

UNIVERSIDADE FEEVALE

Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais

Mestrado

MARINO ALBRECHT JUNIOR

**A FRAGMENTAÇÃO DO EU: UMA VISÃO DO TRABALHO PÓS-MODERNO A
PARTIR DOS FILMES *O CORTE* E *DOIS DIAS, UMA NOITE***

Novo Hamburgo

2018

MARINO ALBRECHT JUNIOR

A FRAGMENTAÇÃO DO EU: UMA VISÃO DO TRABALHO PÓS-MODERNO A
PARTIR DOS FILMES *O CORTE* E *DOIS DIAS, UMA NOITE*

Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito à obtenção do título de
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação
em Processos e Manifestações Culturais,
pela Universidade Feevale.

Prof. Orientador(a): Dr.^a Marinês Andrea Kunz

Novo Hamburgo

2018

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Albrecht Junior, Marino.

A fragmentação do eu : uma visão do trabalho pós-moderno a partir dos filmes O Corte e Dois Dias, Uma Noite / Marino Albrecht Junior. – 2018.

123 f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2018.

Inclui bibliografia.

"Prof. Orientador(a): Dr.^a Marinês Andrea Kunz".

1. Cinema. 2. Cultura. 3. Trabalho. 4. Pós-modernismo. 5. O Corte. 6. Dois Dias, Uma Noite. I. Título.

CDU 791.43:316.334.2

Bibliotecária responsável: Patrícia Mentz – CRB 10/2143

MARINO ALBRECHT JUNIOR

Dissertação do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, com título *A fragmentação do eu: uma visão do trabalho pós-moderno a partir dos filmes O Corte e Dois Dias, Uma Noite*, submetida à banca examinadora como requisito parcial necessário à obtenção do título de Mestre.

Aprovada por:

Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz (Orientadora)
Universidade Feevale

Prof.^a Dr.^a Nísia Martins do Rosário
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade Feevale

Novo Hamburgo, 07 de janeiro de 2018

À minha esposa Bárbara, pelo companheirismo e amizade de todas as horas.

À professora Marinês, por me mostrar o caminho e por estar comigo ao longo da jornada.

À professora Juracy, por ter acreditado em mim e pelo exemplo de profissional que é.

À Pacino, Eastwood, Brando, Streep, Stewart, Hitchcock, Disney, Lucas, Jackson, Scorsese, Coppola, Spielberg e tantos outros, que fazem parte real e constante da minha vida.

“Eu espero que eu consiga atravessar a fronteira. Eu espero ver meu amigo e apertar a mão dele. Eu espero que o Pacífico seja tão azul quanto tem sido em meus sonhos. Eu espero.”

Red, em *Um Sonho de Liberdade* (1995)

RESUMO

A presente dissertação objetiva uma discussão acerca dos reflexos do trabalho pós-moderno sobre os indivíduos e, para tanto, utiliza como objeto de análise a representação do trabalho observada nas narrativas fílmicas *O Corte* (2005) e *Dois Dias, Uma Noite* (2012). Concomitantemente, discute-se a função do cinema enquanto manifestação cultural que representa e questiona aspectos inerentes aos cotidianos dos indivíduos, dentre eles, o trabalho. Assim, visando ao pleno entendimento das situações discutidas, o *corpus* teórico é composto de três eixos: no primeiro eixo, discute-se a respeito dos conceitos de cultura, cultura organizacional, representação e identidade; no segundo eixo teórico, estuda-se acerca de globalização, trabalho e gestão na pós-modernidade; e, no terceiro arco teórico, é realizado um constructo a respeito do cinema, do empreendimento de análise fílmica e, por fim, uma retomada histórica de outras narrativas fílmicas que também abordam o trabalho e seus efeitos sobre os sujeitos. Nesse sentido, após a realização das discussões a respeito das obras que compõem a amostra de análise, resta evidente a visão pessimista dos teóricos a respeito do trabalho pós-moderno. Na visão desses estudiosos, praticamente tudo o que é exigido dos colaboradores acaba por contribuir para um contexto de fragmentação do indivíduo. Adicionalmente, observa-se que as discussões acerca dos textos fílmicos vão ao encontro dessa perspectiva, uma vez que as personagens principais de ambas as obras estudadas encontram-se em situação de desestruturação identitária. Dessa maneira, entende-se que a realização deste estudo contribui para um maior entendimento sobre o sujeito trabalhador pós-moderno, ao mesmo tempo em que a pesquisa propicia um enorme benefício para a área da cultura, pelo fato de utilizar textos fílmicos como *corpus* principal de análise.

Palavras-chave: Cultura. Trabalho. Pós-modernidade. Cinema. *O Corte*. *Dois Dias, Uma Noite*.

ABSTRACT

The present dissertation objectivates a discussion about the post-modern work reflexes over the individual and for such it uses as analysis object the work representation observed in the filmic narratives *Le Couperet* (2005) and *Deux jours, une nuit* (2012). Meanwhile, the cinema role as cultural manifestation that represents and questions aspects inherent to the individual daily, amongst them the work, is discussed. This way, seeking the whole understanding of the discussed situations, the theoretical body is composed by three axes: in the first one, it is discussed about the concepts of culture, organizational culture, representation and identity; in the second one, it is studied about globalization, work and gestion in post-modernity; and, in the third theoretical arc, it is realized a construction about cinema, the filmic analysis work and ultimately a historic recovery over other filmic narratives that also approach about the work and it's effects over the subjects. In this sense, after the discussions about the movies that compose the analysis sample, it rests evident the pessimistic view that the theoreticals give on the post-modern work where in these studious visions, almost everything that is demanded from the work colaborators ends up to contribute to an individual fragmentation context. Moreover, it is observed that the discussions over the filmic texts come to the encounter to this, once the main characters from both studied films place themselves in a identity desestructuration situation. This way, it is understood that this study realization helps to a better understanding over the post-modern work subject and, at the same time, this research propitiates an enormous benefict to the area of culture, once it uses filmic texts as main analisys body.

Key-words: Culture. Work. Post-modernity. Cinema. *Le couperet*. *Deux jours, une nuit*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Linguagem enquanto espelho.....	31
Figura 2 – Sua digital prova que você é você. E também prova que você não é o outro.....	38
Figura 3 – Gravador sino-japonês (melhor que o japonês).....	81
Figura 4 – Confissão.....	82
Figura 5 – Concorrentes.....	84
Figura 6 – O próximo é você.....	85
Figura 7 – Roupas Íntimas.....	86
Figura 8 – Propagandas.....	87
Figura 9 – Interior do veículo.....	88
Figura 10 – Sala de espera.....	89
Figura 11 – Um sujeito, duas profissões.....	91
Figura 12 – O corte é cíclico.....	92
Figura 13 – Más notícias.....	94
Figura 14 – Você precisa ir.....	95
Figura 15 – O gestor.....	96
Figura 16 – Persuasão.....	98
Figura 17 – Anti-depressivos.....	98
Figura 18 – <i>Travelling</i>	100
Figura 19 – Tentativa de suicídio.....	102
Figura 20 – Sem palavras.....	103
Figura 21 – Sandra indo embora.....	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Cinema e trabalho.....	72
Tabela 2 – Aspectos observados em <i>O Corte</i>	106
Tabela 3 – Aspectos observados em <i>Dois Dias, Uma Noite</i>	107
Tabela 4 – Quantificação de aspectos.....	107

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CULTURA, REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE.....	19
2.1 CULTURA NA PÓS-MODERNIDADE.....	19
2.1.1 Cultura organizacional.....	26
2.2 REPRESENTAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE.....	29
2.3 IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE.....	36
3 GLOBALIZAÇÃO, TRABALHO E GESTÃO NA PÓS-MODERNIDADE.....	41
3.1 GLOBALIZAÇÃO.....	41
3.2 TRABALHO E GESTÃO NA PÓS-MODERNIDADE.....	46
4 CINEMA E TRABALHO.....	56
4.1 SOBRE O CINEMA.....	56
4.2 SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA.....	60
4.3 PERSPECTIVA EVOLUTIVA DA DISCUSSÃO ACERCA DO TRABALHO NO CINEMA.....	65
5 REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO NA PÓS-MODERNIDADE NAS NARRATIVAS FÍLMICAS SELECIONADAS.....	76
5.1 CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE.....	76
5.2 ANÁLISE 1: <i>O CORTE</i>	80
5.3 ANÁLISE 2: <i>DOIS DIAS, UMA NOITE</i>	93
5.4 SÍNTESE DOS ASPECTOS OBSERVADOS.....	106
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118
8 REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	123

“Veja, eu sei que esse bife não existe. Eu sei que quando o ponho em minha boca, a Matrix está falando ao meu cérebro que ele é suculento e delicioso. Depois de nove anos, sabe à qual conclusão cheguei? Ignorância é uma benção.”

Cypher, em *Matrix* (1999)

1 INTRODUÇÃO

Muito se estuda sobre o ambiente e as relações de trabalho, principalmente nas áreas de Administração de Empresas e de Recursos Humanos, nas quais são discutidos os vários aspectos que compõem o todo de uma organização: teorias comportamentais, métodos de gestão de pessoas, processos seletivos, organização interna e hierárquica, remuneração, além de inúmeros outros pontos.

Adicionalmente, nota-se que as empresas, independentemente de suas áreas de atuação ou de seu porte, são compostas por pessoas, as quais estão inseridas em um contexto de pós-modernidade, em que, segundo Stuart Hall (2006), a identidade do indivíduo é fragmentada e, de acordo com Zygmunt Bauman (2001), as relações são líquidas. Essa condição se reflete no ambiente de trabalho, de modo que são instaurados novos regramentos, novos regimes e novas maneiras de se enxergar as relações profissionais.

Dessa forma, como reflexo das metamorfoses vivenciadas pelos clientes internos e externos, as organizações (na sua forma de entidade, com posicionamentos estratégicos, gerenciais, etc.) acabam tendo que acompanhar esses movimentos de mudanças e, como consequência, precisam se modificar constantemente. Do contrário, na lógica de trabalho pós-moderno, elas estão fadadas ao fracasso.

Tais afirmações encontram sustentação nos estudos de Hall (2006), que afirma que as identidades estão entrando em colapso, como resultado direto de mudanças institucionais e culturais. E, nesse emaranhado de emoções, “produz-se” o sujeito pós-moderno, cuja identidade torna-se uma “celebração móvel”, a qual é transformada e formada de maneira contínua pelas interpelações dos sistemas culturais que nos circundam. Assim, o eu de ontem, seja o “eu indivíduo” ou o “eu organização”, não é mais o mesmo que o eu de hoje. Ou alguém seria capaz de acreditar que as exigências profissionais atuais são as mesmas da década de 50, por exemplo?

Nesse sentido, observa-se, de maneira empírica, que as empresas, de modo geral, apresentam alto índice de priorização e dependência da tecnologia em detrimento da valorização do indivíduo. Além disso, as relações e os vínculos são mais superficiais (tanto do ponto de vista da relação entre empresa/colaborador como sob a ótica colaborador/empresa) e as barreiras comerciais são invisíveis,

resultado direto do fenômeno da globalização. Então, em um contexto em que o indivíduo é fragmentado e as relações são líquidas, quais são as consequências efetivamente percebidas pelos sujeitos, em seus respectivos ambientes de trabalho, em razão dessa referida fragmentação e liquidez das relações? E, em que medida, o ambiente de trabalho globalizado interfere na vida dos indivíduos?

Sob a luz desses questionamentos, dentre as várias temáticas apresentadas nas obras fílmicas até hoje realizadas, nota-se que o ambiente de trabalho é um dos aspectos que acaba por ser retratado. Além disso, observa-se que o cinema, na qualidade de manifestação cultural, está atento aos acontecimentos nas organizações e na vida das pessoas que, em última instância, servem de inspiração para a realização do roteiro e do filme propriamente dito. Essa “capacidade empática” que as narrativas fílmicas possuem é explicada por Juracy Assmann Saraiva (2003), que estabelece que o cinema traz informações a respeito da narrativa ao mesmo tempo em que define uma relação contratual, ou seja, estabelece um conjunto de regras próprias acerca de um mundo fictício que tenta se estabelecer como real.

Em suma, as representações de situações e sujeitos que trabalham nas organizações, em narrativas cinematográficas, estão muito próximas das situações empíricas, ou seja, há uma similaridade entre o que é mostrado na obra fílmica e o que acontece no dia a dia das organizações. Dessa maneira, refletir e analisar acerca das situações representadas em textos fílmicos, invariavelmente contribui para uma reflexão sobre as relações de trabalho estabelecidas no contexto da modernidade tardia¹.

Portanto, considerando a proximidade do cinema com os acontecimentos da vida real e, conseqüentemente, enxergando a possibilidade de haver uma representação da modernidade tardia em obras fílmicas, entende-se como de extrema importância analisar a forma como a sétima arte aborda as relações de trabalho e os reflexos da pós-modernidade no âmbito profissional, uma vez que o mestrado acadêmico em Processos e Manifestações Culturais tem como importante foco a influência da cultura sobre os indivíduos, assim como a influência dos indivíduos sobre a cultura. Concomitantemente, há aqui também uma justificativa de

¹ A presente pesquisa considera os termos *pós-modernidade* e *modernidade tardia* como sinônimos. Assim, ambos referem-se ao período subsequente à *modernidade*, iniciando-se ao final do século XX.

natureza técnica, no sentido de que o cinema, como relevante manifestação cultural, pode e deve ser considerado como fonte de estudo e análise acerca dos mais variados temas, dentre eles as relações de trabalho na pós-modernidade.

Sob esse aspecto, a presente dissertação se propõe a responder ao seguinte problema de pesquisa: De que maneira as narrativas fílmicas *O Corte* e *Dois Dias, Uma Noite* traduzem os reflexos da pós-modernidade sobre as organizações e os indivíduos? Para responder a esse questionamento, estabeleceu-se como objetivo geral analisar como os filmes selecionados abordam as relações de trabalho e, conseqüentemente, questionam a influência da pós-modernidade nas organizações e na vida dos trabalhadores.

Paralelamente, são objetivos específicos desta investigação: estudar os preceitos teóricos acerca de cultura, representação e identidade na pós-modernidade; compreender a influência da globalização e da pós-modernidade nas relações de trabalho das instituições; estudar o cinema como manifestação cultural que discute questões atuais como as relações de trabalho nas organizações e, por fim, analisar os filmes selecionados no que tange à representação das relações de trabalho na pós-modernidade.

Para tanto, esta dissertação está estruturada da seguinte maneira: no segundo capítulo, são discutidos os conceitos de cultura, representação e identidade em um contexto de pós-modernidade, em que os principais autores da fundamentação teórica são Hall (1997; 2006), Bauman (2001; 2013), José Luiz dos Santos (1983), Clifford Geertz (2008), Patrick Charaudeau (2008) e Kathryn Woodward (2012). Já no terceiro capítulo, é feita uma abordagem teórica sobre a globalização, o trabalho e a gestão na modernidade tardia, fundamentada, principalmente, nos preceitos de Ricardo Antunes (1998; 2000), Carlos Tavares de Oliveira (1992), Nelson Ludovico (2002), Christophe Dejours (2000) e Isleide Arruda Fontenelle (2008).

No quarto capítulo, é realizada uma recuperação histórica acerca do cinema enquanto manifestação cultural, assim como também são apresentados aspectos importantes que devem ser considerados durante um processo de análise fílmica. Então, finalizando a fundamentação teórica, são apresentadas outras obras além daquelas que compõem o *corpus* de análise desta dissertação e que, também, retratam o ambiente de trabalho de alguma maneira.

No quinto capítulo, a metodologia utilizada na elaboração deste estudo é

apresentada para, finalmente, ser iniciada a análise das duas narrativas fílmicas que compõem a amostra desta dissertação. E, por fim, são apresentadas as considerações finais do trabalho, bem como os referenciais teóricos e fílmicos utilizados para a elaboração da pesquisa.

Destaca-se que o interesse por esta análise parte do fato de que o autor da pesquisa possui formação acadêmica basilar na área de Administração e, no âmbito profissional, é gestor e sócio de uma empresa de prestação de serviços em comércio exterior, lidando diariamente com clientes externos e internos à sua organização. Dessa forma, há uma ligação direta entre o tema estudado tanto em razão da graduação quanto em função da atuação profissional do pesquisador.

Já quanto ao cinema, o autor da pesquisa possui com ele uma relação muito mais subjetiva, que se iniciou aos seus doze anos de idade, quando passou a colecionar filmes. Sob esse aspecto, a sétima arte deixou de ser um mero *hobby* e se tornou uma paixão e parte constante da vida. Hoje, o autor é proprietário de uma coleção de mais de quatro mil filmes originais, dos mais diversos gêneros e graus de raridade.

Dessa maneira, considerando as justificativas de caráter pessoal e, também, tomando em conta que praticamente todos os sujeitos participam, participaram ou participarão de um ambiente profissional em algum momento de suas trajetórias, analisar como uma manifestação cultural tão importante quanto o cinema aborda as relações de trabalho demonstra ser não somente uma possibilidade, mas também uma necessidade.

Sob essa ótica, nas linhas de pesquisa do Mestrado Acadêmico em Processos e Manifestações Culturais, este estudo se insere na linha *Linguagens e processos comunicacionais*, a qual

[...] investiga a cultura e suas manifestações, focando o processo de comunicação e sua institucionalização. Estuda o modo como diferentes linguagens - das mídias contemporâneas, das tecnologias da informação e da comunicação, da estética - produzem o registro de processos e fenômenos culturais, considerando relações entre produção, distribuição e consumo. Discute a forma como produtos culturais traduzem campos discursivos e simbólicos e como, em decorrência deles, contribuem para a construção da memória e de identidades. (UNIVERSIDADE FEEVALE, acesso em nov. 2017)

Nesse sentido, destaca-se que a referida linha de pesquisa contempla a contextualização sócio-histórica das manifestações e dos processos culturais, analisados sob a perspectiva do cinema, indo, dessa maneira, ao encontro da análise que é proposta por esta investigação. Dessa forma, esta dissertação possui

como *tema principal* as relações de trabalho na cultura pós-moderna e, como *delimitação do tema*, a representação do trabalho na pós-modernidade, em narrativas cinematográficas.

Por fim, entende-se que a realização deste estudo possui, como sua maior qualidade, os benefícios que traz para a área da cultura, uma vez que não há um grande número de trabalhos que utilizam o cinema como fonte primária de análise acerca dos aspectos aqui discutidos (trabalho na modernidade tardia). Isso, de certa maneira, aufere um caráter de originalidade a essa dissertação e, sob a luz desse aspecto, esta investigação invariavelmente contribui para a valorização do cinema enquanto manifestação cultural.

Lewis Rothschild: *Eles querem liderança. Eles estão tão sedentos por isso que vão rastejar pelo deserto em direção a uma miragem e, quando descobrirem que não há água, vão beber a areia.*

Presidente Andrew Shepherd: *Lewis, nós tivemos presidentes que foram amados, mas que não achavam uma frase coerente nem com duas mãos e uma lanterna. As pessoas não bebem areia porque estão com sede. Elas bebem areia, porque não sabem a diferença.*

Meu Querido Presidente, 1995

2 CULTURA, REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

Neste capítulo discutem-se os conceitos de cultura, representação e identidade, no contexto da modernidade tardia. A compreensão desses conceitos constitui um dos pilares para o entendimento dos sujeitos e das situações analisadas nas narrativas fílmicas, e a explicação para tal afirmação é realizada ao final do presente capítulo.

Não obstante, falar sobre cultura pode se mostrar uma tarefa relativamente ingrata para o autor da discussão, uma vez que definir o que é cultura, conforme pode ser visto ao longo deste capítulo, é um empreendimento árduo, dado que os próprios autores escolhidos como base para a fundamentação teórica acabam por não propiciar uma definição exata acerca do assunto. Isso pode ser um sintoma de que, efetivamente, não exista uma concepção definitiva de cultura.

Nesse sentido, independentemente do nível de dificuldade da tarefa, o objetivo principal deste capítulo é propiciar não uma definição, mas sim uma discussão a respeito das concepções de cultura, principalmente no contexto da modernidade tardia. No entanto, falar sobre cultura sem falar sobre representação seria algo relativamente difícil, uma vez que as representações expressam a(s) cultura(s), através dos signos. Assim, falar de cultura é falar de representação.

Por fim, também se discute o conceito de identidade, a qual está diretamente ligada à cultura e às representações.

2.1 CULTURA NA PÓS-MODERNIDADE

O primeiro grande dilema enfrentado por qualquer pessoa que queira elaborar uma definição de cultura certamente reside no fato de que ela não é algo estático e linear. Ou seja, como definir cultura, uma vez que ela está em constante mutação?

Segundo Santos (1983), desde o século passado, há maior preocupação em se discutir e, conseqüentemente, definir cultura. Do ponto de vista da Antropologia, as preocupações se voltaram tanto para o entendimento das sociedades industriais e modernas quanto das que eventualmente iam desaparecendo ou perdendo parte de suas características originais, em decorrência dos contatos com outras sociedades.

Sob a luz dessa fala, o autor estabelece duas concepções do que seria cultura: a primeira remete à totalidade de aspectos de determinada realidade social e, assim, cultura “diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 1983, p. 21). Dessa maneira, poder-se-ia falar na cultura canadense ou na cultura gaúcha, por exemplo.

Nesse sentido, segundo o mesmo autor, apesar de serem realidades sociais bastante distintas, o sentido em que se emprega o termo cultura é o mesmo: a consideração das características dos agrupamentos aos quais ela se refere, preocupando-se com sua totalidade, sejam elas referentes às formas de organizar e conceber a vida social, ou a seus aspectos de ordem material.

A segunda concepção, segundo esse teórico, refere-se, de uma maneira mais específica, às ideias, ao conhecimento e às crenças de um povo, sendo que, nesse entendimento de cultura, também existe uma referência implícita à totalidade de características de determinada realidade social. Entretanto, o que ocorre aqui é uma ênfase no conhecimento e em suas dimensões associadas. Logo, entende-se que essa concepção diz respeito a um domínio, uma esfera da vida social. Sob essa ótica, quando se fala sobre a cultura francesa, por exemplo, pode estar sendo feita referência à literatura, à língua, ao conhecimento científico, artístico e filosófico produzido na França e, também, às instituições que estão mais de perto associadas a esses aspectos.

Outro exemplo dessa segunda concepção é a referência a uma cultura alternativa, que compreende tendências de refletir a sociedade e a vida na qual a realização e a natureza individual são enfatizadas, tendo como temas principais a alimentação, a ecologia, o corpo, a espiritualidade e as relações pessoais. Dessa forma, ao se falar em uma cultura alternativa, também são incluídas as instituições associadas, como clínicas de medicina alternativa, lojas de produtos naturais, bem como suas formas de divulgação.

