



#EAGORAOQUE: CINEMA, CAPITALISMO E SUBJETIVIDADES

Helena Lukianski¹

RESUMO

Este artigo é um desdobramento de uma tese sobre cinema contemporâneo brasileiro e subjetivação neoliberal. Por meio de diferentes perspectivas teóricas, propomos analisar o filme #eagoraoque (dir. Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, 2020) com o objetivo de ampliar a compreensão sobre o capitalismo neoliberal que molda as subjetividades contemporâneas. O cinema sempre representou a exploração capitalista, porém hoje o debate é complexificado por todas as mudanças estruturais engendradas pelo neoliberalismo, entre as quais se destaca a figura do “empreendedor de si mesmo” – sujeito que internaliza as lógicas de competição e autogestão (Dardot; Laval, 2016). Considerando também especificidades do contexto brasileiro atual, analisaremos a construção da estética e da narrativa tendo em vista o potencial crítico da arte, conforme elaborado pelo filósofo Jacques Rancière (2005; 2012). A multiplicidade de imagens e de discursos abre as possibilidades de leitura para uma compreensão mais ampliada dos efeitos do neoliberalismo.

Palavras-chave: Subjetivação; Neoliberalismo; Cinema; #eagoraoque.

¹ Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: helenalukians@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9085-5552>.



#EAGORAOQUE: CINEMA, CAPITALISM AND SUBJECTIVITIES

ABSTRACT


This article is an extension of a doctoral thesis on contemporary Brazilian cinema and neoliberal subjectivation. We propose to analyze the film *#eagoraoque* (Jean-Claude Bernardet and Rubens Rewald, 2020) to broaden the understanding of neoliberal capitalism that shapes contemporary subjectivities through different theoretical perspectives. Cinema has always represented capitalist exploitation; however, today the debate is made more complex by the structural changes produced by neoliberalism, among which stands out the figure of the “entrepreneur of the self” – a subject who internalizes the logics of competition and self-management (Dardot; Laval, 2016). Given the specificities of the current Brazilian context, we will analyze the construction of aesthetics and narrative, considering the critical potential of art, as elaborated by philosopher Jacques Rancière (2005; 2012). The multiplicity of images and discourses opens possibilities for broader readings of the effects of neoliberalism.

Keywords: Subjectivation; Neoliberalism; Cinema; *#eagoraoque*.

INTRODUÇÃO

Neste artigo propomos fazer uma análise do filme brasileiro *#eagoraoque* (2020, 70 min), dirigido por Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, com o objetivo de ampliar a compreensão sobre o capitalismo neoliberal que molda as subjetividades contemporâneas por meio de diferentes perspectivas teóricas. Exibido em 2020 na *44ª Mostra de Cinema de São Paulo* no formato on-line, o documentário *#eagoraoque* é um longa-metragem que apresenta uma série de questionamentos a respeito dos desafios contemporâneos no Brasil, principalmente no âmbito político.

A partir dos anos 2000, de acordo com a pesquisadora Mariana Souto, “(...) surgiram alguns filmes brasileiros de grande potência e reverberação que recolocaram fortemente a problemática das classes sociais” (Souto, 2016, p. 11). Filmes como *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) estão entre os representantes dessa abordagem. Nesses longas-metragens, os enredos apresentam o tensionamento existente entre classes mais abastadas e a classe trabalhadora que começou a ascender com as políticas de inclusão dos governos de Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva. Observa-se, no



entanto, que o capitalismo contemporâneo neoliberal ainda recebe pouca atenção nas análises acadêmicas sobre as produções fílmicas brasileiras

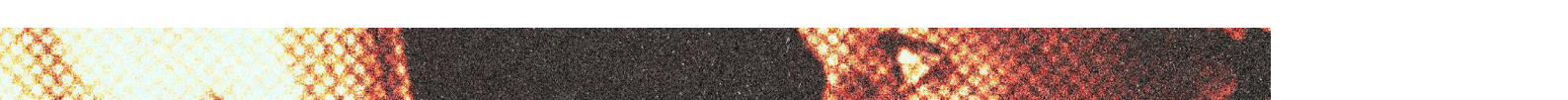
Há algumas diferenças entre esses filmes e *#eagoraoque*, embora a questão do choque entre classes também esteja presente nessa obra – no Brasil após os anos 2000, ou seja, na mesma conjuntura. Por se tratar de um documentário, o filme não tem personagens com conflitos fictícios aos moldes dos outros filmes supracitados. Além disso, o contexto mais atual singulariza *#eagoraoque*: as cenas apresentam discussões que se referem à preocupação com a iminente ascensão de Jair Bolsonaro que se consolidou em 2018.

O título do filme dialoga com o bolsonarismo, um “movimento autoritário de tendências fascistas” (Nobre, 2022, p. 145) que se alinhou com a escalada da conjuntura neoliberal. A questão, no entanto, é que o neoliberalismo é muito mais do que um modelo econômico. A governamentalidade neoliberal “tem como singularidade a tendência a submeter sistematicamente a reprodução social em todos os seus componentes – salarial, familiar, político, cultural, geracional, subjetivo – à reprodução ampliada do capital” (Dardot; Laval, 2017, p. 143).

