

# O cinema de Ken Loach e dos Irmãos Dardenne e o mundo do trabalho no contexto do capitalismo de plataforma no século XXI

José de Lima Soares\*

## Introdução

A relevância do cinema na construção de uma subjetividade cultural é tão forte que, segundo Xavier (1983), a relação filme/expectador evidencia privilégio às tentativas de caracterizar, discutir, avaliar a experiência audiovisual oferecida pelo cinema que, com suas imagens e sons, torna-se atraente e legível, de modo que consegue a mobilização poderosa dos afetos e afirma-se como instância de celebração de valores e reconhecimentos políticos, ideológicos nas pessoas.

Historicamente, o potencial do cinema como instrumento de propaganda, de propagação de ideias e valores, foi desde cedo percebido tanto pelas indústrias (hollywoodiana, bélica, de comércio) como pelos governos (de direita, de esquerda, totalitários, movimentos revolucionários). Expressões como “apoderar-se do cinema”, “controlá-lo”, “dominá-lo” são de uso recorrente nos primeiros políticos soviéticos, como Leon Trotsky, Anatole Lunatcharski e mesmo Lenin. O Partido Comunista da URSS procurou no cinema um contraponto para os atrativos do álcool, da religião e do jogo, maneira de entreter e simultaneamente educar as massas nos princípios oficiais do regime soviético. O regime pretende se expressar através de cinejornais. A partir de 1918, “estes oferecem uma representação bastante completa da realidade soviética” (FERRO, 1992, p. 27). Em contrapartida, foi esse interesse do Estado pelo cinema que possibilitou o desenvolvimento da escola soviética, cujos grandes cineastas (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Dziga Vertov) realizaram obras de indiscutível valor artístico e articularam teoricamente o fazer cinematográfico, em apontamentos que se tornaram fundamentos clássicos da teoria do cinema.

---

\* Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). É professor associado de Sociologia e pesquisador do Instituto de História e Ciências Sociais (INHCS/UFCAT - GO). É autor dos livros: *Sindicalismo no ABC Paulista: Reestruturação Produtiva e Parceria e Outros Ensaios* (Editora CRV, 2014), *Ensaios de Sociologia do Trabalho* (Editora Ciência Moderna, 2011), entre outros. E-mail: [jsoares.soares797@gmail.com](mailto:jsoares.soares797@gmail.com)

O revolucionário russo Leon Trotsky (1979) em seu ensaio *Questões do modo de vida*, publicado em 1923, ao dirigir sua crítica ao iminente processo de burocratização soviética, chama a atenção para a constituição de um novo modo de vida. Trotsky entende que, neste domínio, o cinema representa um meio que ultrapassa de longe todos os outros. Essa surpreendente invenção penetrou na vida humana com uma rapidez jamais vista no passado. Nas cidades capitalistas, o cinema faz agora parte integrante da vida cotidiana do mesmo modo que os balneários, os estabelecimentos de bebidas, a igreja e as demais instituições necessárias, louváveis ou não. A paixão pelo cinema é ditada pelo desejo de diversão, de ver qualquer coisa de novo, de desconhecido, de rir e até de chorar, não acerca das infelicidades próprias, mas das de outrem. Todas essas exigências o cinema satisfaz de forma mais direta, mais espetacular, mais imaginativa e mais viva, sem que nada se exija do espectador, nem mesmo a cultura mais elementar. Daí esta reconhecida atração do espectador pelo cinema, fonte inesgotável de impressões e de sensações. Tal é o ponto de partida, e não só o ponto de partida, mas o domínio imenso a partir do qual se poderá desenvolver a educação socialista (TROTSKY, 1979).

A relação do cinema com o mundo do trabalho sempre esteve presente ao longo do século XX, primeiramente, com os filmes soviéticos de Sergei Eisenstein (*A greve*, 1925; *O Encouraçado Potemkin*, 1925), Vsevolod Pudovkin (*A mãe*, 1926), na Alemanha, com Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), nos EUA, com Charles Chaplin (*Tempos Modernos*, 1936), John Ford (*As vinhas da ira*, 1940; *Como era verde o meu vale*, 1941), Herbert Biberman (*O sal da terra*, 1954), no cinema japonês, com o mestre Kurosawa (*Viver*, 1952), com o polonês Andrzej Wajda (*O homem de mármore*, 1977) e o cinema neorrealista italiano com diretores como Luchino Visconti (*A terra treme*, 1948), Vittorio de Sica (*Ladrões de bicicletas*, 1948; *Umberto D*, 1952), Elio Petri (*A classe operária vai ao paraíso*, 1971), Mario Monicelli (*Os companheiros*, 1963) e, no Brasil, com diretores como João Baptista de Andrade (*O homem que virou suco*, 1981); Luiz Sérgio Person (*São Paulo S/A*, 1965); Renato Tapajós (*Linha de Montagem*, 1982; *Chão de Fábrica*, 2018); Leon Hirszman (*Eles Não Usam Black-tie*, 1981), entre outros.