Entretanto, Santos (1983) admite que essas duas ideias levam ao entendimento de cultura como uma realidade estática, parada. Assim, em uma visão distinta, pode-se destacar que “o termo 'cultura' entrou no vocabulário moderno como uma declaração de intenções, o nome de uma missão a ser empreendida” (BAUMAN, 2013, p. 13). Bauman também aponta que

O conceito de cultura era em si um lema e um apelo à ação. Tal como o

conceito que forneceu a metáfora para descrever sua intenção (a noção de “agricultura”, associando os lavradores aos campos por eles cultivados), era um apelo ao camponês e ao sementeiro para que arassem e semeassem a terra infértil e enriquecessem a colheita pelo cultivo. (BAUMAN, 2013, p. 13).

Logo, segundo Bauman (2013), esse conceito acabava por presumir a existência de uma divisão entre aqueles poucos que tinham a tarefa de educar, os quais eram “chamados” a cultivar as almas e, os demais, que seriam objeto do referido cultivo. Assim, estabeleceu-se uma relação de supervisores e supervisionados, protetores e protegidos, educadores e educados, sujeitos e objetos, produtores e seus produtos – e, em última instância, do encontro que ocorria entre eles.

Dessa maneira, o mesmo autor defende que essa “cultura” compreendia uma espécie de acordo entre aqueles que detinham o conhecimento (ou que, pelo menos, acreditavam deter) e os ignorantes, assim descritos por aqueles que estavam nos papéis de educadores. Em suma, tratava-se de um acordo endossado de maneira unilateral, e efetivado sob o comando e a direção da chamada “classe instruída”, a qual tentava alcançar o direito de moldar aquilo que ela definia como a “nova e aperfeiçoada” ordem, construída a partir das cinzas daquele que outrora fora o regime anterior.

Com o passar do tempo, segundo Bauman (2013), a cultura deixou de ser um elemento estimulante para tornar-se um elemento tranquilizante. De um arsenal à disposição de uma revolução moderna para um local de conservação de produtos. Então, “cultura” tornou-se uma definição de funções que foram atribuídas a estabilizadores, giroscópios ou homeostatos.

O mesmo estudioso estabelece que, em meio a esse emaranhado de funções, a cultura foi imobilizada, capturada, analisada e registrada. Dessa forma, passou a servir como instrumento de conservação do *status quo*, da manutenção do equilíbrio e da reprodução de uma sociedade monótona. Isso aconteceu até o momento em que houve uma mudança radical no sistema no qual a sociedade (e a humanidade como um todo) estava inserida, com o surgimento da série de processos que constituíram a transformação da modernidade do estado sólido para o líquido.

Ainda a respeito da colocação anterior, Bauman (2013) defende que a pós-modernidade é líquida em razão de sua “modernização” obsessiva e compulsiva, capaz de causar um processo de impulsionamento e intensificação a si mesma.

Dessa maneira, assim como um líquido não consegue manter seu aspecto por muito tempo, nenhuma das maneiras consecutivas da vida social moderna também possui tal capacidade, acarretando, em última instância, na seguinte situação:

“Dissolver tudo que é sólido” tem sido a característica inata e definidora da forma de vida moderna desde o princípio; mas hoje, ao contrário de ontem, as formas dissolvidas não devem ser substituídas (e não o são) por outras formas sólidas – consideradas “aperfeiçoadas”, no sentido de serem até mais sólidas e “permanentes” que as anteriores, e portanto até mais resistentes à liquefação. No lugar de formas derretidas, e portanto inconstantes, surgem outras, não menos – se não mais – suscetíveis ao derretimento, e portanto também inconstantes (BAUMAN, 2013, p. 16).

Como consequência dessa nova realidade pós-moderna e líquida, o autor aponta que hoje a cultura consiste não em um sistema de proibições, mas sim em uma sistemática de ofertas; não em normas, mas sim em proposições. Nesse sentido, há uma preocupação de se estabelecer tentações e fixar estímulos, em seduzir e atrair, não em desenvolver regulações normativas. A cultura está engajada nas relações-públicas, e não em uma eventual supervisão policial. Por consequência, a cultura atual anseia semear, produzir e plantar novas necessidades e desejos, em vez de preocupar-se com o cumprimento do dever.

Bauman (2013) vai além e defende que se há algo para o qual a cultura hoje acaba por desempenhar um papel de homeostato, definitivamente não é a conservação do estado atual, mas sim a demanda por mudanças constantes. Ela não serve às divisões e estratificações da sociedade, mas sim a um mercado consumista que possui orientação à rotatividade. Dessa forma, as forças que serviram de impulsão para a transformação gradual do conceito de cultura em sua atual situação líquido-moderna, são as mesmas que favorecem a libertação dos mercados no que tange às suas limitações de caráter não econômico, principalmente limitações políticas, étnicas e sociais.

O autor exemplifica que a cultura, nos dias de hoje, é similar a uma das sessões de uma enorme loja de departamentos, onde vivem, antes de tudo, seres humanos transformados em consumidores. Assim como em outras sessões da gigantesca *megastore*, as prateleiras encontram-se lotadas de atrações diversas, as quais são trocadas todos os dias, da mesma forma que os balcões são constantemente enfeitados com as promoções mais recentes, que gradativamente desaparecem de maneira tão instantânea quanto as “novidades” que entram em processo de envelhecimento. Ou seja, são atrações com alto nível de impacto e, simultaneamente, com grau de obsolescência quase instantâneo.

Dessa maneira, Bauman (2013) resume que a modernidade tardia diz que a cultura tem clientes a seduzir, e que sua função não é satisfazer necessidades existentes, mas sim, criar novas necessidades, ao mesmo tempo em que mantém as necessidades que já existiam até então. Assim, sua principal lógica é evitar qualquer tipo de sentimento de satisfação, deixando, por consequência, espaços constantemente abertos para fantasias e necessidades novas e inalcançadas.

Em contrapartida, Geertz (2008) defende um conceito semiótico da cultura, que se fundamenta numa teia de significados coletivamente amarrados. Dessa forma, como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder ou algo a que os comportamentos, os acontecimentos sociais, os processos ou as instituições podem ser atribuídos de maneira simples. Ela seria um contexto, ou seja, “algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com intensidade” (GEERTZ, 2008, p. 10).

Sob essa luz, o autor acredita que essa teia de significados é tecida pelo próprio homem, sendo que esta mesma teia acaba por orientar a existência do indivíduo. Em última instância, trata-se de um sistema formado por símbolos, que interagem de maneira recíproca com cada sujeito. Assim, Geertz explica que, em uma analogia, a cultura pode ser definida como uma enorme central de produção de significados, os quais são publicamente compartilhados pelos sujeitos.

O mesmo teórico acredita que os indivíduos recebem somente a cultura que lhes é imposta e transmitida desde o momento em que nascem, o que acaba por abrir um precedente para se pensar a respeito do relativismo da cultura. Nesse aspecto, interpreta-se como imprudente colocar culturas em determinadas “escalas de evolução” ou, comparar uma cultura com a outra, presumindo, indiretamente, que elas são estáticas, quando se trata do exato oposto. Logo, entende-se que a cultura está ligada de maneira muito mais próxima ao campo da linguagem e, conseqüentemente, a como as coisas do mundo são significadas pelos sujeitos.

Para esse autor, a concepção de cultura enquanto estrutura consiste no que as ações do sujeito se baseiam. Assim, a compreensão dessa estrutura mostra-se fundamental para o entendimento dos conflitos gerados entre grupos até então heterogêneos que convivem em determinado espaço. Para tanto, ele procura exemplificar que boa parte dos conflitos acaba por ocorrer em virtude da heterogeneidade cultural, a qual gera percepções e interpretações conflitantes sobre aquele mundo em questão. Nesse sentido, a cultura não é algo que deve ser

definido, mas sim percebido e, conseqüentemente, ela não pode ser simplesmente “apontada”. Nessa concepção, a localização da cultura torna-se um empreendimento de relativa dificuldade, uma vez que ela pode ser tanto de natureza material quanto de natureza imaterial.

Esses conjuntos de ensinamentos da antropologia simbólica de Geertz mostram que, na medida em que existe a troca de um conjunto de significados, realizada de maneira pública, conseqüentemente a cultura é colocada em uma condição de transformação e produção. Logo, a cultura não é algo estático e, como tal, necessita ser compartilhada pelos indivíduos que estão em situação de convívio em determinado espaço social. Esse processo, em última instância, acarreta uma ressignificação constante da cultura.

Adicionalmente, também se faz importante mencionar o olhar da antropologia hermenêutica defendida por esse autor, que acredita que as culturas devam ser interpretadas como uma hierarquia de significados. Nesse sentido, as sociedades e culturas devem ser lidas enquanto textos ou, de maneira análoga a textos, de modo que o leitor, que não passou pelas experiências de transcrição textual do autor, tenha condições de realizar sua interpretação daquela sociedade. E, para que essa interpretação seja realizada, o leitor vale-se da textualidade utilizada pelo autor para transcrever o texto.

Por fim, julga-se como relevante discutir os ensinamentos de Yuri Lotman (1979), o qual não objetiva definir cultura, mas estabelecer critérios para seu entendimento sob o olhar da semiótica (estudo dos signos). Nesse sentido, Lotman explica que a compreensão da cultura como uma informação acarreta a determinação de métodos de pesquisa, os quais permitem analisá-la como se ela fosse um tipo de texto aberto. Assim, com base nesse entendimento, torna-se possível aplicar metodologias de análise da linguística e da semiótica no processo de análise cultural.

Para tanto, Lotman (1979 apud KIRCHOF, 2010) sugere que a cultura, sob o viés da abordagem semiótica, seja dividida em língua e fala (ou código e mensagem). Nessa perspectiva, a realidade de uma dada cultura é correspondente ao nível da mensagem ou ao nível da fala, e o sistema dessa cultura, que foi teoricamente reconstruído, refere-se ao nível do código ou da língua. Adicionalmente, Lotman possui uma tendência a equiparar as estruturas extratextuais ao nível da língua.

Logo, no âmbito do estudo dos tipos de cultura, o mesmo autor acredita que

os objetivos principais sejam:

- a) descrever os principais tipos de códigos culturais, responsáveis pela formação das 'línguas' ou 'culturas isoladas';
- b) descrever suas características comparativas;
- c) determinar os universais das culturas humanas;
- d) construir um único sistema das características tipológicas dos principais códigos culturais e das propriedades universais da estrutura geral da 'cultura da humanidade' (LOTMAN, 1979 apud KIRCHOF, 2010, p. 65).

Entretanto, Lotman adverte que não é possível se considerar uma fala, mensagem ou texto cultural como mera forma de manifestação acerca de um código, língua ou sistema, dado que não há possibilidade de um código conseguir decifrar todo o conteúdo que foi dado no nível de fala de determinado texto cultural. Consequentemente, "o código da época não é a cifra única, mas a predominante" (LOTMAN, 1979, p. 35).

Dessa maneira, o teórico propõe uma abordagem das manifestações culturais aliada a uma analogia com fenômenos de natureza linguística, uma vez que o processo de edificação da cultura se dá sobre a língua natural. Sob essa ótica, todos os âmbitos culturais (artes, ciências, religião, etc.) podem ser considerados, em relação ao sistema da língua natural, como secundários, e, na língua natural, reside o sistema primário. Nesse sentido, a consciência humana possui caráter essencialmente semiótico e (ou) linguístico.

Paralelamente, Lotman (1979) acredita que, assim como a consciência humana, as inúmeras possibilidades de manifestações culturais também possuem uma essência de natureza linguística. E, devido a esse fato, as mesmas são passíveis de serem compreendidas como sistemas de comunicação, os quais possuem a capacidade de transmitir informações ou mensagens. Então, a semiótica auxilia no empreendimento de decodificação dessas mensagens, que são emitidas por sistemas diversificados como, por exemplo, a religião, a arte, entre outros.

Por fim, à luz desses entendimentos, a semiótica da cultura de Lotman objetiva estudar:

- a) a estrutura a partir da qual os vários âmbitos da cultura (as línguas naturais, o mito, a religião, a arte, a ciência etc.) produzem e transmitem informações;
- b) a maneira específica como cada um desses âmbitos, na medida em que serve à função comunicativa, também é capaz de modalizar a realidade. (LOTMAN, 1979 apud KIRCHOF, 2010, p. 66).

Ao longo do presente subcapítulo foram discutidos diferentes conceitos de cultura, e as visões de cada teórico não necessariamente apontam para a mesma direção. A visão de Santos (1983) possui caráter mais bibliográfico, preocupando-se

em estabelecer, de maneira didática, o que é a cultura. Já Bauman (2013) e Geertz (2008) preocupam-se com a natureza social, no sentido de que estão mais focados em discutir os efeitos da cultura sobre os indivíduos (e dos indivíduos sobre a cultura) do que simplesmente conceituar o que é a cultura. Lotman (1979), por outro lado, se atém ao processo de compreensão e leitura das culturas, usando, para isso, a semiótica.

Não obstante, considera-se como apropriado definir aqui qual o viés adotado para fins de elaboração da presente dissertação. Logo, considerando que este trabalho objetiva discutir o ambiente de trabalho pós-moderno (representado em narrativas fílmicas selecionadas), entende-se que a visão de Bauman é mais alinhada com esse objeto de pesquisa, pois esse teórico discute a cultura sob uma ótica de sociedade de consumo, aproximando a mesma do mundo capitalista, por exemplo, que é onde as relações de trabalho se dão. Portanto, apesar de esse estudioso ter uma perspectiva bastante peculiar acerca do tema, esta coloca-se mais próxima daquilo que está sendo discutido neste estudo, afinal de contas, o trabalho pós-moderno é um reflexo direto da sociedade capitalista.

Discutido a respeito da cultura, no próximo subcapítulo, discorre-se a respeito de cultura organizacional.

2.1.1 Cultura organizacional

Além de ter-se discutido acerca de cultura, entende-se como necessário também conceituar uma “ramificação” da cultura bastante presente no cotidiano dos indivíduos, principalmente daqueles que executam atividades profissionais nas organizações. Essa subdivisão da cultura, voltada para o ambiente profissional, é denominada cultura organizacional.

Nesse sentido, Maria Tereza Leme Fleury e Rosa Maria Fischer (1989) estabelecem que as propostas de pesquisa nessa área possuem diferentes enfoques. Em suas visões, as propostas mais simplistas objetivam “aprender os padrões culturais de uma organização a partir da somatória de opiniões e percepções de seus membros” (FLEURY; FISCHER, 1989, p. 19). Assim, esses pesquisadores que adotam tal linha, assumem postura de fotógrafos de uma dada realidade social, tornando-a descomplexada e, colocando-a em uma única dimensão.

Em contrapartida, as autoras acreditam que linhas de estudo de caráter antropológico conseguem lograr mais sucesso na empreitada de entendimento acerca da cultura de uma empresa, uma vez que as mesmas questionam “a respeito do significado do universo simbólico das organizações” (FLEURY; FISCHER 1989, p. 19). Nessa perspectiva, a cultura organizacional trata-se de uma rede de normas, valores e concepções consideradas corretas e que, conseqüentemente, fazem parte da vida organizacional. E, para que isso aconteça, essas normas, valores e concepções devem ser comunicadas e afirmadas para aqueles que fazem parte da organização, de maneira clara.

Fleury e Fischer (1989) vão além e explicam que esses valores são transmitidos aos colaboradores através de seis tipos de ritos, sendo eles: de passagem, de degradação, de confirmação, de reprodução, de redução do conflito e, finalmente, de integração. Não obstante, os ritos organizacionais, apesar de serem identificados de maneira simples, possuem alto nível de dificuldade de serem interpretados. Dessa forma, os gestores, invariavelmente, precisam desenvolver suas habilidades no tocante à administração desses ritos, de maneira a facilitar a transmissão da cultura da organização.

Entretanto, as mesmas estudiosas acreditam que o autor que logrou mais sucesso no estudo da cultura organizacional foi Edgar Shein (2004) e, nesse sentido, esse teórico traz alguns pensamentos interessantes acerca do tema.

Shein afirma que certos valores são promulgados nas organizações por seus fundadores e (ou) líderes, como uma maneira de reduzir o nível de incerteza em áreas de funcionamento crítico do grupo de trabalho. Não obstante, na medida em que esses colaboradores continuam a executar seus trabalhos, esses valores transformam-se em “suposições não-discutíveis”, as quais são amparadas por conjuntos de crenças e regras de conduta. Então, as crenças derivadas, bem como as regras de caráter moral e ético, são explicitamente articuladas, uma vez que elas servem de bússola na maneira de lidar com determinadas situações ou em treinamentos de novos membros.

Em suma, Shein, em tradução do autor da presente pesquisa¹, define cultura organizacional como:

Um conjunto de crenças e valores, que se tornam incorporados em uma ideologia ou filosofia organizacional, de maneira a servir como um guia e como uma maneira de lidar com a incerteza de eventos difíceis ou intrinsecamente incontroláveis. (SHEIN, 2004, p. 29).

Sob esse aspecto, Fleury e Fischer (1989) estabelecem que o aprendizado da cultura de uma dada organização pode acontecer em vários níveis: no nível dos artefatos visíveis, no nível dos valores que regem o comportamento dos sujeitos e, por fim, no nível dos pressupostos inconscientes. No entanto, o papel de maior importância no processo de “moldar” os padrões culturais das organizações, é atribuído aos seus fundadores. Estes, ao desenvolverem sua maneira própria de equacionar os dilemas das empresas, invariavelmente imprimem aos demais a sua visão de mundo, bem como sua visão acerca do papel que se espera que a organização desempenhe no mundo.

Dessa maneira, as autoras, com base nos preceitos de outros teóricos, bem como através de suas próprias conclusões e apontamentos, trazem um conceito de cultura organizacional um pouco mais complexo. Assim, a cultura organizacional trata-se de um conjunto de pressupostos e valores básicos expressos em elementos de natureza simbólica. Esses elementos, dentro de sua capacidade de atribuir significações, ordenar e, em última instância, construir uma identidade organizacional, agem tanto como elemento de consenso e comunicação como, também, instrumentalizam e ocultam as relações de dominação no âmbito do trabalho.

Rudimar Baldissera (2009), por sua vez, afirma que a cultura organizacional é resultado do meio sociocultural de onde as lideranças organizacionais procedem ou de onde a organização está inserida. Dessa maneira, a cultura desse meio é perturbada pela cultura organizacional em diferentes intensidades, à medida que a empresa assume legitimidade e visibilidade, de modo que passa a ser reconhecida como uma referência.

Adicionalmente, valendo-se dos preceitos de Geertz, o mesmo autor também define que “a cultura organizacional é compreendida como sendo as teias de significados do sistema organização. Teias essas que são (re)tecidas em/por processos de comunicação” (BALDISSERA, 2009, p. 10). Assim, esse teórico entende que a cultura organizacional tem como princípios de resultado dinâmico:

a) da cultura do grupo, consistente no meio em que a organização está inserida, bem como da rede de significados de que seus proprietários, realizadores e

¹A set of beliefs and values that become embodied in an ideology or organizational philosophy thus can serve as a guide and as a way of dealing with the uncertainty of intrinsically uncontrollable or difficult events (SHEIN, 2004, p. 29).

idealizadores são portadores; ou

b) da rede de significados que seus proprietários, realizadores e idealizadores são portadores, uma vez que se entende que esses significados não podem ser oriundos da comunidade onde a organização se instalou.

Por fim, com base nesses entendimentos,

[...] a cultura organizacional (o todo) é o tecer, a tessitura/teia de significados que articulou/articula, de diferentes formas, as várias redes de significados de que os sujeitos-indivíduos que com ela estiveram/estão em relação dialógica, recursiva e hologramática, eram/são portadores (as partes). A cultura organizacional (todo) é, pois, o complexus de subsistemas culturais (partes), sem que se reduza a eles. (BALDISSERA, 2009, p. 13).

Essa forma de ver o ambiente profissional como um território autônomo, que, como tal, possui sua própria maneira de entender a cultura, é típica do contexto de trabalho da pós-modernidade. Nesse sentido, fica evidente que essa necessidade de imbuir o indivíduo com elementos discursivos que não fazem parte de seus valores próprios, mas de valores definidos pela organização, invariavelmente acaba por contribuir para o processo de fragmentação do sujeito. Não obstante essa fala, no terceiro capítulo desta dissertação, trata-se de globalização, trabalho e gestão, com uma abordagem mais aprofundada sobre os reflexos e impactos que as exigências do trabalho pós-moderno trazem aos sujeitos.

Assim, tendo-se abordado cultura e, em menor grau, cultura organizacional, no subcapítulo que segue, discute-se a representação no contexto da pós-modernidade.

2.2 REPRESENTAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

De acordo com Hall (1997), o conceito de representação tem ocupado um importante e novo espaço no estudo da cultura, uma vez que ela acaba por conectar a linguagem e o significado à cultura. Por essa razão, justifica-se a necessidade de falar sobre representação em um mesmo capítulo que trata da cultura. Não obstante, ao término deste capítulo, são apresentadas mais justificativas para a necessidade de uma fundamentação sobre representação neste estudo.

Dando continuidade, ainda de acordo com o mesmo autor, o senso comum defende que representação significa utilizar a linguagem para dizer alguma coisa significativa sobre algo, ou representar o mundo significativamente para outras pessoas. Hall também afirma que representação é uma parte essencial do processo

através do qual o significado é produzido e trocado entre membros de determinada cultura e que, este processo, envolve o uso de signos, imagens e linguagens que representam coisas. Entretanto, o teórico acredita que há mais além disso.

Representação pode ser caracterizada como o processo de produção, em nossas mentes, dos significados e conceitos através da linguagem. A representação é a conexão entre linguagem e conceito, que efetivamente permite a referência ao “mundo real” dos objetos, dos eventos e das pessoas ou, ainda, aos mundos imaginários de eventos, pessoas e objetos ficcionais.

Assim, Hall (1997) acredita que há dois processos (ou sistemas de representação) envolvidos. Primeiro, há um sistema por meio do qual todos os tipos de pessoas, objetos e eventos são correlacionados a um conjunto de representações ou conceitos mentais. Por consequência, a linguagem é o segundo sistema de representação envolvido no processo de construção do significado.

Conseqüentemente, o mapa conceitual dos sujeitos deve ser traduzido para uma linguagem comum, de maneira que seja possível correlacionar ideias e conceitos com determinadas imagens visuais, sons falados ou palavras escritas, as quais carregam significados em signos. Esses signos, representam conceitos ou relações conceituais uns com os outros, sendo levados nas mentes dos indivíduos e, unidos, constroem o sistema de significado da cultura.

Adicionalmente, Hall (1997) defende que há três abordagens que possibilitam explicar como a representação do significado através da linguagem funciona. Essas seriam as abordagens intencional, reflexiva e construcionista (ou construtivista).

Na abordagem reflexiva, o significado reside na pessoa, no objeto, no evento ou na ideia no mundo real, e a linguagem acaba por exercer o papel de um espelho, o qual reflete o verdadeiro significado já existente no mundo.