O filósofo Pierre Dardot e o sociólogo Christian Laval consideram a dimensão empresarial uma verdadeira ética do nosso tempo, conforme exploram na obra *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal* (2016). Inicialmente faremos uma discussão sobre a relação entre o capitalismo e as subjetividades no cinema, buscando explorar as mudanças nesse sistema e o impacto nos indivíduos. Em seguida, adentraremos nas especificidades da subjetivação neoliberal. Seguiremos com a análise do filme *#eagoraoque*, analisando tanto a narrativa quanto os *frames* (também denominados de fotogramas), obtidos pela pausa na imagem (Aumont; Marie, 2009). Em um primeiro momento, analisaremos o filme em correlação com a racionalidade neoliberal (Dardot, Laval, 2016), selecionando cenas em que vemos indícios dessa lógica sendo aplicada e tensionada. Na segunda parte da análise do filme, problematizaremos as estratégias críticas adotadas, pensando nas imagens principalmente a partir das ideias do filósofo Jacques Rancière, como dissenso, eficácia da arte e reconfiguração do sensível (Rancière, 2005; 2012).

PARA ALÉM DAS IMAGENS NAS FÁBRICAS

Desde os seus primórdios, o cinema exibiu o mundo do trabalho, representando a exploração laboral em sua complexidade, com suas consequências físicas e mentais. O filme *A Saída dos Operários da Fábrica* (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), consagrou-se como uma importante exibição pioneira da classe trabalhadora. Considerando-se também que, no decorrer do século XIX, “a locomotiva torna-se o símbolo popular de uma mobilização vertiginosa de todas as relações da vida”




(Habermas, 2000, p. 85), a filmagem denominada *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) é muito significativa na representação do esplendor de uma época. Ambas as obras, de autoria dos irmãos Lumière, condensam aspectos que se correlacionam com um ideal de progresso e com a exploração capitalista que vem imbricada nesse modelo.

A longa crise do liberalismo, de 1880 até 1930, culminou na ascensão das ideias neoliberais. Nesse ínterim o fordismo se desenvolveu, perdurando até meados do século XX. O ano de 1914 foi um marco simbólico desse sistema, quando Henry Ford definiu a carga horária de trabalho de oito horas diárias, além de cinco dólares como recompensa, para quem trabalhava na linha de montagem de carros que Ford havia fundado no ano anterior em Michigan (Harvey, 1992). Características essenciais do fordismo se mantiveram sólidas pelo menos até 1973, apesar dos descontentes: “Sem acesso ao trabalho privilegiado da produção de massa, amplos segmentos da força de trabalho também não tinham acesso às tão louvadas alegrias do consumo de massa” (Harvey, 1992, p. 132). Esse modelo é muito além de um sistema de produção, mas um modo de vida total: “A socialização do trabalhador nas condições de produção capitalista envolve o controle social bem amplo das capacidades físicas e mentais” (Harvey, 1992, p. 119). A rigidez é uma característica diretamente associada ao fordismo, e que abrange desde o seu sistema de produção ao impacto nas subjetividades dos trabalhadores, pois o trabalho no modelo taylorista-fordista é caracterizado pela mecanização do gesto físico, questão notoriamente bem representada no filme *Tempos modernos* (dir. Charlie Chaplin, 1936), obra responsável por povoar o imaginário global com cenas de Chaplin em cima de engrenagens gigantes.

A crise mundial de 1973 envolveu um conjunto de problemas, como o embargo do petróleo, e influenciou diretamente na crise do fordismo. A *acumulação flexível*, que substituiu o fordismo, caracteriza-se pela maior flexibilização de processos de produção e de consumo, além da reestruturação de relações de trabalho, que também se tornaram mais flexíveis. As diferenças do trabalhador herdeiro da cultura fordista versus o trabalhador polivalente e multifuncional da era toyotista foram notoriamente exploradas por Richard Sennett em *A corrosão do caráter*: “Um eu maleável, uma colagem de fragmentos em incessante vir a ser, sempre aberto a novas experiências – essas são as condições adequadas à experiência de trabalho de curto prazo” (Sennett, 2000, p. 159).

Acerca do impacto dessas mudanças nos corpos dos trabalhadores, na observação de Alves: “A crise do fordismo’ é também a crise de uma experiência do corpo útil, produtivo e submisso. É a crítica de uma prática subjetivadora que precisava ser reconstituída segundo a lógica da acumulação flexível” (Alves, 2011,



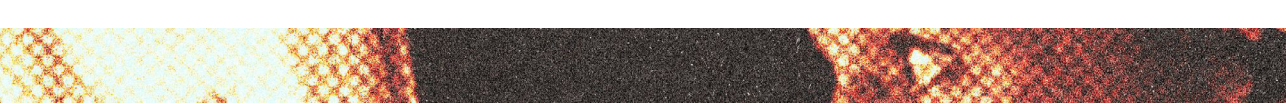
p. 150). O substituto do fordismo, o toyotismo, é um sistema que se expandiu para além da sua gênese no Japão no final do século XX: seus princípios “disseminaram-se pelas mais diversas técnicas de administração flexível do capital” (Alves, 2011, p. 44). Por suas características que alinham flexibilidade e eficiência, esse sistema japonês foi favorecido pela expansão do capitalismo neoliberal.