Como contribuição destes diretores e autores para o debate contemporâneo sobre o trabalho na esfera artística no capitalismo de plataforma, podemos destacar todas as formulações teóricas em torno da discussão acerca da temática e a tendência à precarização destes trabalhadores, enquanto uma possibilidade de análise no âmbito da sociologia do trabalho. Isto demonstra a criatividade intelectual destes autores em tornar novos estudos possíveis à luz das concepções teórico-metodológicas e epistemológicas fundamentadas nas teorias clássicas.

Contemporaneamente, alguns diretores têm se debruçado sobre as grandes mudanças no mundo do trabalho. É o caso do britânico Ken Loach e dos irmãos belgas Jean Pierre e Luc Dardenne. Ken Loach é um cineasta britânico que sempre esteve engajado no campo da esquerda anticapitalista. Trataremos, a seguir, do filme de Ken Loach “*Você não estava aqui*” que começa com uma cena emblemática onde o mesmo é considerado como colaborador e não como um funcionário, já que não há qualquer vínculo empregatício formal, mas apenas relações “profissionais”, em que não há possibilidades de interação a não ser a relação capital/trabalho onde os mesmos se encontram envolvidos.

No primeiro momento, observamos o personagem Ricky submetido de forma direta a fazer um investimento com seus próprios fundos para iniciar como colaborador da empresa. No filme de Ken Loach o que chama a atenção é a total isenção de responsabilidades sobre os funcionários; por meio das atitudes do patrão podemos notar novos modelos e formatos de produção onde a exploração ocorre de forma mais extensa, mesclando a precarização e a extensiva exploração da força de trabalho, com o aparato eletrônico como principal aliado no processo de logística e de realização do trabalho, em tempo hábil.

Nesse processo, é possível observar um maior aumento da produtividade e, como consequência, há um aprofundamento do trabalho estranhado por parte do trabalhador, além das exigências de aprimoramento e capacitação para o manuseio dos instrumentos operacionais, já que no capitalismo de plataforma a concretização da acumulação e extração de valor ocorre a partir dos mecanismos de dados e das mediações algorítmicas; por outro lado, significa sua face mais visível (ou interface amigável), infiltrando-se nas práticas sociais com a promessa de oferecer serviços personalizados e causando dependência de suas infraestruturas na web e em diversos setores da sociedade (GROHMANN, 2020). O que é muito diferente dos velhos padrões taylorista e fordista<sup>1</sup>. As plataformas funcionam como infraestruturas digitais que possibilitam a interação entre dois ou mais grupos, uma série de dispositivos que permite aos usuários a construção de seus próprios produtos e serviços, provendo

---

<sup>1</sup> Para conseguir a aprovação de Maloney e, conseqüentemente, o “direito” e o “privilegio” de trabalhar com a PDF Company, Ricky afirmara sua mobilidade laboral como um trunfo diante dos “bastard preguiçosos” com os quais trabalhava. Tendo trabalhado, principalmente, na área da construção civil, ele apresenta o seu “cartão de visita” a Maloney: Já fiz de tudo. É só falar que eu 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 [graves]... Fiz de tudo mesmo. [...]. Sempre gostei [de paisagismo]. Sabe... Aqui e ali. Clientes diferentes todo o dia, casas diferentes, empregos diferentes [different jobs] (VOCÊ..., 2018, 00h00min40s, tradução de MEDINA; PARRA).

uma infraestrutura básica para realizar a mediação entre diferentes grupos (SRNICEK, 2018). Com esse novo modelo produtivo e as novas formas de trabalho nos defrontamos com a maximização do processo produtivo em tempo recorde. No filme, podemos ver que o computador de mão de Ricky mostra tudo em tempo real, inclusive a localização precisa e, com a ajuda de sua filha Liza, o mesmo acaba conseguindo cumprir as tarefas no tempo estabelecido, mas com um esforço físico e intelectual ainda maior, sendo que o que importa são apenas números para PDF express.