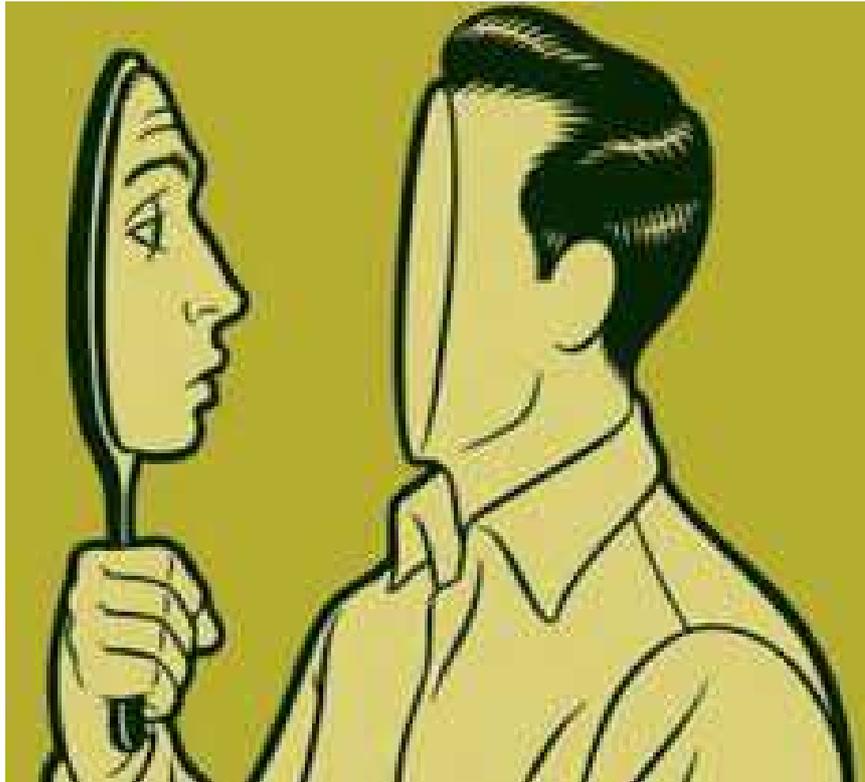


Figura 1 – Linguagem enquanto espelho (fonte: ENVOLVERDE, acesso em 01 out. 2017)

Já a abordagem intencional diz justamente o oposto. Ela defende que aquele que fala, o autor, é quem impõe seu significado único sobre o mundo, através da linguagem. Dessa maneira, as palavras acabam por significar o que o autor intenciona que elas signifiquem. No entanto, esta forma de entender a representação através da linguagem é falha, pois os indivíduos não possuem a capacidade de serem, individualmente, a única fonte de significados na linguagem. Isso resultaria nos sujeitos serem capazes de se expressar em linguagens inteiramente privadas, o que evidentemente não é possível.

À luz desse aspecto, Charaudeau (2008, p. 17) explica que o ato de linguagem não termina a sua significação em sua maneira explícita, ou seja, “este explícito significa outra coisa além de seu próprio significado, algo que é relativo ao contexto sócio-histórico”. Dessa forma, determinado ato de linguagem pressupõe que venhamos a nos interrogar a seu respeito e, sobre as possibilidades de leitura que ele é passível de sugerir. Assim, este ato é constituído de elementos explícitos e implícitos.

Charaudeau (2001) vai além e acredita que o ato da linguagem trata-se de um fenômeno que combina o *fazer* e o *dizer*. O *dizer* é caracterizado por sua instância discursiva, em que os sujeitos da fala (os *protagonistas*) participam. Já o

fazer pode ser considerado como o local da instância situacional, em que os chamados *parceiros* se lotam. Dessa maneira, o fazer e o dizer são indissociáveis um do outro.

O autor também afirma que “todo ato de linguagem corresponde a uma dada expectativa de significação” (CHARAUDEAU, 2001, p. 28). Esse ato é resultado da ação de seres de natureza psicossocial que servem de testemunhas, de maneira relativamente consciente, acerca das representações imaginárias da comunidade ou das práticas sociais às quais pertencem. Dessa forma, conclui-se que o ato de linguagem não é inteiramente consciente e é influenciado por rituais sócio-linguageiros.

Assim, os sujeitos envolvidos no ato de fazer são o sujeito/eu comunicante e o sujeito/tu interpretante, os quais só existem na medida em que há um reconhecimento mútuo entre eles e, adicionalmente, quando os componentes da relação contratual estabelecida entre eles são respeitados. Nesse sentido, esses componentes podem ser de três naturezas:

a) *psicossocial*, concebidos através de características (estatutos) que os parceiros conseguem reconhecer um no outro como, por exemplo, sexo, idade, relação de parentesco, etc.;

b) *intencional*, concebidos como uma imagem que cada parceiro constrói a respeito do outro, de forma imaginada, usando para isso alguns saberes supostamente compartilhados;

c) *comunicacional*, concebido como o conjunto de condições físicas da situação de interação: os parceiros se vêem? Que canal (gráfico ou oral) é utilizado no processo? Etc.;

Dessa forma, Charaudeau (2001) explica que o sujeito/eu comunicante é a parte que inicia o processo de interpretação, encenando o dizer em face aos componentes anteriormente mencionados. Logo, é no componente intencional que residem as hipóteses que este sujeito estabelece acerca do tu interpretante. Então, existe aí o lugar de fala do eu comunicante, e o resultado de sua atividade gera efeitos de discurso. Em contrapartida, o tu interpretante possui a iniciativa sobre o processo de interpretação, que é construído com base nos mesmos três componentes citados, bem como através das hipóteses de saber que este sujeito é tensionado a elaborar a respeito do eu comunicante, a partir da percepção do ritual linguístico/linguageiro.

Não obstante, Charaudeau (2001) observa que não existe simetria entre as atividades dos sujeitos eu comunicante e tu interpretante. Dessa maneira, os resultados da produção podem ser estudados por intermédio das características do processo do dizer, enquanto os resultados da interpretação só são captados de duas maneiras: testando os sujeitos interpretantes, isto é, de forma psico-experimental, e através do resultado textual da interação.

Por fim, há ainda o papel dos protagonistas no processo comunicacional, que são o sujeito/eu enunciador e o sujeito/tu destinatário, que se anunciam como seres de fala nas etapas de encenação do dizer. Essa encenação é produzida pelo eu comunicante e interpretada pelo tu interpretante. Conseqüentemente, esses seres assumem diferentes facetas, de acordo com os papéis que lhes são designados pelos parceiros no ato da linguagem.

Logo, sob a luz dessa compreensão, o ato de linguagem não pode ser considerado como um processo de comunicação transparente e direto entre um destinatário e um emissor, mas sim como um processo de encenação através do qual os seres sociais são lançados em “uma expedição e uma aventura” (CHARAUDEAU, 2008, p. 56).

Nesse sentido, de acordo com Hall (1997), a essência da linguagem é a comunicação, que depende de códigos e convenções linguísticas compartilhadas. Portanto, a linguagem nunca pode ser inteiramente privada, pois os significados individuais desejados obrigatoriamente devem se enquadrar nos códigos, nas convenções e nas regras da linguagem a ser entendida e compartilhada. Sob esse aspecto, nossos pensamentos privados devem ser negociados com os demais significados, por imagens ou palavras, que foram armazenados na linguagem, a qual o sistema languageiro inevitavelmente coloca em ação.

Por fim, a abordagem construcionista explicada por Hall (1997) reconhece o caráter social e público da linguagem. Ela legitima que nem aqueles que usam a linguagem individualmente, tampouco as coisas por si só, podem fixar significado na linguagem. Em seu entendimento, as coisas não significam, são os sujeitos que atribuem significado a elas, valendo-se de sistemas representacionais – signos e conceitos. Isso justifica o porquê de esta abordagem ser denominada construcionista ou construtivista.

No entanto, Hall (1997) alerta que, nessa abordagem, não se pode confundir o mundo material, onde as pessoas e coisas existem, com os processos e as

práticas simbólicas através das quais significado, representação e linguagem operam. Construtivistas não negam a existência de um mundo material, entretanto, não é este plano que transmite significado, mas o sistema de linguagem ou qualquer sistema utilizado para representar conceitos.

Conseqüentemente, o teórico entende que são os chamados “atores sociais” que utilizam sistemas conceituais de suas culturas e linguagens, bem como outros sistemas representacionais, para construir significados de maneira a tornar o mundo significativo, bem como para se comunicarem com outras culturas e com linguagens, a respeito do mundo, de forma significativa. Em última instância, Hall (1997) defende que representação nada mais é do que a produção de significado através da linguagem. Dessa forma, na representação, o indivíduo utiliza signos, os quais estão organizados em diferentes linguagens, de maneira a comunicar-se de forma significativa com os outros.

Adicionalmente, o mesmo estudioso indica que linguagens podem se valer de signos para referenciar ou simbolizar objetos, eventos e pessoas naquilo que chamamos de “mundo real”. Entretanto, podem também referenciar mundos de fantasia, ideias abstratas ou coisas imaginárias, as quais não estão inseridas em nenhuma parte de senso óbvio do mundo material. Nesse sentido, não há uma relação de imitação, correspondência direta ou reflexão simples entre o mundo real e a linguagem.

Por conseqüência, Hall (1997) estabelece que o mundo não é refletido no espelho da linguagem, uma vez que a linguagem em si não funciona como um espelho. Na verdade, o significado é produzido na [e pela] linguagem, através de uma série de sistemas representacionais, os quais, por conveniência, os indivíduos denominam linguagem. Em suma, o significado é produzido pela prática, o que o autor chama de “o trabalho da representação”, que é construído significando práticas.

Por fim, faz-se importante também refletir acerca do aspecto de representação no cinema, enquanto manifestação da cultura.

Nesse sentido, apesar de possuir um apelo primariamente ficcional, observa-se que o cinema busca referências e inspirações nas situações dos cotidianos dos indivíduos. Logo, o que se observa é uma ficcionalização das situações empíricas ou, ainda, uma representação do real. Por conseguinte, o cinema é, em última instância, uma representação da cultura em si.

Tal afirmação encontra sustentação na fala de Jacques Aumont (1995), que diz que desde o início da era do cinema, os filmes “representativos” constituem a grande maioria da produção cinematográfica do mundo. Nesse aspecto, entende-se que o cinema é uma arte que busca inspiração tanto no real quanto em si mesmo, pois muitas narrativas fílmicas tomam por referência outros textos fílmicos que, em um primeiro momento, inspiraram-se naquilo que é visto no dia a dia dos sujeitos. Corroborando esse entendimento, Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (2012, p. 20) afirmam que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas”.

Consequentemente, conclui-se que o cinema (através de suas inúmeras narrativas fílmicas) caracteriza um texto ficcional calcado na heterogeneidade da linguagem, que busca referências nas situações empíricas e na própria arte, de forma que engendra narrativas que falam sobre o mundo em que vivemos. Dessa maneira, pode-se dizer que o cinema é uma demonstração prática de uma representação. Esse entendimento é sustentado por Saraiva (2003), que afirma que ao deparar-se com um texto narrativo, inclusive os de natureza narrativo-fílmica, o receptor desenvolve uma habilidade particular que lhe possibilita aderir às *regras de um jogo*. Essa adesão acarreta um diálogo do indivíduo com o momento histórico da leitura narrativa e, por consequência, consigo mesmo.

Ainda acerca da ligação entre o cinema e a representação, Christian Metz acredita que a percepção de realidade existente em uma narrativa fílmica é explicada da seguinte maneira:

A impressão de realidade – impressão mais ou menos acentuada, pois o seu grau varia muito – própria a cada uma das técnicas de representação que existiram até hoje (fotografia, cinema, teatro, [...], etc.) é sempre um fenômeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção. (METZ, 2014, p. 19).

Assim, tendo-se discutido a respeito de representação, utilizando, fundamentalmente, os preceitos de Hall (1997) e Charaudeau (2008), entende-se que ambos os autores trazem visões interessantes no que tange às possibilidades para a análise fílmica realizada neste estudo. Enquanto o primeiro explica que a linguagem ocupa o papel principal no processo de produção dos significados e conceitos, os quais formam a representação, os ensinamentos do segundo são utilizados para elucidar como se dá esse processo de linguagem e comunicação.

Dessa forma, definido o conceito de representação, a seguir discute-se o

conceito de identidade, último tema abordado neste capítulo da fundamentação teórica.

2.3 IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

Ao se tentar definir identidade, aquele que empreende essa tentativa depara-se com o mesmo problema encontrado ao conceituar cultura: como definir algo que está em constante mutação? Nesse sentido, talvez o mais correto seja não tentar encontrar uma definição, afinal, a palavra “definir”, por natureza, sugere a ideia de algo definitivo, terminado, que não pode ser alterado. Então, o mais correto aqui é optar por um conceito, que abra possibilidades de se discutir outros conceitos ou visões distintas. Não obstante, ao término deste capítulo, são apresentadas mais justificativas acerca da necessidade de uma fundamentação sobre identidade neste estudo.

Sobre esse aspecto, Hall (2006) informa que a questão da identidade vem sendo discutida na Teoria Social de maneira extensiva. O argumento principal nesta discussão é que as velhas identidades, que ao longo de muito tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, propiciando, então, o surgimento de novas identidades e, em última análise, fragmentando o homem moderno. Assim, o indivíduo que tinha uma identidade estável e unificada, atualmente encontra-se fragmentado, composto não de uma, mas de uma série de identidades, algumas vezes não resolvidas e contraditórias.

As identidades que de alguma maneira faziam parte da composição das paisagens sociais e que mantinham em segurança o nível de conformidade com as ditas “necessidades” até então objetivas da cultura, entraram em processo de colapso, como resultado dessa série de mudanças institucionais e estruturais da modernidade tardia. Dessa maneira, o processo de identificação do indivíduo, através do qual as identidades culturais são projetadas, tornou-se mais problemático, variável e provisório.

Como consequência, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade permanente, essencial ou fixa. A identidade passa, pois, a ser uma “celebração móvel”, transformada e formada de maneira contínua em relação às formas através das quais os indivíduos são interpelados ou representados nos sistemas culturais que acabam por rodear os sujeitos. Assim, a identidade deixa de ser definida

biologicamente para passar a ser definida historicamente.

Hall (2006) vai além e defende que o indivíduo pós-moderno assume diferentes identidades em diferentes momentos, as quais não podem ser unificadas em torno de um “eu” coerente, uma vez que os sujeitos são compostos por identidades que são contraditórias e que os empurram em direções diferentes, de maneira que as identificações são deslocadas de forma contínua. Segundo esse raciocínio, se eventualmente o sujeito pressupõe que possui uma identidade unificada desde seu nascimento, isso se dá apenas porque construiu sobre si mesmo uma cômoda “narrativa do eu” ou, então, uma confortadora história.

Assim, a identidade plenamente completa, unificada, coerente e segura, é uma fantasia. Na medida em que os sistemas de representação e significação cultural se multiplicam, o indivíduo é confrontado por uma cambiante e desconcertante multiplicidade de possíveis identidades, com as quais pode vir a se identificar, pelo menos de maneira temporária.

Por fim, na visão de Woodward (2012), a identidade é relacional, e sua construção é tanto social quanto simbólica. Dessa forma, essa autora defende que a identidade pode ser caracterizada tanto como algo que se é como também algo que não se é, ou seja, a identidade é também marcada pela diferença.

Nessa linha de raciocínio, poder-se-ia definir a identidade de um dado indivíduo como brasileiro, branco, homem, heterossexual, etc. Sob esse aspecto, ela seria concebida como uma positividade, ou seja, um fato (ou conjunto de fatos) autônomo(s) e uma característica (ou conjunto de características) independente(s). Entretanto, ela também pode ser encarada como uma oposição, ou seja, ao ser brasileiro, automaticamente não se é canadense, francês, etc.. Nessa perspectiva, ela também é vista como autorreferenciada, remetendo a si mesma.



Figura 2 – Sua digital prova que você é você. E também prova que você não é o outro (Fonte: FOLHA DO SUDOESTE, acesso em 01 Nov. 2017).

Assim, dentre os conceitos de identidade aqui discutidos, entende-se que os preceitos teóricos de Hall (2006) estão mais alinhados com o objeto de estudo desta dissertação, uma vez que este autor defende que o sujeito pós-moderno possui uma identidade fragmentada e móvel. Esse entendimento acerca da identidade do indivíduo da modernidade tardia condiz totalmente com a visão dos sujeitos representados nas obras fílmicas escolhidas como *corpus* de análise.

Com essa constatação, encerra-se aqui a fundamentação acerca de identidade. Entretanto, entende-se como importante tensionar um pouco mais os conceitos discutidos ao longo deste capítulo (cultura, representação e identidade), suas ligações com o cinema e, em última instância, com o que está sendo analisado através do cinema.

Nesse sentido, a primeira e mais óbvia justificativa reside no fato de que o cinema é uma manifestação cultural que, como tal, ficcionaliza enredos baseados nas vidas dos indivíduos. Portanto, ao se utilizar o cinema como fonte primária de pesquisa e, sendo o cinema uma manifestação cultural, primeiro se faz necessário entender o que é cultura.

No que tange às representações, as quais expressam a cultura através dos signos, também é possível estabelecer uma ligação direta com o cinema e com

aquilo que está sendo analisado a partir dos textos fílmicos, afinal de contas, o que é ficcionalizado nas narrativas fílmicas nada mais é do que uma representação do trabalho pós-moderno. Logo, se o que está sendo realizado é a análise de uma representação, há aqui também uma justificativa para a elaboração de um *corpus* teórico acerca do tema.

Por fim, acerca de identidade, entende-se haver uma ligação maior não com o cinema em si, mas com o que está sendo analisado através da manifestação cultural cinema. Dessa maneira, ao discutir sobre o trabalho pós-moderno, intrinsecamente reflete-se acerca de quem o executa, ou seja, o trabalhador. Assim, somente o fato de referir-se a um indivíduo por “trabalhador” já aufere sobre o mesmo uma identidade que, em tese, referir-se-ia somente a uma camada de sua vida social (trabalho). Portanto, não há como estudar a representação do trabalho, que envolve a construção da identidade de um indivíduo pós-moderno e trabalhador, sem antes entender o que é identidade.

Dessa forma, tendo-se discutido os conceitos de cultura, representação e identidade em um contexto de modernidade tardia, bem como contextualizado esses conceitos na proposta do estudo, no capítulo a seguir, discorre-se sobre globalização, trabalho e gestão na pós-modernidade.

“Eu me senti superior lendo os segredos dos meus concorrentes. Descobri que eles eram muito ignorantes e cheios de vaidade. Metade dizia se importar com os acionistas, mas os acionistas são nossos inimigos. Eles fazem milhares serem demitidos de empresas saudáveis, somente para dar mais aos gananciosos.”

Bruno, em *O Corte*, 2005

3 GLOBALIZAÇÃO, TRABALHO E GESTÃO NA PÓS-MODERNIDADE

No capítulo anterior, foi discutido acerca de cultura, representação e identidade na pós-modernidade, por se acreditar que o não entendimento desses conceitos poderia prejudicar as análises das narrativas fílmicas, uma vez que elas envolvem diretamente esses três pilares.

Entretanto, no âmbito do objeto principal desta pesquisa (trabalho na pós-modernidade), primeiramente deve-se entender onde o trabalho está inserido. Nesse sentido, faz-se necessário discutir o conceito de globalização, a qual gerou novos entendimentos acerca de territorialidade, relações comerciais, posicionamento estratégico das organizações, etc.. Logo, falar sobre um ambiente de trabalho pós-moderno é falar sobre globalização, que é, em última instância, uma das consequências (ou uma das facetas) da modernidade tardia.

Além disso, faz-se necessário também discutir o trabalho em si, afinal de contas, como seria possível efetuar análises sobre as relações de trabalho sem uma fundamentação a respeito do tema? E, por fim, neste mesmo capítulo, também é abordada a gestão, que em um contexto de pós-modernidade, possui significação e práticas diferentes em relação à abordagem de gestão adotada no período anterior, ou seja, na modernidade.

3.1 GLOBALIZAÇÃO

A necessidade dos países de expandir seus mercados, de firmar novos acordos comerciais, de buscar novos insumos, desenvolver novos clientes e, de maneira geral, romper barreiras, contribuiu para o fenômeno que hoje é conhecido por globalização. Destaca-se que “as negociações globais representam um percentual cada vez maior das atividades dos indivíduos, dos colaboradores, dos executivos espalhados pelos países afora” (LUDOVICO, 2002, p. 1). Como exemplo disso, cita-se Oliveira (1992), segundo o qual, na Holanda, o comércio exterior (que é um dos “nichos” de trabalho possíveis surgidos com o advento da globalização) é uma espécie de patrimônio dos trabalhadores, uma vez que praticamente metade dos empregos existentes nesse país é oriunda de atividades nessa área.

Nesse sentido, a globalização é um complexo de forças de mudanças e processos, atravessando fronteiras, conectando e integrando comunidades e

empresas em novas combinações e configurações de tempo-espço, deixando o mundo, em última instância, mais interconectado (HALL, 2006). A velocidade dessa interconexão ficou mais perceptível a partir da década de 70, quando o ritmo e o alcance da integração global tiveram um aumento enorme, de maneira que os laços e fluxos entre as nações foram muito acelerados.

Ainda a respeito desse tema, pode-se afirmar que “a idéia de globalização, no fim do século XX, remete de imediato a uma imagem de homogeneização sócio-cultural, econômica e espacial” (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 40). Sob esse aspecto, é possível dizer que “a atuação das empresas em nível internacional vem sofrendo grandes alterações, em função de uma série de aspectos que caracterizam o novo mercado globalizado” (LUDOVICO, 2002, p. 1). Assim, há a possibilidade de concluir que a ideia geral do conceito de globalização é o rompimento de fronteiras, fazendo com que o mundo seja um território livre.

Não obstante esse pensamento, destaca-se outra interessante visão acerca do livre comércio entre as organizações e indivíduos:

A idéia de que o comércio – o livre comércio, sem as peias das restrições governamentais - promove o bem-estar social é uma das doutrinas mais fundamentais da economia moderna, remontando pelo menos a Adam Smith (1776) e David Ricardo (1816). Mas o assunto sempre suscitou controvérsias, pois a questão com que se defronta a maioria dos países não é uma escolha binária entre autarquia (ausência de comércio) ou livre comércio, mas, em vez disso, a localização ao longo de um espectro de regimes comerciais, com vários graus de liberalização. (STIGLITZ; CHARLTON, 2007, p. 12).

Dessa maneira, com o surgimento do fenômeno da globalização, os costumes e hábitos das pessoas e, em última instância, das organizações, foram modificados. Destaca-se que “assumiram diversas direções, adotaram táticas diversas; mas todas elas, ou virtualmente todas, agiram em termos de uma única estratégia intelectual ampla” (GEERTZ, 2008, p. 28). Além disso, nessa conjuntura de pós-modernidade e globalização, também é possível afirmar que “o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento” (HALL, 2006, p. 34).

