* se tornou *acto*; a reestruturação produtiva avançou sobre as técnicas de exploração do trabalho alheio, convertendo aparatos e equipamentos outrora inócuos à valorização do valor em poderosos meios de extração de mais-valor. Se até *Eu, Daniel Blake*, Loach e Laverty se concentravam em retratar a maneira como as mudanças ocorridas no mundo do trabalho acarretavam medidas de recrudescimento da precarização do exercício laboral e seus impactos

---

<sup>319</sup> Não utilizamos os termos *uberização* e *plataformização laboral* enquanto categorias teóricas legatárias da crítica da economia política, mas sim como termos abstracionais de cunho político que expressam os resultados mais visíveis do próprio processo de teleassalariamento que temos vindo a ressaltar ao longo deste trabalho. Em outras palavras, conforme salienta Parra (2022), esses termos apresentam-se “válidos em um determinado nível de abstração mais cotidiano e fático”, resultando nas expressões mais visíveis e sobredeterminadas de um processo de “subordinação algorítmica do trabalho vivo às relações sociais de produção tipicamente capitalistas”.

para a vivência cotidiana e para a organização sociopolítica dos trabalhadores, agora em *Você Não Estava Aqui*, eles também se preocupam em representar ficcionalmente e de modo mais aprofundado os impactos que os meios de trabalho informatizados e seus algoritmos causam na experiência cotidiana dos trabalhadores. Para isso, os realizadores, produtores e a equipe cinematográfica do filme (com Loach e Laverty liderando em alguma medida todo esse pessoal operacional) elaboram uma representação estética que não apenas retoma pontos em comum com *Eu, Daniel Blake*, *Mundo Livre* e *Os Ferroviários*, mas também, que faz avançar tendências outrora latentes nesses filmes.

Por exemplo, Ricky e Abbie, casal proletário arquetípico de *Você Não Estava Aqui*, resgatam momentos de suas histórias pretéritas: trabalhadores precarizados no passado, necessitando cuidar de seus dois filhos, nossos protagonistas se veem sucumbidos diante da onda de devastação que atingiu o setor de crédito imobiliário no Reino Unido. Sua tão suada casa financiada fora-lhes tomada nessa *trágica quadra histórica*. Vale aqui destacar que o banco que havia hipotecado o imóvel de nosso casal protagonista é o Northern Rock, um banco real (e não meramente ficcional), sediado na cidade inglesa de Newcastle upon Tyne — a mesma em que residiam Daniel Blake e Katie no filme loachiano lançado em 2016. Além disso, o tema da precarização e flexibilização laboral vivido há muito pelos protagonistas de *Você Não Estava Aqui* é recorrentemente citado pelos mesmos ao longo da trama, trazendo-nos à memória as querelas abordadas nos anos de 2000 em *Os Ferroviários* e *Mundo Livre*.

Diante de todo esse rico e trágico antecedente histórico, Ricky e Abbie vão emergindo na narrativa como personagens que enfeixam em si a síntese desse amplo processo de reestruturação produtiva. Tudo se passa, portanto, como se eles personificassem os resultados de um passado lúgubre, representado por personagens-chave como Jack, Gerry e sua equipe, em *Os Ferroviários*, Angie e Rose, em *Mundo Livre*, e Daniel Blake e Katie, em *Eu, Daniel Blake*. De fato, no tempo presente retratado em *Você Não Estava Aqui*, tanto Ricky quanto Abbie apresentam elementos comportamentais e falas que sinalizam a presença e maturação dessas tendências apresentadas pelos personagens dos três filmes anteriores lançados por Loach. Entretanto, mais do que essa continuidade processual, a qual transpassa cada filme em particular, culminando com o enredo e a montagem da obra de 2019, o que nos chama a atenção é o fato de que *Você Não Estava Aqui* explicita notórias *transformações qualitativas* no próprio processo de reestruturação produtiva em curso.

Nesse caso, o chamado processo de *teleassalariamento* — ou seja, de subordinação algorítmica do trabalho prestado em serviços *on-demand*, logo, mobilizados à distância, via aparatos tecnodigitais —, tratado na obra e personificado, principalmente, nas ações e desafios de Ricky,

não é nada mais do que uma suprassunção (negação, conservação e elevação de patamar) do conjunto de regimes e condições de trabalho salientados nos filmes anteriores. Em termos históricos, *strictu senso*, trata-se de reconhecer no processo de teleassalariamento uma síntese desenvolvida (mais mediatizada, social e tecnologicamente falando) dos processos de privatização do erário e das instituições e serviços públicos, da flexibilização, terceirização e precarização laboral e de aprofundamento da austeridade social; todos eles contribuindo de modo decisivo para fazer dessa nova modalidade de assalariamento à distância uma realidade cada vez mais cotidiana.

Tudo isso, por sua vez, não representa apenas um mero encadeamento ou somatório desses distintos momentos histórico no processo de reestruturação produtiva, mas uma efetiva transformação qualitativa desse próprio processo em sua totalidade. De um lado, o *teleassalariamento* contém em si o uso inovador de aparatos telemáticos e telecomunicacionais de tipo digital para viabilizar a contratação de força de trabalho à distância e um clique. De outro, esse resultado tecno-operacional apenas é possível na medida em que alguns traços socioprodutivos, oriundos dos momentos pretérito de avanço dessa reestruturação, foram historicamente herdados: *i.* da *era das privatizações* no Reino Unido, explicitada, principalmente, entre as décadas de 1980 e 2000, período esses em que se dá uma ampliação do contingente proletário submetido às agruras do ‘livre mercado’; *b.* do *processo de flexibilização laboral*, resultando em sucessivas perdas de direitos trabalhistas, restrição ou fim de regimes laborais estáveis e implementação de contratos zero-hora em espaços de trabalho muitas vezes insalubres e; *c.* do recrudescimento da austeridade estatal e da perda de garantias sociais, causando o aprofundamento do pauperismo e do desemprego e, conseqüentemente, obrigando muitos trabalhadores a se submeterem ‘voluntariamente’ (entre muitas aspas) aos termos de uso dos *apps*.

Tudo isso, por sua vez, significa tão somente que o futuro que se tornou presente — o teleassalariamento e, ademais, as atividades prestadoras de serviços *on-demand* — dependeu de um passado que, tendencialmente, se projetou para o futuro — as privatizações, a flexibilização laboral e o conjunto de políticas (neo)liberais de aprofundamento da austeridade fiscal e social. Ademais, tal constatação não significa que o *teleassalariamento* — representado ficcionalmente na mais recente obra loachiana — veio para substituir por completo os momentos histórico que o antecedem. Pelo contrário, o teleassalariamento só pode se apresentar como tal na medida em que não apenas conserve em si traços históricos herdados de conjunturas passadas, mas também seja combinado com essas modalidades pretéritas de agenciamento laboral ‘analógico’, digamos assim. Pois, o grande capital monopolista-financeiro (liberalizado) nem sempre poderá se valer do teleassalariamento como meio privilegiado de ampliação de suas



taxas de exploração. Há atividades socioprofissionais que, por seu próprio caráter técnico e operacional, não podem ser gerenciadas diretamente via internet (e.g. atividades laborais na construção civil e na indústria têxtil). Logo, as privatizações, a flexibilização laboral, a austeridade social e o próprio teleassalariamento existem e necessitam coexistir lado a lado para que o grande capital possa diversificar o pleito em torno da exploração laboral alheia.

Assim, diante de toda essa intrincada conexão histórica, observamos ao longo da trama de *Você Não Estava Aqui* uma série de indicativos e imagens-síntese que corroboram essa forte conexão entre passado e presente. Para começar, o filme se inicia com Ricky apresentando as suas credenciais laborais ao intransigente gerente de uma empresa de logística, Maloney. Do mesmo modo como em *Eu, Daniel Blake*, o protagonista Ricky inicia uma conversa desconexa com um interlocutor pouco amigável; isso ocorrendo no mesmo instante em que apenas conseguimos ouvir as suas vozes, dada a escuridão da tela (o mesmo ocorre no início de *Eu, Daniel Blake*). Nesse prólogo, Ricky descreve todas as inúmeras profissões que exerceu, salientando que não se importa com as suas condições de trabalho, a inexistência de possíveis benefícios e direitos ou mesmo com o nível de sua remuneração. O que interessa a Ricky é apenas ‘ter a chance de poder trabalhar’. Outro ponto a se destacar nesse elo entre passado e presente é o fato de que Abbie, sua esposa, ao conversar com uma de suas clientes mais velha (Abbie é cuidadora doméstica contratada via agência de emprego, por meio de seu *smartphone*), descobre que a mesma estivera presente na Greve dos Mineiros de 1984.

Ademais, entre Abbie e sua cliente ocorre um certo estranhamento entre um passado proletário mais sólido, unido e combativo e um presente completamente desamparado e atomizado pela presença dos algoritmos em contexto laboral. Certamente, a ausência do Estado burguês em *Você Não Estava Aqui*, ao menos de modo direto na narrativa, reforça essa ideia de desamparo no seio das classes trabalhadoras no presente. No caso de Ricky, que fora ‘incorporado’ ao depósito de entregas da empresa de logística liderada por Maloney, esse sentimento de desamparo só vai crescendo.

Num primeiro momento, nosso protagonista descobre que para trabalhar na empresa necessita possuir a sua própria van de entregas. Isso sem qualquer tipo de subsídio ou financiamento da empresa ou do próprio Estado. Como tal, necessita retirar do fundo de consumo de sua própria família o dinheiro que permitirá a compra do veículo. Em segundo lugar, ele descobre que todas as suas ações durante as viagens de entrega serão rigorosamente controladas pelo algoritmo programado no chamado *scanner*, o qual se apresenta quase que como um segundo e mais rigoroso patrão. Embora na empresa de Maloney a ordem é tratar todos os seus

funcionários como ‘colaboradores’, todos os lucros com as entregas como ‘taxas de fornecimento pelo uso do espaço de trabalho’ e todos os *salários por peça* dos entregadores ‘rendas autônomas’.

Diante disso, prestar serviços *on-demand*, como o fazem Ricky e Abbie, traz em si o grave escrutínio da vida do trabalhador, tornando-o uma espécie de *mecanismo vivo* controlado por um *aparato digital morto*. Nesse caso, aquele patrão oculto por de trás da rede de aliciadores em *Mundo Livre*, por exemplo, passa agora a se ocultar com maior eficiência, recuando-se à penumbra dos algoritmos. Com o desenvolvimento dessa linguagem algorítmica e de seus aparatos tecnodigitais, emerge, em consequência, a subsunção desses recursos por parte do grande capital transnacional. Milhões e milhões de dólares são investidos à mais de uma década com vista ao aprimoramento das técnicas de agenciamento laboral à distância, tanto em termos de *intensificação* da exploração do trabalho alheio quanto em termos de *extensificação* geográfica do contingente proletário recrutado.

Nesse sentido, com o avanço da internet comercial e a popularização das chamadas NTICs (novas tecnologias da informação e comunicação) se tornou efetivamente viável ao capital investir no desenvolvimento de aplicativos e interfaces capazes de conectar *consumidores demandantes a trabalhadores demandados*; tudo isso sem que os grupos de acionistas das corporações que sediam esses aplicativos (de mobilidade urbana, de entregas *delivery*, de prestação de serviços domésticos etc.) possam ser rastreados, cobrados e pressionados via manifestações proletárias e greves. A dita crítica especializada, normalmente célere em defender os interesses daqueles que patrocinam seus meios de comunicação, esboça aqui algum descontentamento em face desse cenário já consumado de precarização extrema. O faz, em parte, pela própria etapa da crise na qual nos encontramos hoje: uma crise que já havia deflagrado anos antes, mas que agora já é de consenso e conhecimento notórios.

Sem dúvida, quando recorremos novamente à história, *strictu senso*, observamos que toda essa ‘disposição’ do grande capital em investir nesses novos aparatos de subordinação algorítmica do trabalho vivo possui a sua razão de ser, mais uma vez, na própria dinâmica de sua crise superprodução, principalmente após o estouro da bolha na Crise Financeira de 2007–2008, deflagrada inicialmente nos Estados Unidos. Com isso, o nexos temporal entre o presente da precariedade e servidão *hi-tech* encontra seu sentido histórico num largo processo contratendencial de saída da crise, ao menos para os anseios do grande capital.

Aos trabalhadores submetidos a essa perversa lógica, personificados em Ricky e Abbie, não resta se não horas e horas de grosseiras labutas, ritmos de execução desenfreada das atividades e, conseqüentemente, condições de insalubridade e insegurança (Ricky é assaltado no

meio de seu expediente sem receber qualquer tipo de ajuda da empresa de logística), e possibilidade de acidentes. Nenhum capitalista em particular pariu esse novo mostro que saiu do armário da história. Nenhum trabalhador, por si só, aceitou de bom grado os termos de uso dos *apps*. Nenhum consumidor gestou por conta próprias as demandas que fomentam os seus novos hábitos de consumo, fruição e desejo (como ocorre cada vez mais na famigerada *economia do compartilhamento* ou *sharing economy*).

Sendo assim, ninguém pode ser capaz, individualmente, de transformar o mundo do trabalho via processo de reestruturação produtiva. Quem de fato pariu todo este processo, quem fez dele uma efetividade histórica é obviamente o *capital*: essa lógica socioprodutiva que Loach que, via seu fazer cinematográfico, ilumina, mesmo que indiretamente, aos seus espectadores. Chegamos, por isso, ao momento mais fetichizado de nossa curta *história à quente*. E só o tempo dirá quais serão os novos momentos dessa eterna onda de reestruturação produtiva, a qual, miseravelmente, pune os proscritos e condena os laboriosos.

\*\*\*

Observando cada um desses quatro momentos históricos representados cinematograficamente por Loach, nas últimas duas décadas, podemos compreender que o grande capital (monopolista-financeiro) apresenta-se muito mais incisivo e revoltado hoje do que no último quartel do século XX, ao menos do ponto de vista dos meios contratendências de que se faz valer para a sua permanente tentativa de saída da crise. Isto é, dos processos de privatização, flexibilização laboral, austeridade social e teleassalariamento que progressivamente atuam como meios de superação da crise de superacumulação de capital. Logo, em oposição à melhoria das condições de vida e renda das classes trabalhadoras, diga-se de passagem.

Com a composição cinematográfica de Loach — sintetizada na própria historicidade das obras expostas e na sua sucessão de narrativas e mediações plásticas —, somos capazes de montar um sofisticado e contraditoriamente dinâmico quebra-cabeças, no qual os protagonistas não se apresentam unicamente como determinados *personagens-trabalhadores* retratados em suas lutas diárias pela sobrevivência. O próprio capital, cinematograficamente representado em suas expressões fáticas aparentes, catalisadas no dinheiro, nas mercadorias e na produção (e reprodução) social, se torna agora o *protagonista invisível* de todas as tramas, ao mesmo tempo em que torna essas mesmas tramas um *único e trágico enredo*.

Lembremos que, na exposição das seções II e III deste trabalho, a análise das querelas representadas em *Os Ferroviários*, *Mundo Livre*, *Eu*, *Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui* teve como foco expositivo apresentar ao leitor as determinações (traços constitutivos incidentes) que fazem desses quatro filmes expressões da *estética realista loachiana* e, em consequência, fazem do modo de produção capitalista e de seus impactos para o conjunto das classes trabalhadoras a matéria-prima de sua ficcionalização (tanto em termos de narrativa quanto em termos de estética). Ademais, mostramos, ainda que brevemente, que, apesar de aparentarem distinções de montagem e enredo, os quatro filmes selecionados apresentavam-se unidos pelas sucessivas problemáticas que irrompiam as escotilhas do mundo do trabalho.

Consequentemente, em seu conjunto, esses quatro filmes são capazes de fazer do capital o grande protagonista de cada *estória*, uma vez que, na prática da sociabilidade mercantil burguesa, ele, o capital, sempre fora, direta ou indiretamente, o grande protagonista dessa *história*. Entretanto, sendo o próprio capital uma relação social que expressa um *movimento de valorização do valor* e, sendo esse valor produto do trabalho, não nos será difícil demonstrar que o *capital nada mais é do que trabalho em expansão*; mais especificamente trabalho assalariado que progressivamente se precariza, porquanto é expansível às custas da qualidade de vida de seu proletariado; tanto aquelas frações proletárias que desempenham atividades laborais mais técnicas, de modo regular, quanto aquelas frações proletárias que fazem de seus árduos esforços físicos a sua ferramenta de trabalho.

Não à toa, a obra loachiana recente nos mostra que as medidas contratendências de autorreavivamento do capital passam, necessariamente, por um *intensivo e extensivo processo de reestruturação produtiva* e, consequentemente, por um *processo de proletarização dos indivíduos*, inclusive daqueles oriundos de estratos médios de consumo agora em dificuldade; talvez este seja o mais célere e nefasto processo de reestrutura já produzido pós-Revolução Industrial<sup>320</sup> — especialmente se pensarmos em sua primeira vaga de inovações e aumento da pro-

---

<sup>320</sup> Conforme tivemos a oportunidade de salientar, “alguns marcos históricos do desenvolvimento tecnoprodutivo foram adotados sob a alcunha de revolução industrial, cada qual resultante de uma série de implementações tecnológicas (e organizacionais) vistas como qualitativamente distintas face às suas predecessoras. Teríamos assim: *a.* uma Primeira Revolução Industrial, ocorrida entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, marcada pelo advento da grande maquinaria a vapor em substituição à produção manufatureira artesanal; *b.* uma Segunda Revolução Industrial, ocorrida entre a segunda metade do século XIX e o término da Segunda Guerra Mundial, manifesta por diversas inovações tecnocientíficas e organizacionais nos campos da siderurgia, da petroquímica, da mecatrônica e das telecomunicações analógicas, período no qual, aliás, se assistiu a invenção de grande parte dos bens de consumo até hoje utilizados em nossa prática cotidiana; *c.* uma Terceira Revolução Industrial, Revolução Digital ou Revolução Microeletrônica, iniciada a partir da segunda metade do século XX, marcada pelo advento de componentes e circuitos eletrônicos e digitais em substituição aos dispositivos

atividade laboral dos proletários de base industrial (sediados na chamada indústria de transformação). É justamente por essa capacidade ficcional e, ao mesmo tempo, relacional de tocar em um tema tão pouco tratado no cinema contemporâneo — isto é, o tema das contraditórias relações sócio-históricas entre o capital e o trabalho —, que a obra loachiana se apresenta hábil em nos permitir reconhecer, em seus diferentes enquadramentos, diálogos e ambientações, *um mesmo objeto cultural*. Com isso, queremos dizer que os quatro filmes selecionados, ao expressarem momentos históricos distintos de um mesmo processo de reestruturação produtiva, também se apresentam como indissociáveis; ao menos sob a perspectiva do movimento de latência/deflagração da crise do modo de produção capitalista, direta ou indiretamente apresentado no decorrer das obras. Tal constatação, por sua vez, pode ser corroborada a partir de uma breve incursão nos pôsteres originais de lançamento dos quatro filmes selecionados, apresentados de modo detido na Figura 74.