Como é dito pelo chefe, durante à discussão, “somos o número um, é isso o que importa!” “Você não trabalha para nós, você trabalha conosco”, diz o empregador. Vendem uma ideia de que o trabalhador é um empreendedor, um soldado da sua própria vida, mas, na verdade, o trabalhador está se escravizando. Vemos aqui um exemplo claro da exploração e subsunção do trabalho ao capital. O trabalho de autocuidado que Abby (a esposa) realiza, é também marcado pela precarização, além de ter de suportar os piores tipos de humilhações possíveis. Tudo isso por conta das próprias condições de existência, tendo mesmo que vender seu carro como única alternativa para que seu marido possa entrar como “colaborador” na empresa. Um investimento de 14 mil dólares que serão pagos a longo prazo com o próprio trabalho. Esse sistema, além da precarização do trabalho, observa-se também a diminuição dos encargos sociais pagos pelos patrões. Chama a atenção o fato de Ricky ter de urinar numa garrafa para compensar o “desperdício” do tempo, o que significa ser déspota de si mesmo, no sentido de que ele é o controlador de si próprio (ANTUNES, 1995).

Abílio (2020) parte da premissa de que o trabalho de plataforma se inscreve na lógica da “uberização”, que segundo ela o transcende, levando os trabalhadores e trabalhadoras a perdas de direitos e à liberalização de fluxos financeiros e agregando novos métodos de gestão algorítmica. Este novo modelo consiste em uma “gigantesca possibilidade de extração, processamento e administração de dados da multidão de trabalhadores, de forma centralizada e monopolizada. Estabelecem-se meios novos e obscuros no gerenciamento do trabalho, informados por um pleno mapeamento do processo de trabalho e de um novo tipo de subordinação, que conta com a previsão e a indução individualizada de comportamentos (ABÍLIO, 2020).

Huws (2020), caracteriza o trabalho em plataformas (*platform work*) como formas de organização do trabalho na qual trabalhadores se comunicam com seus empregadores ou clientes por meio de interfaces digitais e na qual “trabalhadores são crescentemente demandados a estarem disponíveis sob demanda, são geridos digitalmente e são esperados que subordinem suas próprias necessidades

inquestionavelmente às dos consumidores e clientes” (HUWS *apud* VALENTE, 2021, p. 3).

O tema é muito atual e os conflitos do protagonista encontram paralelos nítidos com os outros profissionais sujeitos ao mesmo esquema profissional, como motoristas e entregadores de aplicativos. Esses trabalhadores, em número crescente em todo mundo, não estão mais amparados pelas antigas leis trabalhistas do Estado de bem-estar social dos anos 1980 e hoje são colocados em circunstâncias comprometedoras, sem qualquer garantia de estabilidade ou auxílio. É nesse quadro que o personagem, desesperado por alguma renda frente às demandas familiares, se sujeita a trabalhar numa firma que lhe deixa claro, logo na primeira cena do filme, que suas obrigações serão muitas e os direitos quase nenhum. É o que Festi (2020) chama de distopia do capitalismo de plataforma! A aparente liberdade esconde uma nova forma de servidão. Obviamente, o termo servidão aqui deve ser entendido, metaforicamente, no sentido atribuído por Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, ao afirmar que “[...] a opressão humana inteira está envolvida na relação do trabalhador com a produção, e todas as relações de servidão são apenas modificações e consequências dessa relação” (MARX, 2004, p. 89)<sup>2</sup>.

Para Medina e Parra (2020), o filme *Você não estava aqui*, apresenta uma narrativa que coloca em evidência os problemas socioeconômicos oriundos dos processos de uberização do trabalho em curso. Perdas de laços jurídicos entre trabalho e capital, flexibilização e ampliação das jornadas laborais, fragmentação das classes trabalhadoras e reverberações da crise econômica em pleno núcleo familiar; todos esses fenômenos são trazidos à luz do espectador por meio de Ricky, Abbie e sua família, os quais representam os arquétipos loachianos do trabalhador intermitente em processo de teleassalariamento. Entretanto, em sua entrevista de

---

<sup>2</sup> Ricardo Antunes, em *O privilégio da servidão*, expressa bem a dimensão dessas transformações, ao descrever as plataformas digitais que emergem nesse período: “em 2008 falávamos da Coca-Cola, da General Motors ou Toyota, hoje falamos de Amazon, Uber, Google, Facebook, Airbnb, 99, Cabify, Rappi, Deliveroo, e na explosão das plataformas. E era preciso criar um monstro social para justificar a corrosão dos direitos do trabalho: chamou-se a isso de empreendedorismo, de trabalho autônomo para a mascarar as condições de assalariamento. Se tiverem sorte, os jovens trabalhadores serão escravos. É a escravidão digital que falei anteriormente: horas de trabalho que levam dias e noites, metas sempre maiores que nos dias anteriores, a ideia de trabalhar e criar para a empresa como se fosse deles – não é por acaso que são “colaboradores”, “parceiros”, “tem que ter resiliência”. É um palavrório que tenta esconder uma realidade do trabalho que é a de conversão do trabalho que é um valor em um não-valor. Por isso que eu digo no livro *O Privilégio da Servidão* que entramos na era da escravidão ou servidão digital – claro, são termos metafóricos para explicitar uma sujeição quase total do trabalho ao capital” (ANTUNES, 2018). Tudo isso se inscreve em uma lógica marcada pelo desenvolvimento desigual, combinado e contraditório do capitalismo, tese já desenvolvida pelo revolucionário russo, León Trotsky, ao longo dos anos 1930.