A respeito desse novo contexto da realidade globalizada, consoante com os preceitos de identidade já relatados ao longo deste estudo, Hall (2006, p. 8) afirma que “as identidades modernas estão sendo 'descentradas', isto é, deslocadas ou fragmentadas”. Assim, faz total sentido que uma das chamadas “propostas” da globalização é a homogeneização, que, segundo Haesbaert e Limonad (2007), tende a uma dissolução das identidades econômicas e culturais locais, culminando,

dessa maneira, em um espaço global sem personalidade. A respeito disso, pode-se afirmar que:

O termo globalização, nascido no âmbito do discurso jornalístico de teor econômico, tornou-se palavra da moda e passou a ser utilizado de modo generalizado no discurso teórico de diversos campos do conhecimento. Pode-se dizer, com alguma ironia, que o que mais se globalizou foi a adoção deste termo para indicar a disseminação em escala planetária de processos gerais concernentes às relações de trabalho, difusão das informações e uniformização cultural. (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 40).

Concomitantemente, enquanto trouxe facilidades no que tange à comunicação e à proximidade das pessoas, esse “novo mundo” também acabou por gerar uma nova maneira de relacionamento e socialização, bem como uma nova maneira de ver as relações comerciais. Atualmente, por exemplo, ao clique de um botão, os indivíduos podem pesquisar preços e encomendar mercadorias de seu interesse que se encontram do outro lado do globo, e isso só foi possível após a abertura de mercado e o desenvolvimento do processo de globalização. Nesse sentido, no que tange às práticas comerciais, gerou-se uma nova forma de se ver a questão da territorialidade e, a respeito disso, destaca-se o seguinte:

No sentido de poder contribuir para a compreensão dessa mudança de significado do território, devemos analisar as formas com que hoje ele é apropriado, em um contraponto com as práticas sociais anteriores. Ora, o conjunto de práticas sociais e os meios utilizados por distintos grupos sociais para se apropriar ou manter certo domínio (afetivo, cultural, político, econômico etc.) sobre/através de uma determinada parcela do espaço geográfico manifesta-se de diversas formas, desde a territorialidade mais flexível até os territorialismos mais arraigados e fechados. (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 44).

Como consequência desse novo conceito de território ocasionado pela globalização, que praticamente “obriga” as empresas a atuarem em nível global, pode-se afirmar que a área de comércio internacional “adquire importância relativamente diferente na estrutura das empresas fabricantes de acordo com sua significação e seus objetivos dentro dos conjuntos de atividades, negócios e projeções” (LUDOVICO, 2002, p. 5). Isso quer dizer que, para determinadas organizações, o fato de atuar internacionalmente possui níveis de importância distintos, mas, em um contexto de globalização, invariavelmente necessários. Assim, observa-se que, nos dias atuais, para algumas empresas, atuar de forma global é sinônimo de sobrevivência.

Um bom exemplo disso são empresas que importam mercadorias: muitas organizações não encontram insumos e bens de revenda com preços similares aos encontrados no exterior e, em alguns casos, sequer encontram similar nacional. Na

realidade brasileira, principalmente no ramo de tecnologia, esse tipo de prática é bastante comum, sendo que determinados produtos, apesar de fazerem parte do dia a dia de grande parcela dos indivíduos, não são produzidos no país. Assim, revela-se que, primeiramente, houve uma importação daquele produto (*iPhones*, por exemplo).

Não obstante os aspectos citados, deve-se entender a globalização como um fenômeno inserido no contexto (bem como uma das consequências) da pós-modernidade. No meio corporativo e industrial, geralmente são citados os benefícios dessa nova realidade que, segundo Henry Mintzberg (2007), são a redução de custos, maior preferência dos clientes, melhoria na qualidade em programas e produtos e ganho na alavancagem competitiva. Entretanto, fica evidente que esses aspectos referem-se a características relacionadas à qualidade de produtos, às condições comerciais, dentre outras questões atreladas a um cenário de competitividade econômica. Entretanto, onde e como se enquadra o indivíduo globalizado/pós-moderno nessa realidade?

Sobre esse aspecto, o que se observa na prática é que essa realidade “globalizada” acabou por gerar novas maneiras de se entender as relações interpessoais e, principalmente, as relações de trabalho. A modernidade tardia, segundo Bauman (2001), deixou as relações completamente superficiais, facilmente encerradas, o que o autor define como sendo uma modernidade líquida, em alusão à mobilidade e inconstância de conteúdos líquidos, que facilmente escorrem pelas mãos dos sujeitos, ao contrário de uma substância sólida. Isso vai ao encontro das ideias de Hall (2006), que afirma que as sociedades modernas (ou pós-modernas) estão, por definição, em um processo de mudança constante, permanente e rápida. Essa seria, na concepção deste autor, a principal diferença entre a sociedade atual e as sociedades “tradicionais”.

Entretanto, Hall (2006) vai além e diz que a pós-modernidade não pode ser definida apenas como uma experiência de convívio com os processos de mudança, mas como uma maneira enormemente reflexiva de viver, em que as práticas sociais se mostram constantemente reformadas e examinadas em face às informações que são recebidas sobre essas mesmas práticas, alterando, dessa forma, seu caráter.

Essa concepção de mutação constante das coisas pode ser encarada como parte do processo evolutivo e progressivo da condição dos processos e manifestações. A respeito disso, Bauman (2001) diz que o chamado “progresso”

acaba por não representar qualquer tipo de qualidade da história, mas a autoconfiança do presente. O teórico defende e reflete que um sentido com maior profundidade (talvez até único) do progresso é realizado através de duas crenças, as quais estão inter-relacionadas: a crença de que o tempo se encontra ao nosso lado e a de que nós, na condição de mestres de nosso destino, fazemos as coisas acontecerem.

Alinhado a esse pensamento, Homi K. Bhabha (1998), por sua vez, afirma que os estudos culturais contemporâneos são complexos e problemáticos, por lidarem com um sujeito fragmentado, multifacetado e, em última instância, em constante mutação. Isso corrobora o que é defendido por Bauman (2001), o qual afirma que, quando falamos de aperfeiçoamento, devemos entendê-lo como um empreendimento individual, e não coletivo. São as mulheres e os homens que, de maneira individual e, às suas próprias custas, devem utilizar seu próprio juízo, indústria e recursos, para se elevarem, individualmente, a uma condição que se mostre mais satisfatória e, dessa maneira, deixar para trás aspectos de sua condição atual com os quais não estão contentes.

Em suma, observa-se que existe uma ligação real entre globalização, pós-modernidade, cultura e identidade. A globalização não é um mero conceito, assim como também não é uma simples maneira de se entender algo. É a consequência de uma série de exigências impostas aos indivíduos, que, com o passar do tempo, deixaram de ser opcionais, para se tornarem parte da “paisagem” pós-moderna. Dessa maneira, a globalização trouxe um impacto direto sobre a cultura dos indivíduos e, em última instância, sobre suas identidades individuais. Esse entendimento é corroborado pela fala de Renato Ortiz, que afirma que “a mundialização da cultura se revela através do cotidiano” (2007, p. 8).

De igual maneira, a globalização trouxe efeitos práticos sobre as realidades das organizações, exigindo uma mudança no comportamento destas, frente aos sujeitos que vivem a realidade globalizada. Logo, essas mudanças das instituições acarretaram novos regramentos dessas entidades para com aqueles que as compõem, o que, em última instância, trouxe um impacto visível sobre a vida desses indivíduos.

Discutido acerca de globalização, no subcapítulo a seguir, estuda-se o trabalho e a gestão na modernidade tardia.

3.2 TRABALHO E GESTÃO NA PÓS-MODERNIDADE

Neste subcapítulo, não há um enfoque na maneira como o trabalho era visto através dos ensinamentos de Marx ou na abordagem clássica da Administração de Taylor e Fayol. Aqui, o foco reside na maneira como o trabalho é encarado no âmbito de modernidade tardia, uma vez que este é o centro da análise das narrativas fílmicas.

Nesse sentido, Antunes (2000) defende que, na pós-modernidade, assim como na modernidade, o trabalho continuou tendo um papel central na estruturação das vidas dos indivíduos, de modo que passou a invadir outras dimensões dessas vidas, organizando, dessa maneira, a utilização do espaço e do tempo ocupado pelos sujeitos. Como consequência, passou a tomar a seguinte dimensão:

O trabalho, considerado em sua relação com a modernidade, teve um papel central no projeto de modulação da ordem. Não por acaso, suas transformações contemporâneas, associadas à transitoriedade e à inconstância, e a perda de sua centralidade como fundamento ético e eixo identitário de uma sociedade, são tomadas como sinais de uma transformação social radical. (FONTENELLE, 2008, p. 54).

Nessa perspectiva, Marli Appel-Silva e Kátia Biehl (2006) acreditam que a cisão da vida das pessoas representa, de igual maneira, uma cisão dos tempos e espaços: surgiram o “espaço festivo” e o “espaço de trabalho”, assim como o “tempo lúdico” e o “tempo do trabalho”. Dessa maneira, nesse contexto de divisão do tempo, as frágeis relações entre os sujeitos se transformam também em “relações lúdicas” e “relações de trabalho”, “relações fugazes” e “relações sérias”. Isso leva a refletir acerca dos novos regramentos na vida dos indivíduos, que foram instituídos em razão das atividades profissionais exercidas na modernidade tardia.

Tomando por base essas considerações, Elisabete Stradiotto Siqueira e Valéria Rueda Elias Spers (2001) acreditam que houve modificações não apenas no sistema produtivo, mas principalmente na forma de vida social. Ou seja, atualmente, assiste-se a uma forma de reorganização da sociedade onde o futuro depende, sobretudo, da atuação que os mais diversos agentes sociais se propõem a desenvolver.

Adicionalmente, as autoras acreditam que estamos vivendo em um mundo com conceitos que se contradizem. Por exemplo, apatia e perplexidade convivem sem maiores problemas quando os sujeitos se deparam com um novo tipo de fenômeno: a intensidade das inovações e das mudanças retira delas o *status* de

novidades. Nessa mesma linha, a própria ideia de “crise” passou a compor parte do cotidiano das pessoas, dos modos de vida dos indivíduos e, assim, perdeu seu significado de ruptura. Em suma, a dita “crise” passou a ser somente mais uma das facetas do cotidiano vivenciadas pelos sujeitos e encaradas com certo tom de naturalidade por eles.

Sobre esse aspecto, segundo Paulo Roberto Motta (1993), as mudanças internas nas organizações são ocasionadas pelas alterações contínuas das informações, bem como pelo surgimento constante de novas tecnologias nas mais diversas áreas. Assim, as empresas podem se considerar “atualizadas” somente por um breve instante, dado que, em um curto espaço de tempo, as mesmas informações e o saber que até então eram atualizados se encontrarão obsoletos. Isso é fruto das constantes mudanças tecnológicas, econômicas e sociais às quais todas as organizações estão constantemente sujeitas.

Observa-se, no entanto, que a realidade atual das empresas está inserida no contexto da pós-modernidade, em que os comportamentos e as sistemáticas diferem, e muito, em relação a comportamentos e sistemáticas de um passado não muito distante. E essa mudança comportamental dos indivíduos gera mudança nos posicionamentos das organizações, principalmente na maneira como as relações de trabalho são percebidas.

Nessa linha de pensamento, de acordo com Ricardo Henry Dias Rohm e Natália Fonseca Lopes (2014), observa-se que práticas gerenciais tradicionais, como, por exemplo, uma abordagem de gestão burocrática, não atendem mais de maneira adequada às organizações. Embora ainda sejam comuns, tais práticas acabam por dificultar a gestão moderna, uma vez que não conseguem alcançar o nível de complexidade cada vez maior das atividades de caráter coletivo.

Isso acontece porque, em uma realidade pós-moderna, segundo os mesmos autores, observa-se a predominância da instabilidade e da incerteza. Assim, valores como a previsibilidade e a centralização (que eram os pilares dos modelos de gestão na modernidade) já não fazem mais tanto sentido no contexto mercadológico atual. Dessa forma, a seguinte situação é gerada:

O gestor, nessa dimensão, está em outro patamar de relação, pois, além de não dominar todo o conhecimento necessário para atender as exigências de criatividade demandadas pelas organizações, precisa potencializar os conhecimentos que se colocam de forma fragmentada na organização e transformá-los em produtos, serviços e processos. (SIQUEIRA; SPERS, 2001, p. 165).

Na mesma linha de pensamento, José Henrique Faria (2007) destaca que, atualmente, as organizações são vistas como entes contraditórios, nos quais convivem estruturas subjetivas e formais, ocultas e manifestas, imaginárias e concretas. Dessa maneira, foram incorporadas aos estudos das áreas organizacionais outras disciplinas como antropologia, psicologia e economia, que proporcionaram um olhar mais amplo e agregaram diferentes reflexões para a prática da administração nas empresas.

Dessa forma, conforme Rohm e Lopes (2014), com o intuito de contribuir para uma análise crítica das relações de trabalho e, conseqüentemente, para esta “nova subjetividade” do trabalhador que emergiu da pós-modernidade, faz-se necessário almejar uma proposta de caráter multidisciplinar que traga outras formas de ver, que vão além daquelas das teorias gerais da administração. Assim, os estudos sobre as organizações devem se aprofundar nas análises sobre as formas de controle e o uso do poder, dispensando e evitando ensaios de natureza rasa sobre as racionalidades e políticas instrumentais.

Sob a luz desses aspectos, esses teóricos estabelecem que o processo de trabalho deixou de ter uma fundamentação taylorista-fordista, para ser gradativamente substituído pelo toyotismo, que é marcado por uma produção enxuta e flexível. E, como resultado, nessa nova realidade, passou-se a requerer um novo tipo de trabalhador, que integre ação e pensamento, assim como também produza e crie conhecimentos úteis para a organização, em vez de, simplesmente, ser um trabalhador que vença a separação entre as atividades manuais e mentais, como se exigia no período taylorista.

Assim, Fontenelle (2008) defende que empresas flexíveis precisam de mão de obra flexível, tão volátil e leve quanto a economia que a gerou e, em última instância, a dotou de poder. Consoante a essa forma de compreender o trabalhador atual, Rohm e Lopes (2014) entendem que esse cenário de trabalho da modernidade tardia é caracterizado não mais por operários que executam tarefas de cunho repetitivo mas, por trabalhadores do conhecimento, cuja principal função é agregar outros valores aos produtos ou aos processos de gestão e produção.

Sob o prisma dessa perspectiva, Florencia Ferrer (1998) destaca que as principais exigências impostas ao “novo trabalhador” são uma postura ágil, flexível, subordinável, aberta a mudanças a curto prazo e de boa adaptabilidade para uma possível convivência em um ambiente marcado por incertezas. Então, acerca

dessas novas demandas que marcam a jornada do trabalhador pós-moderno, também é possível dizer que

Quanto ao capital estrutural, que talvez esteja mais restrito ao âmbito da organização, as transformações também são necessárias. A mediação da relação capital-trabalho assume aqui novos pesos e medidas, pois, se a lucratividade ainda é a moeda forte do capital, esta não pode mais, hoje em dia, ser obtida apenas com o controle máximo da força de trabalho. A adesão não deve ser só do corpo; envolve toda a dimensão humana. Não queremos dizer, com isso, que as formas de organização do trabalho que objetivavam o uso da força física não agreguem, em seu processo, um nível de sedução da subjetividade. Contudo, a atividade de criação precisa da subjetividade de forma integral e direcionada, capaz de dar novo sentido ao já existente e, partindo daí, de produzir o novo. Caberá, então, ao gestor construir mecanismos que viabilizem a materialização do capital humano no processo organizacional e, conseqüentemente, a construção do capital estrutural. (STRADIOTTO; SPERS, 2001, p. 165).

Seguindo essa linha, Silvio Angel Aguirre Baztan (2002) elucida que cada organização possui uma cultura, a qual é formada por um somatório de princípios, informações e crenças, as quais devem ser assumidas por cada sujeito. Através dessa internalização de valores empresariais, os trabalhadores são impelidos a atingir o conjunto de resultados que a empresa julga corretos e possíveis, em seu plano estratégico.

Aqui, inclusive, cabe uma reflexão: até há pouco tempo, a pessoa que exercia algum tipo de atividade profissional remunerada em uma empresa era referida por “funcionário”, palavra que, após o advento da pós-modernidade, foi substituída pelo termo “colaborador”. Se, por um lado, poder-se-ia interpretar essa mudança como uma forma de imbuir o sujeito como parte atuante e importante da empresa (ou seja, alguém que *colabora* para o sucesso da organização), por outro lado, também é possível enxergar essa alteração de denominação como uma forma de transferir a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso da empresa sobre os ombros de todos, e não mais somente sobre aqueles que ocupam cargos de gestão.

Nesse contexto de transferência (ou compartilhamento) de responsabilidades, os trabalhadores ganharam maior autonomia e, conseqüentemente, um pouco do poder de decisão foi descentralizado. Isso acaba por gerar um paradoxo, pois “embora possam escolher os meios para atingir suas metas e resultados, deparam-se com desafios de difícil realização” (ROHM; LOPES, 2014, p. 8). Essa conjuntura de maior responsabilidade e menor auxílio acarreta, em última instância, em maior risco de demissão por parte dos trabalhadores.

Os mesmos autores estabelecem também que novas formas de “regulação” do vínculo entre o trabalhador e empresa, como, por exemplo, horário flexível,

contratos temporários, estágios, redução de jornada, teletrabalho, trabalho a distância, trabalho *part-time*, dentre outros, na realidade, são práticas que agregam valor de maneira exclusiva à empresa, pois o trabalhador acaba ficando à margem, na medida em que perde sua capacidade de se mobilizar coletivamente, tornando-se um sujeito solitário. Em suma, tratam-se de maneiras pomposas de nominação de regramentos ou relações de trabalho, mas que, em termos práticos, tiram o poder (no sentido mais amplo da palavra) do trabalhador, e que beneficiam, principalmente, as organizações. Portanto, há um cenário onde uma maior parcela das responsabilidades foi transferida para os trabalhadores, enquanto seus vínculos ou raízes com as organizações foram reduzidos.

Nessa linha de raciocínio, também pode-se afirmar que “o trabalho flexível descentralizou o poder, outrora centralizado no papel do líder, ao instituir o trabalho em equipe e eleger lideranças apenas institucionais” (APPEL-SILVA; BIEHL, 2006, p. 523). Como consequência, ao atribuir aos indivíduos maior responsabilidade e controle sobre suas tarefas, eles tornaram-se mais visíveis nas diferentes etapas da rede, obrigando o estabelecimento de novos modos de controle e poder a partir de metas de resultados e produção.

Nesse sentido, Antunes (2000) afirma que, na modernidade, a eficiência, a ordem, a hierarquia verticalizada e a organização do trabalho eram valores que deveriam ser assimilados pelos sujeitos. Entretanto, na pós-modernidade, as principais práticas organizacionais são regidas pelo caos, de maneira que, os principais focos do trabalho, tornaram-se os resultados e a eficácia, onde os meios utilizados para atingi-los não possuem importância. Consequentemente, por se tratarem de valores que são de certa forma elásticos, ou seja, que mudam conforme os interesses empresariais, a internalização de tais valores pelos indivíduos também se torna mais difícil.

O mesmo estudioso acredita também que, no estilo de trabalho da modernidade tardia, as pessoas, ao imbuírem os objetivos das organizações em detrimento de seus próprios objetivos pessoais e individuais, acabaram por adquirir uma chamada “existência inautêntica”, pois passaram a ser regidas por valores que não eram os seus próprios, mas por aqueles determinados pelo poder empresarial. Isso causou sofrimento, cisão e conflitos dos conteúdos psíquicos, em um processo de alienação da identidade. Dessa forma, “o trabalho passou a se tornar estranho aos desejos e aos interesses de uma imensa parte das pessoas que os executam”

(SELIGMANN-SILVA, 1994, p. 93).

Seguindo essa mesma maneira de encarar o trabalho pós-moderno, para Richard Sennett (2000), a ideia de trabalho na modernidade tardia trouxe uma noção de liberdade no cumprimento de metas. Entretanto, a realidade mostra que tais atividades são de difícil cumprimento e execução, exigindo um empenho substancial por parte dos indivíduos para que os resultados sejam alcançados de acordo, gerando, dessa forma, o seguinte cenário:

[...] três mudanças radicais implicaram a eliminação da jaula de ferro da burocracia: a mudança do poder gerencial para o acionário; como consequência desse primeiro fator, uma pressão sem precedentes por resultados a curto prazo; e o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação e manufatura. Tais transformações geraram três déficits sociais: baixo nível de lealdade; diminuição da confiança informal entre os trabalhadores; enfraquecimento do conhecimento institucional. (FONTENELLE, 2008, p. 56).

Dessa maneira, de acordo com Bauman (1999), existe uma contradição no modelo de trabalho atual, o que acontece em razão de que, do mesmo trabalhador que é exigido um alto grau de agilidade e adaptabilidade, também é demandado que se “impregne” dos objetivos internos da organização. E, para conseguir realizar isso com sucesso, invariavelmente torna-se necessário o despojamento de uma gigantesca carga emocional e uma dedicação intensa às atividades que são executadas. Ainda assim, apesar dessa situação paradoxal, os indivíduos estão sujeitos a serem considerados incompetentes na eventualidade de falharem na entrega de resultados satisfatórios, o que acarreta demissão sumária.

Nesse mesmo cenário, Dejours (2000) acredita que, em função do alto número de trabalhadores desempregados, uma onda de medo foi instaurada no ambiente empresarial e, assim, há uma ameaça silenciosa e constante de substituição rápida e fácil de um indivíduo por outro. Adicionalmente, destaca-se que os colaboradores são substituídos geralmente por profissionais com remuneração inferior, gerando, dessa forma, uma “economia” para a organização.

Além disso, o teórico defende que, embora prevaleça no ambiente empresarial um discurso de que o trabalho em equipe é um dos pilares para o sucesso, o que se observa na prática é um ambiente competitivo e hostil, muitas vezes velado. Dessa maneira, a sociabilidade do ambiente de trabalho, às vezes, não é favorável ao convívio entre sujeitos, pois “colegas criam-lhe obstáculos, o ambiente social é péssimo, cada qual trabalha por si, enquanto todos sonham informações, prejudicando assim a cooperação” (DEJOURS, 2000, p. 31).

Nessa perspectiva, pode-se também citar a colocação de Sennett (2006, p. 13), que questiona: “quais os valores e práticas capazes de manter as pessoas unidas no momento em que as instituições em que vivem se fragmentam?”. Com isso, pode-se concluir que, em um contexto de modernidade tardia, a tão alardeada união e o necessário trabalho em equipe tornam-se tarefas muito mais difíceis de serem executadas do que aparentam ser. Lidar com pessoas fragmentadas, em instituições fragmentadas, só pode gerar fragmentação.