Figura 74 — Pôsteres promocionais dos quatro filmes selecionados: *a. Os Ferrovários* traz um conjunto de trabalhadores coesos e bem paramentados do ponto de vista da segurança do trabalho; *b. Mundo Livre* mostra a protagonista Angie recrutando trabalhadores imigrantes informais; *c. Eu, Daniel Blake* apresenta seu o protagonista homônimo empunhando o braço ao alto em frente a agência previdenciária, a qual acabara de pichar em protesto; *d. Você Não Estava Aqui* apresenta o protagonista Ricky rodeado pelas mercadorias que precisa entregar sob o controle do algoritmo que carrega em seu *scanner*



Fonte: IMDb (2023)

Observemos, portanto, que uma coesão temática entre os filmes (por nós selecionados) já se encontra, em alguma medida, representada nesses pôsteres: temos em todos eles a representação de personagens-trabalhadores, cada qual envolto em suas próprias demandas. A vida de

---

predominantemente analógicos e, por fim; *d.* uma suposta, mas ainda pouco debatida, Quarta Revolução Industrial ou Indústria 4.0 que seria na atualidade um período de elevação da tecnoprodutividade digital das corporações via virtualização e customização de processos produtivos a partir dos recentes avanços teleinformativos do mundo digital” (PARRA & MEDINA, 2021). Para maiores detalhes da chamada Revolução Industrial e de seus impactos ontogenéticos para o proletariado europeu, ver Engels (2008) e Marx (2017a).

cada um desses trabalhadores se encontra perpassada pelo mesmo processo de reestruturação produtiva, mesmo que em seus momentos históricos distintos. Todos eles compartilham as demandas impessoais do mercado burguês, isto é, dependem da conversão de sua força de trabalho em meios de lucratividade alheia para a sua sobrevivência. Outro fato interessante a ser destacado no conjunto dos quatro pôsteres é a progressiva mudança de ambientação e aglomeração dos trabalhadores. De *Os Ferroviários* até *Você Não Estava Aqui*, a presença de trabalhadores unificados em uma mesma atividade laboral é progressivamente reduzida até o ponto em que o trabalhador já não se encontra mais entre seus pares e colegas de trabalho, mas solitário em frente à um equipamento digital. Logo, a unidade histórica entre os quatro filmes carrega em si uma coesão temática que faz do encontro do cinema e da história com o mundo do trabalho uma efetividade estética.

Desse modo, podemos dizer ao leitor que, estando respeitada a autonomia ficcional de cada filme em separado, o entendimento sócio-histórico da obra loachiana e de sua reativa e acalorada recepção só pode ser pleno se observamos os quatro filmes como *atos distintos de uma única peça ficcional*. Passamos, assim, de um conjunto de quatro retratos cinematográficos isolados, meramente conjunturais, para uma *super-película*, cuja dinamicidade só pode ser observada pela integração da historicidade presente em cada filme. Se recuarmos um pouco nosso nível de abstração veremos, mais uma vez, que essa ampla historicidade que transpassa os quatro filmes é aquela que retrata os rumos do mundo do trabalho diante de uma larga crise estrutural do capital. Crise essa, à propósito, que busca justamente no processo de reestruturação produtiva contemporânea os novos marcos regulatórios e operacionais da etapa monopolista-financeira do grande capital hodierno.

Todo esse contexto, por sua vez, denota essa *trágica racionalidade do capital* que expusimos ao longo de nosso trabalho. Uma tragédia moderna que, segundo a pesquisadora de teoria literária, Iná Camargo Costa (2001), envolve o reconhecimento de sua própria mistificação cotidiana, a qual inverte o *ser* e o *parecer* da operacionalidade cotidiana de nossa própria sociabilidade mercantil burguesa, conseqüentemente, fetichizada pelos imperativos, diretos ou indiretos, da lógica histórica de valorização do valor. Nessas circunstâncias, ao analisar o traço estético-trágico do mundo a partir do pensamento de Raymond Williams, a autora não tem dúvida em afirmar que “o que parece ser ordem (por regulamentação) no capitalismo é, na verdade, desordem (desigualdade, violência, privação, injustiça). E o que soa como desordem (revolução) pode criar uma nova ordem”, sendo que caberá “à arte revolucionária expor a verdadeira desordem”. Essa afirmação, por sua vez, revela-nos a pertinência do elemento trágico na

obra loachiana, a qual nos parecia, desde o princípio de nossa investigação, um condutor de sua argumentação e de seu sentido histórico e sócio-político.

Nesse sentido, além de toda a análise que empreendemos sobre as esferas da recepção, distribuição e produção dos quatro filmes selecionados, revelando-nos esse elemento trágico moderno na obra loachiana, tivemos a oportunidade de expor pessoalmente essa afirmação de Costa (embasada em Williams) ao roteirista Paul Laverty, quem nos respondeu que

o roteirista e o diretor não podem julgar isso. Somente alguém de fora pode fazer isso. Essa é uma crítica muito forte. Eu tenho uma simpatia por essa citação. Há uma grande verdade nela. E, por exemplo, o que vemos agora com Biden ilustra bem isso. Nós veremos o capitalismo voltando ao seu *soft power*. Veremos a volta dos costumeiros negócios. Biden fala em justiça para todos, mas encoraja os Jeff Bezos desse mundo e a Amazon tanto quanto Trump. Longas horas de exploração de trabalho, sem direitos sintetizam o mundo atual. Temos esse mundo desregulado, onde permitimos que isso ocorra. Jeff Bezos reconhece que contrata psicólogos para desencorajar os seus funcionários a se sindicalizarem. Ele reconhece que há um poder irreconciliável, um poder corporativo. Por exemplo, o atual líder do Partido Trabalhista não travou os contratos zero hora, não parou a Amazon, não extirpou essas práticas. Logo, ele tentará conciliar as coisas pelas margens. De fato, tenho muita simpatia pela sentença de Raymond Williams. Eu acho que as pessoas percebem, e eu penso que o Williams também percebia isso. E a menos que mostremos como o poder opera, não haverá mudanças (LAVERTY, 2020b).

De fato, essa assertiva do parceiro e atual roteirista de Loach corrobora, de algum, modo a importância do elemento trágico (e, portanto, consensual) da destrutividade humana e ambiental do modo de produção capitalista contemporâneo para a ficcionalização da obra loachiana. Laverty como coprodutor e roteirista do diretor britânico não apenas apresenta uma efetiva simpatia pelo pensamento de Raymond Williams, canalizado por Costa, mas vai além, revelando que “a menos que mostremos como o poder opera, não haverá mudanças”. Logo, tornando o *fazer cinematográfico loachiano* não apenas uma objetivação catártico-reflexiva do mundo do trabalho contemporâneo, mas um elemento ideopolítico consciente de suas possibilidades e limites de intervenção no mundo. Loach e Laverty reconhecem, ademais, a existência dessa atmosfera trágica de resignação e essa atuação ofensiva e irracional às classes trabalhadoras na atualidade, mas jamais tornam esse reconhecimento um elemento de resignação política. Seus personagens são seus ‘heróis modernos’, condenados, em parte, ao destino trágico dos rumos que eles não escolheram trilhar (os rumos do mundo do trabalho em processo de reestruturação produtiva). Todavia, essa representação cinematográfica de cariz realista não corrobora o *consenso resignado* de nossos dias, mas apenas constata que a sua existência social deve, de algum modo, ser catarticamente entronizada por aqueles que fruem essa representação,

resultando em um sentimento contratendencial de reflexão, agitação e reação indignada diante do *status quo* resignatário dessa hodierna sociedade burguesa em permanente crise humanitária (produtivo-material e econômico-social).

Por conseguinte, mesmo que o grande capital (enquanto essa sociabilidade dominante de acumulação, repressividade de classes e resignação ideológica) não possa ser diretamente ficcionalizado, em sua lógica e em seu proceder suprassensível, Loach e Laverty apresentam à sua audiência — de origem e condição proletária (enquanto espectadores-trabalhadores) — os meios inumanos com que as grandes e médias corporações capitalistas promovem o crescimento de suas taxas de lucro. Exploração laboral, austeridade social (aqui sob papel explícito do Estado burguês), precariedade da vida e falta de convívio familiar são alguns dos motes ‘palpáveis’ dessa sociabilidade mercantil burguesa que o diretor e o roteirista utilizam em suas produções. É daí, inclusive, que vemos emergir um dos elementos que permitem uma leitura integrada dos quatro filmes, pois cada um deles sempre retoma algum ou alguns temas retratados de modo mediativamente desenvolvido. Se em um filme certo tema é tratado enquanto gênese do processo, no filme subsequente esse tema é retomado já em sua forma desenvolvida e, assim, sucessivamente. E é justamente aí que reside a *historicidade da obra loachiana*, uma vez que as mudanças sociais retratadas nunca se encontram plenamente resolvidas de um filme para o outro, tal como ocorre no próprio processo histórico real. Situação essa que faz emergir aquele papel do ‘herói moderno’ que em alguma medida os filmes procuraram retratar.

Posto isso, observamos que as *lutas de classes* que se travam na arena socioeconômica dessa avassaladora reestruturação produtiva trazem em si elementos ideopolíticos oriundos de visões de mundo conflitantes, quando não, antagônicas. Tais, elementos, por sua vez, espelham no campo das ideias um complexo de *lutas culturais* que reflete justamente as aspirações sociais em torno das disputas pelo controle e pela distribuição do excedente econômico. Excedente esse produzido sob os marcos da já conhecida lógica de *valorização do valor*. Em vista disso, tudo se passa como se o conjunto das ideias mobilizadas em torno daquilo que podemos caracterizar como uma sociabilidade mercantil burguesa (voltada para a satisfação das necessidades humanas via trocas) não representasse mais do que a adequação do pensamento cotidiano ao pragmatismo utilitário da reprodutibilidade do próprio *status quo* utilitariamente disposto — substância mesma do engajamento político-conservador de muitos críticos à obra loachiana.

Diferentemente dessa concepção, Loach não apenas herda a tradição do realismo em seu fazer cinematográfico; ele herda também o próprio período histórico das lutas proletárias de seus tempos de juventude e maturidade. Lutas essas que não se explicitam, apenas, nas diversas



montagens e *narrativas épico-dramáticas* produzidas pelo diretor, ao longo dos anos, mas, além disso, na demonstração de que lado da trincheira das lutas de classes ele sempre se encontrou.

Trata-se, assim, de reconhecermos que as alterações e contendas que observamos em torno da recepção aos filmes de Loach (especialmente em *Eu, Daniel Blake*) não são frutos de meras visões, gostos e posições políticas individuais. Elas também e, fundamentalmente, são *expressões fragmentadas de um mesmo movimento de resignação trágica ante ao próprio modo de produção capitalista contemporâneo*. Por isso, quando muitos daqueles críticos que apresentamos ao longo de nossa exposição debitavam em suas resenhas, artigos e manifestações seu acalorado encontro com a *estética realista loachiana*, eles não faziam mais do que sinalizar a própria potência catártica e ideopolítica da obra produzida pelo diretor e sua equipe. Ademais, explicitavam em suas ideias formalistas e idealizadas o próprio consenso social que transpassa a época histórica em que vivemos. Isto é, um consenso em torno do *capitalismo*, cuja atmosfera de resignação *já jamais ousa dizer o seu nome*.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros e Artigos

- ALBIAZZETTI, Giane. *Assalariamento e proletarização na medicina : um estudo sociológico realizado no município de Londrina*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, p. 160. 2006.
- ALENCAR, Thiago R. A “Inevitabilidade do Gradualismo” e o Papel Histórico do Partido Trabalhista Britânico: Fabianismo, Corporativismo e Bem-Estar Social no Pós-1945. *Revista Aurora*, Marília, 10, n. 2, 2017. 131-148.
- \_\_\_\_\_. Processos de generificação e racialização nas políticas públicas de bem-estar: o caso do Reino Unido. *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2019: marxismo sem tabus — enfrentando opressões*, Niterói, 28 Agosto 2019. 1- 30.
- ALESINA, Alberto; FAVERO, Carlo A.; GIAVAZZI, Francesco. *Austerity: when It works and When It doesn't*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2019.
- ALVES, Giovanni. *Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema*. Londrina; Bauru: Praxis; Canal 6, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Trabalho e subjetividade: o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- ANTUNES, Jadir. *Marx e o fetiche da mercadoria: contribuição à crítica da metafísica*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.
- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviço na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- \_\_\_\_\_. Proletariado digital, serviços e valor. In: ANTUNES, Ricardo *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV: trabalho digital, autogestão e expropriação da vida - o mosaico da exploração*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 15-23.
- \_\_\_\_\_; BRAGA, Ruy. *Infoproletários: degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- ARBEX JR., José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- ASTON, Elaine. Structure of Class Feeling/Feeling of Class Structure. *Modern Drama*, Toronto, v. 61, n. 2, p. 127-148, summer 2018.
- BARSS, Peter. Injuries due to falling coconuts. *The Journal of Trauma: Injury, Infection, and Critical Care*, Philadelphia, 24, n. 11, november 1984. 990-991.
- BELAUNDE, Javier A. Contesting from the Screen: a review of Ken Loach’s Film. *TLI Think*, London, v. 68, p. 1-27, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1994.
- \_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 41-146.
- BENOIT, Hector; ANTUNES, Jadir. *O problema da crise capitalista em O capital de Marx*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: por uma teoria geral da política*. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007.
- BRANDÃO, Junito D. S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, v. I, 2022.
- BRANDÃO, Rafael V. M. Reformas Neoliberais na América Latina. *Revista Aedos*, Porto Alegre, 9, n. 21, dez. 2017. 31-56.
- CAMBRIDGE, Dictionary. Soapbox. *Cambridge Dictionary*, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/soapbox>. Acesso em: Abril 2020.
- CAMUS, Albert. *O primeiro homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CANNES, Conferencia D. P. E. Ken Loach ("I, Daniel Blake"; "Sorry We Missed You"): Conferencia de prensa en Cannes (2016). *YouTube - Colectivo Rutemberg*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewI6jKCM7w8>. Acesso em: Jan 2017.
- CANT, Callum. *Delivery Fight! A luta contra os patrões sem rosto*. São Paulo: Editora Veneta, 2021.
- CARCANHOLO, Marcelo Dias. Crise econômica atual e seus impactos para a organização da classe trabalhadora. *Aurora*, Marília, p. 1-10, agosto 2010.
- \_\_\_\_\_; MEDEIROS, João Leonardo. Trabalho no capitalismo contemporâneo: pelo fim das teorias do fim do trabalho. *Revista Outubro*, n. 20, p. 171-197, 1º semestre 2012.
- CHESNAIS, François. *Finance capital today: corporations and banks in the lasting global slump*. Leiden/Boston: Brill, 2016.
- COATES, David. *The Labour Party and the struggle for Socialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Paving the Third Way: the critique of Parliamentary Socialism — a socialist register anthology*. Londres: Merlin Press, 2003.
- COGGIOLA, Osvaldo. *As Grandes Depressões: 1837-1896 e 1929-1939 - Fundamentos Econômicos, Consequências Geopolíticas e Lições Para o Presente*. São Paulo: Alameda Editorial, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Prefácio - Tragédia no século XX. In: WILLIAMS, Raymond *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7-21.
- \_\_\_\_\_. O Agitprop e o Brasil. In: COSTA, Iná C.; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 19-34.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CROSS, Gary. *A quest for time: the reduction of work in Britain and France, 1840-1940*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1989.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIES, Jonathan S. *Migrant Labour Exploitation and Harm in UK Food Supply Chains*. University of Manchester. Manchester, p. 1- 284. 2017.
- DELSEN, Lei. Changing work relations in European Union. In: ZEYTINOGLU, Isik U. *Changing work relationships in industrialized economies*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 1999. p. 99-114.
- DESSAU, Bruce. *Bean There Done That: The Life and Times of Rowan Atkinson*. New York: Stewart Tabori & Chang, 1998.
- DONOVAN, Art. *The art of steampunk: extraordinary devices and ingenious contraptions from the leading artists of the steampunk movement*. East Petersburg: Fox Chapel Publishing, 2011.

- DOS SANTOS, Theotonio. *Teoria da dependência: balanço e perspectivas*. Florianópolis: Insular, 2018.
- DOSI, Giovanni. *Mudança técnica e transformação industrial: a teoria e uma aplicação à indústria de semicondutores*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Apresentação do almanaque O Trocista. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor *Crônicas de Petersburgo*. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 27-36.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre o burguês. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2021. Cap. 6, p. 125-138.
- DUAYER, Mario. Antirrealismo e absolutas crenças relativas. In: MIRANDA, Flávio F. D.; MONFARDINI, Rodrigo D. *Ontologia e estética*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015. p. 91-115.
- \_\_\_\_\_; MEDEIROS, João Leonardo. Marx, estranhamento e emancipação: o caráter subordinado da categoria da exploração na análise marxiana da sociedade do capital. In: NEVES, Renake B. D. *Trabalho, estranhamento e emancipação*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015. p. 17-26.
- DUMÉNIL, Gérard; LÉVY, Dominique. *A crise do neoliberalismo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DUTTA, Sahil J. Sovereign debt management and the globalization of finance: recasting the City of London's 'Big Bang'. *Competition & Change*, New York, 1, n. 22, 2018. 3-22.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- EDMISTON, Daniel. Social Security Privatisation in the UK: a means to whose end? *People, Place and Policy*, Sheffield, n. 8/2, 2014. 113-128.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Entertainment & Pop Culture. *Ken Loach Biography*, 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ken-Loach>. Acesso em: ago. 2021.
- ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a questão da moradia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- EVANS, Trevor. Cinco explicações para a crise financeira. *Revista Tempo do Mundo - Ipea*, Brasília, v. 3, n. 1, abr. 2011. 9-30.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FONTES, Virgínia. Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho. *Revista do NIEP - Marx e o Marxismo*, Niterói, v. 5, n. 8, p. 45-67, jan/jun 2017.
- FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge. *Soou o alarme: a crise do capitalismo para além da pandemia*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREYSSINET, Jacques. As trajetórias nacionais rumo à flexibilidade da relação salarial: a experiência europeia. In: GUIMARÃES, Nadya A.; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi *Trabalho Flexível, Empregos Precários? Uma comparação Brasil, França, Japão*. São Paulo: Edusp, 2009. p. 25-48.
- FREYTAG, Gustavol. *Technique of the drama*. 4ª. ed. Chicago: Scott, Foresman an Co., 1904.
- GEORGIU, Christakis. British capitalism and european unification, from Ottawa to the Brexit Referendum. *Historical Materialism Journal*, London, v. 25.1, p. 90-129, 2017.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GORZ, Andre. *Adeus ao proletariado para além do socialismo*. São Paulo: Forense Universitária, 1982.