emprego ao gerente e supervisor da franquia logística, o austero e temerário Maloney, ele é logo informado sobre as condições que deve aceitar para o seu ingresso na empresa:

Só vamos esclarecer umas coisas desde o começo, não devemos?! Aqui você não é um contratado... Você vem "a bordo". Nós aqui na empresa gostamos de dizer que você "embarca" com a gente. 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..., 2018, 00h01min45s, tradução de MEDINA; PARRA).

Os prazos são inatingíveis, quinze minutos de almoço (controlados pelo alarme do smartphone do empregado e nenhuma autonomia (nem mesmo para ir ao banheiro) são algumas exigências da empresa apresentadas sobre a forma de uma nova metodologia de serviço, pretensamente mais dinâmica e eficiente. Desse modo, o trabalhador se transforma em um “colaborador”, título requintado que, na prática, só significa ter menos direitos, e com isso a empresa se exime de qualquer responsabilidade sobre ele e os produtos. Nem mesmo o equipamento de trabalho está segurado e todo dano a ele será arcado pelo “colaborador”. Com isso, até mesmo a van que Ricky utiliza nas entregas deve ser comprada por ele ou alugada com a própria empresa, tendo o valor do aluguel descontado de seus rendimentos. Em troca, diz-lhe seu chefe, ele terá “liberdade” para trabalhar quando quiser, tendo seus rendimentos proporcionais às horas trabalhadas.

A ilusão de mais independência dura pouco. Embora o protagonista seja um funcionário esforçado e disposto, logo seus familiares começam a repercutir os desdobramentos de sua condição precária e a constante ausência por conta das extensas jornadas de trabalho. Os efeitos devastadores recaem primeiro em sua mulher Abbie que tem o próprio emprego, como cuidadora de idosos e pessoas com necessidades especiais, dificultado diante do novo trabalho do marido. Seus filhos também mostram os abalos da precarização da vida familiar e do afastamento dos pais, sobretudo Seb (Rhys Stone) que apresenta um comportamento cada vez mais errático e agressivo. Desinteressado pelos estudos, ele prefere passar os dias pichando mensagens críticas nas paredes de Londres com amigos. O rapaz chega a ser expulso do colégio, fato tão comum para jovens nessa situação que, se não forem expulsos, simplesmente evadem diante da falta de perspectivas ou da demanda em contribuir com a renda familiar.

No caso do filme *Eu, Daniel Blake* o protagonista é homem de meia idade que se encontra em uma situação conflituosa: ele acabou de perder a esposa e gostaria de continuar no emprego em que está há anos, trabalhando como marceneiro, uma profissão da era fordista. Daniel Blake é um trabalhador que sofre um ataque cardíaco e busca por assistência financeira governamental, em uma cidade inglesa, nos dias atuais. Daniel busca na previdência, auxílio por incapacidade laboral já que os médicos o proíbem de trabalhar pelo risco iminente de vida, mas vendo que o processo burocrático é moroso, ele decide buscar assistência por meio do seguro desemprego inglês. As agências de fomento do trabalho, porém, só aceitam pagar a assistência caso ele se comprometa a procurar emprego conforme determinadas regras. Diante do dilema de trabalhar com uma condição de saúde grave ou aguardar a assistência estatal, Daniel Blake se vê em situações frágeis onde as instituições, e os indivíduos que dela fazem parte, determinam sua condição de miséria, agravada pelo fato de ser um analfabeto digital. Ele conhece, em um dado momento Katie, com seus dois filhos, e que também enfrenta problemas de desamparo social. O carinho e preocupação que demonstra por Katie e seus filhos contrastam com a forma como é negligenciado pelos aparelhos estatais. Personagens como trabalhadores da assistência governamental e vizinhos surgem trazendo pesos e contrapesos na visão da assistência social com algumas reflexões. Fica evidente que o Estado de Bem-Estar Social entrou em crise e fracassou.

Já em *Dois dias, uma noite*, dos irmãos Dardenne Marion é Sandra, operária de uma fábrica, que acaba de ser demitida. Mas seu chefe lhe propõe um acordo: se os 16 colegas dela abrirem mão do bônus de 1.000 euros que devem receber, ela poderá manter seu emprego. A questão é que a demissão dela já passou por uma votação por essas mesmas pessoas, e Sandra tem um final de semana (daí o título) para convencer a maioria de seus colegas a mudarem seus votos, numa nova rodada que acontecerá na segunda-feira pela manhã.