Em contrapartida, se há o medo gerado por ações das empresas, há também o medo fabricado pelo próprio sujeito, talvez como consequência de toda conjuntura do dia a dia e da realidade das organizações. Anthony Giddens (2000) refere-se a isso como “risco fabricado”, que é quando o indivíduo se autorresponsabiliza por seu sucesso, por seu fracasso, por seu emprego ou desemprego, não considerando que, às vezes, há outros fatores que não os individuais na balança de influências.

Consoante a esse pensamento, Dejours (2000) acredita que o medo foi oficialmente adotado como uma forma de estratégia de controle, que traz consequências positivas somente para os resultados das empresas, e não para a vida dos sujeitos. Dessa maneira, essa noção de risco está presente no dia a dia do trabalho dos indivíduos, gerando um cenário onde todos os trabalhadores são psicologicamente afetados, dado que ninguém é capaz de se sentir plenamente seguro em um contexto de desemprego estrutural e de práticas organizacionais sem regras claras, onde o trabalhador pós-moderno parece estar sempre sendo posto à prova (Fontenelle, 2008).

Assim, o “novo trabalho” exige um ser humano com capacidade de ter sucesso em condições sociais fragmentárias e instáveis e, por conseguinte, capaz de responder a três desafios principais: em primeiro lugar, poder abrir mão do passado, ou seja, ter a capacidade de descartar experiências já vivenciadas de maneira que possa efetuar um *auto-reset*, para se adequar às exigências de um eventual novo trabalho ou, até mesmo, de novas exigências na mesma organização.

Entretanto, de nada adianta ter a capacidade de poder abrir mão de costumes passados, se o indivíduo não possuir a segunda aptidão, que se trata de desafios postos do talento, em que o trabalhador deve ter a capacidade de desenvolvimento de novas habilidades, bem como o descobrimento de capacidades em potencial.

Finalizando a lista, Fontenelle (2008) defende que o último desafio se refere ao tempo, ou seja, os colaboradores devem ser capazes de “cuidar de relações de curto prazo, e de si mesmas, e ao mesmo tempo ter sempre a flexibilidade de migrar de uma tarefa para outra” (FONTENELLE, 2008, p. 57). Ou seja, o trabalhador tem que ser totalmente flexível e disponível para lidar com as inúmeras situações que acontecem de maneira simultânea em seu dia a dia, pois, do contrário, incorrerá no risco de apresentar-se como incapaz aos olhos dos gestores a cargo da supervisão de suas tarefas de trabalho.

Não obstante, assumindo que há uma diferença abismal entre o ideal e o real, isso leva à seguinte reflexão: se, por um lado, o trabalhador ideal possui a capacidade de ultrapassar os três desafios previamente citados, o que o trabalhador real efetivamente consegue? Essas exigências são capazes de serem alcançadas? Em suma, quantos realmente conseguiriam atender de maneira plena as exigências das organizações pós-modernas?

Nessa linha de raciocínio, outro ponto interessante a ser destacado reside no fato de que há, sem sombra de dúvidas, um negativismo na maneira como o trabalho e a gestão do trabalho na pós-modernidade são abordados nas literaturas.

Tal conclusão é passível de ser feita pois, praticamente todos os autores utilizados como fundamentação teórica a respeito desses temas, apontam predominantemente aspectos de cunho negativo que foram gerados nas novas maneiras de se entender e realizar as atividades profissionais. Em suma, há um cenário em que os benefícios que eventualmente são atingidos através da sistemática de trabalho pós-moderna são praticamente ignorados ou omitidos.

Entretanto, esse fato não necessariamente caracteriza que há somente pontos negativos no trabalho da modernidade tardia, mas que, as novas práticas advindas na (e da) modernidade tardia, principalmente aquelas que mais trouxeram mudanças na vida dos indivíduos, efetivamente, possuem uma quantidade sem fim de situações que contribuem para a fragmentação do sujeito. E, nesse sentido, pode-se interpretar que os teóricos consultados possuem a visão de que “os fins não justificam os meios”, ou seja, os trabalhadores da pós-modernidade estão pagando um preço muito alto para atender às exigências das organizações atuais.

Tendo-se discutido a respeito do trabalho e da gestão em um contexto de modernidade tardia, no capítulo a seguir é feita uma abordagem, de maneira breve, a respeito do cinema, citando também outras narrativas filmicas que, assim como os

filmes que compõem o *corpus* de análise desta dissertação, também abordam o trabalho de alguma maneira.

“O crime é a única indústria em crescimento.”

Delegado de polícia em *O Corte* (2005)

4 CINEMA E TRABALHO

Na fundamentação teórica, inicialmente foi trabalhado o conceito de cultura, por se entender que o cinema, *corpus* de análise principal desta pesquisa, trata-se, antes de tudo, de uma manifestação cultural. Por conseguinte, também fez-se necessário estudar o trabalho na pós-modernidade, uma vez que este tema é o centro da presente dissertação. Dessa maneira, tendo-se discutido e fundamentado cultura e trabalho (bem como representação, identidade, globalização e gestão), considera-se importante, também, discutir cinema, principalmente no sentido de entendê-lo como uma manifestação cultural que aborda, dentre vários temas, o trabalho.

Dessa maneira, no subcapítulo a seguir, fundamentalmente com base em Philip Kemp (2011), é feita uma recuperação histórica da chamada sétima arte. No subcapítulo subsequente, é discutido o empreendimento de análise fílmica. Por fim, são apontadas outras obras que não fazem parte do *corpus* de análise deste estudo mas que, também, de alguma maneira, tratam do trabalho e da sua relação com os indivíduos.

4.1 SOBRE O CINEMA

Ao longo de seus mais de 100 anos de existência, o cinema mudou o mundo e, inegavelmente, conquistou um espaço importantíssimo na sociedade. Nesse sentido, Kemp (2011) acredita que a linguagem cinematográfica incorreu em inegáveis e radicais variações, diretamente influenciada pelas distintas circunstâncias culturais, econômicas e sociais. Dessa forma, tal autor questiona se alguma outra expressão artística se espalhou de maneira tão universal e rápida quanto o cinema.

Nesse sentido, o teórico elucida que, embora não haja pleno consenso sobre o momento da criação do cinema, existe uma concordância de que no dia 22 de março do ano de 1885, os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram *A saída dos operários da fábrica Lumière*. Alguns meses depois, em 10 de junho do mesmo ano, realizaram uma demonstração particular de seus filmes em Lyon (França), no Congresso Fotográfico. Por fim, em 28 de dezembro de 1885, acabaram por organizar e executar a primeira exibição de filmes a um público pagante, iniciando,

dessa forma, a era do cinema.

De maneira impressionantemente rápida, apenas 20 anos após os esforços pioneiros dos irmãos Lumière (ou seja, praticamente nada em termos históricos), os filmes já eram assistidos em todo mundo por grandes plateias e, já havia, uma produção apoiada por uma indústria cinematográfica com atuação consistente em muitos lugares do mundo. Como exemplo do poder do cinema, Kemp (2011) diz que o apelo era tão imediato já no início do século passado que, Charles Chaplin, colocou-se na frente de uma câmera pela primeira vez em janeiro de 1914 e, ao término desse ano, já era o “rosto” mais conhecido do mundo inteiro.

Tal constatação encontra sustentação em Robert Stam (2006), o qual afirma que os filmes, que são o objeto da teoria do cinema, são, por natureza, profundamente internacionais. Isso acontece, pois apesar de o cinema ter encontrado seu desenvolvimento inicial em nações como a França, Grã-Bretanha e Estados Unidos, de maneira bastante rápida espalhou-se pelo mundo. Assim, a produção fílmica de base capitalista apareceu quase que simultaneamente em diversos lugares do globo, inclusive nos países de Terceiro Mundo.

Em uma visão similar, Ronald Bergan (2007, p. 11) diz que os filmes são “tão multifacetados quanto as culturas que os geram”, e, conseqüentemente, o cinema é a forma de arte que possui maior alcance internacional, sendo a indústria que “absorve” mais nações. Logo, há aqui outra justificativa da ligação direta entre cinema e cultura.

No entanto, Kemp (2011) defende que, de maneira quase paradoxal, um dos principais limitadores do cinema em seus primórdios, era também um agente facilitador para a sua universalização: a falta de som das projeções. Dessa maneira, filmes mudos tinham um poder de adaptação muito grande, bastando colocar alguns interlúdios traduzidos no idioma do país onde a obra estaria sendo exibida para tornar a película “local”. Inclusive, o mesmo autor especula que, caso tivesse nascido com som, o cinema provavelmente teria levado mais tempo para obter aceitação mundial.

Esse mesmo teórico afirma que os principais gêneros fílmicos também acabaram por emergir cedo, através das obras de Georges Méliès, o qual criava filmes de terror, ficção científica e fantasia. Além disso, o gênero documental naturalmente existiu desde o princípio, pois um enorme número dos primeiros cineastas simplesmente direcionava suas câmeras para o mundo e fenômenos que

o cercavam. Outros gêneros como, por exemplo, a comédia, drama de época, romances, ação, drama psicológico, farsa, filmes de guerra, épicos e, também, a pornografia, surgiram logo em seguida.

No que diz respeito às técnicas cinematográficas, o mesmo autor elucida que, até 1914, à exceção da cor, do 3D e do som, quase todos os desenvolvimentos já haviam sido inventados: *close-ups*, câmera lenta, tomadas panorâmicas, velocidade acelerada, múltipla exposição, tela dividida, *stop-action*, superimposição, fusões, quadros congelados, *fade-outs* e *fade-ins*, entre outros. Nesse sentido, Bergan (2007) acrescenta que a técnica mais inovadora criada nos últimos anos, mais precisamente no final do século passado, foi a utilização do CGI (*computer generated images*, ou, imagens geradas por computador).

Já no campo das narrativas, Kemp (2011) acredita que, nas primeiras décadas de vida do cinema, também já haviam sido utilizadas, mesmo que de maneira embrionária, quase todas as técnicas que conhecemos e que são vistas até hoje: *flash-forwards* e *flashbacks*, edição paralela, sequências de sonhos, tomadas subjetivas, etc.. Assim, os desenvolvimentos que se desdobraram na continuidade, se deram mais em termos de agilidade técnica e de um apuro e sofisticação cada vez maior. Em suma, o cinema foi da era primitiva ao pós-modernismo em menos de um século de existência, mas, ainda assim, trazendo marcas de seus primórdios.

Outro fato importante a ser destacado encontra-se na terceira década dessa manifestação cultural. Segundo Kemp (2011), antes da Primeira Guerra Mundial, a Europa dominava a produção mundial de filmes, entretanto, com a redução do nível de atividade dos cineastas europeus (em relação direta com o conflito bélico), emergiu então a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, estabelecida na costa oeste daquele país. Dessa maneira, na década de 20 do século passado, Hollywood já havia assegurado o papel de principal indústria cinematográfica do mundo, atraindo, inclusive, cineastas, atores e atrizes de outros continentes – papel esse que permanece até os dias de hoje.

Entretanto, apesar de possuir cada vez mais destaque enquanto forma de arte, Kemp (2011) informa que, paralelamente, passou-se também a questionar se o cinema não tinha um caráter de emburrecer, vulgarizar, praticar o sensacionalismo, a propaganda política, a sensualidade exagerada, de corromper a moral e a mente dos jovens, bem como de encorajar o consumismo desenfreado. Curiosamente, parte dessas acusações foi direcionada aos romances e ao teatro alguns séculos

antes, enquanto agora essas formas de arte são consideradas pilares da chamada “cultura de elite”.

Adicionalmente, Stam (2006, p. 43) também levanta outros questionamentos interessantes acerca da discussão sobre o cinema:

A teoria do cinema do período mudo já se ocupava, embora de maneira intuitiva, de questões que mais tarde se tornariam recorrentes: o cinema é uma arte ou um mero registro mecânico dos fenômenos visuais? Se é uma arte, quais as suas características mais salientes? Como diferenciá-lo de outras artes como a pintura, a música e o teatro? [...] O que distingue a realidade “do mundo” da realidade como apresentada pelo cinema?

As respostas a esses questionamentos podem ser encontradas em Saraiva (2003), que reflete acerca da linguagem cinematográfica. Para a autora, tanto o desdobramento auto-reflexivo da linguagem quanto as metáforas utilizadas no processo de narrativização fazem parte do ato de narrar, que se dá através da imagem movente. O entendimento dessa narrativa corresponde aos desafios que devem ser superados pelo espectador.

Kemp (2011) destaca que, paralelamente, professores, políticos e pregadores demandaram por formas de censura e sistemas de controle, o que resultava, com frequência, em sistemas autorregulatórios para o setor. Nesse sentido, o mais famoso deles foi o *Motion Producers and Distributors of America* (MPAA), que é uma entidade que existe até os dias de hoje e foi formada com o intuito de defender os interesses dos maiores estúdios cinematográficos e, dentre as suas atribuições, está a gerência do sistema de classificação de faixa etária dos filmes. Mesmo assim, muitos cineastas encontravam maneiras sutis de se esquivarem de tais limitações, para o deleite dos telespectadores mais liberais.

Há que se pensar, também, sobre o cinema enquanto produto, que, como tal, precisa gerar lucro. Sobre esse aspecto, Kemp (2011) lembra que não só os sistemas de regulação acabavam por restringir a criatividade dos realizadores mas, também, a própria estrutura do cinema. Dessa maneira, visando ao lucro potencial, elementos mais artísticos ou experimentais deram lugar àquilo que se tinha como mais seguro na busca de retorno financeiro. Como consequência, a história do cinema oferece inúmeros exemplos de talentos natos que foram paralisados ou prejudicados com a obrigação de ingresso em uma linha mais populista e, conseqüentemente, medíocre.

Nesse sentido, criou-se uma dinâmica que perdura até os dias de hoje, em que, de um lado, ficam os estúdios e seus investidores, que querem retorno

maximizado, e, de outro, os realizadores dos filmes que, de alguma maneira, querem deixar sua marca e fazer algo digno de orgulho. Sob esse aspecto, pode-se dizer que “os homens do dinheiro ficariam felizes de dispensar os artistas, se pudessem, mas poucos contadores sabem como escrever um roteiro ou dirigir um filme” (KEMP, 2011, p. 11).

O mesmo autor entende também que, diferentemente do que algumas correntes defendem, houve mais do que uma era de ouro do cinema, em mais de um mercado. Destaca-se a Alemanha e a Rússia na década de 1920; Hollywood e a França dos anos 1930; a Itália e a Grã-Bretanha no final dos anos 1940; o Japão da década de 1950; a *nouvelle vague* Francesa dos anos 1960, bem como as obras da Primavera de Praga, no meio da década de 1960; o novo cinema alemão dos anos de 1970; a nova Hollywood dos novos diretores da década de 1970 (Martin Scorsese, Robert Altman, Steven Spielberg, Francis Ford Copolla, etc.); nos anos 1980, a quinta geração do cinema da China; e, nas décadas mais recentes, o florescimento da produção fílmica na Coreia do Sul, no Irã, na Tailândia, na Índia, na Romênia e na América Latina.

Por fim, Kemp (2011) acredita que o segundo século de vida do cinema esteja destinado a mudanças de natureza revolucionária nessa forma de arte, resultando em algo radicalmente diferente. Com o crescente desenvolvimento tecnológico das imagens geradas por computador, o cinema tornou-se algo cada vez mais conduzido pelas tecnologias, gerando, de certa forma, uma subversão. Se antes, ferramentas importantes serviam como recurso aos realizadores, hoje a produção é subordinada às ferramentas.

Tendo-se discutido a respeito do cinema, no subcapítulo a seguir, é realizada uma discussão sobre o trabalho de análise fílmica.

4.2 – SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA

Ao iniciar a análise de uma narrativa fílmica, é importante ter em mente que “a análise fílmica não é um fim em si, é uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto” (VANOYE; GOLIOT-LETE, 2012, p. 9). Dessa maneira, o contexto que marca essa dissertação é, antes de tudo, um momento em que as reflexões acerca dos sujeitos e situações retratadas nas mais diversas obras fílmicas estão cada vez mais presentes nos mais variados trabalhos. A explicação para tal

fenômeno talvez resida no fato de que refletir sobre outrem é, em última instância, divagar sobre nós mesmos.

Não obstante, Raymond Bellour (1979) afirma que o texto fílmico é algo impossível de ser encontrado, na ideia de que não é algo de natureza “citável” como uma referência bibliográfica, por exemplo. Assim, na mesma linha de pensamento, Vanoye e Goliot-Lété (2012) defendem que uma análise fílmica só consegue transcodificar e transpor o que pertence ao sonoro, visual e audiovisual. Adicionalmente, esses mesmos autores estabelecem que análises que [em vão] tentaram empreender um trabalho de descrição exaustiva de obras fílmicas foram, invariavelmente, fadadas ao fracasso.

Nesse sentido, a teoria de Charaudeau (2001), elucidada ao longo do segundo capítulo desta dissertação, oferece ferramentas para o entendimento das figuras envolvidas no ato de linguagem (ou no ato de comunicação), que vai influenciar diretamente o empreendimento de análise fílmica. Há aquele que realiza o filme, que é um sujeito munido de um somatório de intensionalidades, bagagem (subjetividade) e aptidões de natureza técnica. No outro lado, aquele que consome o texto fílmico é um ser situado dentro de um contexto e, portanto, detentor de um conjunto de características e qualidades.

Dessa maneira, estando o cinema posicionado dentro desse contexto comunicativo entre o texto fílmico e o leitor, tentar dissociar as figuras envolvidas no ato de linguagem revela-se um esforço infrutífero e, até mesmo, impossível. O mesmo pensamento também se aplica à análise fílmica, pois, ao realizar a análise, aquele que o faz também participa do “jogo” da comunicação, ao mesmo tempo em que está cercado de sua própria subjetividade. Não obstante, julga-se como apropriado definir as figuras envolvidas no ato comunicativo (na teoria de Charaudeau) somente ao término das análises, de maneira que fique mais clara ao leitor da pesquisa a identificação das personagens envolvidas. Assim, está sendo seguida uma ordem de teoria, análise e identificação.

Consoante a esse pensamento de associação entre linguagem e cinema, Saraiva (2003) expõe as semelhanças e diferenças entre as linguagens literária e fílmica. No entendimento dessa teórica, uma análise acerca dessas duas expressões expõe a correlação que traz articulação a essas duas formas distintas de manifestação, mas que, concomitantemente, as distingue: ambas as linguagens unem-se à unidade basilar do modo narrativo, ao mesmo tempo em que preservam

a especificidade quanto à natureza de sua linguagem, da qual resulta a narrativa fílmica ou a literária.

Dessa forma, a estudiosa acredita que as narrativas fílmicas e literárias aproximam-se uma da outra por intermédio da artificialidade que dá ordem às suas concepções e, também, por sua natureza fictícia – apesar de que essas duas características não sejam exclusivas dos relatos fílmicos e literários. Ao mesmo tempo, vinculam-se às demais formas pelo modo narrativo, que é seu conceito integrador. Concomitantemente, essa fala também justifica o uso de expressões recorrentes ao longo dessa dissertação, no que tange a afirmações a respeito da leitura do *texto* fílmico ou da interpretação da *narrativa* cinematográfica.

Nessa perspectiva do filme enquanto narrativa, Vanoye e Goliot-Lété (2012) acreditam que os principais equívocos daqueles que empreendem um exercício de análise fílmica residem, basicamente, em dois aspectos: o indivíduo acredita estar realizando uma interpretação quando, na realidade, está somente descrevendo determinada obra ou, então, o sujeito tenta fazer uma interpretação antes mesmo de ter feito uma descrição. Logo, conclui-se que o sucesso da análise fílmica reside no equilíbrio e no somatório das funções de descrição e interpretação.

Nesse sentido, uma análise fílmica se dá, antes de tudo, no campo da subjetividade analítica, em que a compreensão de signos e figuras de metalinguagem é tão importante quanto o entendimento de aspectos de natureza mais direta e, portanto, menos passíveis às interpretações. Dessa forma, objetivando deixar a discussão mais rica, a análise deve se valer também dos símbolos, os quais são definidos por Gilbert Durand (1993) como uma representação que faz surgir ou aparecer um sentido até então secreto ou, ainda, “signos visuais e auditivos conjugam-se, na introdução do texto fílmico, para fixar o regime ou o contrato de recepção a ser adotado pelo espectador” (SARAIVA, 2003, p. 14). Em suma, o que não é falado, às vezes, é tão importante quanto o que é verbalizado, e o que é falado é tão importante quanto o que é mostrado. Então, “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente” (VANOYE; GOLIOT-LETE, 2012, p. 12).

Os mesmos autores também acreditam que não é possível elaborar ou conduzir uma análise fílmica somente com base nas primeiras impressões. Entretanto, também defendem que é incorreto separar de modo radical a atividade de espectador “comum” da atividade de análise. Dessa forma, o resultado de um

eventual contato espontâneo ou menos controlado com a obra, invariavelmente, pode constituir uma série de hipóteses válidas acerca da mesma. Entretanto, essas hipóteses devem ser averiguadas de maneira concreta por um verdadeiro e efetivo processo de análise.

Assim, Vanoye e Goliot-Lete (2012, p. 14) defendem que analisar uma obra fílmica é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. Logo, parte-se do texto fílmico completo para a sua desconstrução e, conseqüentemente, obtenção de conjuntos de elementos encontrados no próprio filme. Dessa maneira, através dessa etapa, necessariamente o analista adquire certo distanciamento do filme que não seria possível de ser atingido, caso fosse analisado em seu todo.

Lotman (1978), por sua vez, acredita que o cinema é um sistema de comunicação e, como tal, o cineasta, o roteirista, os atores, etc., querem dizer algo com sua obra. Esta, sob essa ótica, é como uma carta ou então como uma mensagem dirigida aos leitores (espectadores). Por conseguinte, para compreender essa mensagem, é necessário conhecer a linguagem utilizada em sua escrita, ou seja, a linguagem fílmica.

Nesse sentido, sob o olhar da semiótica do cinema, o mesmo autor estabelece que:

Só teremos a convicção de que o cinema não é a cópia servil e mecânica da vida, mas uma reconstituição activa em que as semelhanças e as diferenças se organizam em processos de conhecimento intenso, por vezes dramático, da vida, depois de termos compreendido a sua linguagem. (LOTMAN, 1978, p. 15).

Logo, assim como a semiótica da cultura (discutida no terceiro capítulo da presente dissertação) é definida por um sistema de textos, os quais, enquanto linguagem, são organizados em sistemas de associações e representações por meio de signos linguísticos, na visão desse estudioso, o cinema também possui seus próprios códigos culturais. Conseqüentemente, a linguagem fílmica gera sentido no âmbito de sua semiosfera, que é um território entre as linguagens onde se permite ressignificar e reagrupar os sistemas de signos.