- GRABOWSKA-LUSINSKA, Izabela. Migrations from Poland after 1 May 2004 with Special Focus on British Isles. *Espace populations sociétés*, Lille, n. 2, 2008. 247-260.
- GRESPLAN, Jorge. *O negativo do capital: o conceito de crise na crítica de Marx à Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Marx e a crítica do modo de representação capitalista*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GULLAND, Jackie. Ticking boxes : decision-making in employment and support allowance. *Journal of Social Security Law*, London, Mytholmroyd, Edinburgh, v. 18, n. 2, p. 69-86, 2011.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoria da ação comunicativa*. São Paulo: Editora Unesp, v. I e II, 2022.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HANNAH, Leslie. *The Rise of the Corporate Economy: The British Experience*. London: Methuen & Co, 1976.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 25ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.
- HODGSKIN, Thomas. *A defesa do trabalho contra as pretensões do capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1983.
- HOUSTON, Donald; LINDSAY, Colin. Fit for work ? Health, employability and challenges for the UK Welfare Reform Agenda. *Policy Studies*, Sheffield, v. 31, n. 2, p. 132-142, 2010.
- HUTCHINSON, Pamela. I, Daniel Blake. *Sight & Sound*, London, v. XXVI, n. 11, p. 75-76, November 2016.
- HUWS, Ursula. A construção de um cibertariado? Trabalho virtual num mundo real. In: ANTUNES, Ricardo; BRAGA, Ruy *Infoproletários: degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 37-58.
- IASI, Mauro. *O dilema de Hamlet: o ser e o não ser da consciência*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- JAEGER, Werner. *Paideia: A formação do homem grego*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JAMES, Nick. Daniel in the Lions' Den. *Sight & Sound*, London, p. 5, december 2016.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- JOHNSTON, Trevor. Desperate measures. *Sight & Sound*, London, p. 34-37, november 2016.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KLAWANS, Stuart. Global rights: the movies. *Nation*, v. 274, n. 24, p. 34-36, 2002.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. *Vida cotidiana no mundo moderno*. Lisboa: Ulisseia, 1969.
- LONDON, Jack. *O tacão de ferro*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LÖWY, Michael; NAÏR, Sami. *Lucien Goldmann ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LUKÁCS, György. *Estética: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, v. I, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo : Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, v. I e II, 2012.
- \_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, György *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 193-243.
- MALAGUTI, Manoel L. *Crítica À razão informal: a imaterialidade do salariado*. São Paulo; Vitória: Boitempo; EDUFES, 2000.
- MARIA, Cristiane T. *O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estético-políticos*. Universidade de São Paulo [Doutorado em Letras]. São Paulo, p. 158. 2010.
- MARINI, Ruy Mauro. O ciclo do capital na economia dependente. In: FERREIRA, Carla; OSORIO, Jaime; LUCE, Mathias *Padrão de reprodução do capital: contribuições da teoria marxista da dependência*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 21-36.
- MARMOT, Michael *et al.* *Health equity in England: the marmot review 10 years on*. Institute of Health Equity. London, p. 1-171. 2020.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crítica à filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858 : esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011a.
- \_\_\_\_\_. O mistério da construção especulativa. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich *A sagrada família ou A crítica da Crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes*. São Paulo: Boitempo, 2011b. p. 69-94.
- \_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política : livro II : o processo de circulação do capital*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política : livro I : o processo de produção do capital*. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2017a.
- \_\_\_\_\_. *O capital: crítica da economia política : livro III : o processo global da produção capitalista*. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2017b.
- \_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MATTOS, Marcelo B. *A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- MEDINA, Cíntia. A obra cinematográfica como fonte histórica: por uma abordagem crítico-materialista. *Revista Marx e o Marxismo - Revista do Niep*, Niterói, v. 8, n. 15, p. 360-387, 2020.
- \_\_\_\_\_; PARRA, Adriano. O fetiche da techno-produtividade digital em Ken Loach: a uberização do trabalho no filme *Você não estava aqui*. *Revista Em Tempo de Histórias*, Brasília, jul./dez. 2020a. 689-708.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Tempo e capital: uma breve ontologia da moderna dominação social. *Revista Aurora — UNESP*, Marília, 13, setembro 2020b. 1-18.
- MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A montanha que devemos conquistar*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Para além do Leviatã: crítica do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- MONROE, Jack. I am Daniel Blake - and there are millions more like me. *The Guardian - Opinion*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/oct/22/i-am-daniel-blake-millions-like-me-jack-monroe-ken-loach>. Acesso em: junho 2019.
- MOORE, James. ‘Sorry We Missed You’ is a true reflection of austerity Britain and zero-hours contracts. *Voices - Independent*, 2019. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/sorry-we-missed-you-ken-loach-zero-hours-contracts-austerity-britain-brexit-a9182081.html>. Acesso em: ago. 2022.

- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica Editora, 2002.
- NETTO, José Paulo. Cinco notas a propósito da “questão social”. *Revista Temporalis*, Brasília, n. 3, p. 41-50, jan/jun 2001.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- \_\_\_\_\_. Para a crítica da vida cotidiana. In: NETTO, José P.; CARVALHO, Maria D. C. B. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 10ª. ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 65-89.
- OFFE, Claus. *Capitalismo desorganizado: transformações contemporâneas do trabalho e da política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ORTOLANO, Guy. Planning the urban future in 1960s Britain. *The historical journal*, New York, 54, 2011.
- PACHUKANIS, Evguiéni B. *Teoria geral do direito e marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- PANITCH, Leo. *Social Democracy and Industrial Militancy (1945-1974)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- PANOFSKY, Erwin. Der Begriff des Kunstwollens. *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, n. 4, 1920.
- PARRA, Adriano. *Dialética da experiência: fruição e cotidianidade em luta na Ocupação Cambridge*. Dissertação (Mestrado em Planejamento e Gestão do Território) — Universidade Federal do ABC. Santo André, p. 336. 2019.
- \_\_\_\_\_. Para uma compreensão materialista da cultura: crítica à gnosiologia formal das objetivações sociais. *Revista Marx e o Marxismo*, Niterói, v. 8, n. 14, p. 140-175, julho 2020.
- \_\_\_\_\_. *Dialética da experiência: cultura, trabalho e urbanidade na questão da moradia*. São Paulo: Sundermann, 2021.
- \_\_\_\_\_. No limiar do teleassalariamento:. *Revista Brasileira de Economia Social e do Trabalho*, Campinas, dez. 2022.
- \_\_\_\_\_; MEDINA, Cíntia. Sobre as ideologias tecnoprodutivas do mundo digital: esboço para uma crítica ao ideário informacional. *Revista Internet & Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-119, dez. 2021.
- PESSANHA, Roberto M. *A "indústria" dos fundos financeiros: potência, estratégias e mobilidade no capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2019.
- PHYTHIAN, B.A. *A concise dictionary of phrase and fable*. Chicago: NTC Publishing Group, 1992.
- POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens políticas e econômicas de nossa época*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.
- PORTELLA FILHO, Petrônio. O ajustamento na América Latina: crítica ao modelo de Washington. *Lua Nova*, São Paulo, n. 32, 1994. 101-239.
- RÊSES, Erlando S. Singularidade da profissão de professor e proletarização do trabalho docente na educação básica. *Revista SER Social*, Brasília, 14, jul./dez. 2012. 419-452.
- ROBERTS, Martin. Baraka: o cinema mundial e a indústria cultural global. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, Andréa *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010. p. 17-42.
- ROBERTS, Richard. *The City: a guide to London's Global Financial*. London: The Economist, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SALIBA, Elias Thomé. História e mobilidade em Central do Brasil. In: SOARES, Mariza C.; FERREIRA, Jorge *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 247-258.
- SASSEN, Saskia. *Expulsões: Brutalidade e complexidade na economia global: Brutalidade e complexidade na economia global*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.



- SCHILLER, Johann C. F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHUMANN, Howard. 'It's a Free World'. *OhmyNews International Entertainment*, 2007. Acesso em: abr. 2020.
- SCHUMPETER, Joseph A. *Teoria do desenvolvimento econômico*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- TONELO, Iuri. *No entanto, ela se move: a crise de 2008 e a nova dinâmica do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- VALADE, Claire. It's a Free World! : Libre-échange. *Séquences*, Montréal, n. 254, mai—juin 2008. 39.
- VARELA, Raquel; PEREIRA, Luísa B. Segurança social, trabalho e Estado em Portugal. In: ANTUNES, Ricardo *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil IV: trabalho digital, autogestão e expropriação da vida : o mosaio da exploração*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 63-82.
- VIANA, Silvia. *Rituais do sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- VICKERS, John; YARROW, George. Economic perspectives on privatization. *Journal of Economic Perspectives*, Nashville, 5, n. 2, spring 1991. 111-132.
- VIEIRA PINTO, Álvaro. *Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- VINICIUS, Leo. Nós, Daniel Blake. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 2017. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/nos-daniel-blake/>. Acesso em: set. 2019.
- WATTS, B *et al.* *Welfare sanctions and conditionality in the UK*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2014.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 3ª. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. I, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. A lecture on Realism. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 2002. 106-115.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WILLIAMS, Zoe. Skivers v strivers: the argument that pollutes people's minds. *The Guardian - Politics*, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/politics/2013/jan/09/skivers-v-strivers-argument-pollutes>. Acesso em: junho 2019.
- WOODCOCK, Jamie; GRAHAM, Mark. *Economia gig: uma abordagem crítica*. São Paulo: Editora Senac, 2022.
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

## Documentos e Relatórios

- ATOS HEALTHCARE. Atos Official Site. *Atos Healthcare*, 2022. Disponível em: <https://atos.net/en/>. Acesso em: abr. 2022.
- BAFTA. About BAFTA. *BAFTA*, 2018. Disponível em: <http://www.bafta.org/>. Acesso em: Fev 2020.
- BANCO MUNDIAL. Population growth (annual %) - UK. *WB Data Base*, 2021a. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicador/SP.POP.GROW?locations=GB>. Acesso em: nov. 2021.
- \_\_\_\_\_. GDP (current US\$) - United Kingdom. *World Bank Group*, 2021b. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicador/NY.GDP.MKTP.CD?locations=GB>. Acesso em: fev. 2022.

- BFI. BFI Film Fund. *BFI*, 2017. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/supporting-uk-film/film-fund>. Acesso em: Mai 2018.
- CONGRESSIONAL BUDGET OFFICE. Trends in the Distribution of Household Income Between 1979 and 2007. *Congressional Budget Office Website*, 2011. Disponível em: <https://www.cbo.gov/publication/42729>. Acesso em: mar. 2020.
- COUNTRY ECONOMY. France GDP - Gross Domestic Product. *Gross Domestic Product*, 2016. Disponível em: <https://countryeconomy.com/gdp/france?year=2016>. Acesso em: nov. 2022.
- \_\_\_\_\_. United Kingdom (UK) GDP - Gross Domestic Product. *Country Economy.com*, 2023. Disponível em: <https://countryeconomy.com/gdp/uk>. Acesso em: jan. 2023.
- DEPARTMENT FOR WORK AND PENSIONS. *No one written off: reforming welfare to reward responsibility*. Secretary of State for Work and Pensions by Command of Her Majesty. London, p. 129. 2008.
- \_\_\_\_\_. DWP annual report and accounts 2015 to 2016. *GOV.UK*, 2016. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/publications/dwp-annual-report-and-accounts-2015-to-2016>. Acesso em: Mai 2018.
- \_\_\_\_\_. *Annual Report and Accounts 2016-17*. Department for Work and Pensions. London, p. 234. 2017.
- DIRECTORY, LeftyLinks. Collected Atos news articles. *LeftyLinks Directory*, 2020. Disponível em: <http://lxs.blogspot.com/p/collected-atos-news-articles.html>. Acesso em: Fev 2020.
- E-MEDIA. Moi, Daniel Blake. *E-Media*, Paris, outubro 2016. Acesso em: mar. 2019.
- FILM REFERENCE. Film Reference. *Ken Loach - Director*, 2023. Disponível em: <http://www.filmreference.com/Directors-Ku-Lu/Loach-Ken.html>. Acesso em: mai. 2022.
- FMI. *Annual Report*. International Monetary Fund. Washington D.C, p. 177. 1990.
- GOVERNMENT UK. EU speech at Bloomberg. *Government UK*, 2013. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/speeches/eu-speech-at-bloomberg>. Acesso em: mai. 2020.
- HOUSE OF COMMONS. *Privatisation - Research Paper 14/61*. House of Commons Library. London, p. 1-64. 2014.
- IMDB. Ken Loach - Filmografia. *IMDb*, 2023. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0516360/>. Acesso em: abr. 2023.
- LE PACTE. Moi, Daniel Blake. *Palme d'Or - Festival de Cannes*, Paris, 2016.
- LEGISLATION.GO.UK. European Union Referendum Act. *Legislation.Go.UK*, 2015. Disponível em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2015/36/contents>. Acesso em: fev 2020.
- OFFICE FOR NATIONAL STATISTICS. UK Labour Market. *Office for National Statistics - Statistical Bulletin*, 2015. Disponível em: <https://backup.ons.gov.uk/wp-content/uploads/sites/3/2015/11/Labour-Market-Statistics-November-2015.pdf>. Acesso em: abr. 2020.
- OMC. *WTO Annual Report 1996*. World Trade Organization. Genebra, p. 168. 1996.
- OXFAM. *A "sobrevivência" do mais rico: por que é preciso tributar*. Oxfam Intern. Oxford. 2023.
- PARLAMENTO EUROPEU. Tragédia na baía de Morecambe (Reino Unido), na captura de berbigão. *Parlamento Europeu - Pergunta Parlamentar*, 2004. Disponível em: [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/H-5-2004-0117\\_PT.html?redirect](https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/H-5-2004-0117_PT.html?redirect). Acesso em: fev. 2019.
- SIXTEEN FILMS. Sixteen Films, 2007. Disponível em: <http://www.sixteenfilms.co.uk/>. Acesso em: 2 maio 2017.
- THE PEERAGE. Pesron Page - 35938. *The Peerage*, 2019. Disponível em: <http://www.thepeerage.com/p35938.htm>. Acesso em: Abr 2017.
- TRADES UNION CONGRESS. Gig economy workforce in England and Wales has almost tripled in last five years — new TUC research. *TUC.org*, 2021. Disponível em: <https://www.tuc.org.uk/news/gig-economy-workforce-england-and-wales-has-almost-tripled-last-five-years-new-tuc-research>. Acesso em: jun. 2022.

- UK PUBLIC SPENDING. UK National Debt Analysis. *What is the UK National Debt?*, 2022. Disponível em: [https://www.ukpublicspending.co.uk/uk\\_national\\_debt\\_analysis](https://www.ukpublicspending.co.uk/uk_national_debt_analysis). Acesso em: fev. 2022.
- UNFPA/IBGE. *Pobreza Menstrual no Brasil: desigualdade e violações de direitos*. Rio de Janeiro: UNICEF, 2018.
- UNIÃO EUROPEIA. A história da União Europeia - 1960. *União Europeia*, 2018. Disponível em: [https://europa.eu/european-union/about-eu/history/1960-1969/1960\\_pt](https://europa.eu/european-union/about-eu/history/1960-1969/1960_pt). Acesso em: Set 2018.
- WIGAN HERITAGE SERVICE. 25th Anniversary Miners' Strike 1984. *Past Forward*, Wigan, n. 52, nov. 2009. 1-30.

## Críticas, Notícias e Reportagens

- AFP. Bancos de alimentos britânicos batem recordes de distribuição na pandemia. *UOL Notícias*, 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/11/12/bancos-de-alimentos-britanicos-batem-records-de-distribuicao-na-pandemia.htm>. Acesso em: mar. 2021.
- AGNÈS B. I, Daniel Blake: Ken Loach and the scandal of Britain's benefits system. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/11/i-daniel-blake-ken-loach-director-film-movie-benefits-system>. Acesso em: set. 2019.
- ARANTES, Silvana. Ken Loach explora antiprivatização. *Folha de São Paulo - Ilustrada*, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409200115.htm>. Acesso em: Nov 2016.
- ARAÚJO, Inácio. Ken Loach não faz chantagem no dramático 'Eu, Daniel Blake'. *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846829-ken-loach-nao-faz-chantagem-no-dramatico-eu-daniel-blake.shtml>. Acesso em: Jan 2017.
- ATTAC. 'The Navigators', film van Ken Loach over de privatisering Britse spoorwegen. *Indymedia*, 2002. Disponível em: <http://attac.org/belgie/indexnl.html>. Acesso em: abr. 2018.
- BBC NEWS. Iain Duncan Smith: Tory welfare reforms 'restoring lives'. *BBC News - Politics*, 2015. Acesso em: setembro 2019.
- BILLEN, Andrew. The tracks of their tears. *New Statesman*, London, v. 130, p. 45, december 2001.
- BOFFEY, Daniel. Firms flouting the minimum wage not prosecuted in the past year. *The Guardian*, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2014/nov/22/firms-minimum-wage-not-prosecuted>. Acesso em: Out 2017.
- BRAMESCO, Charles. As unemployment skyrockets, the new film Sorry We Missed You couldn't be more relevant. *Vox*, 2020. Disponível em: <https://www.vox.com/2020/4/29/21241161/sorry-we-missed-you-review-amazon-gig-economy>. Acesso em: abr. 2021.
- BRAYTON, Tim. Poor wandering ones. *Alternate Ending*, 2021. Disponível em: <https://www.alternateending.com/2021/04/nomadland-2020.html>. Acesso em: abr. 2023.
- BRYANT, Miranda. 'Save the NHS': celebrities call on Londoners to join march to defend Whittington Hospital. *Evening Standard*, 2013. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/news/health/save-the-nhs-celebrities-call-on-londoners-to-join-march-to-defend-whittington-hospital-8535643.html>. Acesso em: nov. 2021.
- BUFS PREVIEW. I, Daniel Blake. *UWire*, Novi, p. 1, 2017. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A488626284/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=021342fa>. Acesso em: ago. 2018.
- BUTLER, Patrick. UK's biggest food bank network to spend millions on parcels this winter. *The Guardian*, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2022/oct/20/uks-biggest-food-bank-network-to-spend-millions-on-parcels-this-winter>. Acesso em: mar. 2022.
- BUTT, Riazat. Officials accused of connivance in law-breaking. *The Guardian*, 2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/2006/mar/25/ukcrime.immigration>. Acesso em: fe. 2019.