Sandra e o marido, Manu (Fabrizio Rongione), moram numa casa confortável – bem diferente da habitação social em que viviam antes de alcançar essa condição que agora está ameaçada. Ele é chefe de cozinha, e o casal tem duas filhas. Se ela perdesse o emprego, o padrão de vida da família – que está longe de ser muito alto – estaria ameaçado, além da frágil saúde emocional da protagonista. Também assinado pelos diretores, o roteiro revela, aos poucos, questões subjacentes que acrescentam novas camadas às personagens e à narrativa.

Sandra está doente, tanto que já cumpriu licença médica, sofrendo de uma depressão. Isso influencia suas atitudes, porque além de tomar comprimidos um atrás

do outro, como se fossem balas de hortelã, a protagonista, cujos olhos sempre parecem marejados, preferia estar deitada em sua cama, coberta até a cabeça, em vez de pedir a piedade de seus colegas de trabalho.

Ainda assim, ela vai dolorosamente à casa de cada um e faz a pergunta da qual seu futuro depende. Os Dardenne não nos poupam de nenhum desses encontros. Tal qual Sandra, precisamos enfrentar cada um deles, com um nó na garganta. Todos começam mais ou menos com o mesmo protocolo: apertos de mãos educados, conversas amenas, até chegar ao que interessa. As respostas variam, desde a compaixão à violência, passando por todos os subtons que a disputa pela sobrevivência pode proporcionar. Afinal, “Dois Dias, Uma Noite” é sobre isso: a solidariedade da classe operária num mundo cada vez mais consumido pela ganância empresarial (GUERREIRO, 2017).

As visitas de Sandra às casas dos colegas compõem um painel da situação da classe operária na Europa dominada pela austeridade econômica e pela direita - uma conjuntura que parece apontar para uma mudança a longo prazo. Há mais do que dinheiro em disputa aqui - valores morais também são uma questão. Mas os diretores não são ingênuos ou idealistas para pensar que o salário de cada um não teria um papel fundamental em suas decisões. A intersecção entre esses dois elementos ilustra, ao longo do filme, que no passado a solidariedade poderia prevalecer, mas, nos nossos tempos de capitalismo tardio e crise, a competitividade pauta as relações de trabalho, mesmo entre os iguais. *Dois Dias, Uma Noite* é um filme sintonizado com o nosso tempo: o do individualismo e da competição exacerbada.

Em *Rosetta* (1999), os irmãos Dardenne procuram mostrar realidades cotidianas e relacioná-las aos sentimentos de cada personagem. É um filme que expressa a realidade cotidiana de boa parte da população dos dias atuais, sobretudo nas grandes metrópoles: pessoas fechadas em seus próprios mundos, problemáticas e passando por dificuldades financeiras pela falta de emprego. É a realidade nua e crua mostrada na grande tela através de cenas do dia-a-dia como se estivéssemos presentes, assistindo a degradação de Rosetta, cuja intérprete, a talentosa belga Émilie Dequenne, exprimiu em seus semblantes e suas ações tudo que sua personagem requeria e também ganhou, muito merecidamente, o prêmio de melhor atriz do Festival de Cannes de 1999.

Rosetta, uma jovem de 17 anos, sofre para poder sobreviver. Sua condição só permite que ela more num local de difícil acesso, num trailer, dentro de um acampamento. Não tem um bom relacionamento com sua mãe pois a mesma é alcoólatra. O filme não mostra sua figura paterna. Logo no início do filme é demitida

de seu emprego. Além disso, ela é uma pessoa com um lado psicológico complicado: impulsiva, explosiva e com um comportamento antissocial e autodestrutivo que são reflexos de sua vida difícil. Ao longo do filme, ela tenta conseguir e se manter num novo emprego em busca de dignidade e subsistência.

Através de cenas filmadas com a câmera em movimento para nos dar uma sensação de imersão e realismo, a protagonista apresenta uma série de dificuldades, não só financeiras mas principalmente de autoafirmação e autoconhecimento pois ela exala uma falta de identidade e maturidade tamanhas que a transforma numa pessoa acuada, triste, e evidencia uma certa incapacidade para lidar com tantos problemas, talvez, por ver recair em seus ombros, precocemente, tanto peso e tanta responsabilidade. Há uma flagrante inversão de papéis com sua mãe e isto interfere diretamente em suas atitudes errôneas e sua maneira de enxergar o mundo. Acabamos percebendo que neste contexto, Rosetta é apenas mais uma vítima do sistema capitalista de exploração.