A captura da subjetividade pelo toyotismo resultou, portanto, em uma nova relação corpo-mente, tendo em vista que esse sistema significou a permeabilização do trabalho, no sentido de que ele se expandiu para além do trabalho em fábricas e escritórios. Atualmente trabalhar envolve maior interação entre as subjetividades e as máquinas: “Dentro do espaço produtivo, o saber intelectual que foi relativamente desprezado pelo taylorismo-fordismo tornou-se, para o capital dos nossos dias, uma mercadoria muito valiosa” (Antunes, 2005, p. 53). A questão da temporalidade também mudou significativamente, com regimes temporários substituindo horários rígidos (nesse novo contexto, o termo freelancer se difundiu, inclusive no Brasil).

Na ampla cinematografia brasileira, a questão da subjetividade capitalista é abordada de diferentes formas, por vezes adotando um modelo sociológico (Bernardet, 2003). Souto (2016) argumenta que o cinema mais recente tem um viés mais subjetivista: “A partir dos anos 1980 e, notadamente, dos anos 1990, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do enfoque, quadro observado especialmente no documentário (...)” (Souto, 2016, p. 11). Tal tendência se fortaleceu ainda mais a partir dos anos 2000, conforme já mencionado na introdução.

O filme *Cronicamente inviável* (dir. Sérgio Bianchi, 2000) parece estar em um entrelugar considerando um modelo sociológico e outro subjetivo. Observa-se que há no filme cenas em que a massa de trabalhadores está presente; noutras vemos a classe média jantando em restaurantes. Na cena inicial do filme, trabalhadores em uma cozinha de restaurante limpam louças, compondo um som contínuo, estridente e irritante. Segue-se uma conversa entre quatro pessoas de classe média jantando, e uma delas comenta sobre “ter esquecido o dinheiro da faxineira”. Misturam-se falas sobre reconhecer a desigualdade com comentários em tom de deboche sobre a injustiça social ter virado uma “característica” do Brasil. A ironia e o humor negro presentes em *Cronicamente inviável* podem ser vistos como elementos que complexificam a crítica social, características que, de certa forma, se distanciam do modelo sociológico tradicional.

Não podemos desprezar o fato de que há uma simplificação ao considerarmos um certo tipo de cinema como totalizante, e outro mais recente como subjetivista, essa questão, no entanto, não será aprofundada neste artigo. O ponto é que




existem diferentes formas de abordar a relação do sujeito com a atividade laboral nos moldes capitalistas. Nota-se que mesmo na representação do trabalhador de chão de fábrica há uma amplitude de características que impedem uma totalização, como uma diversidade de escolhas estéticas nos aspectos formais e nas diferentes maneiras de driblar o sufocamento da exploração laboral, como Maurício Vassali analisa em sua tese *Imagens recorrentes do operário brasileiro: montagens em dois tempos de cinema* (2023). O autor explana sobre uma certa tendência de mostrar confrontos que envolvem repressão e violência em filmes da década de 1980 como *Eles não usam black-tie* (dir. Leon Hirszman, 1981) e *O homem que virou suco* (dir. João Batista de Andrade, 1981). São imagens que deixam explícito o jogo de forças entre patrões e trabalhadores. No cinema contemporâneo, como no filme *Arábia* (dir. Affonso Uchôa, João Dumans, 2017), algumas imagens são marcadas por contemplação e indefinição, sugerindo uma crise na ação (Vassali, 2023).

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

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

Temos, portanto, um cenário teórico que aponta para as consequências e dificuldades de pensar além do sistema capitalista. A frase “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” já foi atribuída a autores como Fredric Jameson e Slavoj Žižek, segundo afirma Mark Fisher em *Realismo Capitalista* (2020). O ponto é que houve uma disseminação da ideia de que não há outro sistema político



e econômico viável desde que o realismo capitalista se estabeleceu com a difusão da frase “não há alternativa” – slogan de Margaret Thatcher nos anos 1980 (Fisher, 2020). Com uma aparência de “ordem natural”, torna-se difícil pensar para além desse sistema. Em consonância com Dardot e Laval, o pensador inglês afirmou: “O realismo capitalista implantou com sucesso uma ‘ontologia empresarial’, na qual é simplesmente óbvio que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deve ser administrado como uma empresa” (Fisher, 2020, p. 34). Considerando o contexto brasileiro, analisaremos a relação do filme com a racionalidade neoliberal.

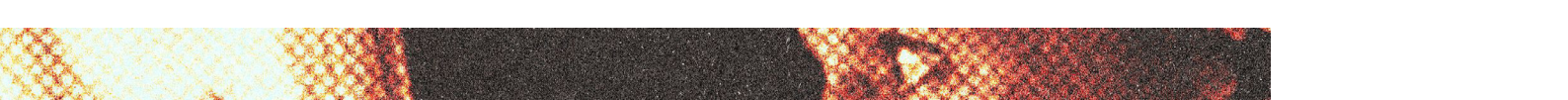
A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE NEOLIBERAL

Em se tratando de um fenômeno global inconstante, assistemático e impuro (Brown, 2015), a articulação de um resumo sobre o neoliberalismo torna-se um desafio, embora seja possível pontuar eventos específicos e principais características. O Colóquio Walter Lippmann (1938) é o evento fundador do neoliberalismo, no qual teóricos como Friedrich von Hayek, Ludwig von Mises e Milton Friedman foram alguns dos nomes fundamentais na difusão das ideias neoliberais (Dardot; Laval, 2016). Friedrich von Hayek, um dos mais proeminentes divulgadores da doutrina, era orientado contra intervenções estatais, ideais de “bem-estar social” e a favor da espontaneidade do fluxo mercadológico constituído por meio da ação de milhares de agentes econômicos.