- CALLINICOS, Alex. Blair's 'honour' is a symbol of the system. *The Socialist Worker Site*, 2022. Disponível em: <https://socialistworker.co.uk/alex-callinicos/blairs-honour-is-a-symbol-of-the-system/>. Acesso em: abr. 2020.
- CHAKELIAN, Anoosh. Unconvinced by Ken Loach's benefits story? That says more about Britain than the film does. *New Statesman*, 2016. Acesso em: setembro 2019.
- CHAKRABORTTY, Aditya. One 'not really disabled' man has won against the system. I'm not celebrating. *The Guardian - Opinion*, 2017. Acesso em: junho 2019.
- CLARK, Nick. Enough is enough: disabled people are driven to suicide because of the Government's welfare reform. *The Independent*, 2012. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/comment/enough-is-enough-disabled-people-are-driven-to-suicide-because-of-the-governments-welfare-reform-8197640.html>. Acesso em: Ago 2017.
- COLLETT-WHITE, Mike. Ken Loach film sees migrant workers as slaves. *Reuters*, 2007. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-venice-loach-idUSL027241920070902>. Acesso em: abr. 2018.
- COLLIN, Robbie. Ken Loach's I, Daniel Blake is a quietly fearsome piece of drama - review. *The Telegraph*, 2016. Acesso em: maio 2019.
- COWBURN, Ashley. More than 85% of public tips on benefit 'frauds' are false. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2016/feb/27/false-benefit-fraud-allegations>. Acesso em: Jun 2017.
- COX, Andrew. Poor arguments against low-paid work. *Sp!ked*, 2007. Acesso em: abr. 2020.
- D'ANGELO, Mike. Ken Loach overdoes the misery in the final stretch of his Cannes-winning I, Daniel Blake. *AVClub*, 2016. Disponível em: <https://film.avclub.com/ken-loach-overdoes-the-misery-in-the-final-stretch-of-h-1798189866>. Acesso em: mar 2017.
- DOMOKOS, John *et al.* Meet the real Daniel Blakes - Video. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/politics/video/2016/oct/21/meet-the-real-daniel-blakes-ken-loach-video>. Acesso em: Jul 2017.
- DOWARD, Jamie. Housing crisis hits 1960s levels as tenants battle to cope, says Shelter. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2016/jan/09/housing-crisis-tenants-shelter-private-rent>. Acesso em: Jan 2018.
- DUVOUX, Nicolas. L'enfer du guichet: la cruauté bureaucratique selon Ken Loach. *La Vie des Idées*, 2016. Disponível em: <https://laviedesidees.fr/L-enfer-du-guichet>. Acesso em: outubro 2018.
- FEINBERG, Scott. Toronto: Cannes Winner 'I. *The Hollywood Reporter*, 2016. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/race/toronto-cannes-winner-i-daniel-928230>. Acesso em: abr. 2019.
- FORD, Adam. It's A Free World (15). *Nerve*, Liverpool, september 2007.
- FORD, Jonathan; PLIMMER, Gill. Returning the UK's privatised services to the public. *Financial Times - Opinion: The Big Read*, 2018. Disponível em: <https://www.ft.com/content/90c0f8e8-17fd-11e8-9e9c-25c814761640>. Acesso em: abr. 2018.
- FORSYTH, Scott. Making and remaking class in Ken Loach's recent films. *CineAction*, Toronto, n. 61, p. 66-67, february 2003.
- FRANCIS-DEVINE, Bridgid. *Poverty in the UK: Statistics*. London: House of Commons Library, 2023.
- FRIDAY, Kham. Le film "Navigators" de Ken Loach. *Indymedia.be*, 2002. Disponível em: <http://ks3260355.kimsufi.com/rouge/article-rouge?id=3894>. Acesso em: ago. 2019.
- FROIS, Emmanuèle. Ken Loach dénonce l'esclavagisme moderne. *Le Figaro - Culture*, 2008. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/cinema/2008/01/02/03002-20080102ARTFIG00251-ken-loach-denonce-l-esclavagisme-moderne.php>. Acesso em: abr. 2018.
- GALLEGOS, Ricardo. Crítica de "Nomadland", romantizando la pobreza. *La Estatuilla*, 2021. Disponível em: <https://laestatuilla.com/criticas/critica-de-nomadland-romantizando-la-pobreza/>. Acesso em: abr. 2023.

- GANT, Charles. The numbers: I, Daniel Blake. *Sight & Sound*, London, p. 13, January 2017.
- GÁRATE, Manuel. It's a Free World: o como la ideología de la flexibilización puede sacar lo peor del ser humano. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Aubervilliers, janvier 2008.
- GARLOCK, Jon. Introductions to films in the Rochester Labor Film Series: The Navigators. *Introducing Labor Films*, november 2002. Disponível em: <http://laborfilms.org/the-navigators/>. Acesso em: set 2019.
- GENESTRETI, Guilherme. 'I, Daniel Blake' desbanca brasileiro e ganha a Palma de Ouro em Cannes. *Ilustrada - Folha de São Paulo*, 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773938-i-daniel-blake-desbanca-brasileiro-e-ganha-a-palma-de-ouro-em-cannes.shtm>. Acesso em: maio 2018.
- GEORGES, Christian *et al.* Moi, Daniel Blake. *E-Media*, Neuchâtel, p. 1-11, octobre 2016.
- GILBEY, Ryan. Fantastic realism: how Ken Loach and Andrea Arnold create 21st century fairy tales. *The New Statesman*, London, october 2016.
- GLEIBERMAN, Owen. I, Daniel Blake. *Variety*, New York, p. 1-2, 2016.
- GRANT, Nick. Keeping it real: the brutal art of Ken Loach. *International Socialism: a quarterly review of socialism theory*, London, v. 160, October 2018.
- GRITTEN, David. Ken Loach gets right on track. *The Telegraph: Culture*, september 2001. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4725474/Ken-Loach-gets-right-on-track.html>. Acesso em: set 2019.
- GUIMÓN, Pablo. O Estado cria a ilusão de que, se você é pobre, a culpa. *El País Brasil - Cultura*, 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/22/cultura/1477145409\\_049665.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/22/cultura/1477145409_049665.html). Acesso em: maio 2019.
- HAMRAH, A S. In Three Years We Can Quit Chicken Sexing. *The Baffler*, 2021. Disponível em: <https://thebaffler.com/latest/in-three-years-we-can-quit-chicken-sexing-hamrah>. Acesso em: abr. 2023.
- HARRISON, Natalie. UK set for strong 2007 growth. *Reuters*, 2007. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/uk-growth-idUKNOA34485720070523>. Acesso em: 2017.
- IRVINE, Susannah; GORB, Aleksandra; FRANCIS-DEVINE, Brigid. Food Banks in the UK. *House of Commons Library*, 2022. Disponível em: <https://researchbriefings.files.parliament.uk/documents/CBP-8585/CBP-8585.pdf>. Acesso em: 2022.
- ISTO É DINHEIRO. Pesquisa: 20% dos trabalhadores usam apps para ter renda. *Economia*, 2021. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/pesquisa-20-dos-trabalhadores-usam-apps-para-ter-renda/>. Acesso em: jun. 2022.
- JACKSON, Liam. Exclusive: interview with Paul Laverty. *Students Pages*, 2018. Disponível em: <https://www.studentpages.biz/exclusive-interview-paul-laverty/>. Acesso em: Jan 2019.
- JENKINS, Patrick; JONES, Claire. City of London urges “muscular” defence against EU regulation. *The Financial Times*, 2014. Disponível em: <https://www.ft.com/content/6c540dd8-ae84-11e3-aaa6-00144feab7de>. Acesso em: Mar 2018.
- JOHNSTON, Sheila. How to make a drama out of a crisis. *The Guardian*, november 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2001/nov/18/features.review>. Acesso em: set 2019.
- JONES, Geoffrey. Great Britain: Big Business, management, and competitiveness in twentieth-century Britain. In: CHANDLER JR., Alfred D.; AMATORI, Franco; HIKINO, Takashi *Big business and the wealth of nations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JONES, Kent. The Shock of the Real The art of life as lived shined through at Cannes. *Film Comment*, New York, p. 60-62, 2016.
- KELLY, Richard. The Navigators. *Sight & Sound*, London, v. 12, n. 1, p. 52, january 2002.
- KERMODE, Mark. I, Daniel Blake review - a battle cry for the dispossessed. *The Guardian - Film*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/23/i-daniel-blake-ken-loach-review-mark-kermode>. Acesso em: junho 2019.

- \_\_\_\_\_. Nomadland review — Chloe Zhao's triumphant ode to community. *The Guardian*, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2021/may/02/nomadland-review-chloe-zhao-frances-mcdormand>. Acesso em: abr. 2023.
- KIRKUP, James. Obituário: Gilles Grangier. *Independent*, 1996. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-gilles-grangier-1347767.html>. Acesso em: 2020.
- KORESKY, Michael. I, Daniel Blake. *Film Comment*, New York, p. 88-89, november/december 2016.
- LAMY, Pascal. Lamy: Trade expansion is insurance against financial turbulences. World Trade Organization, 2008a. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/sppl\\_e/sppl85\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/sppl_e/sppl85_e.htm). Acesso em: abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. Lamy: Doha Round conclusion will reassure world financial markets. World Trade Organization, 2008b. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/sppl\\_e/sppl88\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/sppl_e/sppl88_e.htm). Acesso em: abr. 2018.
- LAVERTY, Paul. *"Mein Blut kocht" Interview mit Drehbuchautor Paul Laverty*. Interviewer: Bert Rebhandl. Berlin (Die Tageszeitung). 2008.
- \_\_\_\_\_. Paul Laverty: scénariste. *Palme d'Or - Festival de Cannes: Moi, Daniel Blake*, Paris, octobre 2016.
- \_\_\_\_\_. Nosso filme olha para o caos da vida dominada pela tecnologia. É sobre essa falsa ilusão de liberdade. Entrevistadora: Juliana Oliveira. *Cultura - El País*, fev. 2020a. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-28/nosso-filme-olha-para-o-caos-da-vida-dominada-pela-tecnologia-e-sobre-essa-falsa-ilusao-de-liberdade.html>. Acesso em: ago. 2022.
- \_\_\_\_\_. *Paul Laverty: entrevista*. Entrevistadora: Cíntia Medina. Tradutor: Lindberg Campos Filho. A íntegra da entrevista encontra-se no Anexo A deste trabalho. São Paulo (entrevista virtual). 2020b.
- LEE, Benjamin. Ken Loach: I'm pro. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/13/ken-loach-european-union-jeremy-corbyn>. Acesso em: set. 2019.
- LEFRANÇOIS, Claire. Injonctions institutionnelles et ambivalences de l'individualisation dans le système français et britannique, Dossier débat: Moi, Daniel Blake. In: COHEN, Valérie, et al. *La Nouvelle Revue du Travail*. Paris: [s.n.], v. 10, 2017.
- LEWIS, Natasha. On the Dole with Ken Loach. *Dissent Magazine*, Philadelphia, p. 1-7, spring 2017.
- LOACH, Ken. Rob Dawber: Radical rail worker and writer who sued his bosses over fatal illness. *The Guardian*, 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2001/feb/23/guardiano-bituaries>. Acesso em: ago. 2018.
- \_\_\_\_\_. Loach leva operariado ao purgatório em novo filme. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/loach-leva-operariado-ao-purgatorio-em-novo-filme/>. Acesso em: abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Ken Loach interviewed about his new film, It's a Free World*. Interviewer: Berit Kuennecke. London (Socialist Worker). 2007a.
- \_\_\_\_\_. Ken Loach and Paul Laverty. *The Guardian*, 2007b. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2007/sep/17/1>. Acesso em: 2017.
- \_\_\_\_\_. Interview mit Ken Loach. In: MÜCKE, Matthias; MÜLLER, Sylvia *Presseheft It's a free world*. Berlin: Mücke Filmpresse & Werbung, 2007c. p. 10-14.
- \_\_\_\_\_. *"C'est un monde libre" Interview de Ken Loach (Rouge N°2233)*. Interview: Laura Laufer; Yvan Guimbert. Paris (Midi Insoumis Populaire et Citoyen). 2008.
- \_\_\_\_\_. Entretien avec Ken Loach. *Palme d'Or Festival de Cannes: Moi, Daniel Blake*, Paris, octobre 2016b.
- \_\_\_\_\_. Interview with Ken Loach. *Locarno Festival*, 2016c. Disponível em: [www.locarnofestival.ch/pardo/about-the-festival/sponsors-and-partners](http://www.locarnofestival.ch/pardo/about-the-festival/sponsors-and-partners). Acesso em: abr 2018.
- \_\_\_\_\_. *Ken Loach on Sorry We Missed You: "I want to be part of the world, not somehow locked away"*. Interviewer: Lou Thomas. London (British Film Institute). 2019.

- \_\_\_\_\_; LAVERTY, Paul. *Ken Loach and Paul Laverty Interview*. Interviewer: Simon Hattenstone. London (The Guardian). 2007a.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. Correcting historical lies: an interview with Ken Loach and Paul Laverty. Interviewer: David Archbald. *Cinéaste*, New York, v. 32, n. 2, p. 26-30, march 2007b.
- LONG, Camilla. Camilla Long on film: I, Daniel Blake and Keeping Up with the Joneses. *The Sunday Times*, 2016. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/camilla-long-on-film-i-daniel-blake-and-keeping-up-with-the-joneses-5f763wmx>. Acesso em: mar 2017.
- MACCABE, Colin. Cannes 2006. *4 Critical Quarterly*, Pittsburgh, v. 48, n. 3, p. 105-109, october 2006.
- MACDONALD, Moira. 'Nomadland' review: Frances McDormand is perfect as a house-less woman making her way through life. *The Seattle Times*, 2021. Disponível em: [https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/nomadland-review-frances-mcdormand-is-perfect-as-a-house-less-woman-making-her-way-through-life/?utm\\_source=RSS&utm\\_medium=Referral&utm\\_campaign=RSS\\_movies](https://www.seattletimes.com/entertainment/movies/nomadland-review-frances-mcdormand-is-perfect-as-a-house-less-woman-making-her-way-through-life/?utm_source=RSS&utm_medium=Referral&utm_campaign=RSS_movies). Acesso em: abr. 2023.
- MACKENZIE, Steven. One year after I, Daniel Blake — *The Big Issue*, 2017. Disponível em: <https://www.bigissue.com/culture/one-year-after-i-daniel-blake-what-has>. Acesso em: junho 2019.
- MANZANAS. Ken Loach, It's a Free World (2007). *Hospitality and European Film*, 2007. Disponível em: <https://hostfilm.usal.es/index.php/its-a-free-world/>. Acesso em: mar. 2020.
- MARSOLAIS, Gilles. Critiques - It's a Free World. *Revue 24 Images*, 2008. Disponível em: <https://revue24images.com/les-critiques/its-a-free-world-2/>. Acesso em: mar. 2019.
- MATGAMNA, Sean. Uma vida para a luta de classes: Rob Dawber, 1956-2001. *A life for the class struggle: Rob Dawber, 1956-2001*, 2021. Disponível em: <https://workersliberty.org/node/38210>. Acesso em: jan. 2022.
- MATTEI, Clara; SALOUR, Sam. Austerity is a political choice, not an economic necessity. *The Guardian - Opinion*, 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/sep/02/austerity-is-a-political-choice-not-an-economic-necessity>. Acesso em: setembro 2019.
- MATTHEWS, Philip. The Revolution Will Be Filmed. *Worldpress*, 2003. Disponível em: <https://www.worldpress.org/Asia/872.cfm>. Acesso em: nov. 2019.
- MEECHAN, Simon. I, Daniel Blake' graffiti scrawled on shut-down Gateshead Jobcentre. *Chronicle Live*, 2016. Disponível em: <https://www.chroniclelive.co.uk/news/north-east-news/i-daniel-blake-graffiti-scrawled-12308154>. Acesso em: Abril 2017.
- MELLO, Marie-Hélène. La logique de l'exploitation / It's a Free World... de. *Érudit*, 2008. Disponível em: [id.erudit.org/iderudit/33461ac](http://id.erudit.org/iderudit/33461ac). Acesso em: abr. 2019.
- MONAGHAN, Angela. Seven things you need to know about the UK economy. *The Guardian*, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/business/economics-blog/2014/apr/24/uk-economy-seven-things-need-to-know-ons-g7>. Acesso em: Mar 2019.
- MOORE, Mike. How Trade Liberalisation Impacts Employment. *World Trade Organization (WTO)*, 2002. Acesso em: fev, 2020.
- MURRAY, Jonathan. I, Daniel Blake. *Cineaste*, New York, p. 49-51, spring 2017.
- NIXON, Michael. Vandals shut 'I, Daniel Blake' food bank. BBC News, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-england-tyne-40634012>. Acesso em: set. 2018.
- NUSSBAUMER, Marc. O caos das ferrovias britânicas. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 2002. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-caos-das-ferrovias-britanicas/>. Acesso em: jun 2017.
- O'SULLIVAN, Kyle. Where White Dee is now - Benefits Street family ripped apart, young men and Love Island. *Mirror*, 2021. Disponível em: <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/white-dee-now-benefits-street-24531826>. Acesso em: Out 2021.
- O'BRIEN, Cormac. Interview: Screenwriter Paul Laverty talks about his new film *The Olive Tree* and the international response he's received to I, Daniel Blake. *Candid Magazine*, 2017. Disponível em: <https://candidmagazine.com/interview-screenwriter-paul-laverty-talks-new-film-olivetreel/>. Acesso em: maio 2019.

- O'BRIEN, Rebecca. Entretien avec Rebeca O'Brien. *Palme d'Or - Festival de Cannes: Moi, Daniel Blake*, Paris, p. 11, octobre 2016.
- OKÓLSKI, Marek; SALT, John. Polish Emigration to the UK after 2004; Why Did So Many Come? *Central and Eastern European Migration Review*, Warsaw, dec. 2014. 1-27.
- PAHUD, Marc. *Moi, Daniel Blake*. *E-Media*, Neuchâtel, 2016.
- PETITJEAN, Olivier. Atos, sponsor des Jeux Paralympiques, force les handicapés à retourner au travail. *Basta!*, Montreuil, septembre 2012.
- PETRIE, Stephanie. We showed I, Daniel Blake to people living with the benefits system: here's how they reacted. *The Independent*, 2017. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/we-showed-i-daniel-blake-to-people-living-with-the-benefits-system-here-s-how-they-reacted-a7589346.html>. Acesso em: junho 2019.
- PILLON, Jean-Marie. Claire Lefrançois: Injonctions institutionnelles et ambivalences de l'indiv dualisation dans le système français et britannique, Dossier débat: Moi, Daniel Blake. In: COHEN, Valérie, et al. *La Nouvelle Revue du Travail*. Paris: [s.n.], v. 10, 2017.
- PODER 360. Taxa de desemprego nos EUA sobe a 4,7%. *Site Poder 360*, 2017. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/taxa-de-desemprego-nos-eua-sobe-a-47/>. Acesso em: jun. 2022.
- PORTUGAL, Paulo. "Versus: the life and films of Ken Loach" (A vida e os filmes de Ken Loach). *C7nema*, 2016. Disponível em: <https://c7nema.net/critica/item/45829-versus-the-life-and-films-of-ken-loach-a-vida-e-os-filmes-de-ken-loach-por-paulo-portugal.html>. Acesso em: dez. 2021.
- PORTON, Richard. Beyond Hollywood at the Toronto International Film Festival. *Cineaste*, New York, v. 27, p. 47-48, 2001.
- \_\_\_\_\_. Short takes: The Navigators. *Cineaste*, New York, v. 27, n. 4, p. 64, 2002.
- PROUDHON, Pierre J. *Sistema das contradições econômicas ou Filosofia da miséria*. 1ª. ed. São Paulo: Ícone Editora, 2017.
- PYCROFT, Hollie. Period poverty: the statistics around the world. *ctionaid*, 2022. Disponível em: <https://www.actionaid.org.uk/blog/2022/05/18/period-poverty-statistics-around-world>. Acesso em: mar. 2022.
- QUART, Leonard. Short Takes. *Cineaste*, New York, 2002. n. 64.
- QUIRKE, Antonia. Film review: I, Daniel Blake - 'Nostalgia'. *The Financial Times: News*, 2016. Disponível em: <https://www.ft.com/content/35e8eaf4-96b0-11e6-a80e-bcd69f323a8b>. Acesso em: ago 2018.
- RAMESH, Randeep. Atos holds £3bn of government contracts. *The guardian*, 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/society/2012/aug/28/atos-3bn-government-contracts-paralympics>. Acesso em: Abr 2017.
- RAPHAEL, Amy. The great crusader. *New Statesmen*, London, p. 50-52, September 2007.
- RFI. Milhares de britânicos contrários ao Brexit tomam as ruas de Londres. *Notícias - Europa*, 2016. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/europa/20160702-milhares-de-britanicos-contrarios-ao-brexite-tomam-ruas-de-londres>. Acesso em: mar. 2019.
- RICHARDSON, Andy. Benefits Street five years on: Where are White Dee and other residents now? *Mirror Online*, 2019. Disponível em: <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/benefits-street-five-years-on-14116883>. Acesso em: junho 2019.
- RITMAN, Alex. BBC Broadcast of Ken Loach's 'I, Daniel Blake' Sparks Debate in U.K. *The Hollywood Reporter*, 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/bbc-broadcast-ken-loachs-i-daniel-blake-sparks-debate-uk-1174073>. Acesso em: junho 2019.
- \_\_\_\_\_. I, Daniel Blake: Ken Loach and the scandal of Britain's benefits system. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/11/i-daniel-blake-ken-loach-director-film-movie-benefits-system>. Acesso em: set. 2019.