Ainda dentro do âmbito da análise da narrativa fílmica, Metz (2014, p. 30) entende que “uma narração *tem um início e um fim*, o que ao mesmo tempo fixa os limites entre ela e o resto do mundo e a opõe ao mundo ‘real’”. Sob a luz desses aspectos, uma análise de determinada narrativa fílmica deve primar pela busca de

significados, não somente sobre a realidade empírica mas, também, sobre a verdade da arte em si. Tal constatação encontra sustentação na seguinte afirmação:

Sem dúvida, a crítica dos filmes – ou melhor, a sua análise – constitui tarefa essencial: se são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes de que gostamos (ou que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral. (METZ, 2014, p. 15).

Entretanto, a eventual análise de assuntos importantes e reais das vidas dos indivíduos só alcança balizamento em obras que consigam gerar algum tipo de empatia sobre o leitor/receptor daquela narrativa. A necessidade de construir esse ambiente verossímil, o que, em última instância, ocasiona a aproximação dos espectadores para com a obra, é explicada com bastante propriedade por Metz (2014). Este afirma que um dos aspectos mais importantes de uma narrativa fílmica é a impressão de realidade vivenciada por quem assiste ao filme, diante das situações mostradas pela obra, o que “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’” (METZ, 2014, p. 16).

Nessa mesma linha de raciocínio, Saraiva (2003) também discorre a respeito da natureza convencional da linguagem, a qual introduz certas implicações que não podem ser desconsideradas: primeiramente, estabelece-se que a impressão de realidade é resultado da coerência ficcional e de sua dimensão fenomenológica, que captura o imaginário do receptor. Não obstante, inicialmente, essa impressão não é capaz de elidir a referência ao mundo da realidade, que, por sua vez, se mantém como que em suspenso, o que possibilita a instauração do entendimento do texto (fílmico) como mundo. Assim, apesar de sua “fragilidade” e, também, por causa dela, a referência é o mecanismo estabelecido para o confronto entre o mundo do real e o do texto, cuja transfiguração é concretizada pela própria ficção. Conseqüentemente, entende-se que a finalidade de qualquer narrativa, assim como a finalidade da arte em geral, é a de “projetar-se para além dela mesma ao conceber um mundo fictício que permite ao homem compreender a si e às suas circunstâncias, fato evidenciado pelo filme em análise” (SARAIVA, 2003, p. 16).

Ainda acerca do envolvimento entre o “leitor” e o texto fílmico, Vanoye e Goliot-Lete (2012) estabelecem que intuições, emoções e impressões nascem da relação estabelecida entre o espectador com a obra fílmica. Nesse sentido, a origem de alguns desses sentimentos pode, invariavelmente, revelar mais a respeito do espectador do que da obra em si, uma vez que aquele que assiste ao filme possui uma tendência a projetar na narrativa as suas próprias emoções. No entanto, o filme

continua sendo a base na qual essas projeções se apoiam.

Não obstante essa necessidade de criar um ambiente de verossimilhança, o que se observa na prática é que cada diretor possui uma maneira diferente de contar uma história e, essa maneira, envolve não somente elementos narrativos, mas também, estéticos. Esse conjunto de decisões caracteriza “a escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo” (MARTIN, 2011, p. 16).

Isso é corroborado por Saraiva (2003), segundo a qual, o narrador, ao assumir o relato, resgata uma realidade passada, ao mesmo tempo em que dá forma ao universo que está sendo narrado. Esse universo se sobrepõe à realidade, dado que só existe na condição de uma manifestação do discurso. Consequentemente, a plausibilidade e a consistência desse universo são decorrentes das estratégias e dos recursos empregados no processo de adesão e conquista do receptor ou, no uso de outras palavras, para conquistar a confiança desse leitor na autenticidade e veracidade do relato.

Tendo-se abordado o processo de análise fílmica, no subcapítulo a seguir, abordam-se outras obras, distintas daquelas que fazem parte do corpus de análise dessa dissertação mas que, também, possuem o trabalho como uma de suas temáticas.

4.3 PERSPECTIVA EVOLUTIVA DA DISCUSSÃO ACERCA DO TRABALHO NO CINEMA

No próximo capítulo, as obras selecionadas como corpus para a elaboração do estudo, bem como os critérios para a seleção das mesmas, são elucidados. Entretanto, a fim de mostrar o quanto o cinema é rico e está conectado à realidade indivíduos, no presente subcapítulo, abordam-se outras obras fílmicas que também têm como uma de suas temáticas o trabalho e suas relações. Tal exposição é feita em ordem cronológica de realização do filme, à exceção das eventuais continuações, que são citadas no mesmo parágrafo da obra original.

Dito isso, pode-se começar com um dos maiores clássicos da história do cinema, *Tempos Modernos*, dirigido e protagonizado, em 1936, por Charles Chaplin, que interpreta o trabalhador braçal de uma fábrica, situada no período pós-revolução industrial. Tem como cena clássica o trabalho frenético e desumano em uma linha de montagem, de onde, após realizar um sem número de movimentos repetitivos, o

indivíduo sai e continua executando os mesmos movimentos com seus braços.

Situada em um período bastante próximo, a obra *As Vinhas da Ira* foi lançada em 1940, sob a realização do diretor John Ford, que adaptou este filme de um livro de autoria de John Steinbeck. Neste, o confronto entre a sociedade e o indivíduo é mostrado com propriedade, através da jornada da família Joad, que, após a seca nos campos de algodão em Oklahoma, se dirige para a Califórnia para trabalhar em plantações de frutas. Dessa maneira, há um retrato do indivíduo moderno frente às dificuldades, às privações e à pobreza, protagonizado por indivíduos que se obrigam a competir em um universo cruel.

Na tentativa de mostrar os desdobramentos de um sistema capitalista que inspira e incentiva a ganância dos trabalhadores, *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) retrata a demissão de um inspetor de qualidade da Volkswagen e sua posterior contratação por uma empresa de autopeças, de propriedade de um amigo. No entanto, por saber de ilicitudes cometidas pelo dono da organização, a personagem principal se beneficia até chegar a uma posição de sócio da empresa.

Mais adiante no tempo e também no contexto nacional, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, mostra os dilemas de uma família dividida entre um pai, que adere à greve, e o filho, que não apoia o movimento. De acordo com André de Paula Eduardo (2017), trata-se de um filme-compêndio, que relata os dilemas da classe trabalhadora como, por exemplo, a vida na periferia, as greves, a presença de alcaguetes no ambiente de trabalho, entre outros aspectos. Paralelamente, usa como pano de fundo a decrepitude do regime civil militar.

No mesmo ano de 1981, é lançado também *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, que

[...] narra as desventuras de um humilde migrante nordestino, que [...] acaba confundido com um operário que esfaqueara o patrão, e a partir daí se vê obrigado a cumprir tarefas braçais em sua luta pela sobrevivência, especialmente no contexto da construção civil. O filme reconstrói, dessa forma, a trajetória de inúmeros migrantes nordestinos anônimos, aos quais se atribui a construção da maior metrópole da América do Sul. (SUPPIA, 2014, p. 8)

Feliz em sua tentativa de mostrar como as decisões tomadas nas bolsas de valores afetam, principalmente, os trabalhadores normais, outro filme que não poderia deixar de ser citado é *Wall Street – Poder e Cobiça*, dirigido em 1987 por Oliver Stone, bem como sua sequência de 2010, *Wall Street – O Dinheiro Nunca Dorme*, realizado pelo mesmo diretor e atualizado para o cenário da crise de 2008.

Mesmo não sendo um filme ficcional, também não poderia deixar de ser citado *Roger e Eu*, dirigido em 1989 por Michael Moore, que teve um envolvimento pessoal com os motivos de realização da obra. A narrativa conta que, para reduzir custos de produção, uma planta da GM localizada em Flint (no estado de Michigan - Estados Unidos) é fechada e reaberta no México, com mão de obra local. Então, Flint passa a sofrer as consequências econômicas e psicológicas de ver inúmeras pessoas desempregadas. Como o diretor nasceu e foi criado nessa localidade (inclusive seu pai trabalhou nessa planta da GM até o momento de sua aposentadoria), Michael Moore arma uma verdadeira cruzada para se encontrar com o então presidente da GM Mundial, Roger Smith, de maneira a confrontá-lo a respeito do fechamento da planta da GM em sua cidade natal.

Outro exemplo de como o cinema retrata o ambiente de trabalho é a obra *O sucesso a qualquer preço*, filme dirigido em 1992 por James Foley, adaptado de uma peça teatral homônima de autoria de David Mamet. Fazendo-se valer de um elenco estelar (Al Pacino, Jack Lemmon, Alan Arkin, Ed Harris, Kevin Spacey, Alec Baldwin, entre outros), a narrativa se dá inteiramente dentro do escritório de uma empresa corretora de imóveis, mostrando as maquinações entre os funcionários, bem como as pressões que eles sofrem em função das vendas.

Contando com um orçamento bastante modesto para sua realização, em 1994, o diretor Kevin Smith produziu *O Balconista*, filme que mostra um dia na vida de dois atendentes (um de uma loja de conveniências e outro de uma videolocadora). Apesar do tom leve da obra, questionamentos importantes são levantados, como, por exemplo, a frustração de projetar-se em determinado emprego ou com determinado nível de sucesso, frente à realidade efetivamente reservada pelo destino. Doze anos depois, em 2006, o mesmo diretor fez a continuação, *O Balconista II*, em que os mesmos protagonistas trabalham em uma rede de fast food e continuam a fazer reflexões acerca de suas vidas pessoais e profissionais.

Em 1999, Mike Judge dirigiu o hoje cultuado *Como enlouquecer seu chefe*, comédia de humor ácido, que mostra o dia a dia de funcionários de uma empresa de tecnologia da informação americana. Nessa obra, a personagem principal descobre, por meio de terapia, que seu maior problema é justamente seu cotidiano de trabalho e, para ser demitido, começa a sabotar suas atividades. No entanto, para sua surpresa, tais atitudes o levam a ser promovido.

Na produção brasileira, outro exemplo que pode ser citado é *Domésticas – o filme*, obra dirigida em 2001 por Fernando Meirelles. Nela, o espectador acompanha a vida de cinco empregadas domésticas distintas, que, de igual maneira, possuem expectativas também distintas acerca de suas vidas. Entretanto, encontram um lugar-comum na paisagem social, onde residem, nas casas de famílias abastadas. Curiosamente, como empregadas, não são consideradas como parte dessas famílias, gerando uma situação de deslocamento dos indivíduos.

No mesmo ano de 2001, é lançada a narrativa fílmica *O Invasor* (Beto Brant), que, conforme Suppia (2014), transcreve os eventos de uma negociata entre dois empresários de sucesso do ramo da construção civil, que contratam um matador de aluguel para terminar com a vida do terceiro sócio da empresa, o qual possui a maior parcela de ações. Em suma, trata-se de outra obra que mostra o quanto os indivíduos podem se deixar levar pela ganância por dinheiro.

Outra produção nacional que merece ser citada é *Quanto vale ou é por quilo?*, realizada em 2005 por Sérgio Bianchi. Nessa narrativa, é feito um interessante paralelo entre o comércio de escravos e a exploração de pessoas em situação de miséria, bem como se discute o papel das ONGs (Organizações Não-governamentais) que atuam com o intuito de angariar verbas junto ao governo e instituições privadas. Em suma, a lógica capitalista da pós-modernidade é mostrada com propriedade, na figura da comercialização da desgraça alheia.

No âmbito da discussão de igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres no ambiente de trabalho, outra narrativa fílmica imprescindível é *Terra Fria*, filme dirigido por Niki Caro, em 2005. O espectador é apresentado a uma mulher que, por falta de outras oportunidades de trabalho em sua cidade, começa a desempenhar funções em uma mina de carvão, ambiente amplamente dominado por homens. Após sofrer inúmeros assédios morais, psicológicos e sexuais, sendo inclusive violentada, ela processa juridicamente a referida mina de carvão.

Já em um contexto em que as redes de fast food fazem parte da paisagem urbana e do dia a dia de grande parcela dos indivíduos, através do filme *Fast Food Nation* (Richard Linklater, 2005), revela-se quão perigosa pode ser a comida de tais lugares. Na obra, um executivo da empresa recebe a incumbência de fazer uma verificação superficial sobre a detecção de fezes no hambúrguer, carro-chefe de sua empresa. Durante a investigação, descobre não somente a causa do problema, mas também outras questões delicadas, como imigrantes ilegais sendo utilizados como

mão de obra nas plantas produtivas, assédio moral e sexual, acidentes de trabalho, dentre inúmeros outros problemas. Em suma, qualquer semelhança com escândalos mostrados na vida real não é mera coincidência.

Outra maneira interessante de retratar o trabalho da modernidade tardia encontra-se na narrativa fílmica *O Diabo Veste Prada*, dirigida em 2006 por David Frankel, resultado de uma adaptação do livro homônimo de autoria de Lauren Weisberger. Uma recém-formada jornalista começa a trabalhar em uma conceituada revista de moda, cuja editora-chefe é a arrogante Miranda Priestly, interpretada por Meryl Streep. Como consequência, essa obra mostra com bastante propriedade todas as pressões por resultados e a necessidade de se gerar uma nova identidade em razão das exigências do ambiente profissional.

Mudando um pouco de paisagem, apesar do tom leve de comédia, em 2007, foi lançada a narrativa fílmica *Diário de uma babá*, dirigida a quatro mãos por Shari Springer Berman e Robert Pulcini. Nesse filme, uma graduada em Antropologia, por falta de opções de mercado, acaba por aceitar um emprego como babá junto a uma família rica de New York. Então, constata que seu regime de trabalho beira à escravidão, pois não possui folgas e sofre inúmeras pressões psicológicas e, inclusive, assédio sexual. Constata, também, que a responsabilidade pela criação dos filhos das famílias ricas recai inteiramente sobre as suas respectivas babás, e não sobre suas famílias biológicas.

Há, ainda, o filme *Amor Sem Escalas*, dirigido, em 2009, por Jason Reitman. Na obra, o executivo vivido por George Clooney passa mais tempo nas salas de espera dos aeroportos ou voando de um ponto a outro dos Estados Unidos, do que em sua própria casa. Sua função é fazer o desligamento de incontáveis funcionários de empresas diversas que o contratam para desempenhar esse trabalho e, como a obra se passa logo após o advento da crise de 2008, o número de desligamentos é altíssimo. Como curiosidade, o nome original da obra em inglês (*Up in the Air*) resultaria em uma tradução de “no ar”, muito mais condizente com o enredo do filme.

Deixando de lado inclinações ou opiniões de cunho político-partidário, deve-se reconhecer que a obra *Lula – o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2009), demonstra a ficcionalização da vida de uma relevante figura na luta de classes brasileira. Nesse sentido, no que tange à representação do trabalho, a narrativa fílmica mostra a importante mobilização sindical e seus desdobramentos, em pleno período de ditadura civil militar no país.

Totalmente ligado à realidade atual, em uma linha de reflexão quanto às novas formas de trabalho e suas relações, outro filme obrigatório é *A Rede Social*, obra de 2010 do diretor David Fincher, que mostra os bastidores da criação do Facebook, mídia social que mudou para sempre a forma de as pessoas se relacionarem tanto no ambiente de trabalho quanto fora dele.

Também no ano de 2010, foi lançada a narrativa fílmica *A Grande Virada*, dirigida por John Wells, que retrata a realidade do período pós-crise mundial de 2008. Assim, segundo Zero Hora (2016), três colegas de trabalho enfrentam uma experiência de enxugamento de vagas, mudança que os obriga a redefinir sua maneira de viver e, conseqüentemente, a repensar seu papel na sociedade. Em última instância, é uma amostragem de diferentes reações a uma situação de demissão, que vai do desespero à pró-atividade.

Assim como o filme citado e também refletindo acerca de acontecimentos atuais, mais especificamente os efeitos da crise de 2008, a qual ocasionou demissões em massa e obrigou muitos indivíduos a se reinventarem profissionalmente, em 2011, foi lançado o filme *Margin Call – O Dia Antes do Fim*, dirigido por J. C. Chandor. Nessa história, as 24 horas anteriores à explosão da referida crise são retratadas, através das reuniões e decisões tomadas por um banco de investimentos americano.

No mesmo ano de 2011, o diretor Seth Gordon lançou *Quero Matar Meu Chefe*, em que três amigos, após sofrerem todo tipo de pressão e de assédio em seus ambientes de trabalho, decidem, em conjunto, que a única solução para seus problemas é matar seus respectivos chefes. Apesar da premissa relativamente absurda, o filme mostra o quanto as pessoas podem ser afetadas em suas vidas pessoais por aquilo que acontece em suas profissões, argumentando que, na pós-modernidade, existe uma indissociação entre o profissional e o pessoal.

Outro tema que também é abordado pela sétima arte é a discriminação (ou a desvalorização) de pessoas mais velhas nos ambientes de trabalho. Nesse sentido, em *Larry Crowne*, dirigido e protagonizado em 2012 por Tom Hanks, a personagem que dá nome à obra é demitida do local em que trabalha há muitos anos somente pelo fato de ser velho para os padrões de mercado, mesmo que seja extremamente competente em suas funções (justamente pela experiência que possui). Então, como uma espécie de resposta ao sistema, decide se reinventar, voltando para a faculdade.

No mesmo ano de 2012, Costa Gavras, também diretor de *O Corte* (2005), um dos filmes analisados nesta dissertação, entregou a obra *O Capital*. Nela, um recém-apontado CEO (*chief executive officer*) de um grande banco de investimentos europeu faz de tudo para permanecer no poder quando um fundo de investimentos americano inicia o processo de aquisição de sua empresa. Assim, o humor ácido do diretor novamente é posto à vista, com vários momentos em que a personagem principal rompe a “quarta-parede” e dialoga com o espectador, expondo nesse processo suas intenções nada honradas.

Abordando de maneira adequada as relações entre trabalho e racismo, pode-se citar a obra *O Mordomo da Casa Branca*, filme de 2013, dirigido por Lee Daniels, que conta a história verídica de Cecil Gaines, o qual serviu como mordomo a oito diferentes presidentes americanos. O diferencial do filme encontra-se nos detalhes: mesmo sendo o mordomo principal e tendo várias décadas de experiência na função, ainda assim o salário de Cecil é inferior ao salário de outros colegas, que no entanto, são brancos.

Também no ano de 2013, um dos últimos grandes mestres ainda vivos, Martin Scorsese, lança *O Lobo de Wall Street*, baseado na história do corretor de bolsa de valores Jordan Belfort. Toda a ganância e competição daqueles que trabalham com corretagem é mostrada de modo cru e sem rodeios, mesmo que tais condutas possam vir a acarretar a quebra de empresas, demissões ou até prisões para aqueles envolvidos nas especulações adjacentes a essa atividade.

Traz-se aqui também o exemplo da obra *12 Anos de Escravidão*, dirigida por Steve McQueen, em 2013, e amplamente premiada, inclusive com o Oscar de melhor filme. Nessa narrativa, baseada em acontecimentos reais e ambientada no período da escravidão americana, o negro Solomon Northup é capturado em New York e vendido como escravo para senhores do sul dos Estados Unidos, sofrendo durante doze anos as mais inacreditáveis barbáries físicas e mentais. Então, devido às ações de uma alma caridosa, Solomon consegue comprovar sua identidade e, conseqüentemente, é libertado. Mostra de maneira bastante clara o quanto a história americana é marcada por suor e sangue de escravizados.

Voltando para um contexto nacional, em 2014, é lançada a obra *Que horas ela volta?*, dirigida por Anna Muylaert. Assim como *Domésticas – O Filme*, questiona as relações de trabalho sob a ótica de uma empregada doméstica, interpretada por Regina Casé, que presta serviços para uma família rica há muitos anos. Dessa

maneira, apesar de morar sob o mesmo teto e inclusive ter auxiliado na criação de um dos filhos, a personagem encontra-se em uma situação de distanciamento social e emocional para com seus padrões.

Já no ano de 2015, Stéphane Brizé dirige o texto fílmico *O Valor de um Homem*, o qual acompanha um indivíduo de meia idade em sua busca pela recolocação no mercado de trabalho. Assim, os reflexos da crise de emprego na Europa são retratados com bastante propriedade, até o momento em que a personagem principal inicia um trabalho de segurança em um supermercado. Concomitantemente, seus valores éticos entram em choque com seus valores morais, dado que é obrigado a adotar uma posição de observação e vigilância para com seus próprios colegas.

Por fim, também dentro de uma temática de desvalorização de profissionais em razão de sua idade, o filme *Um senhor estagiário*, de 2015 (diretora Nancy Meyers), relata a batalha pessoal empregada pela personagem interpretada por Robert de Niro. Após iniciar um estágio em uma loja de roupas que comercializa seus produtos de maneira *online*, precisa se reinventar para acompanhar as exigências do mercado de trabalho pós-moderno, como, por exemplo, uma enorme dependência da internet. Entretanto, o detalhe curioso a respeito da narrativa reside no fato de que esta personagem empenha esse trabalho não por uma necessidade financeira, mas como uma maneira de alcançar satisfação pessoal, pois ele, na realidade, é um executivo de sucesso aposentado, que possui autonomia financeira propiciada por seu antigo trabalho.

Dessa maneira, ao discutir sobre essas obras que também abordam os efeitos do trabalho e seu ambiente na vida dos indivíduos, é estabelecido um precedente narrativo quanto à tentativa do cinema, enquanto arte, em se conectar com as situações empíricas dos sujeitos e seus trabalhos. Assim, é possível concluir que, mesmo antes do advento da pós-modernidade, o cinema já estava preocupado com os rumos que as vidas das pessoas estavam tomando, no que tange à dimensão e ao impacto que o trabalho possui sobre as vidas dos indivíduos.

Logo, com a finalidade de facilitar a consulta às obras que foram citadas ao longo do presente subcapítulo, apresenta-se a tabela a seguir, com os filmes organizados em ordem cronológica, bem como seu país de produção, ano de lançamento, diretor e gênero fílmico.