A partir do neoliberalismo, a relação entre sujeito e capitalismo adquiriu novas e definitivas nuances. Para além de uma doutrina econômica: “O neoliberalismo *produz* certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades.” (Dardot; Laval, 2016, p. 17). A obra embrionária a respeito desse assunto é *O Nascimento da biolítica*, que foi desenvolvida a partir de palestras que Foucault proferiu entre 1978 e 1979. Nessas falas, Foucault lançou luz sobre a nova razão política que estava emergindo em discursos políticos desde a década de 1950 (Brown, 2015). A respeito dessas palestras, Laval afirma:

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

Michel Foucault, falecido em 1984, não acompanhou os desdobramentos mais recentes do cenário que ele anteviu. Por isso, este estudo se apoia em autores contemporâneos que, a partir de uma perspectiva foucaultiana, aprofundam a




análise dessas transformações. No contexto brasileiro, a eleição de Fernando Collor (1990) significou o avanço de políticas neoliberais que resultaram em desemprego crescente, problema que continuou nas décadas que se seguiram (Castro, 2013). O ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (mandatos de 1995 a 2003) acabou também tomando medidas que se relacionaram diretamente com o fortalecimento dessa doutrina, como as políticas de privatização. O empreendedorismo como alternativa para o desemprego passou a crescer desde então, impulsionado pelo surgimento do MEI (Microempreendedor Individual) em 2008. Nos discursos de Dilma Rousseff, a ex-presidenta, apesar de criticar medidas de austeridade, frequentemente mencionava o microempreendedorismo individual como uma boa política também por seu caráter supostamente emancipatório, o que se atrela à ideologia neoliberal (Castro, 2013).

Com o avanço do neoliberalismo, criou-se a figura do *empreendedor de si mesmo*, uma forma mais individualizada e autônoma do empreendedor. No ano de 2014 no Brasil, marcado pela ascensão da extrema-direita, surgiu a empresa Uber – aplicativo (*app*) concorrente com o serviço de táxi. Originalmente criada em 2010 na Califórnia, a Uber acabou se tornando fonte de sustento de muitos brasileiros: “No início de 2019, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), 3,8 milhões de brasileiros tinham no trabalho por aplicativo sua principal fonte de renda” (Abílio, 2020, p.111). Observa-se, então, como se conjuga a questão neoliberal da precarização com o autoritarismo, tendo em vista que essa narrativa simplista seduz essas pessoas: “Desempregados, trabalhadores precários, motoristas de Uber e ambulantes são trabalhadores flexibilizados, sem vínculos coletivos. São vítimas do *neoliberalismo predatório*” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 154, grifo nosso).

Técnicas para tornar o indivíduo mais eficaz começaram a ser estimuladas dentro de empresas com a ascensão do neoliberalismo (Dardot; Laval, 2016), mas atualmente há um novo tipo de individualismo, na medida em que o sujeito adentra no capitalismo de plataforma, caracterizado por “processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (Poell; Nieborg; Dijck, 2020, p. 4). Em seu estágio mais atual, o capitalismo neoliberal está relacionado com a gamificação do trabalho (Abílio, 2020), ou seja, o trabalho assume as regras de um jogo, com progressão e organização em níveis. O funcionamento dos aplicativos emula a lógica dos jogos com o intuito de aumentar a produtividade (Han, 2018).

Quais seriam as possíveis saídas? Observa-se que o entendimento de subjetivação política é bastante diferente entre autores como Dardot/Laval e Rancière. Enquanto os primeiros autores adotam a ideia de internalização do poder, Rancière faz uma distinção entre polícia – que ele associa aos processos políticos



tradicionais – e política, a atividade que rompe a configuração sensível. Rancière (1996, p. 47) entende a subjetivação como “a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência”. Com essas diferentes perspectivas e por meio da análise fílmica, é possível ampliar as possibilidades de compreensão sobre esse fenômeno.

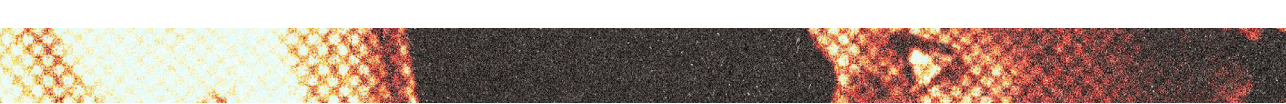
A RACIONALIDADE NEOLIBERAL EM #EAGORAOQUE

Alguns apontamentos são necessários para a nossa discussão. No senso comum, o público estabelece uma distinção bem definida entre filmes de ficção e documentários. No entanto, nos estudos sobre cinema, a questão é bem mais complexa. Certos autores afirmam que todo filme é um filme de ficção, como Jacques Aumont (2011). Na abordagem que adotamos, consideramos que há algumas diferenças, tal como sugerem os autores Andre Gaudreault e François Jost, que relacionam o documentário com um “mundo que pode ser verificado” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 23).