- ROBERTS, Yvonne *et al.* I, Daniel Blake: Ken Loach and the scandal of Britain's benefits system. *The Guardian - Film*, 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/11/i-daniel-blake-ken-loach-director-film-movie-benefits-system>. Acesso em: setembro 2019.
- ROONEY, David. 'I, Daniel Blake': Cannes Review. *The Hollywood Reporter*, 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/review/ken-loachs-i-daniel-blake-893348>. Acesso em: junho 2020.
- ROSS, Deborah. Loach at his most Loach, *The Spectator*, V. 332. *Gale Academic OneFile*, p. 44, October 2016. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=capes&id=GALE|A467315123&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=58d625c9>. Acesso em: Set 2018.
- RUGGIERO, Renato. The global challenge: opportunities and choices in the multilateral trading system. *World Trade Organization*, 1995. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/spr\\_r\\_e/harvar\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/spr_r_e/harvar_e.htm). Acesso em: abr. 2018.
- RUGGIERO, Renato. The road ahead: International trade policy in the Era of the WTO. *World Trade Organization*, 1996. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/spr\\_r\\_e/ottawa\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/spr_r_e/ottawa_e.htm). Acesso em: abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. Beyond the Financial Crisis. *World Trade Organization*, 1998. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/pres98\\_e/pr113\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/pres98_e/pr113_e.htm). Acesso em: abr. 2018.
- \_\_\_\_\_. The New Multilateral Trade Negotiations, the European Union, and its Developing Country Partners: An Agenda for Action. *World Trade Organization*, 1999. Disponível em: [https://www.wto.org/english/news\\_e/spr\\_r\\_e/brusse\\_e.htm](https://www.wto.org/english/news_e/spr_r_e/brusse_e.htm). Acesso em: mar. 2018.
- RUSSO, Mario. Privatizações ganharam força a partir dos anos 90. *O Globo*, 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/economia/privatizacoes-ganharam-forca-partir-dos-anos-90-10448501>. Acesso em: jun 2020.
- RYAN, Frances. David Clapson's awful death was the result of grotesque government policies. *The Guardian*, London, 2014. Disponível em: [https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/09/david-clapson-benefit-sanctions-death-government-policies?CMP=tw\\_t\\_gu](https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/09/david-clapson-benefit-sanctions-death-government-policies?CMP=tw_t_gu). Acesso em: Jul 2017.
- \_\_\_\_\_. I, Daniel Blake is a realistic depiction of life on benefits. Isn't it? *The Guardian - Opinion*, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/feb/16/daniel-blake-realistic-life-benefits>. Acesso em: maio 2019.
- SANDLIN, Lee. Wicked river : the Mississippi when it last ran wild. *Internet Archive*, 2010. Disponível em: [https://archive.org/details/wickedrivermissi0000sand\\_j8c3/page/120/mode/2up?q=down+the+river+](https://archive.org/details/wickedrivermissi0000sand_j8c3/page/120/mode/2up?q=down+the+river+). Acesso em: 2018.
- SCAMMELL, Robert. Amazon workers release bottled up rage against their corporate deniers. *V*, 2021. Disponível em: <https://www.verdict.co.uk/amazon-urine-delivery/>. Acesso em: set. 2021.
- SEXTON, David. I, Daniel Blake, film review: Benefits drama is hard-hitting propaganda. *Go London Newsletter*, 2016. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/go/london/film/i-daniel-blake-film-review-a3375281.html>. Acesso em: setembro 2019.
- \_\_\_\_\_. I, Daniel Blake, film review: Benefits drama is hard-hitting propaganda. *Evening Standard*, 2016. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/culture/film/i-daniel-blake-film-review-a3375281.html>. Acesso em: fev. 2019.
- SEYMOUR, Tom. I, Daniel Blake 'doesn't represent reality', says jobcentre. *The Guardian - Film*, 2017. Acesso em: maio 2019.
- SHUTE, Joe. Paddington rail disaster: 'her last words to me were goodbye, Daddy'. *The Telegraph*, 2014. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/road-and-rail-transport/11124741/Paddington-rail-disaster-Her-last-words-to-me-were-goodbye-Daddy.html>. Acesso em: Mar 2018.
- SILVA, Victor. 'Tudo bem por aí?'. *The Intercept Brasil*, 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/09/05/yuri-morreu-fazendo-entrega-para-o-ifood-11-dias-depois-sua-conta-foi-desativada-por-ma-conduta/>. Acesso em: set. 2022.

- SIMON, Alissa. It's a free world. *Variety*, New York City, Sept. 2007. 88.
- SIMS, David. I, Daniel Blake satirizes a brutal bureaucracy. *The Atlantic*, 2017. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/01/i-daniel-blake-satirizes-britains-brutal-bureaucracy/513806/>. Acesso em: 2017.
- SOHN-RETHEL, Martin. *Real to Reel: A New Approach to Understanding Realism in Film and TV Fiction*. Liverpool: Auteur Publishing - Liverpool University Press, 2016.
- SOLÓRZANO, Fernanda. Cine apart: Nomadland. *Letras Libres*, 2023. Disponível em: <https://letraslibres.com/cine-tv/cine-aparte-nomadland/>. Acesso em: abr. 2023.
- SOTINEL, Thomas. Conserver l'indépendance: la méthode de l'équipe Loach. *Le Monde*, Paris, janvier 2008.
- SOUZA, Rodrigo T. A proletarização da profissão da advocacia chegou ao Congresso Nacional. *Revista de Direito do Trabalho*, São Paulo, 45, mar. 2019. 163-179. Disponível em: <https://juslaboris.tst.jus.br/handle/20.500.12178/154370>. Acesso em: ago 2021.
- STEEL, Mark. Of course Toby Young understands what life is like on benefits —. *The Independent*, 2016. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/ken-loach-i-daniel-blake-toby-young-life-on-benefits-rings-true-mark-steel-a7383461.html>. Acesso em: maio 2019.
- STEIN, Ben. In Class Warfare, Guess Which Class Is Winning. *The New York Times*, 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/11/26/business/yourmoney/26every.html>. Acesso em: abr. 2020.
- STONE, Jon. Jeremy Corbyn tells Theresa May to watch 'I, Daniel Blake' to understand the benefits system. *UK Politics - Independent*, 2016. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/i-daniel-blake-jeremy-corbyn-pmq-esa-benefits-system-theresa-may-sanctions-a7393371.html>. Acesso em: maio 2018.
- STRANGLEMAN, Tim. *Work identity at the end of the line? Privatisation and culture change in the UK rail industry*. London: Palgrave Macmillan, 2004.
- STRATTON, David. Film Reviews: The Navigators. *Variety*, Santa Monica, n. 4, p. 64, september 2001.
- TAVERNIER, Bertrand. Entrevista cinema: viagem com Bertrand Tavernier pelos filmes da grande esperança. *Público*, 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/07/28/culturaipsilon/entrevista/bertrand-tavernier-1780163>. Acesso em: 2017.
- THE YORKSHIRE TIMES. *Yorkshire Humour*. North Yorkshire: [S.n.], 2013.
- TWITCHELL, Kate. Soapboxing. *The urban dictionary*, 2004. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=soapboxing>. Acesso em: Abril 2020.
- TWO WORLDS. Counting deaths for dollars: the rise and fall of Nicaragua's 'human rights' organizations. *Two Worlds*, 2019. Disponível em: <https://twoworlds.me/latin-america/counting-deaths-for-dollars-the-rise-and-fall-of-nicaraguas-human-rights-organizations/>. Acesso em: fev 2020.
- \_\_\_\_\_. Tratados da UE. *União Europeia*, 2019. Disponível em: [https://europa.eu/european-union/law/treaties\\_pt](https://europa.eu/european-union/law/treaties_pt). Acesso em: Nov 2019.
- WALSH, David. Even the Rain and the need for dealing with complexity. *World Socialist*, 2010. Disponível em: <https://www.wsws.org/en/articles/2010/10/tff3-o01.html>. Acesso em: fev. 2018.
- WARNES, William. Demand more than doubles for Ipswich food bank as costs continue to soar. *Ipswich Star*, 2022. Disponível em: <https://www.ipswichstar.co.uk/news/21517358.demand-doubles-ipswich-food-bank-costs-continue-soar/>. Acesso em: dez 2022.
- WHITAKER, Andrew. Give tampons free to all women, says writer of 'I Daniel Blake' film. *The Herald*, 2016. Disponível em: <https://www.heraldscotland.com/news/14831862.give-tampons-free-women-says-writer-i-daniel-blake-film/>. Acesso em: mar. 2019.
- WILLIS, Andy. I, Daniel Blake: Ken Loach tells Britain it's time to kick the political door in. *The Conversation*, 2016. Disponível em: <https://theconversation.com/i-daniel-blake-ken-loach-tells-britain-its-time-to-kick-the-political-door-in-66657>. Acesso em: Jul 2017.

- WITHEROW, Tom. I, Daniel Blake is unfair, says the man who runs centre. *Daily Mail Online*, 2017. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4213976/I-Daniel-Blake-unfair-says-man-runs-centre.html>. Acesso em: maio 2019.
- WOLMAR, Christian. Tracks of our tears: the crash that stopped Britain. *New Statesman*, London, v. 130 (4567), p. 54-55, abril 2001.
- WRIGHT, James. The 3 biggest meltdowns from journalists who just realised Ken Loach's new film is smashing it [TWEETS]. *The Canary*, 2016. Disponível em: <https://www.thecanary.co.uk/2016/10/25/3-biggest-meltdowns-journalists-just-realised-ken-loachs-new-film-smashing-tweets/>. Acesso em: jul 2017.
- YOUNG, Toby. Why only Lefties could go misty eyed at a movie that romanticises Benefits Britain, says Toby Young. *Daily Mail*, London, October 2016. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/debate/article-3869182/Why-Lefties-misty-eyed-movie-romanticises-Benefits-Britain-says-TOBY-YOUNG.html>.

## Filmografia e Multimídia

- 11 DE SETEMBRO. Direção: Ken Loach. Produção: Alejandro González Iñárritu e Sean Penn. [S.l.]: CIH Shorts. See distributor, 2002 1 DVD (135 min.).
- À PROCURA DE ERIC. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Wild Bunch; Film4 Productions. Icon Film Distribution, 2009 1 DVD (116 min.).
- ACKROYAD, Barry. Working with Ken Loach. *YouTube*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JpVLv6bgGKQ>. Acesso em: nov. 2019.
- ADORO CINEMA. Núpcias de Escândalo. *Adoro Cinema - Filmes*, 2022. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-746/>. Acesso em: fev. 2022.
- AS LIGAÇÕES PERIGOSAS. Direção: Stephen Frears. Produção: Norma Heyman e Hank Moonjean. [S.l.]: Lorimar Film Entertainment; NFH Limited. Warner Bros., 1988 1 DVD (119 min.).
- CATHY COME HOME. Direção: Ken Loach. Produção: Tony Garnett. [S.l.]: BBC television. BBC 1, The Wednesday Play, 1966 (75 min.).
- CHUVA DE PEDRAS. Direção: Ken Loach. Produção: Sally Hibbin. [S.l.]: Film4. First Independent Films, 1993 1 DVD (90 min.).
- DIARY OF A YOUNG MAN. Direção: Ken Loach. Produção: James MacTaggart. [S.l.]: BBC TV. 1964 (180 min.).
- ERA UMA VEZ NA AMÉRICA. Direção: Sergio Leone. Produção: Arnon Milchan. [S.l.]: The Ladd Company; PSO International. Warner Bros., 1984 1 DVD (251 min.).
- EU, DANIEL BLAKE. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films, Canal+. BFi, Entertainment One, Le Pacte, 2016a, 1 DVD (97 min.).
- FELIZES DEZESSEIS. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films, BBC Films. Icon Film Distribution, 2002 1 DVD (106 min.).
- IMOVISION. Eu, Daniel Blake: depoimentos públicos. *YouTube*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7nsrc-bM-1Y>. Acesso em: jan. 2017.
- KES. Direção: Ken Loach. Produção: Tony Garnett. [S.l.]: Woodfall Film Productions, Kestrel Films. United Artists, 1969 1 DVD (112 min.).
- LOACH, Ken. Palme d'Or - Ken Loach : "Il faut dire qu'un autre monde est possible et même nécessaire" - Canal+. *YouTube*, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6r4hYF71Atk>. Acesso em: Mai 2017.
- \_\_\_\_\_. I, Daniel Blake wins outstanding British film. *YouTube*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t97XvudyLpE>. Acesso em: ago. 2019.

- \_\_\_\_\_. Time For Real Change: Looking for Paul - A Cinema Screening Event. *YouTube*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FpVCmq03xK0>. Acesso em: 2020.
- MEU NOME É JOE. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien Ulrich Felsberg. [S.l.]: Alta Films, Channel Four Films. Film4, 1998 1 DVD (100 min.).
- MUNDO LIVRE. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sisten Films. Film Four, 2007. 1 DVD (96 min.).
- NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Produção: Frances McDormand e Peter Spears. [S.l.]: Highwayman; Hear/Say Productions; Cor Cordium Productions. Searchlight Pictures; Disney, 2020 1 DVD (108 min.).
- O ESPÍRITO DE 45. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixtenn Films, Fly Films. Festival do Rio, 2013. 1 DVD (94 min.).
- O FUTURO DA HISTÓRIA. Direção: Fiona Tan. Produção: Benny Drechsel Floor Onrust. [S.l.]: Family Affair Films, Antithesis Film, Rohfilm & Vico Films. Rotterdam IFF, 2016 (95 min.).
- OS FERROVIÁRIOS. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films. Manga Films, 2001. 1 DVD (96 min.).
- PÃO & ROSAS. Direção: Ken Loach. Produção: Ken Loach. [S.l.]: Sixteen Films. FilmFour Distributors, 2000 1 DVD (110 min.).
- PLAYTIME. Direção: Jacques Tati. Produção: Bernard Maurice. [S.l.]: Specta Films; Jolly Film. SN Prodis, 1967 1 DVD (124 min.).
- QUIRICCI, Erasmo. Revolução Brasileira: retomando o sindicalismo combativo. *YouTube*, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kay817RBXhw>. Acesso em: 2022.
- ROGER & EU. Direção: Michael Moore. Produção: Chris Beaver et al. [S.l.]: Dog Eat Dog Films. Warner Bros, 1989. 1 DVD (91 min.).
- ROTA IRLANDESA. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films; Why Not Productions; Wild Bunch. Artificial Eye, 2010 1 DVD (109 min.).
- THE OLD OAK. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films; StudioCanal; Why Not Productions; BBC Film. StudioCanal; Le Pacte, 2023 (113 min.).
- TRAINSPOTTING. Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. [S.l.]: Channel Four Films. PolyGram Filmed Entertainment, 1996 1 DVD (93 min.).
- VERSUS: The Life and Films of Ken Loach. Direção: Louise Osmond. Produção: Lizzie Francke; Rebecca O'Brien e Christine Langan. [S.l.]: [s.n.]. 2016, 1 DVD (93 min.).
- VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixtenn Films, BBC Films, Canal+. Cameo, Golem, 2019, 1 DVD (101 min.).

## ÍNDICE REMISSIVO

- (neo)liberalismo, 38, 51, 60, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 121, 122, 125, 162, 231, 233, 241, 242, 248, 264, 324, 379, 380, 394, 395, 396, 455, 464, 521, 522
- abstração, 48, 58, 67, 105, 118, 124, 131, 145, 160, 176, 181, 193, 204, 210, 289, 388, 534, 542
- Ackroad, Barry, 225
- Acordo de Bretton Woods, 240
- acumulação  
de capital, 36, 54, 61, 77, 162, 195, 203, 212, 221, 241, 250, 261, 273, 285, 323, 325, 337, 340, 356, 373, 389, 400, 421, 506, 532  
flexível, 284, 289
- África, 241
- agitprop, 164, 438, 576
- algoritmo, 234, 482, 491, 498, 502, 535, 537, 538, 541
- ambiente  
construído, 192  
laboral, 261, 469, 493, 506  
virtual, 419, 427
- América Latina, 319, 394, 401
- antecedência histórica, 66, 73, 86, 95, 135, 157, 160, 173, 177, 187, 207, 423, 437, 496, 503, 508, 527
- antropomorfização, 268
- aparatos tecnodigitais, 41, 46, 53, 468, 472, 482, 485, 489, 506, 535, 538
- aprimoramentos tecnocientíficos, 241, 276
- aristocracia operária, 74, 122, 141, 162, 262, 403, 508
- arquetipo, 45, 92, 165, 277, 319, 341, 413, 417, 425, 428, 432, 446, 450, 467, 480, 491, 498, 501, 503, 516, 523
- artes, 29, 135, 143, 190, 198, 199, 213, 214, 402
- Ásia, 319
- assalariamento, 84, 99, 203, 256, 263, 276, 368, 481, 487, 498, 502, 503, 536
- assistência social, 34, 68, 80, 92, 97, 99, 108, 112, 155, 168, 172, 230, 402, 444, 529
- ativos, 76, 83, 85, 98, 109, 155, 193, 205, 273, 276, 282, 397, 458, 507, 524
- ato, 255, 256, 257, 259, 260, 278, 288, 289, 290, 293, 357, 359, 365, 371, 384, 403, 416, 417, 418, 419, 431, 432, 442, 443, 447, 452, 473, 478, 488, 495, 496, 497, 498, 503, 505, 508, 509
- Atos Healthcare, 112, 408
- austeridade, 39, 40, 45, 53, 60, 61, 65, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 94, 96, 97, 98, 104, 105, 121, 131, 140, 141, 146, 147, 172, 177, 178, 184, 227, 231, 233, 234, 249, 341, 380, 399, 413, 414, 415, 428, 430, 431, 434, 438, 441, 442, 446, 447, 451, 455, 457, 460, 465, 466, 467, 468, 517, 521, 529, 530, 531, 532, 534, 536, 537, 539, 544
- auxílio-  
desemprego, 32, 90, 115, 403, 420, 433, 447, 454, 530
- doença, 30, 32, 90, 319, 373, 403, 466
- moradia, 115
- saúde, 408
- BAFTA, 114, 354
- banco de alimentos, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 110, 114, 147, 403, 416, 434, 435, 436, 439, 442, 445, 451, 452, 460, 466, 467, 532
- Banco Mundial, 246, 326, 337, 342, 344, 446
- belo, 51, 136, 179, 192, 201, 204, 222, 227, 228
- BFI, 106
- bloco narrativo, 245, 255, 256, 257, 263, 276, 278, 280, 287, 303, 309, 345, 357, 402, 403, 416, 417, 442, 473, 496, 497, 510
- blues, 304, 310, 314, 315, 328
- Brasil, 32, 35, 36, 37, 46, 65, 68, 138, 139, 161, 231, 246, 326, 367, 394, 401, 446, 484, 508, 533
- Brexit, 37, 38, 40, 50, 65, 81, 89, 121, 141, 227, 231, 233, 396, 430, 457, 521, 530, 532, 533
- British  
Rail, 44, 51, 244, 245, 247, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 270, 277, 278, 286, 290, 291, 293, 297, 298, 299, 314, 328, 393, 522, 524  
Railway, 243, 260, 262, 273, 275
- burocratismo de ocasião, 420
- Callaghan, James, 77
- caminhão amarelo, 257, 258, 259, 260, 291, 308, 311, 327, 524
- campo  
artístico-cultural, 47, 121, 123, 125, 169, 187, 191, 199, 213, 214, 217, 218, 221, 222, 223, 226, 235  
cinematográfico, 59, 132, 137, 148, 162, 170, 176, 177, 180, 183, 189, 190, 205, 208, 209, 227, 228, 229, 232  
cultural, 170, 191, 199, 209, 214, 215, 217, 219, 223, 225, 229, 233
- capital, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 54, 61, 65, 67, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 89, 98, 100, 101, 104, 112, 125, 140, 143, 147, 152, 155, 160, 162, 172, 173, 174, 178, 183, 191, 198, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 217, 223, 233, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 250, 251, 256, 257, 264, 265, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 292, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 337, 340, 341, 344, 346, 348, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 399, 400, 401, 402, 417, 421, 422, 432, 435, 440, 450, 453, 455, 458, 461, 464, 466, 476, 483, 485, 490, 492, 503, 505, 517, 520, 521, 522, 524, 528, 531, 538, 539, 540, 542