Outro tema importante da narrativa é a falta de emprego e a dificuldade de conseguir uma vaga, principalmente para pessoas sem qualificação. O filme não mostra a escolaridade de Rosetta, mas presume-se que seja baixa pela pouca idade e por ser responsável pelo sustento de sua moradia e sua mãe. Além disso, o mercado de trabalho é mostrado como uma selva, onde vale tudo, inclusive ações desonestas e desesperadas pois o trabalho é apresentado como a condição necessária para que a pessoa seja socialmente aceita em seu meio.

Mas não é só na forma que está o valor do filme - também no roteiro essa dimensão se estabelece: construído em diálogos e silêncios exatos, em um ritmo asfixiante e premiado com um belíssimo e surpreendente final... A interrupção do ato do suicídio, a interrupção do filme no meio de um suspiro de Rosetta, serve para projetar a narrativa para além do filme, para romper o espaço filmico e lançar a questão para além da sala de projeção... O filme não se fecha por que não se trata de encontrar uma resposta ou de se decretar a tragédia inevitável... Mas de fazer da angústia daquelas imagens uma ferramenta político-social de questionamento e interesse do espectador por aquela realidade social microcômica... Não se trata de pena, Rosetta não é uma mártir; se trata, sim, de encarar a dura realidade vivida por indivíduos muitas vezes esquecidos por quem vive além da redoma de vidro da mídia institucional, além do aquário farsesco que é o mundo cult-pop de um festival de Cinema... Rosetta é, sem dúvida, um filme incômodo, e por isso mesmo se presta ao que se pretende (BRAGANÇA, 1999).

Talvez o padrão no ano de 1999 fosse esperar dias melhores com o alvorecer dos anos 2000. Filha do final do século XX, Rosetta (Émilie Dequenne), no entanto, não tem o privilégio de poder olhar tão ao longe e projetar o que está por vir. Seu tempo é o agora, seus passos são apressados, seus desejos são urgentes, suas necessidades são básicas. Rosetta está sempre correndo atrás dessa garota arisca, que não hesita em partir para o embate físico quando ameaçada e é introduzida num rompante de fúria de motivação surpreendente: se recusa a deixar o emprego do qual acaba de ser demitida. Enxergar Rosetta em 2022 como uma trama facilmente confundível com uma obra contemporânea, nada envelhecida, é tão doloroso quanto encantador.

Mas estamos diante de um drama de esforço de inclusão, em que são retratadas braçadas desengonçadas no bravio mar do capitalismo desumanizador. Aqui lugar “privilegiado” do espectador não envolve estabilidade ou planos abertos. A câmera do diretor de fotografia Alain Marcoen está sempre no olho do furacão, na correria para alcançar a inquieta protagonista, encontrar seu rosto e capturar expressões do que a agitação e a ausência de verbalização buscam ocultar. São 90 minutos de intimidade forçada sem alívio, sem descanso, sem lembrete da “irrealidade”, sem embelezamento, sem trilha sonora. Há apenas uma música, não por acaso descompassada e em momentos beirando o sofrível, porém o autossilenciamento de Rosetta é contrastado o tempo todo com ruídos dos ambientes e objetos. Enquanto ela atravessa cidade, rodovia e acampamento a pé (com o cuidado de preservar os melhores sapatos para a vida proletária no asfalto), os homens circulam motorizados e propagam o medo através do barulho de suas motos. Um som que lembra motosserra, que evoca a destruição da natureza, que ameaça os segredos e a própria vida de Rosetta, cuja morada é no isolado Grand Canyon - quem disse que não há espaço para ironia nos tristes contos dos Dardenne? (GUERREIRO, 2017).

Em interpretação irretocável da então estreante Émilie Dequenne, Rosetta é uma menina orgulhosa e determinada, uma mulher carente e contraditória. Se acha muito esperta, cheia dos atalhos e esconderijos, mas é uma criança que abre o berreiro como um bebê ao ser ludibriada e abandonada pela mãe, cuja sexualidade reprime. As cólicas (de fundo emocional) são amenizadas com calor, como sua sensibilidade abafada poderia ser acalentada pelo afeto. Mas há resistência, há inexperiência e há o foco no objetivo com algumas regras claras - como nada de bico e mendicância - e outras nem tanto, que levam a dilemas morais e consequências desconfortáveis.