Ainda que exista essa aproximação maior com o real, os documentários podem ser tão criativos quanto os filmes de ficção. Na ampla cinematografia brasileira, há uma diversidade de abordagens. Em *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet desenvolve uma argumentação sobre o que o autor denomina de modelo sociológico, que predominou na década de 1960. Como exemplo emblemático, Bernardet cita o caso do média-metragem *Viramundo* (dir. Geraldo Sarno, 1965, 37 min.), um filme que o teórico descreve como “amarrado, sem quebras, sem brechas, sem interstícios” (Bernardet, 2003, p. 32), acrescentando também que “a linguagem de *Viramundo* oferece-se como uma evidência: ela adere ao real, não há distância entre ela e o real; portanto, tendencialmente, ela é o real” (Bernardet, 2003).

O filme *#eagoraoque*, por sua vez, é composto por um mosaico de imagens e de discursos de ativistas políticos – ou de pessoas com demandas políticas bem estabelecidas – que têm durações aproximadas, em geral menos de um minuto. Como uma espécie de dispositivo, o filósofo e professor da USP Vladimir Safatle debate com diferentes pessoas (inclusive com o diretor Jean-Claude Bernardet), mas, em outras cenas, ele discursa sozinho.

Ainda nas primeiras cenas do filme (1min 14s), vemos a atriz Palomaris Mathias de perfil. Ela questiona: “Ser tratado como marginal é democrático? Ser o primeiro a ser suspeito como bandido é democrático? É democracia? Ocupar apenas os trabalhos mais subalternos da sociedade é democrático? Então pra mim

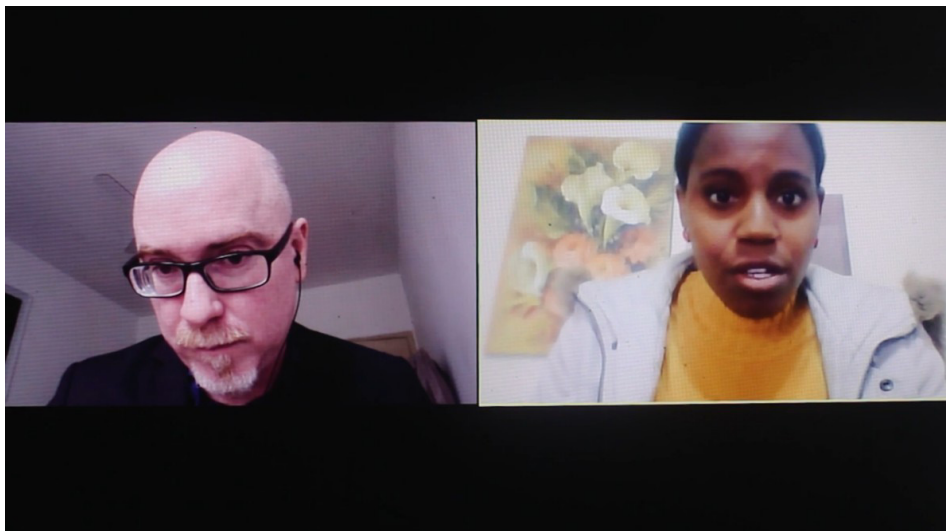


essa pergunta, se favela é democracia, é uma ofensa”. Logo nesse começo temos uma exposição que se relaciona com a formação do Brasil: “Nossa história sempre foi dividida entre uma parte branca e ‘desenvolvida’ e outra parte que se quer varrer para debaixo do tapete: pobre e/ou negra, considerada atrasada e fora do desenvolvimento econômico” (Pinheiro-Machado, 2019, p. 142).

A disparidade de renda, característica histórica do Brasil, foi agravada pelo receituário neoliberal, que atualiza a lógica capitalista ao valorizar o empreendedorismo individual como solução para problemas estruturais. Essa racionalidade é encenada no filme quando a atriz Palomaris Mathias encarna a personagem Matilde “do banco Sampaio” (43min. 45s) e busca ajudar “dona Lu” com o seu empreendimento de tapiocas. Primeiramente ela encontra com “dona Ana”, vizinha de “dona Lu”, para saber mais sobre a mulher que deseja empréstimo para o seu negócio de tapiocas. A vizinha confirma que ela é confiável. Matilde então se dirige para o açougue de “seu Silvestre”, que afirma que dona Lu é freguesa e que sempre paga as suas compras. Após essa pesquisa na comunidade, Matilde avisa para dona Lu que um empréstimo de 1500 “sampaio” (moeda fictícia) foi aprovado, metade do valor exigido pela empreendedora, que o aceita a contragosto. Nessa encenação, evidencia-se como as relações comunitárias são capturadas e reconfiguradas dentro de uma lógica financeira, transformando vínculos sociais em garantias de capital.