- fictício, 80
- capitalismo, 30, 74, 75, 253, 259, 301, 319, 325, 326, 328, 330, 336, 342, 348, 352, 353, 360, 364, 368, 378, 389, 390, 471, 542, 543, 545
- britânico, 74, 336
- contemporâneo, 325, 364
- monopolista-financeiro, 75, 389
- catarse, 35, 36, 53, 168, 171, 172, 213, 223, 227, 269, 428, 453, 517
- Cathy Come Home*, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 122, 139, 178
- central de emprego, 99, 100, 103, 110, 111, 115
- China, 398, 403, 416, 426, 428, 429, 434, 439, 447, 458, 459, 467
- cinema, 40, 42, 89, 91, 102, 106, 130, 138, 140, 142, 143, 148, 150, 170, 185, 254, 265, 353, 373, 469
- loachiano, 33, 52, 64, 124, 126, 136, 138, 140, 156, 163, 177, 208, 211, 215, 353, 357, 373, 393
- City of London, 39, 79, 80, 231, 242, 395
- classes trabalhadoras, 40, 42, 62, 68, 76, 97, 98, 104, 122, 139, 143, 152, 161, 170, 219, 220, 464, 469, 479
- codificação, 180, 181, 182, 183, 184, 189
- coisa-em-si, 50, 67, 128
- coletividade, 48, 154, 173, 175, 223, 226, 290, 369, 389
- colonialismo, 241
- competitividade, 76, 169, 196, 243, 262, 264, 267, 270, 272, 275, 280, 281, 283, 299, 302, 374, 378, 380, 480
- composição fílmica, 127, 357, 364
- condição proletária, 152, 305, 348, 359, 365, 366, 369, 384, 503, 505, 544
- condições materiais, 146, 187, 189, 210, 226, 229
- consciência, 36, 76, 90, 154, 155, 161, 169, 170, 185, 186, 191, 195, 209, 212, 292, 304, 320, 326, 341, 342, 343, 344, 364, 383, 385, 387, 394, 408, 435, 438, 460, 466, 467, 469, 472, 531
- conteudismo, 63, 69, 70, 78, 87, 126, 137, 138, 163, 167, 177, 470, 472
- contrato
- de trabalho, 99, 147, 255, 348, 349, 351, 352, 356, 401
- zero hora, 46, 99, 155, 527, 543
- Corbyn, Jeremy, 43, 65, 90, 115, 117
- cota-parte, 35, 61, 154, 190, 191, 243, 262, 273, 282, 360, 369, 370, 382, 384, 385, 417
- cotidianidade, 94, 119, 146, 166, 169, 173, 184, 186, 208, 224, 232, 399, 446, 508, 516
- cotidiano, 31, 33, 34, 36, 58, 61, 66, 84, 94, 101, 104, 126, 131, 132, 144, 146, 148, 149, 155, 158, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 183, 186, 188, 191, 198, 200, 202, 204, 205, 220, 223, 224, 228, 232, 241, 243, 247, 249, 257, 267, 268, 274, 304, 306, 337, 354, 409, 434, 473, 496, 505, 508, 519, 520, 528, 531, 534, 544
- crise
- de superacumulação de capital, 38, 39, 40, 77, 124, 127, 162, 223, 231, 325, 344, 372, 401, 404, 455, 464, 507, 523, 529, 532, 533, 539
- socioeconômica, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 50, 53, 60, 65, 82, 85, 89, 98, 121, 123, 124, 127, 140, 144, 153, 190, 233, 243, 396, 401, 417, 434, 436, 439, 443, 445, 446, 458, 461, 464, 466, 468, 496, 517, 529, 530, 533
- Crise
- da Zona Euro, 61, 83, 89, 521
- de 1929, 380
- dos Anos 1960-70, 361
- Financeira de 2007-2008, 39, 83, 84, 89, 162, 231, 234, 494, 524, 532, 538
- críticos
- conservadores, 33, 47, 69, 76, 77, 85, 106, 108, 109, 118, 119, 121, 122, 126, 139, 147, 183, 198, 233, 254, 276, 330, 438, 533, 544
- progressistas, 76, 92, 126, 137, 138, 144, 422
- cultura
- do estigma, 89, 90, 91, 94, 97, 98, 100, 111, 116, 118, 126, 147, 168, 171, 173
- do trabalho, 306
- empresarial, 282
- ferroviária, 263, 290, 292
- Dawber, Robert, 239, 242, 245, 246, 248, 250, 257, 258, 264, 266, 268, 271, 272, 275, 301, 305, 306, 326, 327, 328, 394, 404, 471, 517, 522, 524, 525
- decodificação, 180, 181, 182, 183, 185, 189
- depósito ferroviário, 244, 255, 256, 257, 260, 261, 270, 276, 283, 284, 290, 291, 297, 298, 301, 302, 303, 306, 307, 311, 313, 317, 326, 393
- desemprego, 40, 45, 70, 89, 153, 161, 168, 243, 276, 315, 318, 343, 354, 371, 403, 419, 426, 428, 430, 438, 442, 443, 448, 449, 467, 476, 507, 526, 527, 529, 531, 533, 536
- dialética, 145, 257, 260, 290, 306, 329, 400, 402, 484
- da privatização, 51, 52, 255, 256, 257, 270, 278, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 297, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 317, 318, 319, 321, 329, 330, 335, 517
- dinheiro, 45, 52, 90, 97, 101, 115, 153, 212, 273, 299, 301, 319, 320, 322, 341, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 357, 361, 367, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 441, 444, 489, 527, 528, 537, 539
- diretor de cinema, 29, 36, 38, 42, 44, 48, 49, 57, 60, 63, 64, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 81, 86, 89, 98, 99, 100, 105, 118, 119, 121, 122, 130, 135, 138, 139, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 157, 158, 163, 164, 167, 172, 175, 182, 185, 188, 206, 209, 214, 225, 226, 227, 230, 239, 240, 244, 247, 250, 252, 253, 271, 280, 283, 286, 306, 322, 330, 337, 338, 339, 342, 344, 346, 354, 356, 361, 364, 382, 394, 397, 399, 428, 438, 452, 453, 466, 468, 470, 472, 481, 484, 486, 491, 493, 494, 524, 527, 530, 533, 534, 543, 544, 545
- distribuição, 555

- cinematográfica, 42, 46, 47, 48, 50, 53, 61, 71, 77, 84, 97, 106, 108, 136, 138, 139, 140, 146, 181, 205, 269, 326, 338, 343, 380, 381, 397, 481, 520, 522, 524, 531, 543, 544
- dívida pública, 61, 62, 80, 147, 231, 340, 413, 437, 458, 530
- dividendos, 208, 284, 285, 520
- Dostoiévski, Fiódor, 13, 301, 302, 324, 335, 354, 378, 463
- drama burguês, 217, 218, 221, 222, 223
- economia, 34, 40, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 89, 90, 91, 96, 97, 152, 183, 240, 241, 243, 250, 253, 259, 261, 288, 324, 326, 336, 337, 341, 342, 343, 345, 348, 350, 369, 438, 452, 468, 498, 499, 508, 509, 514, 534, 539
- britânica, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 336, 337, 350
- central, 75, 240, 368, 402
- dependente, 46, 68, 402
- política, 40, 72, 152, 183, 240, 345, 369, 509, 534
- empreendedorismo, 124, 319, 340, 341, 360, 366, 370, 386, 516
- enguiço da crítica, 48, 50, 63, 64, 66, 84, 86, 88, 104, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 142, 174, 175, 176, 177, 180, 184, 226, 232, 330, 470, 527, 528
- enredo, 45, 47, 49, 51, 60, 69, 70, 103, 107, 108, 114, 116, 117, 118, 122, 127, 129, 130, 137, 143, 146, 149, 155, 158, 159, 164, 165, 170, 181, 185, 213, 216, 222, 226, 228, 229, 230, 278, 295, 339, 361, 366, 394, 395, 398, 402, 404, 409, 415, 425, 429, 431, 442, 443, 476, 480, 493, 495, 496, 500, 509, 525, 528, 535, 539, 540
- erário, 39, 40, 51, 84, 92, 172, 242, 243, 248, 249, 250, 256, 258, 263, 268, 277, 279, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 414, 456, 457, 458, 521, 522, 523, 536
- escravidão, 270, 389
- Espanha, 65, 83
- espectador, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 48, 53, 57, 91, 92, 103, 123, 129, 130, 133, 140, 143, 148, 149, 150, 151, 155, 159, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 179, 181, 226, 227, 228, 230, 242, 244, 246, 247, 249, 250, 251, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 268, 269, 271, 272, 276, 278, 280, 288, 290, 306, 354, 357, 359, 364, 384, 385, 386, 404, 406, 409, 410, 411, 412, 442, 452, 472, 474, 475, 476, 477, 479, 485, 486, 495, 496, 498, 503, 505, 510, 511, 530, 539, 544
- Estado, 34, 35, 45, 52, 62, 65, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 94, 96, 98, 100, 106, 112, 119, 124, 147, 151, 155, 162, 172, 180, 195, 211, 231, 248, 250, 256, 257, 265, 268, 275, 276, 278, 282, 300, 313, 340, 341, 350, 364, 372, 373, 374, 377, 388, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 413, 414, 415, 417, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 430, 431, 434, 437, 439, 442, 446, 449, 450, 457, 461, 466, 469, 517, 521, 526, 527, 529, 530, 533, 537, 544
- de Bem-Estar Social, 34, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 82, 85, 147, 162, 231, 364, 393
- Estados Unidos, 65, 66, 240, 348, 354
- estereótipo, 92
- estética, 29, 33, 34, 36, 37, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 58, 59, 62, 63, 65, 71, 88, 102, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 148, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 165, 171, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 185, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 200, 201, 202, 206, 211, 212, 213, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 253, 254, 255, 266, 267, 269, 277, 280, 301, 308, 321, 330, 339, 357, 393, 394, 398, 404, 413, 427, 439, 453, 455, 457, 460, 465, 468, 470, 471, 472, 473, 479, 508, 513, 515, 517, 519, 521, 525, 534, 535, 540, 542, 545
- Eu, Daniel Blake*, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 50, 52, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 205, 206, 209, 214, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 335, 340, 344, 373, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 425, 427, 429, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 442, 443, 444, 446, 447, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 517, 520, 524, 529, 530, 532, 534, 535, 537, 540, 541, 545
- excedente econômico, 77, 80, 97, 190, 208, 266, 275, 282, 491, 533, 544
- exploração laboral, 36, 41, 45, 72, 124, 152, 156, 172, 262, 350, 354, 365, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 380, 387, 391, 394, 487, 506, 534, 537, 538
- fase monopolista-financeira, 85, 162, 284, 364, 455, 508
- fato fílmico, 37, 38, 48, 130, 145, 262, 439
- Fenton, George, 356
- Festival
- de Cannes, 50, 57, 58, 119, 123, 139, 141, 142, 175, 176, 229, 231, 469
  - de Locarno, 148
  - de Veneza, 88, 240, 335, 391
- fetichismo da mercadoria, 205, 388
- filme, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 95, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,

- 117, 118, 119, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 189, 209, 226, 227, 229, 230, 233, 234, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 262, 264, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 276, 280, 288, 291, 293, 295, 301, 305, 307, 313, 314, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 335, 339, 341, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 363, 364, 365, 366, 370, 373, 380, 383, 384, 386, 387, 389, 391, 393, 395, 398, 399, 407, 412, 413, 414, 425, 429, 432, 438, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 453, 463, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 476, 479, 480, 484, 491, 492, 494, 495, 496, 506, 507, 514, 515, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 535, 537, 542, 544
- hollywoodiano, 206
- financeirização, 39, 240, 524
- flexibilização, 52, 84, 85, 113, 231, 244, 249, 281, 288, 290, 291, 292, 297, 299, 303, 304, 310, 319, 320, 326, 360, 365, 366, 395, 456, 484, 517, 521, 525, 526, 527, 532, 535, 536, 537, 539
- FMI, 241, 246, 250, 340, 343, 344
- força de trabalho, 40, 45, 52, 67, 76, 78, 89, 100, 101, 102, 103, 108, 109, 111, 113, 152, 155, 206, 257, 259, 266, 267, 268, 270, 274, 275, 276, 282, 285, 287, 297, 300, 309, 310, 318, 323, 336, 337, 339, 342, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 374, 376, 377, 379, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 394, 395, 401, 402, 408, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 440, 446, 467, 468, 473, 474, 477, 480, 485, 491, 506, 507, 508, 514, 522, 525, 526, 527, 528, 532, 534, 536, 542
- informal, 52
- fordismo, 73, 74, 78, 143, 253, 259, 261, 279, 284, 286, 288, 290, 294, 297, 306, 326, 380, 422, 456, 481, 523, 529
- forma
- de representação, 70, 130, 215, 230, 233, 404
  - dinheiro, 98, 205
  - mercadoria, 98, 153, 156, 205, 207, 212, 273
  - salário, 154, 276, 281, 285, 299, 309, 310, 319, 342, 345, 351, 352, 365, 368, 369, 375, 376, 380, 381, 382, 387, 491, 506, 514
  - social, 66, 98, 192, 197, 210, 228, 342, 351, 356, 361
- formalismo, 41, 47, 51, 85, 86, 93, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 174, 175, 177, 179, 180, 185, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 199, 200, 206, 211, 212, 213, 218, 220, 223, 226, 227, 228, 232, 234, 255, 322, 421, 529, 545
- frações de classe, 190, 217, 229
- fragmentação de classe, 312, 313, 319, 328, 357, 360, 383, 434, 468, 488, 489, 493, 504, 508, 533
- fruição, 42, 43, 67, 125, 131, 132, 138, 148, 166, 174, 181, 183, 188, 189, 194, 198, 200, 203, 219, 227, 269, 539
- Futuro da História*, 144
- garantias trabalhistas, 52, 244, 254, 256, 276, 278, 287, 289, 326, 522
- gênero
- clássico, 254
  - épico, 159, 218, 221
- gig economy*, 468, 469, 484, 492, 498, 499, 507
- globalização, 241, 242, 246, 250, 343, 346, 354
- grande
- capital, 85, 189, 231, 240, 241, 242, 243, 245, 251, 255, 256, 259, 266, 268, 274, 276, 284, 285, 287, 342, 344, 377, 378, 393, 395, 401, 404, 455, 457, 460, 465, 472, 475, 482, 493, 495, 496, 502, 504, 523, 530, 532, 533, 536, 537, 538, 539, 542, 544
  - mídia, 40, 71, 89, 93, 95, 96, 102, 107, 139, 140, 176, 241, 247, 469
- Grécia, 83, 215
- healthcare*, 405, 406, 407
- historicidade, 41, 44, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 82, 84, 85, 86, 95, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 134, 139, 142, 145, 159, 175, 176, 182, 184, 186, 194, 199, 203, 205, 206, 223, 227, 228, 229, 241, 254, 255, 260, 264, 275, 288, 314, 317, 325, 326, 329, 331, 354, 395, 401, 423, 439, 465, 470, 473, 474, 480, 493, 507, 509, 517, 519, 521, 539, 542, 544
- homecare*, 350, 473, 480, 487, 501
- humor, 164, 214, 264, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 275, 278, 287, 289, 291, 293, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 412, 415, 427, 431, 432, 447
- de cadafalso, 271, 272, 412, 415, 427, 431, 432, 447
- ideologia, 38, 48, 76, 89, 95, 96, 97, 103, 104, 108, 118, 130, 143, 147, 164, 169, 170, 184, 185, 190, 191, 199, 214, 278, 279, 337, 340, 341, 475, 544
- Iluminismo, 197, 199, 206
- imagens-síntese, 20, 253, 254, 452, 470, 495, 503, 524, 527, 532, 537
- imperialismo, 66, 94, 241
- individualidade, 127, 163, 170, 172, 203, 225, 226
- internacionalização
- das contas de capitais, 83
  - extrema do grande capital, 241, 243, 267
- inversão da sociabilidade, 180, 205, 206, 207, 356, 472, 483, 503, 505
- Itália, 83
- jazz, 253, 254, 260, 278, 287, 289, 291, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 328, 329, 356
- jornada de trabalho, 191, 257, 260, 261, 285, 294, 297, 309, 351, 354
- jurisprudência, 297, 401
- Kafka, Franz, 420
- keynesianismo, 73, 78, 143, 253, 259, 261, 284, 286, 288, 294, 297, 306, 326, 380, 456, 523, 529