Rosetta passa o dia circulando ao ar livre, mas sem ver ao longe, sem paisagem, tão aprisionada em sua determinação quanto uniformizada em coloridos casacos esportivos. Até que o sistema que obrigou a jovem a crescer antes da hora revela-se

inconsistente (como sua alimentação à base de *waffles* e água), não dá conta da realização de seu fantasioso sonho de normalidade e ainda dificulta a desistência absoluta: é preciso pagar mais para morrer. São inegavelmente bruscos os atos finais da protagonista, mas compreensíveis considerando seu histórico de ímpetos sem reflexão. Se antes era movida pela ambição, ela age então pela desesperança, o fim da ilusão - tanto de sua necessária frieza quanto do objetivo impossível. Mas ainda têm fé os Dardenne, na humanidade e no futuro possibilitado pelo gesto inesperado. É o fator humano que transforma os últimos passos de Rosetta numa verdadeira *via crúcis* e que a leva a oferecer o rosto à câmera sem qualquer disputa ou pique (GUERREIRO, 2017).

As heroínas Sandra e Rosetta têm trajetórias paralelas. A questão social é central nos dois filmes, cujo tema principal é o desemprego, e ambas as personagens não aceitam o destino que se impõe. Nesse sentido, Sandra e Rosetta surgem como consequência e representação de um cenário social no qual o trabalhador é simplesmente descartado, independentemente da qualidade do trabalho que possa desempenhar. A revolta das personagens é traduzida e amplificada em seus corpos. Na contramão dos corpos dóceis, as personagens implementam uma verdadeira jornada através da cidade, perfazendo o cenário que marca os não-espacos dos socialmente excluídos. No caso de Rosetta, a perda do emprego está ligada ao fim de um estágio, já com Sandra, o afastamento para tratar de uma depressão funciona como propulsor para a substituição de sua presença pelo abono salarial para os demais colegas. Do ponto de vista estrutural, temos os mesmos elementos. As duas personagens entram em contato com a questão do desemprego ainda na primeira cena. Rosetta reage com violência à demissão no ambiente de trabalho. A narrativa começa no meio da ação, ela anda pelos corredores para questionar sobre a demissão (00:35-03:22). Já Sandra desperta com um telefonema pelo qual será informada sobre a sua demissão (00:47-03:10). As narrativas, assim, colocam essa questão central no mesmo momento, ainda na primeira cena. O que vemos a seguir é a jornada de cada uma dessas personagens tendo como objetivo a mudança desse acontecimento. Rosetta e Sandra querem, a todo custo, reaver seu emprego, e serão levadas às últimas consequências para isso. Rosetta atravessa a cidade em busca de emprego, recebe a ajuda de Riquet, nunca perde o foco de seu objetivo principal. A jornada de Sandra consiste numa humilhante busca pelos seus colegas para pedir que eles abram mão do abono e votem para que ela recupere seu emprego. Em termos estruturais, Rosetta e Sandra iniciam suas respectivas jornadas em absoluto paralelismo, tendo como ponto de partida o desemprego e como objetivo final da jornada, a mudança radical desse quadro.

## Considerações finais

Pelo exposto, não há dúvida que o cinema pode ser utilizado como meio para estreitar e fortalecer os laços existentes com outros dispositivos sociais que a cidade oferece - sendo a universidade um deles, bem como potencializar a criação de novas relações, favorecendo a integração e a permeabilidade desejável entre academia e sociedade.

Alves (2006), busca elaborar uma análise hermenêutica dos filmes a partir de uma matriz dialética materialista que pressupõe uma determinada concepção de obra de arte, vista “[...] como um *reflexo estético* da vida social em suas múltiplas determinações (um *reflexo antropomorfizado*, como sugere Lukács)”. A obra de arte como objeto de estudo da Sociologia a partir da perspectiva dialética contribuiu para uma apreensão verdadeira do ser social sobre o complexo socioreprodutivo do qual faz parte, pois permite entender os processos, relações e estruturas essenciais ao funcionamento do metabolismo social do mundo burguês.

Para entender as novas relações de trabalho é necessário fazer um pequeno resgate das antigas formas de organização do trabalho. Para isso é essencial citar o Capítulo XIII “*Maquinaria e Grande Indústria*” da obra *O Capital*, de Karl Marx (1983), onde o autor discute a evolução das formas de organização e relações de trabalho. Inicia sua reflexão a partir da produção artesanal e/ou manufatureira, na qual o trabalhador possui o domínio sobre o seu ritmo de trabalho e sobre o conhecimento necessário à produção de um determinado bem, permitindo também relações pessoais e próximas devido ao número reduzido de indivíduos envolvidos no processo produtivo.

Com o advento da maquinaria tais relações de trabalho se transformam de maneira drástica, o trabalho se torna em grande escala acompanhado de uma nova forma de se relacionar entre os agentes envolvidos no processo de produção, forma está marcada pela impessoalidade da relação monetária (salário), entre o capitalista (empregador) e o trabalhador. Em um primeiro momento essa relação se mostra como um contrato formal entre partes iguais, entretanto esconde uma relação de exploração, já que o montante pago ao trabalhador não corresponde à quantidade de horas de trabalho que desempenhou, ou seja, existem horas de trabalho não pagos que Marx denominou de mais-valia que é apropriada pelo capitalista.