Essa interação entre Matilde e dona Lu é problematizada numa cena posterior (45min. 28s), na qual a atriz Palomaris conversa com Vladimir Safatle de forma on-line. Ela argumenta: “A pessoa precisa sobreviver. Precisa pôr o pão na mesa...”. “Será que é tudo que a gente tem pra oferecer a essas pessoas?” – retruca Safatle. O filósofo critica o ideal do empreendedorismo como uma forma de emancipação, questão que está no cerne do pensamento neoliberal: “O banco é o ator da formação de uma nova comunidade?” – ele questiona. Ela responde: “O banco somos nós, na verdade. Somos pessoas da comunidade.” Safatle segue dizendo que existe uma contradição entre empreendedorismo e comunidade.

Imagem 1: Safatle conversa com Matilde.




Fonte: filme #eagoraoque/ reprodução do trecho 47min11s.

Ambos não chegam a uma solução viável para o empasse, que é intensificado no debate final do filme, no qual Safatle discute com militantes em Capão Redondo, na periferia de São Paulo. “A gente é *nóis* por *nóis*. Nós temos condições de nos autogerir. Nós somos autossuficientes”, diz um dos debatedores. Safatle, no entanto, associa essa frase ao pensamento liberal. Novamente, nessa discussão, não se desenvolve nenhuma proposta em conjunto, mas o embate termina com uma jovem participante cantando: “Desumanizada, sem direito de sentir, mas vibro amor da cabeça aos pés, *cês* nunca vão intervir (...)” – cena que fecha o documentário.

Esse é o segundo momento do filme, portanto, em que os ideais capitalistas neoliberais se sobrepõem a uma possível aliança de solidariedade. A legitimação da virada neoliberal foi construída de diversas formas, como através das influências ideológicas que circularam nos meios de comunicação e em diversas instituições como universidades, escolas e igrejas (Harvey, 2008). Nessas cenas vemos, portanto, o potencial de difusão do ideal de ser um empreendedor de si mesmo, que muitas vezes opera por um mecanismo insidioso, conforme o termo de Christian Laval (2020), sendo que dessa forma os indivíduos não se sentem cooptados, pois pensam que estão sendo livres e autossuficientes (Han, 2017).

É importante frisar que, embora Safatle seja um famoso intelectual, em nenhum momento ele está posicionado como uma autoridade ou uma voz sociológica. Na cena com Palomaris, é significativo – num plano estético e político – que ambos estejam em telas separadas, mostrando a divisão de pontos de vista de igual para igual. Há constantes tensões em jogo. Em Capão Redondo, de um lado, Safatle mantém seu posicionamento contra as armadilhas do neoliberalismo; de outro,



temos um grupo que vê no professor quase uma personificação de instituições que não funcionam, ou seja, todo um *establishment* opressor. Essa dinâmica de percepções contrastantes acabou sendo evidenciada nas eleições presidenciais brasileiras de 2018, quando venceu um projeto no qual seu líder posicionava-se como *outsider*, embora estivesse há décadas inserido no sistema político brasileiro.

#EAGORAOQUE: A POTÊNCIA CRÍTICA

Em *#eagoraoque*, além da participação de Safatle, há falas de ativistas como Guilherme Boulos (atualmente Deputado Federal), Carmen Silva (militante) e Mano Brown (cantor e compositor de rap). Trazendo perspectivas de pessoas oriundas de diferentes classes sociais e mostrando lugares como ocupações urbanas, o filme se aproxima nesse sentido da percepção de Rancière sobre a política como partilha do sensível: “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído (...)” (Rancière, 2005, p. 16-17).

Observa-se também que o documentário *#eagoraoque* não possui legendas explicativas, nem mesmo segue de forma ortodoxa o modelo conhecido como “cabeças falantes” que é adotado em muitos documentários, ou seja, as entrevistas convencionais. Esse “didatismo” é um aspecto criticado tanto por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003) quanto por Rancière em sua argumentação desenvolvida na obra *O espectador emancipado*: “A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações” (Rancière, 2012, p. 55).

A questão principal problematizada em *#eagoraoque* se relaciona com o fato de que hoje a ação coletiva parece impraticável: a dominação burocrática, o consumismo e o individualismo extremo enfraquecem essa possibilidade (Dardot; Laval, 2017). Em suas escolhas estéticas/políticas, o filme não assume a impotência da melancolia de esquerda criticada por Rancière, e ao mesmo tempo não recai em explicações simplistas. Na tentativa de elaborar um panorama do Brasil marcado pela ascensão do bolsonarismo, o filme mobiliza procedimentos que dialogam com a concepção de Rancière sobre o espectador emancipado:

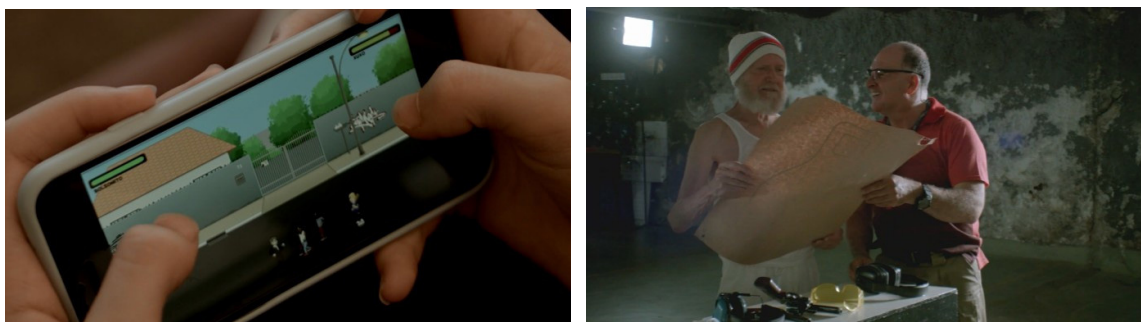
(o espectador emancipado) observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira... (Rancière, 2012, p. 17).