- labirinto kafkiano, 415, 417, 422, 431, 442, 446, 450, 455
- Laverty, Paul, 35, 36, 42, 70, 71, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 130, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 172, 174, 175, 181, 182, 183, 184, 224, 231, 234, 253, 323, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 347, 348, 350, 359, 362, 364, 370, 373, 384, 394, 396, 398, 404, 408, 412, 415, 422, 425, 429, 432, 438, 444, 445, 446, 447, 451, 454, 460, 463, 467, 470, 471, 472, 474, 476, 481, 484, 487, 488, 490, 493, 494, 496, 497, 500, 505, 506, 509, 517, 526, 530, 531, 534, 535, 543, 544
- Le Pacte, 69, 71, 97, 98
- lei geral da acumulação capitalista, 155, 532
- Loach, Ken, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 188, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 239, 240, 242, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 257, 258, 260, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 275, 300, 301, 313, 316, 323, 324, 326, 329, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 345, 347, 348, 350, 353, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 370, 372, 373, 375, 378, 383, 384, 386, 387, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 404, 408, 412, 425, 429, 432, 438, 439, 442, 444, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 474, 476, 480, 481, 484, 486, 487, 488, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 505, 506, 509, 517, 519, 520, 521, 524, 525, 526, 530, 531, 534, 535, 539, 543, 544, 545
- Londres, 69, 80, 121, 338, 346, 367, 371, 391
- Long, Camilla, 91, 103, 104, 105, 106, 116, 170, 179, 180
- lucro, 65, 71, 78, 80, 83, 98, 104, 125, 154, 195, 208, 214, 273, 274, 281, 284, 286, 345, 364, 365, 372, 382, 385, 458, 480, 491, 497, 501, 505, 520, 538, 544
- lutas
- culturais, 48, 131, 153, 180, 184, 189, 215, 221, 223, 229, 544
  - de classes, 46, 48, 119, 124, 126, 131, 140, 147, 153, 157, 159, 162, 170, 180, 189, 190, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 232, 235, 249, 282, 284, 288, 289, 322, 323, 327, 345, 369, 422, 446, 490, 491, 533, 544, 545
- mais-valor, 41, 61, 79, 80, 81, 85, 152, 273, 276, 281, 284, 285, 359, 365, 373, 380, 382, 384, 398, 480, 481, 525, 534
- materialismo crítico, 48, 49, 50, 66, 73, 125, 159, 175, 183, 193, 204, 205, 225, 385, 399, 400, 493, 506
- mediações plásticas, 43, 47, 51, 52, 53, 144, 164, 253, 254, 259, 267, 272, 289, 291, 292, 301, 303, 307, 348, 351, 356, 390, 391, 427, 428, 441, 452, 470, 471, 472, 473, 476, 493, 494, 521, 522, 525, 539
- meio ambiente, 81, 471
- melodrama, 390, 469
- mercado, 45, 61, 62, 65, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 96, 100, 101, 103, 106, 108, 109, 111, 112, 131, 140, 151, 153, 154, 155, 171, 195, 202, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 226, 227, 230, 231, 235, 240, 241, 242, 243, 246, 250, 253, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 270, 273, 274, 275, 276, 280, 281, 283, 284, 287, 288, 299, 309, 310, 315, 323, 324, 325, 336, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 357, 358, 362, 363, 366, 367, 369, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 394, 395, 400, 401, 412, 420, 425, 429, 433, 434, 435, 436, 440, 442, 446, 456, 457, 472, 474, 476, 477, 480, 483, 485, 488, 491, 497, 498, 502, 503, 507, 508, 509, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 536, 542
- de capitais, 61, 62, 68, 78, 79, 80, 81, 231, 240, 267, 284
  - mundial, 79, 83, 356
- mercadoria, 31, 49, 67, 73, 78, 80, 85, 98, 131, 152, 154, 156, 166, 205, 207, 219, 225, 265, 273, 274, 281, 285, 309, 339, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 368, 369, 378, 381, 386, 387, 388, 400, 401, 425, 429, 445, 473, 479, 483, 484, 489, 499, 502, 503, 509, 511, 519, 523, 528, 539, 541
- meritocracia, 105, 124, 184, 202, 281, 442, 499
- metáfora de base, 19, 321
- midcult*, 179
- migrabilidade, 348, 349, 350, 353, 356
- mistificação, 52, 119, 146, 157, 187, 222, 270, 288, 461, 499, 514, 542
- mito de Sísifo, 30, 110, 402, 442, 446, 455
- modo de produção
- capitalista, 32, 35, 37, 38, 44, 47, 49, 52, 60, 61, 71, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 96, 98, 119, 124, 125, 131, 140, 141, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 172, 174, 175, 183, 184, 194, 196, 197, 198, 201, 203, 205, 207, 212, 215, 216, 217, 222, 224, 229, 231, 235, 240, 241, 259, 268, 272, 274, 282, 284, 285, 289, 297, 320, 323, 324, 325, 326, 331, 340, 341, 342, 344, 345, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 369, 370, 373, 380, 381, 382, 386, 387, 388, 390, 391, 400, 401, 402, 421, 422, 432, 453, 460, 463, 483, 502, 507, 508, 509, 514, 519, 520, 521, 523, 524, 531, 540, 541, 543, 545
  - escravista, 198, 215
  - feudal, 77, 151, 400

- montagem, 30, 47, 50, 51, 67, 122, 127, 129, 130, 152, 155, 158, 165, 166, 174, 181, 182, 212, 228, 245, 250, 251, 252, 258, 259, 266, 267, 278, 291, 307, 308, 309, 339, 443, 456, 470, 472, 485, 492, 525, 535, 540
- moralismo, 104, 118, 119, 126, 127, 175, 429  
desistoricista, 104, 118, 119, 126, 127, 175
- morfologia do trabalho, 52, 125, 255, 315, 320, 322, 323, 340, 368, 372, 377, 382, 398, 467, 481
- motivação estética, 192
- mundo do trabalho, 29, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 44, 46, 51, 84, 98, 107, 109, 123, 125, 128, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 224, 227, 233, 235, 243, 248, 249, 250, 252, 253, 256, 257, 268, 275, 279, 284, 287, 301, 302, 307, 309, 313, 314, 317, 319, 320, 322, 323, 326, 327, 328, 329, 330, 336, 338, 339, 343, 346, 350, 353, 356, 357, 360, 364, 379, 393, 394, 395, 398, 399, 401, 403, 408, 409, 416, 417, 428, 432, 434, 442, 443, 447, 455, 458, 461, 463, 464, 465, 466, 469, 470, 472, 475, 477, 481, 484, 487, 489, 491, 492, 493, 495, 500, 504, 507, 508, 517, 520, 521, 523, 524, 525, 526, 534, 539, 540, 542, 543
- Mundo Livre*, 39, 40, 42, 43, 45, 52, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 125, 154, 206, 214, 234, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 353, 354, 355, 357, 360, 365, 366, 370, 371, 373, 377, 380, 381, 382, 384, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 398, 404, 455, 457, 465, 466, 470, 471, 473, 474, 484, 517, 520, 525, 526, 527, 528, 533, 535, 538, 540, 541
- música, 82, 92, 127, 132, 305, 356
- narrativa, 29, 30, 31, 32, 47, 50, 67, 68, 71, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 102, 103, 107, 123, 128, 130, 131, 133, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 170, 177, 182, 185, 213, 224, 225, 232, 244, 248, 252, 253, 255, 256, 257, 260, 267, 271, 277, 278, 280, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 316, 317, 319, 320, 321, 324, 326, 328, 329, 330, 341, 346, 350, 351, 356, 357, 359, 361, 365, 366, 370, 383, 389, 390, 391, 403, 404, 409, 415, 416, 434, 446, 447, 452, 467, 469, 473, 477, 480, 493, 495, 509, 521, 528, 532, 535, 537, 539, 540, 545  
clássica, 34, 142, 143, 144, 145  
épico-dramática, 51, 123, 164, 185, 213, 224, 225, 253, 267, 280, 287, 289, 415, 416, 452, 469, 493, 495, 509, 532, 545
- neorrealismo, 42, 224
- Newcastle upon Tyne, 107, 110, 111, 467, 494, 531, 535
- NHS, 93, 112, 397, 408, 555
- Nomadland*, 353, 556, 558, 559, 562
- NTICs, 67, 116, 234, 538
- O'Brien, Rebecca, 70, 71, 111, 175
- obra  
artística, 132, 133, 187, 198, 212  
cinematográfica, 33, 37, 48, 49, 50, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 81, 85, 97, 114, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 144, 146, 148, 166, 175, 176, 182, 185, 187, 188, 192, 206, 209, 338, 397, 420, 470, 473, 488, 507, 534  
estética, 157, 175, 193  
loachiana, 35, 36, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 64, 67, 68, 69, 74, 83, 85, 87, 89, 96, 105, 110, 112, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 130, 135, 136, 137, 138, 141, 145, 153, 154, 155, 159, 170, 171, 172, 176, 177, 180, 182, 184, 189, 190, 206, 212, 213, 214, 218, 220, 227, 232, 242, 254, 390, 391, 398, 413, 426, 437, 452, 457, 468, 469, 470, 507, 509, 517, 519, 520, 521, 522, 536, 540, 541, 542, 543, 544
- OMC, 241, 242, 250, 252, 253, 340, 342, 344, 346
- opinião pública, 37, 40, 62, 65, 70, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 102, 105, 176, 182, 231, 234, 397, 524
- ordem burguesa, 59, 143, 151, 169, 175, 190, 198, 204
- Os Ferroviários*, 39, 40, 41, 43, 44, 51, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 125, 154, 206, 214, 234, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 285, 287, 289, 293, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 313, 316, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 335, 336, 338, 340, 356, 393, 394, 395, 396, 398, 404, 409, 412, 455, 457, 463, 465, 466, 470, 471, 473, 507, 517, 520, 522, 523, 524, 525, 527, 533, 535, 540, 541, 542
- Palma de Ouro, 37, 40, 50, 57, 58, 62, 65, 68, 81, 127, 128, 139, 142, 176, 209, 230, 395
- Parlamento Britânico, 65
- pauperismo, 36, 59, 64, 68, 72, 74, 101, 108, 109, 113, 122, 124, 127, 162, 172, 180, 183, 223, 343, 354, 364, 413, 434, 435, 436, 440, 445, 455, 468, 508, 536
- personagens  
-ferroviários, 254, 255, 257, 259, 261, 262, 265, 268, 269, 272, 276, 280, 289, 290, 311  
-trabalhadores, 34, 37, 68, 154, 155, 434, 501, 523, 539, 541
- PIGS, 83
- políticas neoliberais, 340, 341
- Polônia, 336, 347, 358, 367
- Portugal, 65, 75, 83, 99, 150
- posições de classe, 117, 223
- práxis  
artística, 27, 191, 200, 208, 209, 223, 226  
social, 48, 49, 76, 94, 129, 130, 158, 183, 184, 187, 192, 196, 204, 205, 206, 216
- precariedade, 30, 31, 96, 160, 171, 219, 223, 230, 239, 267, 271, 310, 338, 434, 437, 440, 449, 453, 467, 473, 511, 525, 532, 538, 544
- prestação de serviços, 46, 274, 368, 377, 397, 407, 498, 506, 507, 513, 538
- Previdência

- britânica, 411, 428, 444, 454  
 Social, 403, 419, 430  
 Primeiro Mundo, 240  
 princípio de organicidade, 209, 216  
 privatização, 32, 39, 44, 51, 60, 76, 78, 81, 82, 84, 86, 87, 100, 103, 147, 160, 168, 169, 207, 231, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 314, 316, 317, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 329, 331, 336, 340, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 404, 414, 423, 456, 521, 522, 523, 536, 539  
 produção  
   cinematográfica, 30, 46, 47, 73, 86, 98, 114, 119, 138, 141, 144, 189, 205, 233, 464, 493, 531  
   de mercadorias, 348  
   material, 76, 96, 154, 181, 351, 369, 519  
   *professionnels de la profession*, 57, 63, 125, 126, 175, 176, 229, 533  
 proletarização, 34, 35, 85, 126, 161, 207, 361, 395, 401, 435, 447, 455, 464, 531, 540  
 propriedade  
   fundiária, 77, 400  
   privada, 156, 197, 208, 218, 232, 274, 311, 351, 352, 353, 373, 380, 381, 400, 401, 402, 421  
 questão da moradia, 69, 369  
 questão social, 32, 58, 59, 60, 62, 64, 95, 98, 100, 161, 167, 174, 177, 435, 455, 552  
 Quirke, Antonia, 91, 117, 130, 170, 179, 180  
 racionalidade burocrática, 52, 227, 230, 373, 403, 408, 412, 413, 417, 419, 422, 423, 425, 426, 428, 431, 445, 448, 451, 453, 461  
 racismo, 328  
 realidade social britânica, 163, 455  
 realismo, 33, 36, 42, 44, 46, 69, 88, 102, 103, 116, 148, 174, 182, 215, 223, 224, 232, 254, 439, 469, 472  
   clássico, 42, 47, 51  
   literário, 222  
   loachiano, 33, 34, 36, 119, 152, 182, 206, 253, 494, 544  
 realismo loachiano, 33, 34, 37, 38, 50, 51, 148, 150, 151, 155, 156, 160, 163, 170, 175, 198, 245, 428, 430, 431, 470  
 recepção  
   crítica, 531  
 recepção crítica, 39, 40, 50, 52, 64, 69, 71, 72, 82, 86, 88, 89, 119, 137, 138, 139, 161, 185, 189, 205, 353, 384, 458, 469, 520, 524  
 reestruturação produtiva, 32, 33, 34, 39, 41, 44, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 82, 102, 125, 155, 159, 162, 174, 183, 207, 227, 231, 233, 235, 243, 246, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 257, 270, 272, 273, 275, 284, 287, 297, 298, 299, 311, 313, 314, 320, 322, 323, 324, 329, 330, 336, 338, 354, 360, 364, 378, 383, 394, 395, 398, 399, 401, 402, 403, 409, 416, 417, 422, 428, 442, 447, 455, 458, 461, 464, 465, 481, 484, 492, 495, 500, 507, 517, 520, 521, 522, 524, 525, 527, 528, 529, 532, 534, 535, 536, 539, 540, 542, 543, 544  
 reflexão catártica, 269, 397, 416, 496, 517  
 regime de jornada fixa, 254, 257, 278, 290, 291, 295, 303, 304, 306, 307, 308, 317, 320  
 reificação, 205, 206  
 Reino Unido, 29, 32, 37, 38, 39, 45, 46, 50, 52, 60, 65, 68, 74, 75, 79, 81, 82, 84, 87, 88, 92, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 121, 125, 126, 141, 147, 163, 166, 168, 177, 181, 190, 231, 234, 242, 243, 246, 248, 249, 256, 258, 274, 279, 280, 336, 347, 349, 350, 352, 354, 355, 357, 358, 368, 374, 385, 394, 395, 396, 397, 401, 402, 407, 408, 434, 436, 446, 450, 456, 459, 466, 467, 480, 484, 487, 488, 494, 508, 514, 521, 522, 523, 524, 525, 531, 532, 533, 535, 536  
 remuneração, 45, 52, 53, 80, 109, 152, 153, 285, 339, 431, 437, 481, 491, 526, 532, 537  
 renda, 39, 45, 52, 99, 100, 101, 152, 153, 172, 273, 281, 343, 365, 368, 380, 381, 387, 390, 398, 399, 400, 408, 409, 435, 439, 445, 447, 461, 488, 507, 517, 520, 522, 529, 530, 539  
   fundiária, 345, 368  
 rentismo, 368, 369, 370, 372, 377, 385  
 repartição pública, 405, 412, 418, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 430, 433, 447, 448, 449  
 representação  
   cinematográfica, 30, 118, 127, 154, 165, 179, 225, 227, 235, 257, 330, 395, 399, 425, 493, 507, 543  
   estética, 150, 188, 192, 212, 219  
 representatividade, 165, 191, 208, 213, 229, 231, 232, 233, 241, 398, 419, 439  
 reprodução  
   do capital, 67, 366, 382  
   social, 40, 68, 96, 113, 152, 161, 169, 174, 192, 274, 323, 353, 366, 380, 387, 454, 455, 479, 501, 507, 508, 522, 527  
 resignação trágica, 47, 464, 473, 504, 509, 516, 545  
 revoluções burguesas, 197  
 roteirista, 35, 42, 65, 70, 71, 97, 99, 100, 102, 103, 110, 130, 146, 149, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 181, 187, 239, 248, 253, 305, 326, 327, 328, 335, 337, 338, 339, 341, 399, 404, 415, 422, 438, 445, 460, 463, 470, 471, 472, 491, 506, 526, 527, 530, 543, 544  
 roteiro, 47, 51, 102, 136, 149, 181, 239, 258, 264, 335, 347, 364, 414, 446, 456, 484, 488, 522, 525  
 salário  
   por peça, 285, 309, 369, 491, 506  
   por tempo, 285, 309, 319  
*scanner*, 46, 473, 481, 482, 484, 485, 486, 495, 498, 500, 502, 503, 510, 511, 512, 513, 537, 541  
 semiótica, 47, 48, 49, 51, 131, 183, 254, 278, 472  
 ser  
   belo, 125, 192, 196, 198, 199  
   coletivo, 226

- social, 94, 132, 143, 144, 148, 152, 159, 186, 210, 211, 225, 268, 275, 337, 342, 382, 385, 387, 390, 483, 516
- setor  
privado, 51, 71, 242, 262, 268, 274, 340, 341, 394, 395, 396, 522  
público, 65, 100, 240, 243, 244, 262, 273, 282, 317
- sexismo, 328
- sharing economy*, 468, 499, 539
- Sheffield, 44, 239, 255, 310
- sindicalismo, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 256, 257, 261, 278, 286, 287, 291, 319, 320, 326, 327, 383, 456, 475, 493, 524
- sistema  
ferroviário britânico, 247, 248, 254, 255, 258, 264, 274, 524  
previdenciário, 32, 107, 108, 109, 395, 396, 397, 404, 405, 407, 411, 413, 414, 416, 418, 419, 424, 426, 428, 430, 431, 437, 438, 443, 444, 447, 448, 449, 453, 455, 457, 458, 529, 530, 533
- sistema previdenciário, 92, 408, 413
- Sixteen Films, 32, 106, 139, 145, 337
- sociabilidade, 31, 34, 38, 47, 58, 66, 77, 86, 96, 120, 122, 125, 130, 154, 155, 160, 161, 166, 170, 171, 173, 180, 183, 184, 185, 187, 191, 192, 194, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 255, 256, 270, 275, 280, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 303, 304, 305, 306, 309, 317, 348, 353, 357, 358, 359, 363, 370, 387, 389, 390, 401, 423, 425, 483, 491, 496, 503, 509, 523, 527, 528, 540, 542, 544
- mercantil burguesa, 31, 47, 120, 122, 125, 155, 161, 180, 183, 187, 191, 192, 194, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 226, 227, 231, 232, 235, 270, 280, 289, 425, 496, 503, 509, 523, 527, 529, 540, 542, 544
- sociedade, 31, 32, 34, 37, 42, 48, 62, 64, 66, 67, 70, 73, 75, 76, 77, 85, 86, 96, 101, 104, 111, 119, 124, 131, 139, 140, 148, 151, 153, 155, 157, 161, 170, 172, 174, 178, 186, 188, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 206, 215, 220, 221, 230, 248, 249, 251, 260, 271, 272, 274, 290, 302, 305, 328, 330, 341, 342, 344, 351, 352, 356, 366, 368, 372, 374, 381, 389, 390, 400, 413, 414, 422, 425, 426, 427, 432, 453, 457, 471, 520, 544
- burguesa, 34, 42, 67, 131, 140, 151, 153, 157, 161, 174, 178, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 215, 220, 251, 302, 341, 342, 351, 352, 400, 544
- South Yorkshire, 239, 243, 247, 255, 256, 258, 264, 267
- subordinação algorítmica do trabalho, 41, 472, 473, 482, 483, 493, 495, 496, 503, 506, 517, 534, 535, 538
- subsunção  
formal, 240, 256, 270  
real, 194, 276, 298, 302, 303, 308, 335, 522
- subsunção do trabalho, 241, 242, 244, 245, 257, 272, 276, 277, 288, 289, 292, 321, 322, 326, 329, 465, 476, 504
- superexploração, 68, 354, 374, 443, 529
- suprassunção, 159, 210, 256, 400, 536
- surrealismo, 42, 415, 430
- taxa de  
absorção/repulsão de trabalhadores, 323
- taxas  
de juros, 76, 80
- taxas de  
lucro, 460, 465, 495, 523  
pobreza, 437
- taxas de  
desemprego, 319, 336  
lucro, 42, 61, 88, 172, 243, 259, 268
- taxas de  
exploração, 537
- taxas de lucro, 85
- tecnoprodutividade digital, 40, 46, 53, 516, 541
- teleassalariamento, 40, 45, 53, 162, 234, 467, 468, 470, 472, 473, 483, 485, 486, 487, 493, 506, 507, 510, 534, 535, 536, 539
- terceirização, 32, 39, 45, 52, 100, 112, 127, 244, 264, 293, 297, 299, 307, 309, 315, 318, 320, 336, 338, 339, 350, 351, 357, 365, 368, 372, 377, 408, 411, 418, 423, 456, 457, 484, 507, 525, 536
- Terceiro Mundo, 68, 240
- Thatcher, Margaret, 33, 39, 76, 77, 78, 79, 82, 138, 155, 276, 341, 360, 364, 395, 396, 494, 522, 523
- thatcherismo, 39, 104, 125, 140, 231
- títulos financeiros, 61, 76, 79, 81, 85, 378, 381
- totalidade social, 31, 41, 42, 44, 49, 50, 53, 61, 74, 117, 136, 137, 141, 143, 144, 151, 152, 159, 171, 187, 192, 195, 196, 197, 198, 215, 216, 218, 222, 223, 228, 231, 253, 254, 262, 282, 284, 291, 317, 373, 387, 396, 416, 438, 452, 468, 470, 496, 507, 509, 520, 521, 522, 525, 536
- toyotismo, 456
- trabalhador, 31, 35, 38, 41, 42, 44, 45, 47, 52, 60, 61, 67, 68, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 89, 92, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 119, 122, 123, 127, 137, 139, 143, 147, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 168, 169, 170, 174, 183, 185, 190, 206, 207, 208, 211, 213, 214, 217, 221, 223, 227, 231, 240, 241, 243, 248, 256, 257, 258, 260, 264, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 280, 282, 286, 297, 299, 303, 305, 307, 310, 317, 319, 320, 322, 324, 325, 326, 327, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 390, 391, 395, 396, 398, 399, 402, 409, 411, 414, 415, 416, 417, 429, 432, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 442, 443, 444, 449, 455, 456, 458, 460, 464, 465, 466, 467, 468,