Na concepção de Viana (2009), existem várias formas de reprodução fílmica do capitalismo, isto é, a reprodução do capitalismo através do cinema. Podemos destacar, em primeiro lugar, o filme como reconstituição histórica inintencional, ou seja, o

filme, mesmo que seus produtores não tenham a intenção, acaba reconstituindo a história de sua época, ou seja, de determinado momento da sociedade capitalista. Porém, esta reconstituição histórica inintencional é feita sob variadas perspectivas, dependendo da época, agentes de produção e outros elementos envolvidos em determinada produção cinematográfica. Outra forma é o filme que intencionalmente pretende revelar elementos da sociedade capitalista. Este tipo de filme é mais raro e é, geralmente, mais crítico e forte. Os seus agentes de produção tentam expressar as relações sociais na sociedade capitalista e ao fazê-lo, revelam seus problemas, contradições, limitações, consequências. Outra forma de mostrar o capitalismo através do cinema é por intermédio da própria história do cinema, isto é, através da sucessão de filmes que assumem determinadas características, valores, posições, que são típicos da época e são determinados pela lógica do desenvolvimento capitalista. É o que tem feito, a partir de uma crítica ácida e contundente ao capitalismo contemporâneo, tanto Ken Loach quanto os irmãos Jean-Pierre e Luc Dardenne.

## Referências

- ABÍLIO, L. C. Plataformas digitais e uberização: a globalização de um Sul administrado? **Revista Contracampo**, v. 39, n. 1, 2020.
- ALVES, G. **Trabalho e Cinema: O Mundo do Trabalho Através do Cinema**. Ed. Práxis, 2006.
- ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho?** São Paulo: Cortez/Unicamp, 1995.
- ANTUNES, R. **O privilégio da servidão**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANTUNES, R. Os jovens de hoje que tiverem sorte serão servos. Entrevista concedida a Suzana C. **Petropouleas**, 8 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www.comciencia.br/os-jovens-de-hoje-que-tiverem-sorte-serao-servos-entrevista-com-ricardo-antunes/>>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- BRAGANÇA, F. **Rosetta, de Luc e Jean-Pierre Dardenne**. 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/22/rosetta.htm>>. Acesso em: 09 abr. 2021.
- DOIS DIAS, UMA NOITE. Direção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Duração: 95 min. Bélgica, 2015.
- EU, DANIEL BLAKE. Ken Loach. Duração: 105 min. Inglaterra, 2016.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FESTI, R. A distopia do capitalismo de plataforma. **Correio Brasiliense**, 2020.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GROHMANN, R. Plataformização do trabalho: características e alternativas. In: ANTUNES, R. (Org.). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0**. São Paulo: Boitempo, 2020.

*A nova (e a antiga) realidade do mais-valor: diálogos sobre trabalho e capitalismo no século XXI*

O cinema de Ken Loach e dos Irmãos Dardenne e o mundo do trabalho no contexto do capitalismo de plataforma no século XXI

DOI: 10.23899/9786589284277.6

GUERREIRO, A. S. **Por uma poética humanista** - Alteridade, Cinema e Mundo na sistemática dos Irmãos Dardenne. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2017.

LUKACS, G. **Para uma ontologia do ser social**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARX, K. **O capital**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MEDINA, C.; PARRA, A. O fetiche da tecno-produtividade digital em Ken Loach: a uberização do trabalho no filme *Você não estava aqui*. **Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB**, Brasília, n. 37, p. 689-708, jul./dez. 2020.

MENDES, T. **Rosetta, de Jean-Pierre e Luc Dardenne**. Disponível em:

<<https://revistamoviment.net/rosetta-de-jean-pierre-e-luc-dardenne-46562174b9f5>>. Acesso em: 09 abr. 2021.

ROCHA, G. **A revolução do cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1980.

ROSETTA. Direção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Duração: 94 min. Bélgica, 1999.

SRNICEK, N. **O capitalismo de plataformas**. Buenos Ayres: Caja Negra, 2018.

TROTSKY, L. **Questões do modo de vida**. Lisboa: Antídoto, 1979.

VALENTE, J. Trabalho em plataformas digitais e teoria do valor trabalho: bases para uma abordagem marxista do fenômeno. In: V Encontro Internacional Teoria do Valor Trabalho e Ciências Sociais – UnB. **Anais...** 2021.

VIANA, N. **A concepção materialista do cinema**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

VOCÊ não estava aqui. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. [S.l.]: Sixteen Films. 2018. DVD (102 min.).

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.