Na cena de abertura do filme, vemos uma jovem jogando um jogo de videogame no celular. “Esse jogo é de matar?”, pergunta Bernardet, e ela responde que sim. Ele emenda “e você gosta de matar gente?” – a resposta novamente é afirmativa. Segundo já mencionado, a gamificação (Abílio, 2020) da vida se

relaciona diretamente com a competição, característica do neoliberalismo, neste caso com um adicional: o fato de o jogo ser “de matar” remete ao bolsonarismo e à popularização do slogan “bandido bom é bandido morto” (Pinheiro-Machado, 2019).

No trecho que se inicia na minutagem 35min 06s, Bernardet está fazendo aulas de tiro. O instrutor comenta sobre o que uma arma pode trazer de “bom e ruim”, podendo “ceifar” vidas. “Ceifar vidas é menos forte do que matar?” – questiona o diretor. Na visão do instrutor, o policial não atira para matar, mas para se proteger em legítima defesa, “ceifando a vida de um marginal”, e acrescentando “e a gente tem que analisar dessa maneira”. Embora o desconforto de Bernardet seja nítido, ele não argumenta contra o discurso do instrutor. A importância da democracia e a reflexão sobre quem merece viver ou morrer são tensionadas e reatualizadas pela obra, que convida o espectador a elaborá-las ativamente.

Imagem 2 - Jogo de videogame no celular (à esq.) e Jean-Claude Bernardet fazendo aulas de tiro.



Fonte: filme #eagoraoque. Reprodução dos trechos 12min e 38min05s.

Entre o primeiro *frame* do videogame e a cena da aula de tiro, no mosaico de imagens que compõem o filme #eagoraoque, há uma fotografia de Maio de 1968 (7 min 52s). Essa imagem aparece antecedendo a cena que mostra a reencenação da peça *Roda Viva*¹ – a versão original estreou em 1968 no Brasil. O manifestante de Maio de 68 é solitário – e parece usar toda a sua força contra as forças repressoras. O individualismo (característica do neoliberalismo) se fortaleceu como valor supremo a partir das manifestações contraculturais de 1968, que tinham inicialmente um caráter coletivo, o que já foi apontado por diversos autores como David Harvey (2008) e Mark Fisher (2020). Ainda que para Rancière (2012) o espectador não tenha uma condição passiva, o uso de elementos que podem ser associados ou dissociados é uma escolha de cada cineasta, e nesse sentido as cenas contribuem para abrir possibilidades de leitura, sem oferecer explicações fechadas.

Na reencenação da peça *Roda Viva*, a atmosfera muda: vemos corpos com expressões dramáticas e braços erguidos em uníssono. Percebe-se a força do coletivo na repetição do gesto. Uma das imagens tem origem em um fato

histórico na França, a outra é uma criação artística; teriam potências políticas equivalentes? Segundo Rancière (2012, p. 127), o “cinema, seja qual for o esforço para intelectualizá-lo, está muito ligado ao lado visível dos corpos que falam e das coisas que eles falam”. Por vezes os gestos, objetos e palavras conflitam, como o autor analisa em *As distâncias do cinema* (2012). No caso destas duas imagens, parece haver um esforço maior em criar uma similaridade visual. O fato de se tratar de uma reencenação de *Roda Viva* também possui relevância política: em contextos de flerte com autoritarismos, a volta da peça reafirma questões que permanecem urgentes

Imagem 3 - Fotografia de Maio de 1968 (à esq.) e frame da reencenação da peça Roda Vida.



Fonte: filme #eagoraoque/ reprodução. Trecho 7min52s.

A hashtag do título (*#eagoraoque*) merece destaque, pois esse símbolo se popularizou nas discussões políticas realizadas em tópicos na internet: o símbolo #, conhecido como *hashtag* na internet, é utilizado para organizar conteúdos por tema. Na rede social X (antigo *Twitter*), ele atua como um marcador que cria links entre publicações relacionadas, permitindo o acesso a debates específicos. Esse recurso foi amplamente explorado durante a campanha presidencial brasileira de 2018, o que tornou a internet também um campo de batalha.

Entre as cenas do filme, há registros de recentes momentos de disputa política no Brasil, como as que contam com a participação de Carmen Silva e Guilherme Boulos. Em ambas as cenas, as filmagens de celulares evidenciam a importância da mobilização coletiva, permitindo pensar como a estética das imagens precárias, produzidas em contextos de luta, tensiona as fronteiras entre “quem tem competência para ver e qualidade para dizer” (Rancière, 2015, p. 17).