- 469, 475, 477, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 492, 495, 496, 499, 501, 502, 507, 513, 517, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 538, 541, 542, 544
- assalariado, 44, 52, 67, 280, 282, 319, 351, 378, 432
- imigrante, 45, 52, 84, 92, 249, 336, 338, 339, 342, 346, 347, 348, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 390, 525, 526, 527, 541
- precarizado, 68, 347, 429, 442, 495, 528, 533, 535
- trabalho
- estranhado, 211, 212, 268, 272, 429
- morto, 432, 465
- vivo, 141, 154, 155, 240, 273, 275, 309, 348, 349, 350, 351, 352, 432, 465, 472, 482, 493, 496, 504, 516, 534, 538
- tragédia, 216, 314, 316, 321, 325, 329, 370, 389, 432, 457, 530, 542
- tragédias
- gregas, 124, 215, 216, 217, 457
- trama, 31, 34, 35, 36, 39, 41, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 68, 128, 135, 153, 158, 159, 162, 167, 171, 174, 185, 189, 211, 212, 223, 234, 235, 244, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 261, 266, 267, 269, 270, 272, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 310, 313, 317, 320, 325, 328, 329, 341, 342, 348, 354, 355, 356, 357, 359, 365, 373, 380, 382, 384, 385, 386, 387, 391, 394, 395, 398, 402, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 460, 461, 463, 465, 466, 467, 470, 472, 473, 474, 476, 477, 480, 483, 484, 485, 486, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 512, 513, 514, 516, 517, 524, 525, 526, 528, 530, 531, 533, 535, 537, 539
- uberização laboral, 40, 45, 46, 84, 323, 467, 468, 469, 470, 472, 484, 487, 493, 521, 534
- União Europeia, 38, 39, 50, 60, 61, 65, 75, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 99, 121, 138, 141, 144, 155, 231, 234, 336, 338, 341, 347, 348, 394, 396, 456
- URSS, 524
- van, 293, 311, 312, 327, 356, 363, 390, 441, 473, 477, 481, 487, 495, 497, 499, 503, 506, 510, 511, 515, 516, 524, 537
- azul, 311, 312, 327, 441, 524
- de entregas, 473, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 495, 497, 506, 510, 537
- vir-a-ser, 41
- visão de mundo, 69, 185, 191, 421
- Você Não Estava Aqui*, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 53, 82, 83, 84, 85, 125, 154, 182, 206, 214, 234, 323, 344, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 480, 483, 484, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 500, 501, 504, 505, 506, 507, 509, 515, 517, 520, 534, 535, 537, 540, 541, 542
- voz *off*, 264, 348, 349, 356, 410, 474, 476
- vulnerabilidade social, 45, 99
- welfare state*, 34, 44, 45, 66, 67, 73, 92, 141, 402, 421, 456, 508, 529
- Wilson, Harold, 65, 77



## ANEXO I — ENTREVISTA DA AUTORA COM O ROTEIRISTA PAUL LAVERTY

Entrevistadora: Cíntia Medina

Tradutor: Lindberg Souza Campos Filho

Q.1: Há limites para a representação fílmica através de uma narrativa objetiva e clara? Segundo alguns críticos, seu limite está no fato de que tal representação — com base em um personagem virtuoso, em oposição ao mundo, contrapondo seu discurso ao oficial — é difícil escapar de uma redução da realidade social. Você concorda com isso? Há limites ou não na narrativa objetiva e clara?

R.1: As histórias são compostas por personagens imaginários. Eles não são cópias da rua. Daniel Blake, por exemplo, não existe [*doesn't exist*]. Meu trabalho é absorver [*soak up*] o que está acontecendo por baixo. Às vezes você não está certo sobre o que está acontecendo, do que a propaganda do governo está dizendo. E o que está rolando por baixo dos panos é contraditório. Ouvimos histórias do grupo organizados que lutam por seus benefícios sociais, de ativistas que sofreram abusos do sistema; tudo através de um trabalho jornalístico realizado por nós. Depois da crise bancária, Cameron e Osborne implementaram essas políticas de austeridade. Eles demonizaram as pessoas que ainda se encontram dentro de algum Estado de Bem-Estar Social [*They demonized the people that's on the welfare*]. Funcionários públicos receberam instruções para serem mais restritos com as pessoas. Um deles trouxe uma planilha [*printout*] de todos os seus companheiros de trabalho com o número de sanções que tinham de efetuar a cada mês, nos contaram alguns familiares desses indivíduos. Eles colocaram pressão nas pessoas para que elas procedam com sanções injustas. Eles faziam uma lista com os quatro funcionários que estavam no topo da lista, os quais aplicaram sanções suficientes. Então, isto era uma política de crueldade consciente, para ameaçar pessoas mantendo-as com medo. Diante dessas evidências, podemos dizer que isso não era um problema burocrático. É uma crueldade consciente, advinda de uma política governamental que busca aplicar suas sanções aos requerentes do benefício [mesmo que não fosse eventualmente merecido]. As pessoas não atuam mais em sindicatos, estão se tornando mais obsoletas no trabalho quando a ineficiência da própria seguridade social. Tudo isso alimentou o roteiro. Era uma administradora francesa e depois, uma companhia Americana. Eles. Se encarregavam de liberar as pessoas doentes para serem apta ao trabalho. Você tenta fazer uma história disso. Esquecendo os detalhes e fazer uma história simples: confronto entre uma massa complexa de informações com a do Estado de Bem-Estar Social. Daí você tenta contar uma história em duas horas.. Você não a torna isso em algo simplista, mas você tem de simplificar a jornada da narrativa. Então tudo o que aconteceu com Daniel Blake foram coisas que eu ouvi. E nós tentamos fazer apenas uma reflexão honesta sobre a realidade do que muitas pessoas confrontaram. Embora na realidade muitas dessas pessoas enfrentaram decisões da segurança social muito piores das de Daniel Blake. Nós não copiamos em detalhes essa realidade, mas nós os absorvemos. Isso é importante porque o governo entrou em crise quando abrimos essa caixa de pandora e nos acusou de exagerar e mentir. Tudo o que fizemos foi debatido no Twitter, onde nos deparamos com casos piores vividos por pessoas reais. Fomos criticados. E o público rebateu com vários exemplos. E pessoas de outros países fizeram o mesmo. O grande negócio do sistema de bem-estar é burocrático e sistematicamente cruel por suas decisões. O nosso desafio é torná-lo mais humano novamente. Era mais humano antes. Na verdade, o regime de sanções começou no governo de Tony Blair, outro verdadeiramente neoliberal. Assim, os que nos acusaram de mentirosos, são eles mesmos hipócritas porque querem se livrar do Estado de Bem-Estar Social. Todo mundo precisa de uma rede de

segurança, de um sistema humano, justo, em que as pessoas tenha direitos. Os neoliberais apenas cortam o bem-estar das pessoas. Eles querem se livrar disso!

Q.2: O que você acha das críticas que ficam apenas nos aspectos moralistas e individuais de seus filmes, não avançando para um aprofundamento das questões sociais que são abordadas? Essa leitura moralista vem da própria representação do filme ou você acredita que tal leitura não seja possível?

R.2 Há bons críticos: são aqueles que analisam o interior da vida social, a economia, a sociedade e a vida. Há uma grande crise agora na crítica. Há os melhores críticos, que entendem além do filme. O problema agora é que muitos críticos estão apenas escrevendo só sobre o filme. Por exemplo, quando Margareth Thatcher surgiu, eles falavam sobre os filmes, mas poucos falavam também sobre a política de Thatcher e seu significado [histórico]. Eles não entendiam o que era seu projeto, de onde ela vinha, que ela fora inspirada pelos Chicago Boys. [Em outro exemplo], um homem chamado Nicholas Ridley [Secretário de Estado do Comércio e da Indústria no final do governo Thatcher] tinha um plano de desmantelamento dos sindicatos britânicos, mas esses críticos não viram nada disso. [Por outro lado], muitos críticos são simpáticos conosco. Mas há críticos profundos de nossa política que não se importam com [o conteúdo político de] nossos filmes. Eu saboreio tudo isso com uma pitada de sal. Nós temos de ser nosso próprio crítico e o mais duro crítico. Uma grande questão não faz um grande filme. Há grandes questões ao nosso redor, sobre Cuba e Palestina., por exemplo, e as pessoas perguntam por que não fazer uma estória sobre elas. Você tem que entender a cultura, o que está acontecendo em nossa própria comunidade.

Q.3: Você considera *Mundo Livre* e *Eu, Daniel Blake* como obras inseridas na ideia de *agitprop*? Por exemplo, Jonathan Murray, da Revista Cineaste, afirma que “*Eu, Daniel Blake* trabalha lindamente tanto como *agitprop* quanto como análise.”

R.3 Uma grande questão não faz um grande filme. Há grandes questões ao nosso redor, sobre Cuba e Palestina., por exemplo, e as pessoas perguntam por que não fazer uma estória sobre elas. Você tem que entender a cultura, o que está acontecendo em nossa própria comunidade. Caso contrário, vira propaganda. Em *Mundo Livre* percebemos que havia algo sob a superfície. No caso de *Eu, Daniel Blake*, percebemos que a crueldade burocrática era uma política, uma lógica decorrente dessa burocracia. No caso de *Mundo Livre*, Tony Blair e Gordon Brown falaram em um Milagre Anglo-Saxão com mais eficiência, com legislação britânica justa e economia justa se comprado com o resto da Europa. Então nós indagamos: o que está acontecendo por detrás disso? O que está acontecendo com os trabalhadores imigrantes? Quem está realizando o trabalho não sindicalizado? Quem está colhendo nossas safras? Quem está cultivando a nossa comida? Quem são as pessoas que estão fazendo esses trabalhos? Encontramos uma grande massa de pessoas com trabalhos não regularizados, que estão desesperadas por trabalhar. E de algum modo o governo [britânico] estava fechando os olhos para isso. Há ‘pessoas-chave’ que organizam esses trabalhadores. Se o governo fosse sério, ele pararia a exploração ilegal. Deveria haver muitos inspetores, uma burocracia com inspetores e examinadores para checar isso. Mas há poucos deles, o que torna essa inspeção impossível. Há uma hipocrisia, pois condenam trabalhadores imigrantes que chegam a quartos superlotados [*hot bedding*]. Isso é o milagre anglo-saxão! Nós mostramos uma mudança massiva na cultura do trabalho [no Reino Unido]. O pai da protagonista Angie, por



exemplo, foi um sindicalista, trabalhando por trinta anos [no mesmo emprego]. As pessoas agora estão em uma situação pior porque este é um mundo livre [*it's a free world*]. Nesse mundo livre, há economias de bico [*gig economy*], as pessoas são contratadas por dia e de forma precária. Assim, nós quisemos mostrar o que estava por detrás dessa miragem chamada de milagre anglo-saxão, o qual todos aplaudiam à época. Mas com a crise que veio no ano seguinte [2008], todos começaram a dizer que “o médico anglo-saxão havia morrido”.

Q.4: Por que a cena da greve dos imigrantes em *Mundo Livre* foi cortada?

R.4 Essa cena foi cortada porque quebraria o ritmo do filme. Foi por uma questão estética e não por razões políticas. Isso nos tiraria de nosso principal impulso narrativo, impedindo que a narração fosse fluida e concisa.

Q.5: Você participou da rodagem desses filmes?

R.5 Sim. É um processo orgânico. São trabalhos diferentes. Eu escrevo com base em pesquisas, encontrando personagens e histórias possíveis. Depois eu converso com Ken [Loach] e ele faz as suas críticas. Ken filma, dirige. Mas nós nos situamos nesse meio cinematográfico como cineastas. A gente reescreve juntos e tenta tornar tudo mais coeso e forte. E se isso funcionar, nós então trabalhamos com a produtora Rebeca O'Brien. Ela vai em busca do dinheiro para realizarmos o filme, acompanhada de Kahleen Crawford que faz a escolha dos atores. Escolhemos juntos os atores que melhor darão vida e sangue aos personagens. Depois escolhemos os locais de filmagem. Eu fico dando apoio na filmagem. Ken filma em sequência. Buscamos apoio na edição com Jonathan Morris. Quando uma cena tem de ser cortada, Ken e Morris discutem e decidem juntos. Não há competição. Há lealdade com a história.

Q.6: Por que *Eu, Daniel Blake* teve mais repercussão em eventos e premiações do outros filmes que vocês fizeram?

R.6 Isso é arbitrário. Uma parte é sorte. Nós identificamos pessoas como Daniel Blake. Mas fazer um filme é muito frágil. Você não controla tudo. Você não sabe como as pessoas vão reagir. Você escolhe algo que ecoa tal como um *zeitgeist* [espírito do tempo]. Muito daquele instinto tem um pouco de sorte de encontrarmos grandes pessoas com talento. E às vezes o filme parece irromper no momento certo. Há algo de sorte, instinto... E no fim você acaba por não controlar isso. Se isso acontece [repercussão em premiações] é maravilhoso. E se você não tenta se preocupar com isso, também é maravilhoso. Fomos sortudo com *Eu, Daniel Blake* e *Você Não Estava Aqui*, pois as pessoas parecem ter se reconhecido nos personagens. Em *Eu, Daniel Blake*, por exemplo, temos o mundo da burocracia e sua complicação no Estado de Bem-Estar Social. E o governo foi tão viciosamente cruel com as pessoas que elas acabaram se reconhecendo nessa crueldade. Mas uma história às vezes pode abrir as portas e simplificar as coisas. Então, percebemos que cada um pode ficar vulnerável numa situação de doença em algum momento de nossas vidas. Nessas horas, queremos ter apoio, ser cuidados ou, então, seremos ameaçados e humilhados. Isso ressoou não apenas no Reino Unido, em Nova Iorque ou em Moscou. Por razões diferentes, as pessoas [ao redor do mundo] se identificaram com Daniel Blake.

- Q.7: Lida pela personagem Kate no final do filme, a carta de Daniel Blake com a demanda por direitos sociais, é algo viável nesta fase do capitalismo, cuja retirada de tais direitos é necessária para a sua própria expansão e para a retomada de suas taxas de lucro?
- R.7 Daniel Blake é um personagem fictício. Passou a sua vida trabalhando. Ele é um homem desceite. Não é um herói. É um homem comum que tem sensibilidade, cuidou de sua esposa, pagou os seus impostos. “Eu sou um homem, não quero caridade, não quero depender de bancos de alimentos. Eu conquistei direitos como cidadão”. Para Daniel Blake [pedir por direitos] é plausível. Porque eu conheci muitas pessoas que se sentiram da mesma forma. Ele não é um ativista político. Então temos que tentar fazer personagens redondos e críveis. Daniel Blake é alguém que tem senso de justiça de um jogo limpo. “Eu não sou um cachorro”. Isso soou verdadeiro para as pessoas que eu conheci.
- Q.8: Raymond Williams foi um acadêmico galês que escrevia sobre política, cultura, mídia e literatura. Ele disse que a tragédia moderna é a ausência de contestação do capitalismo. Segundo Williams, essa tragédia começou quando partidos de esquerda, como o Partido Trabalhista do governo Wilson, neutralizaram a classe trabalhadora ao optar pela conciliação política. Em vez de contestar o capitalismo, eles escolheram administrá-lo. Então essa é a grande tragédia moderna devido ao conflito insolúvel entre dois lados: capitalistas e classe trabalhadora. Eles tentaram conciliar o irreconciliável. Além disso, no prefácio de *Tragédia Moderna*, de Williams, a filósofa Iná de Camargo Costa (2002) afirma o seguinte: “o que parece ser ordem (por regulamentação) no capitalismo é, na verdade, desordem (desigualdade, violência, privação, injustiça). E o que soa como desordem (revolução) pode criar uma nova ordem. Cabe à arte revolucionária expor a verdadeira desordem”. Seria essa reivindicação o papel social da arte em nossa sociedade capitalista? Os filmes *Mundo Livre e Eu*, *Daniel Blake* representam esta tragédia moderna?
- R.8 Responda você... O roteirista e o diretor não podem julgar isso. Somente alguém de fora pode fazer isso. Essa é uma crítica muito forte. Eu tenho uma simpatia por essa citação. Há uma grande verdade nela. E, por exemplo, o que vemos agora com Biden ilustra bem isso. Nós veremos o capitalismo voltando ao seu *soft power*. Veremos a volta dos costumeiros negócios. Biden fala em justiça para todos, mas encoraja os Jeff Bezos desse mundo e a Amazon tanto quanto Trump. Longas horas de exploração de trabalho, sem direitos sintetizam o mundo atual. Temos esse mundo desregulado, onde permitimos que isso ocorra. Jeff Bezos reconhece que contrata psicólogos para desencorajar os seus funcionários a se sindicalizarem. Ele reconhece que há um poder irreconciliável, um poder corporativo. Por exemplo, o atual líder do Partido Trabalhista não travou os contratos zero hora, não parou a Amazon, não extirpou essas práticas. Logo, ele tentará conciliar as coisas pelas margens. De fato, tenho muita simpatia pela sentença de Raymond Williams. Eu acho que as pessoas percebem, e eu penso que o Williams também percebia isso. E a menos que mostremos como o poder opera, não haverá mudanças.