Título	País	Ano	Diretor	Gênero
--------	------	-----	---------	--------

Tempos Modernos	Estados Unidos	1936	Charles Chaplin	Comédia
As Vinhas da Ira	Estados Unidos	1940	John Ford	Drama
São Paulo, Sociedade Anônima	Brasil	1965	Luís Sérgio Person	Drama
Eles não usam black-tie	Brasil	1981	Leon Hirszman	Drama
O homem que virou suco	Brasil	1981	João Batista de Andrade	Drama
Wall Street – Poder e Cobiça	Estados Unidos	1987	Oliver Stone	Drama
Roger e Eu	Estados Unidos	1989	Michael Moore	Documentário
O sucesso a qualquer preço	Estados Unidos	1992	James Foley	Drama
O Balconista	Estados Unidos	1994	Kevin Smith	Comédia
Como enlouquecer seu chefe	Estados Unidos	1999	Mike Judge	Comédia
Domésticas – o filme	Brasil	2001	Fernando Meirelles	Comédia
O Invasor	Brasil	2001	Beto Brant	Suspense / Drama
Quanto vale ou é por quilo?	Brasil	2005	Sérgio Bianchi	Drama
Terra Fria	Estados Unidos	2005	Niki Caro	Drama
Fast Food Nation	Estados Unidos	2005	Richard Linklater	Drama
O Diabo veste Prada	Estados Unidos	2006	David Frankel	Drama
O Balconista II	Estados Unidos	2006	Kevin Smith	Comédia
Diário de uma babá	Estados Unidos	2007	Shari Springer Berman e Robert Pulcini	Drama
Amor Sem Escalas	Estados Unidos	2009	Jason Reitman	Drama
Lula – O filho do Brasil	Brasil	2009	Fábio Barreto	Drama
A Rede Social	Estados Unidos	2010	David Fincher	Drama
Wall Street – O dinheiro nunca dorme	Estados Unidos	2010	Oliver Stone	Drama

A Grande Virada	Estados Unidos	2010	John Wells	Drama
Margin Call – O dia antes do fim	Estados Unidos	2011	J. C. Chandor	Drama
Quero Matar Meu Chefe	Estados Unidos	2012	Seth Gordon	Comédia
Larry Crowne	Estados Unidos	2012	Tom Hanks	Drama
O Capital	França	2012	Costa Gavras	Drama
O Mordomo da Casa Branca	Estados Unidos	2013	Lee Daniels	Drama
O Lobo de Wall Street	Estados Unidos	2013	Martin Scorsese	Drama
12 Anos de Escravidão	Estados Unidos	2013	Steve McQueen	Drama
Que horas ela volta?	Brasil	2014	Anna Muylaert	Drama
O Valor de um Homem	França	2015	Stéphane Brizé	Drama
Um Senhor Estagiário	Estados Unidos	2015	Nancy Meyers	Comédia

Tabela 1 – Cinema e trabalho (elaborado pelo autor do estudo)

Dessa forma, encerra-se aqui a fundamentação teórica que norteia o presente estudo e, a partir do próximo capítulo, inicia-se a análise das obras selecionadas como *corpus*. Neste sentido, primeiramente é realizada uma discussão acerca da metodologia utilizada para a elaboração da pesquisa.

“Não é demissão. Só não vou renovar o contrato.”

Dumont, em *Dois Dias, Uma Noite* (2014)

5 – REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO NA PÓS-MODERNIDADE NAS NARRATIVAS FÍLMICAS SELECIONADAS

Ao longo dos três capítulos anteriores, foram discutidos conceitos de cultura, identidade e representação, objetivou-se sobre globalização, trabalho e gestão e, por fim, discorreu-se sobre o cinema enquanto manifestação cultural que discute e entende aspectos da pós-modernidade, como, por exemplo, o ambiente de trabalho.

Neste capítulo, inicia-se a análise das narrativas fílmicas escolhidas como corpus do estudo, de maneira que, inicialmente, são apresentados os critérios de seleção e análise utilizados para a elaboração da pesquisa.

5.1 CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE

Nota-se que o ambiente e as relações de trabalho, além de serem estudados e retratados na literatura, também são representados no cinema, através de obras específicas. Isso acontece porque o cinema, na condição de manifestação cultural, possui a capacidade de mostrar aspectos da realidade dos indivíduos quase que simultaneamente aos fatos das vidas reais e efetivas, por meio da trama da narrativa ficcional. Assim, cria-se um ambiente que exhibe percepções e situações bastante particulares do momento retratado na obra fílmica, uma vez que “desde os primórdios do cinema, os filmes ditos ‘representativos’ formam a imensa maioria da produção mundial” (AUMONT, 1995, p. 26).

Dessa forma, entendendo que existe um constante acompanhamento e uma atualização entre as situações retratadas nas obras fílmicas e o que efetivamente acontece no cotidiano dos indivíduos, pode-se observar a existência de obras fílmicas que acabam por mostrar aspectos da modernidade tardia no ambiente de trabalho. Assim, analisar e refletir acerca das situações representadas nas narrativas fílmicas, invariavelmente contribui para uma reflexão sobre as relações de trabalho estabelecidas no contexto da pós-modernidade.

Nesse sentido, foram adotados três critérios para a seleção das obras fílmicas que compõem o corpus de análise deste estudo. O primeiro critério pode ser considerado com um *critério de natureza temporal*, tendo sido definido pelo pesquisador (em conjunto com sua orientadora) que as narrativas fílmicas, objeto de estudo e análise, deveriam ter seu ano de realização e representação posterior ao

ano de 2000, de maneira que pudessem apresentar o ambiente e as relações de trabalho atuais. Tal decisão se justifica, pois ao selecionar obras mais antigas, aspectos que hoje são realidades nas organizações, como, por exemplo, a influência das mídias sociais, priorização da tecnologia em detrimento do indivíduo, dentre outros, eventualmente não seriam perceptíveis (ou tão perceptíveis) nessas obras.

O segundo critério utilizado na seleção da amostra foi de natureza subjetiva (chamado aqui de *critério de afinidade*), de modo que tanto o pesquisador quanto a orientadora teriam que possuir algum tipo de apreço pelas obras selecionadas. Tal critério foi adotado por se entender que o trabalho de fazer pesquisa deve contribuir para o fortalecimento do conhecimento científico do pesquisador e dos leitores do resultado final do trabalho, ao mesmo tempo em que sua realização não seja um jugo ao pesquisador. Sob esse aspecto, trabalhar com um objeto, tema, amostra, etc., que seja de interesse ou afinidade daquele que realiza a pesquisa, acaba por facilitar (e muito) a conclusão da investigação.

Por fim, o terceiro e último critério adotado trata-se de um *critério temático*. Aqui, foi definido que as obras deveriam possuir o trabalho como temática principal, ficando bastante evidente que o arco dramático das personagens principais estivesse ligado principalmente ao trabalho, e não *também* ao trabalho. Concomitantemente, a maneira como o trabalho é concebido na obra, mesmo sendo de um país específico qualquer, deveria possuir um *caráter universal*, ou seja, deveria existir a possibilidade de ver esse trabalho (ou situações envolvendo esse trabalho) como passível de se passar em qualquer lugar do mundo.

Nesse sentido, as obras selecionadas como objeto de análise desta investigação são as seguintes:

– *O Corte (Le Couperet)*: filme franco-belga de 2005, dirigido por Costa Gavras, que *Zero Hora* (2016) retrata como sendo uma comédia sobre o nível de desespero de quem é demitido e acaba se obrigando a disputar uma vaga em um mercado completamente retraído. Na obra, um engenheiro é dispensado em razão da reestruturação organizacional gerada por uma fusão na empresa em que ele exercia suas funções. Entretanto, no processo de disputa por uma recolocação no mercado de trabalho, ele passa literalmente a eliminar seus concorrentes à mesma vaga;

– *Dois Dias, Uma Noite (Deux jours, une nuit)*: filme francês de 2014, dirigido por Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne. O título do filme faz uma alusão

ao tempo que Sandra (Marion Cotillard) possui para tentar reaver sua posição na empresa, uma vez que ela é demitida para que os recursos que sobram de seu corte sejam revertidos em bônus para os demais funcionários. Assim, Sandra começa um roteiro de visitas aos colegas de trabalho, de maneira a tentar convencê-los a abrir mão do referido bônus, para que, assim, possa manter sua posição na empresa.

No âmbito do reconhecimento através de premiações, segundo o IMDb (acesso em novembro de 2017), *O Corte* obteve cinco nomeações e uma premiação em festivais diversos, sendo as mais importantes, as indicações de melhor ator e melhor roteiro adaptado na premiação César, na França. Já *Dois Dias, Uma Noite* logrou um êxito muito maior nesse quesito, alcançando um total de cento e quatorze indicações, sendo premiado em quarenta delas. Dentre as nomeações mais importantes, destacam-se as indicações ao Oscar de melhor atriz, para Marion Cotillard, e a indicação para a Palma de Ouro do Festival de Cannes.

Além disso, faz-se necessário definir as categorias de análise utilizadas para a elaboração da pesquisa, as quais se fundamentam, essencialmente, em Miriam de Albuquerque Aquino (2001), que aborda procedimentos metodológicos a serem utilizados em análises textuais. E, considerando que o objeto de análise deste trabalho trata-se de textos fílmicos, tais procedimentos são perfeitamente aplicáveis.

Desvelar um texto consiste num processo de reflexão em que o sujeito busca, desmistifica e revela as inter-relações e as particularidades componentes do objeto, as circunstâncias em que esse objeto se manifesta, procurando articular o todo. Na leitura crítica e textual, o papel do leitor é o de desvelar as afirmações e os pontos de vista do autor, procurando o nexos entre o conteúdo e a realidade a qual o texto se refere, para estabelecer o contradiscurso.

Ao *questionar* o texto o sujeito retoma uma problematização e a contesta. Parte da premissa de que a noção de leitura não se acomoda a um sentido definitivo, mas instaura-se uma multiplicidade de sentidos que implica despojar-se o pré-concebido, admitindo outras vozes no texto. Ao *argumentar* o sujeito capta a intencionalidade e as contradições possíveis num texto. O papel do leitor é munir-se de recursos discursivos e saber utilizá-los adequadamente, para fazer valer o seu contradiscurso. O leitor precisa estar atento aos procedimentos argumentativos que o autor de um texto, quase sempre utiliza, para sustentar afirmações e conclusões, com a intenção de convencer ou influir no comportamento do leitor.

No ato de *posicionar*, o leitor compreende o texto e, dependendo da postura que assuma frente à realidade, pode-se tornar sujeito ou objeto de leitura (AQUINO, 1998, p. 210).

Sob a luz desses pilares – *desvelamento*, *questionamento*, *argumentação* e *posicionamento* –, revela-se necessário estabelecer, de maneira prévia, o que está sendo analisado e como isso é feito. Nesse sentido, definem-se como regras de análise os seguintes aspectos.

O que é analisado? Consoante com a proposta desta pesquisa, são analisados aspectos que remetem, especificamente, ao trabalho da pós modernidade e (ou) aos efeitos da globalização, bem como seus reflexos sobre os indivíduos e as organizações, deixando de lado todo e qualquer fato que não contribua para uma discussão acerca desses pontos. Logo, discutir sobre especificidades como estética, narrativa, construção de personagens, etc., é permitido *desde que* essas discussões, de alguma maneira, contribuam para algum tipo de entendimento sobre o trabalho da modernidade tardia ou seus reflexos sobre os sujeitos, tomando por base o que é mostrado na narrativa fílmica e na fundamentação teórica da presente dissertação.

Para tanto, são analisadas as cenas, tanto do ponto de vista de sua significação individual quanto sob a ótica de seu posicionamento frente ao restante da obra, em face à realidade empírica e também à importância e significância instaurada pelo discurso fílmico. Dessa maneira, além de realizada a análise de natureza texto-fílmica, também são considerados recursos da narrativa e da estética fílmica que os realizadores utilizam para enfatizar as pressões resultantes do trabalho pós-moderno e da globalização.

Quanto de material compõe o corpus? No que tange à amostra, os critérios de seleção, bem como as obras efetivamente selecionadas, foram previamente elucidadas neste mesmo subcapítulo. Já com relação à quantidade de material que é analisado em cada narrativa fílmica, define-se aqui a *não-limitação*, de maneira a tentar alcançar, dentro das possibilidades e dos entendimentos subjetivos de análise realizadas pelo pesquisador, o maior número possível de apontamentos sobre cada filme.

Como o material coletado é organizado? Define-se aqui que o material coletado é organizado, preferencialmente, de maneira cronológica conforme os acontecimentos da narrativa fílmica são mostrados, valendo-se de recursos textuais e visuais (imagens) para a elucidação dos referidos materiais.

Que tipo de comparação é feita entre os materiais? As tabelas 2 e 3 trazem, de maneira sintetizada, os aspectos da pós-modernidade (previamente estabelecidos no próximo item) que são observados em cada cena analisada. Então, através da tabela 4, é realizado um comparativo do número de situações que ocorrem em cada uma das obras fílmicas, de maneira que se torna possível analisar qual é o tipo de situação com o maior número de ocorrências, bem como o número

de ocorrências total por narrativa fílmica. Por fim, nas considerações finais, são realizados comentários de caráter geral a respeito de ambas as obras, no sentido de as diferenciar e as aproximar, de acordo com o tema discutido.

Que tipos de dados são levantados? São levantados dados de natureza literária (análises), visual (imagens) e estatísticos (tabelas 2, 3 e 4).

Que sentidos são fundamentais de se encontrar nos documentos? Entende-se como fundamental descobrir sentidos que vão ao encontro da fundamentação teórica, principalmente no que tange à fragmentação do indivíduo, liquidez das relações profissionais, exigências feitas sobre o trabalhador, priorização do papel do trabalho na vida dos indivíduos, efeitos da globalização sobre as organizações, trabalhos e sujeitos, novas maneiras de se enxergar o trabalho pós-moderno e observação de situações onde há priorização do lucro em detrimento do indivíduo.

Tendo por base esses norteamentos de análise, no subcapítulo a seguir, inicia-se a discussão acerca das obras selecionadas.

5.2 – ANÁLISE 1: O CORTE

Apresentada a metodologia utilizada para a execução desta análise, no presente subcapítulo, iniciam-se as discussões acerca da primeira obra, o filme franco-belga *O Corte*, de 2005, dirigido por Costa Gavras.

Nesse sentido, destaca-se que a personagem principal do filme, Bruno, é demitido seis meses após receber uma homenagem por ter completado quinze anos de trabalho na empresa, onde exercia funções como executivo do ramo de papel. Nessa homenagem, sua produtividade e ideias são elogiadas por seus superiores e, como presente, recebe um gravador, que, como muitos dos aparelhos eletrônicos utilizados nos cotidianos dos indivíduos, fora fabricado na China. Então, seu superior indica tratar-se de um gravador sino-japonês, “*melhor que o japonês*”, cabendo aqui a primeira reflexão.



Figura 3 – Gravador sino-japonês (melhor que o japonês). Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

De maneira empírica, existe uma analogia entre a produção japonesa e aspectos como eficiência e qualidade, ou seja, geralmente quando se fala de um produto japonês, subconscientemente acredita-se que seja um produto de boa procedência. Já a respeito da produção chinesa, também de maneira empírica, há uma analogia não à qualidade, mas a outros aspectos de natureza depreciativa, como, por exemplo, produção em massa, mão de obra barata, problemas de qualidade, etc..

Então, é correto concluir que, ao dizer que um gravador de origem chinesa-japonesa é melhor do que um produto integralmente japonês, tal afirmação é feita em função da economia que se teve ao comprar ou produzir o equipamento em solo chinês. Assim, essa maneira de enxergar as coisas (primar pelo preço em detrimento da qualidade) é um indicativo dos comportamentos dos gestores das empresas pós-modernas, que estão inseridas no contexto de globalização. Sob esse entendimento, é possível dizer que “a atuação das empresas em nível internacional vem sofrendo grandes alterações, em função de uma série de aspectos que caracterizam o novo mercado globalizado” (LUDOVICO, 2002, p. 1).

Ainda a respeito do gravador, também é importante frisar que a narrativa inicia de maneira não linear, mostrando, já nos primeiros minutos, o assassinato de um dos concorrentes de Bruno. Assim, após atropelar o referido concorrente, no quarto de seu hotel, Bruno começa o que chama de “confissão”, que está sendo

registrada justamente no referido gravador sino-japonês. Dessa maneira, é possível interpretar que toda narração em *off* feita pela personagem principal ao longo do filme, faz parte da confissão que começou a ser gravada no início da obra, utilizando, para isso, o gravador, que é fruto de uma globalização que, em primeira instância, é um dos fatores responsáveis por sua demissão.

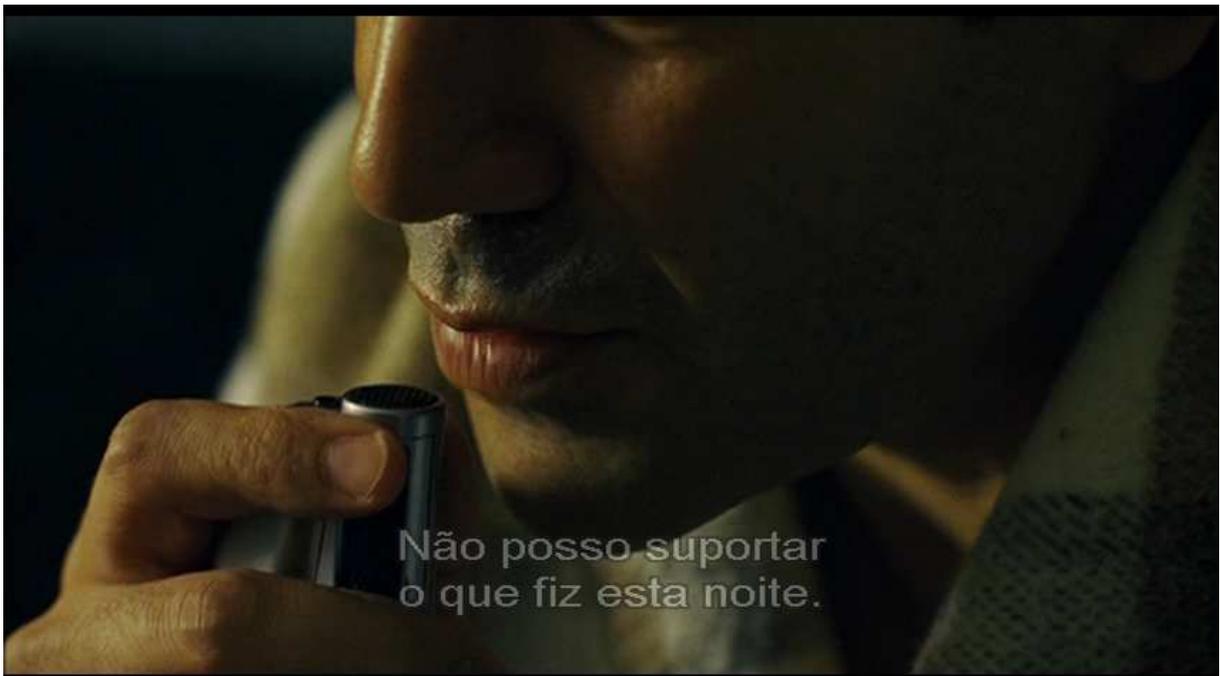


Figura 4 – Confissão. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

A imagem mostra o acontecimento por meio de um plano fechado (*close up*), sendo que “a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar espaços à sua volta. É um plano de intimidade e expressão” (PRIMEIRO FILME, 2017). Ismail Xavier (1997, p. 372) explica que o *close-up*, como movimento da câmera “em direção à intimidade, é visto como potência maior do cinema que, muito cedo, impressionou a todos pela sua capacidade de devastação das intenções ocultas, do pequeno gesto fora do alcance dos interlocutores, do movimento facial que trai um sentimento”.

Dessa maneira, pode-se interpretar que essa cena possui como finalidade evidenciar o gravador, que, na sequência linear (e não cronológica) da obra, é apresentado ao protagonista, ao mesmo tempo em que confere intensidade e dramaticidade à confissão, que está sendo registrada no aparato eletrônico fruto da globalização.

Acerca do ato narrativo realizado pela personagem principal, também julga-se importante recorrer a Saraiva (2003), que estabelece que o narrador, ao assumir

o relato, resgata uma realidade passada, ao mesmo tempo em que dá forma ao universo que está sendo narrado, o que pode ser aplicado à narração da personagem sobre os atos que comete. Esse universo se sobrepõe à realidade, dado que só existe na condição de uma manifestação do discurso. Consequentemente, a plausibilidade e a consistência desse universo são decorrentes das estratégias e dos recursos empregados no processo de adesão e conquista do receptor ou, em outras palavras, para conquistar a confiança desse leitor pela autenticidade e pela veracidade do relato.

Não obstante seu tempo de trabalho na empresa (que conota uma ampla experiência em suas funções) e, também, os elogios que recebe de seus superiores em sua homenagem, Bruno é demitido. Isso vai ao encontro de Dejours (2000), o qual afirma que uma onda de medo foi instaurada no ambiente empresarial e, assim, há uma ameaça silenciosa e constante de substituição rápida e fácil de um indivíduo por outro. Adicionalmente, destaca-se que essas substituições são feitas geralmente para profissionais com remuneração inferior, gerando, dessa forma, uma “economia” para a organização.

Assim, devido ao longo tempo de serviço prestado, Bruno recebe quinze meses de indenização (um mês por ano trabalhado), bem como um alento de seu superior, que afirma não se preocupar com o futuro profissional de Bruno, pois ele conseguiria uma colocação no mercado de trabalho de maneira bastante rápida. Entretanto, passados dois anos após sua demissão, Bruno ainda não havia conseguido um novo emprego.

Sob esse aspecto, toda tristeza por estar há tanto tempo sem trabalhar pode ser resumida perfeitamente na seguinte fala da personagem principal: “*sem salário um mês, você já treme. Imagine sem salário nenhum*”. Giddens (2000) refere-se a isso como “risco fabricado”, que é quando o indivíduo se autorresponsabiliza por seu sucesso, por seu fracasso, por seu emprego ou desemprego, não considerando que, às vezes, há outros fatores que não os individuais na balança de influências.

Então, em um misto de desespero e psicopatia, Bruno cria uma caixa postal de uma empresa fictícia, do mesmo ramo em que busca uma colocação (papel), e anuncia, em jornais, vagas para executivos da área, cujos currículos devem ser enviados à referida caixa postal. Dessa maneira, Bruno passa a receber informações de todos seus concorrentes, as quais são utilizadas para saber onde eles residem e, em última instância, para poder matá-los.



Figura 5 – Concorrentes. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Interessante constatar que, ao fazer a seleção daqueles que oferecem maior “risco” como concorrentes, Bruno às vezes deixa escapar sua opinião a respeito deles. Assim, o espectador passa a saber os sentimentos do protagonista: *"Eu me senti superior lendo os segredos dos meus concorrentes. Descobri que eles eram muito ignorantes e cheios de vaidade. Metade dizia se importar com os acionistas mas, os acionistas, são nossos inimigos. Eles fazem milhares serem demitidos de empresas saudáveis para dar mais aos gananciosos"*. Além disso, um aspecto que é encarado com asco por Bruno reside no fato de alguns de seus concorrentes utilizarem fotos sensualizadas em seus respectivos currículos, como se a imagem fosse mais importante que suas aptidões profissionais.

Essa atitude por parte de alguns dos concorrentes de Bruno, de utilizarem fotos mais “produzidas” em seus currículos, encontra sustentação em uma prática cada vez mais comum no ambiente de trabalho pós-moderno e globalizado. As organizações passaram a exigir do trabalhador não somente padrões de conhecimento das atividades desempenhadas, mas, também, padrões de vestimenta e comportamento a serem adotados por estes sujeitos. Conseqüentemente, a estética visual do trabalhador pós-moderno adquiriu alta relevância para as instituições, sendo, muitas vezes, considerada tão importante quanto a competência profissional do sujeito. Dessa maneira, esse indivíduo trabalhador obriga-se a se vestir e a se comportar de uma maneira que, muitas

vezes, não faz parte do seu eu. E, ao fazer isso, acaba modificando aspectos de sua personalidade e contribuindo para a fragmentação de sua identidade.