Quando Boulos está discursando em uma ocupação urbana (aos 30 min do filme), a imagem começa quase totalmente escurecida e é bastante trêmula. Mesmo sem a presença de forças policiais, essa cena carrega uma grande tensão, e o próprio modo de filmar “desenquadrado” releva a dimensão de disputa. A globalização neoliberal está diretamente relacionada com a falta de moradias: precarização

do trabalho e especulação financeira resultam em indivíduos desamparados. O sofrimento, na verdade, vai além do causado pela precariedade das condições de vida: no neoliberalismo, há um “sofrimento ligado simultaneamente à perda objetiva das instituições sociais e à perda do lugar subjetivo do sujeito na estrutura social” (Silva Junior, 2020 p. 263). Ainda que seja Boulos quem discursa, a imagem centraliza a aflição de uma mulher cabisbaixa. Os dois focos de luz ao redor dela também potencializam essa centralidade.

Imagem 4 — Guilherme Boulos discursa em ocupação.



Fonte: filme #eagoraoque/ reprodução. Trecho 30min.

Apesar de se tratar de um documentário, *#eagoraoque* se apropria de recursos ficcionais. Por exemplo, Jean-Claude Bernardet e Vladimir Safatle são apresentados como “pai e filho” no filme, evidenciando a diferença geracional entre eles. As discussões entre os dois dialogam com as questões pensadas por Rancière. Safatle diz: “A arte é um problema político, o corpo é um problema político, não tem poder que exista sem tentar regular os corpos...” (trecho que se inicia aos 13 min 10s). “Todo mundo fala isso, o corpo é político, a arte é política”, desdenha Bernardet no papel de pai. Na cena anterior, ambos estavam assistindo a reencenação da peça *Roda Vida*. Nesse momento, Bernardet relembra de uma exibição da peça original, e exalta o “espírito daquela época” evocado pela peça. Não apostando em um “prolongamento sensório-motor definido” (Rancière, 2012, p. 60), o filme se aproxima da experiência do dissenso. A exploração de diferentes temporalidades e tensões do campo político, exaltada por Rancière (2012), é uma marca do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos o desenvolvimento desta discussão abordando os primórdios do cinema. Inicialmente, era bastante plausível mostrar a exploração capitalista repetitiva que se expressava nas ações de personagens como o protagonista de *Tempos Modernos* (1936). No percurso do cinema crítico brasileiro, o didatismo marcou alguns documentários, separando opressores e oprimidos. Mesmo filmes mais inventivos do Cinema Novo brasileiro, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), apresentavam uma dicotomia marcante, contrapondo diferentes formas de resistência e opressão. No entanto, essa estrutura binária parece ter perdido sentido diante da fragmentação do sujeito contemporâneo fomentada pelo capitalismo de plataforma, que dilui fronteiras entre opressores e oprimidos e reconfigura as formas de subjetivação.

A questão que motivou esta análise – a subjetivação neoliberal – está posta no filme sem a formação de um consenso, ou seja, um acordo entre o que é apresentado e um modo único de interpretar (Rancière, 2012). Dessa maneira, as implicações do neoliberalismo podem ser compreendidas com maior amplitude, estabelecendo-se relações com mais de um evento, tanto em um âmbito global quanto nacional.

O *ethos* do capitalismo neoliberal nos faz acreditar que o único caminho é ser um empreendedor de si mesmo, e isso está discutido no filme. Sem perspectivas em uma sociedade precarizada, muitos trabalhadores não acreditam em alianças políticas com classes mais privilegiadas, conforme visto no debate em Capão Redondo (SP). Em correlação com a subjetivação neoliberal, há também uma multiplicidade de imagens e de discursos que abarcam questões como feminismo, racismo e lutas contra diferentes formas de opressão. Para além do nosso enfoque, o filme *#eagoraoque* amplia as possibilidades de discussão sobre a sociedade brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

#EAGORAOQUE. Direção: Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald. Produção: Simone Hernández. Brasil: Confeitaria de Cinema. 2020, mídia on-line, 70min. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/eagoraoque>. Acesso em 2 abr. 2025.

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

- 
- ALVES, Giovanni. *Trabalho e subjetividade – o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BROWN, Wendy. *Undoing the demos - neoliberalism's stealth revolution*. Nova York: Zone Books, 2015.
- CASTRO, Carla. A. *Crítica à razão empreendedora: a função ideológica do empreendedorismo no capitalismo contemporâneo*. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Jurídicas e Sociais). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Direito, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia literária, 2020.
- GAUDREULT, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HARVEY, David. *O neoliberalismo – história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.
- LAVAL, Christian. *Foucault, Bourdieu e a questão neoliberal*. São Paulo: Elefante, 2020.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.



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

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

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

SERRANO, Luiz Roberto. Nova montagem de “Roda Viva” amplia crítica política. *Jornal da USP*, 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/nova-montagem-de-roda-viva-amplia-critica-politica>. Acesso em 15 abr. 25.

SILVA JUNIOR, Nelson. A psiquiatria sob o neoliberalismo: da clínica dos transtornos ao aprimoramento de si. In: DUNKER, Christian; SAFATLE, Vladimir, SILVA JUNIOR, Nelson. (Org). *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. São Paulo: Autêntica, 2020. Págs. 125-176.

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

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

NOTA

- 1 Nova montagem de “Roda Viva” amplia crítica política. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/nova-montagem-de-roda-viva-amplia-critica-politica/>. Acesso em 15 abr. 25