Mais adiante na narrativa, Bruno encontra um de seus concorrentes em um banheiro público onde imita, no reflexo do espelho, o ato de apontar-lhe uma arma. Assim, fica evidente que a personagem não mais demonstra sofrer por matar aquelas pessoas, mas que assumiu uma nova identidade, de assassino frio e sem remorso, em razão das exigências que o mercado de trabalho pós-moderno lhe impõe.



Figura 6 – O próximo é você. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Adicionalmente, não podem ser ignorados aspectos estéticos da obra que, de alguma maneira, transmitem um pouco da visão do diretor Costa Gavras sobre o mundo pós-moderno, o que também pode ser encarado como “a escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo” (MARTIN, 2011, p. 16). Segundo esse entendimento, Saraiva (2003) afirma que a linguagem fílmica é centrada na imagem movente, agregando, também, outros códigos a esse aparato visual. Assim, sendo heterogênea e plural, essa linguagem é composta de imagens, diálogos, ruídos e menções escritas, unindo três classes diferentes de signos: linguísticos, icônicos e musicais.

Nesse sentido, destacam-se cenas que ocorrem de maneira bastante rápida, muitas vezes durando apenas uma fração de segundos, mas que expõem absurdos ou contrastes da modernidade tardia. Como exemplo, pode-se citar a propaganda de

lingerie praticamente pornográfica exposta em um caminhão, a qual não menciona sequer a marca do fabricante, evidenciando mais os glúteos da modelo do que qualquer outra coisa. Esse tipo de publicidade pode ser considerado um reflexo da globalização, uma vez que a erotização possui apelo universal. Além disso, o fato de a propaganda não apresentar nenhum signo verbal, em qualquer idioma, também confere-lhe uma capacidade de adaptabilidade maior, justamente por não precisar ser traduzida de um país para outro.



Figura 7 – Roupas íntimas. Fonte: *O Corte* (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Outro exemplo interessante reside na passagem em que Bruno efetua uma ligação de um telefone público, com casas típicas de um subúrbio ao fundo, para, então, de outro ângulo, mostrar a continuidade da conversa, só que com outra paisagem atrás: um enorme *outdoor*. Ou seja, o bombardeio de mensagens com a finalidade de incitar às compras não se encontra somente nos grandes centros, mas também em locais não tão ortodoxos como a carroceria de um caminhão ou, então, em um local inteiramente residencial.



Figura 8 – Propagandas. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Outra interessante decisão de natureza estética do diretor encontra-se em várias tomadas e momentos-chave da trama, que se passam no interior do veículo do protagonista. Em um primeiro momento, tal fato poderia ser interpretado como casual, necessário para deslocamentos e ações de Bruno ao longo da narrativa. Entretanto, pela quantidade de vezes em que sua imagem é captada dentro de seu veículo, nas mais diferentes ocasiões, poder-se-ia considerar o interior do veículo como uma analogia do momento psicológico vivido por Bruno: apertado, claustrofóbico e sob pressão.

Ou, ainda, é possível interpretar o interior do veículo como uma metáfora que remete à forma como se dá a competição por uma colocação no mercado de trabalho pós-moderno: sem espaço para amadores. E, nesse sentido, é importante constatar que essa metáfora se dá justamente no interior de algo que é fruto direto do mundo pós-moderno e globalizado. A utilização de um aparato “filho” da globalização para estabelecer ou instaurar significações acerca das personagens e seus sentimentos é explicada por Saraiva (2003, p. 21): “tanto a linguagem metafórica quanto o desdobramento auto-reflexivo da linguagem fazem parte do ato de narrar através da imagem movente e são desafios que devem ser respondidos pelo espectador”.



Figura 9 – Interior do veículo. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Mais adiante na narrativa, após já ter assassinado alguns de seus concorrentes, finalmente Bruno é chamado para uma entrevista de emprego. Na sala de espera, sentado junto a vários outros candidatos que sorriam efusivamente, reflete que *"estava na terra do sorriso obrigatório, mas tinha se esquecido de como sorrir"*. Isso vai ao encontro do entendimento de Antunes (2000), o qual acredita que, nas relações de trabalho na modernidade tardia, as pessoas, ao valorizarem os objetivos das organizações em detrimento de seus próprios objetivos pessoais e individuais, acabaram por ter uma *"existência inautêntica"*, pois passaram a ser regidas por valores que não são os seus próprios, mas aqueles determinados pelo poder empresarial.

Adicionalmente, ao revelar ao espectador seus pensamentos, a personagem estabelece uma espécie de contrato, cuja finalidade é aproximar o receptor do texto fílmico. Esse entendimento é sustentado por Saraiva (2003), que afirma que, ao deparar-se com um texto narrativo, inclusive de natureza narrativo-fílmica, o receptor desenvolve uma habilidade particular que lhe possibilita aderir às regras de um jogo. Essa adesão acarreta um diálogo do indivíduo com o momento histórico da leitura narrativa e, em última instância, consigo mesmo.



Figura 10 – Sala de espera. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Já em sua entrevista, Bruno é questionado sobre o que havia aprendido com o seu desemprego e, em um excesso de sinceridade, responde que “os efeitos a longo prazo destroem os benefícios a curto prazo”. Isso acontece, pois, na realidade pós-moderna, segundo Rohm e Lopes (2014), observa-se a predominância da instabilidade e da incerteza. Assim, valores como previsibilidade e centralização (que eram os pilares dos modelos da modernidade) já não fazem mais sentido no contexto mercadológico atual.

Na continuidade, o entrevistador diz que as inovações tecnológicas são limitadas na empresa e questiona se isso seria algum problema para Bruno. Novamente, em outro excesso de sinceridade, a personagem responde que tais limitações não são problema para ele, pois “quem pode fazer mais, pode fazer menos”. Tal afirmação pode ser relacionada a Ferrer (1998), o qual destaca que as principais características exigidas deste “novo trabalhador” são uma postura ágil, flexível, subordinável, aberta a mudanças a curto prazo, e de boa adaptabilidade para uma possível convivência em um ambiente marcado por incertezas. Logo, essa adaptabilidade pode residir tanto no sentido de fazer mais quanto no sentido de fazer menos, o que, para Bruno, não seria problema algum.

Observando que, apesar de já ter assassinado vários de seus concorrentes, ainda assim não havia alcançado seu objetivo de conseguir um emprego, o protagonista reflete que precisa ser ágil, pois “o corte de funcionários é cíclico e logo

haverá outros candidatos". Essa fala também vai ao encontro de Dejours (2000), que defende que o medo foi oficialmente adotado como uma estratégia de controle, com consequências positivas somente para os resultados das empresas e não para a vida dos sujeitos. Dessa maneira, essa noção de risco se tornou presente no dia a dia de trabalho dos indivíduos, gerando uma situação onde todos os indivíduos são psicologicamente afetados, uma vez que ninguém pode se sentir plenamente seguro em um cenário de desemprego estrutural e de estruturas organizacionais sem regras claras, onde o trabalhador parece estar sempre à prova (FONTENELLE, 2008). Por conseguinte, a personagem está imbuída dessa noção, ao revelar seu medo acerca do surgimento de novos concorrentes por uma colocação profissional.

Em outro momento da obra, Bruno conversa com um mecânico e, ao longo dessa conversa, o referido profissional confidencia a respeito de seu receio de ser o próximo a ser demitido, por ser o mais velho e, conseqüentemente, ter o melhor salário da oficina. Tal receio, além de corroborar com o ambiente de medo constante citado na fala anterior, também resgata outro pilar de como a pós-modernidade trata os profissionais: mesmo sendo o mais produtivo e com maior conhecimento, o trabalhador pode ser trocado a qualquer momento por uma pessoa com menor remuneração e, muitas vezes, menos capacitada. Ou seja, há uma valorização da economia imediata em detrimento do saber.

Sobre a conjuntura de crise mostrada na obra, podem-se destacar dois aspectos: o primeiro, obviamente, reside no alto número de candidatos interessados em vagas de setores tão específicos quanto o do papel, conotando que há maior demanda do que oferta de vagas. Adicionalmente, outro indicativo da crise reside no fato de que mais de um dos concorrentes de Bruno, apesar de possuírem formação e experiência profissional, obrigam-se a aceitar outros empregos como garçons, atendentes de loja de roupa, etc., a fim de não ficarem sem nenhuma renda. Dessa maneira, a crise é resumida com perfeição na fala do delegado de polícia, o qual diz que "*o crime é a única indústria em crescimento*".

Esse retrato fílmico, que condiz com uma realidade empírica observada na vida dos trabalhadores, é explicado por Saraiva (2003), que estabelece que a impressão de realidade observada em um filme é resultado da coerência ficcional e de sua dimensão fenomenológica, que captura o imaginário do receptor. Não obstante, inicialmente essa impressão não é capaz de elidir a referência ao mundo da realidade que, por sua vez, se mantém como que em suspenso, o que possibilita

a instauração do entendimento do texto (fílmico) como mundo. Assim, apesar de sua “fragilidade” e, também, por causa dela, a referência é o mecanismo estabelecido para o confronto entre o mundo do real e do texto, cuja transfiguração é concretizada pela própria ficção.



Figura 11 – Um sujeito, duas profissões. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Adiante na narrativa, em meio a uma sessão de terapia de casal, o psicólogo fala: “Sr. Davert, você não é o seu trabalho”. Então, como resposta, Bruno diz que “tirando meu trabalho, tiraram minha vida! Tá certo, trabalho não é tudo... Mas sem ele, o que eu sou? Eu e meus colegas éramos como uma tribo. Ao demitirem todos, nos tornamos inimigos. Ou pior que isso, concorrentes”. Nesse sentido, Antunes (2000) defende que na pós-modernidade, assim como na modernidade, o trabalho continuou tendo um papel central na estruturação da vida dos indivíduos, de modo que passou a invadir outras dimensões dessas vidas, organizando, dessa forma, a utilização do espaço e do tempo ocupado pelos sujeitos.

Dessa maneira, ao acreditar que, por ter perdido seu trabalho, perdeu, também, a sua vida, Bruno comprova o que é defendido por Hall (2006) acerca do tema identidade. Esse estudioso acredita que as velhas identidades, que ao longo de muito tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, propiciando então o surgimento de novas identidades e, em última análise, fragmentando o homem moderno. Assim, aquele indivíduo que tinha uma identidade estável e unificada, atualmente encontra-se fragmentado, composto não de uma, mas de uma série de

identidades, algumas vezes não resolvidas e contraditórias.

Logo, conclui-se que a personagem principal não possui somente uma identidade, mas sim várias identidades, que são “aplicadas” conforme a exigência da situação: a identidade de executivo, que construiu uma carreira de respeito calcada em seu trabalho honesto e, supostamente, ético. Há, também, a identidade de pai de família zeloso, que cuida de sua esposa e filho com carinho. E, por fim, a identidade de assassino psicopata, que não mede esforços para alcançar seus objetivos.

Já praticamente ao final da obra, após testemunhar Bruno eliminando todos seus concorrentes sem nenhuma consequência criminal e, de quebra, ter conseguido a tão sonhada vaga de trabalho, o espectador é apresentado a uma nova personagem, até então desconhecida. Esta imprime a foto de Bruno e se dirige ao mesmo restaurante onde ele está almoçando com seus novos colegas de trabalho. Então, essa personagem desconhecida passa a observá-lo atentamente, dando a entender que o *modus operandi* de Bruno está prestes a ser executado por outra pessoa. Assim, o que foi abordado ao longo da narrativa (e que condiz com as leituras a respeito do trabalho pós-moderno) encontra sustentação: o corte é cíclico e o corte não poupa ninguém.



Figura 12 – O corte é cíclico. Fonte: O Corte (2005) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Dessa maneira, após ter-se discutido vários aspectos a respeito da obra, cabe também uma reflexão final acerca do título¹. O que, afinal de contas, é “o corte”?

A resposta mais óbvia refere-se ao sentido empresarial, ou seja, demissão (corte) de pessoas. Entretanto, pode-se também entender como a eliminação de concorrentes, que é executada pela personagem principal. E, de maneira mais subjetiva, pode-se também interpretar o referido corte como a perda de um padrão de vida anterior ou, então, como o corte da dignidade dos indivíduos, decorrente do longo tempo sem sua fonte de sustento, que, conforme visto ao longo da dissertação, é tão valorizada pelos sujeitos no contexto da pós-modernidade. Por fim, há também o corte da própria identidade, que se fragmenta graças à série de exigências impostas aos indivíduos trabalhadores da pós-modernidade.

Assim, tendo-se discutido a respeito da primeira obra fílmica, na sequência, é realizada a análise do segundo filme.

5.3 – ANÁLISE 2: *DOIS DIAS, UMA NOITE*

A narrativa fílmica inicia com a personagem principal, Sandra, recebendo a ligação de uma colega de trabalho. Nessa ligação, Sandra é avisada que a maioria de seus colegas votou por sua demissão, para que eles possam receber o bônus anual dado pela empresa aos seus funcionários. Ao longo dessa conversa telefônica, fica evidente que a personagem tenta manter o controle emocional aparente, mesmo que, durante aquele diálogo, esteja recebendo uma notícia que lhe causa enorme pesar.

¹O título original do filme *O Corte* (2005), em francês, é *Le Couperet*, o que, em tradução livre do autor, significa *O Cutelo*. Nesse sentido, cabe estabelecer que a análise referente ao título é feita com base no título em português, e não no título original em francês. As razões por que a distribuidora brasileira não adotou uma tradução literal para a obra são desconhecidas, entretanto, especula-se que envolvam questões de natureza comercial-estratégica, no sentido de uma mais fácil associação do título com o enredo do texto fílmico. A prática de adotar títulos em português diferentes das traduções dos títulos originais dos filmes é bastante comum entre as distribuidoras brasileiras.



Figura 13 – Más noticias. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Essa necessidade de transparecer determinada imagem, mesmo em um momento de dificuldade emocional, faz parte do conjunto de exigências impostas ao trabalhador pós-moderno, que precisa de uma postura profissional em detrimento de sua própria postura enquanto “indivíduo emocional”. Dessa forma, gera-se a “identidade do trabalho”, a qual, corroborando com os pensamentos de Hall (2006), contribui para a geração de uma existência inautêntica e, em última instância, causa a fragmentação do sujeito.

Não obstante essa tentativa inicial em manter o equilíbrio, Sandra, em determinado momento, cede e se resigna, deitando em sua cama para chorar. Então, seu marido tenta convencê-la a iniciar conversações junto a seus colegas, com o intuito de sensibilizá-los a mudarem de ideia, ao passo que a resposta da personagem é negativa. Então, Manu diz a Sandra que ela *precisa* ir.



Figura 14 – Você precisa ir. Fonte: Dois Dias, Uma Noite (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

A imposição que Sandra sofre, quanto à necessidade de tentar convencer seus colegas a mudarem de ideia, encontra sustentação na maneira com que o trabalho é encarado na pós-modernidade, ocupando parcela central da vida dos indivíduos. Conseqüentemente, a possibilidade de o sujeito ficar sem seu trabalho causa tamanho medo a ponto de ser requerida da personagem principal uma recomposição emocional quase que imediata.

Adicionalmente, na mesma cena, Manu fala à sua esposa que a única maneira de ela parar de chorar se dá através da luta por seu emprego. Aqui, por meio desse discurso, observam-se dois aspectos bastante presentes no contexto do trabalho pós-moderno: a exigência de uma postura profissional em detrimento das emoções individuais e, também, a priorização do trabalho na vida dos indivíduos. No entanto, também é interessante destacar que, nessa situação, a pressão exercida sobre Sandra, nesse momento, não é advinda de um gestor em um ambiente de trabalho, mas sim de seu próprio marido no privado de seu lar.

Nesse sentido, conclui-se que essa pressão não é resultado daquilo que Manu, enquanto indivíduo, acredita. É, na verdade, consequência do contexto no qual os sujeitos adotam, como parte de seu ser, aquilo que seus trabalhos exigem. Por conseguinte, no momento em que a personagem pede a Sandra que ignore o choro e se recomponha, ela está agindo como um mero retransmissor do tipo de exigência imposta sobre todas as pessoas, inclusive sobre ele mesmo, em seu (e

em decorrência do) trabalho. Dessa forma, não existe mais um local único e apropriado para se pensar ou fazer exigências acerca de determinada atividade profissional ou de uma postura exigida por esta: o lar do sujeito da pós-modernidade torna-se uma extensão do ambiente de trabalho e, como tal, das pressões advindas desse ambiente.

Adicionalmente, a respeito da fragilidade mostrada por Sandra em seu íntimo: essa característica pode ser encarada como uma maneira de tentar aproximar o receptor do texto fílmico com aquela personagem, no sentido de realizar um *constructo* em que realmente é possível ao espectador se importar com o desfecho das situações retratadas na narrativa. Esse tipo de exercício de conexão entre o receptor e o texto só é possível quando é alcançada uma empatia entre estes e, para tanto, a narrativa deve, antes de tudo, lograr um coeficiente de verossimilhança, que seja minimamente satisfatório para aquele que “consome” o produto fílmico. Logo, nas palavras de Saraiva (2003, p. 14), um filme “traz informações diegéticas, mas define, igualmente, a relação contratual, isto é, estabelece as regras próprias de um mundo fictício que, todavia, intenta impor-se como verídico”.

Mais adiante na narrativa, Sandra se encontra com o dono da empresa onde exerce suas atividades profissionais, de maneira que tenta convencê-lo a permitir uma nova votação a respeito de sua situação. Nessa conversa, Dumont diz que “*não é nada contra você. A crise e a concorrência asiática me obrigam a tomar essa decisão*”.



Figura 15 – O gestor. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Sob a luz dessa fala, podem-se tecer alguns comentários. O primeiro reside em uma tentativa de tornar totalmente impessoal algo que, para o trabalhador, é muito pessoal. Ao dizer que “*não é nada contra você*”, o gestor tenta imprimir um caráter de frieza ao processo decisório acerca do desligamento, como se houvesse o intento de dizer que quem está sendo demitido é o trabalhador, e não o indivíduo. Entretanto, como é evidenciado ao longo das discussões e fundamentações do presente estudo, essa divisão é impossível de ser alcançada, uma vez que os trabalhos moldam as pessoas e ocupam uma parcela de importância cada vez maior em suas vidas.

Além disso, também se observam na fala de Dumont as consequências da globalização na vida dos sujeitos. Hoje, as organizações francesas não se preocupam somente com seus concorrentes franceses, mas também com seus concorrentes chineses, brasileiros, americanos, etc., de acordo com o segmento de seu produto ou serviço. Por conseguinte, essa preocupação é transferida aos trabalhadores, os quais sofrem os efeitos da globalização, através do desemprego estrutural, que faz parte da “paisagem” do trabalho da pós-modernidade.

Por fim, ainda na mesma cena, há um último detalhe relevante a ser considerado: enquanto conversa com sua funcionária acerca da possível demissão, reclamando dos efeitos da crise e da globalização, esse gestor faz tudo isso de dentro de seu carro de luxo. Dessa maneira, fica visível outro pilar do trabalho pós-moderno, que é a ganância dos acionistas, evidenciada pelo fato de o patrão achar importante reduzir custos por meio de uma eventual demissão ou pelo corte de bônus, ao passo que não abre mão de luxos pessoais.

Não obstante, após ter o aval de Dumont para realizar uma nova votação, Sandra tem o final de semana para convencer seus colegas a abrirem mão do bônus anual e, conseqüentemente, aceitarem sua permanência. Dessa maneira, antes de iniciar uma conversa telefônica com um deles, a personagem afasta-se de seu marido e filhos e, em nova tentativa de transparecer uma imagem profissional e centrada, objetiva de todo modo manter o equilíbrio emocional durante a conversa. Aqui, novamente, há menção às exigências de postura impostas ao indivíduo trabalhador pós-moderno.



Figura 16 – Persuasão. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Apesar de tentar manter o equilíbrio enquanto dialoga com seus colegas, Sandra paga um preço muito caro em seu íntimo, ingerindo comprimidos antidepressivos em excesso. No entanto, essa conduta por parte da personagem é compreensível e explicada através da seguinte afirmação:

[...] todos são afetados psicologicamente, tendo em vista que ninguém pode se sentir seguro num mundo de desemprego estrutural, de formas organizacionais nas quais não há regras claras, em que se parece estar sempre à prova. (FONTENELLE, 2008, p. 56).



Figura 17 – Antidepressivos. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Aliás, acerca da decisão quanto à permanência ou não de Sandra ter sido transferida aos trabalhadores de chão-de-fábrica, além de ser uma atitude que joga sobre o colo desses indivíduos algo que, em tese, seria de responsabilidade dos gestores, também pode-se realizar uma segunda interpretação. De acordo com Baztán (2002), os sujeitos devem assumir o conjunto de informações, princípios e crenças da organização onde exercem as atividades profissionais e, neste sentido, é possível concluir que a empresa em questão possui como princípio essa transferência de responsabilidades. Então, ao se imbuir dessa crença, ou melhor, ao não ter outra alternativa que não a de introjetar essas novas responsabilidades, os funcionários estão aderindo à cultura organizacional da empresa em questão.

No âmbito dos recursos fílmicos utilizados para enfatizar ou reforçar o discurso que o realizador está querendo estabelecer, destaca-se que a maioria das cenas é rodada sem cortes, ou seja, não há interrupção de natureza editiva entre uma fala fílmica e outra. Assim, o receptor do texto fílmico sabe exatamente onde a personagem se encontra no espaço-tempo, pois é possível acompanhar Sandra se deslocando de um ponto a outro, bem como também é possível vivenciar a integralidade dos diálogos que estabelece junto a outros personagens.

Dessa maneira, após ter conversado com algum de seus colegas, a câmera acompanha também a personagem saindo deste local, valendo-se para isto de um movimento fílmico chamado de *travelling* (tradução literal: viajando). Esse recurso é utilizado quando determinada personagem de uma obra cinematográfica é acompanhada pela câmera, geralmente posicionada em suas costas, deslocando-se de um local para outro, em sequências longas que são executadas sem cortes durante todo trajeto. A razão para a utilização de tal recurso se dá não somente no âmbito de inclusão do espectador, mas também (e principalmente) na tentativa de estabelecer um *tensionamento* sobre a personagem que executa o *travelling*.

Assim, ao não ter acesso ao rosto de Sandra, o empreendimento de presumir o estado emocional da personagem torna-se consideravelmente mais difícil, se comparado a um posicionamento de câmera frontal. Então, em última instância, trata-se de uma ferramenta que, no contexto da obra fílmica objeto de análise, serve para enfatizar a necessidade de um “esquecimento” das emoções pessoais, no sentido de que Sandra tenta esconder seu estado emocional não somente de seus colegas, mas, inclusive, do espectador da narrativa fílmica.



Figura 18 – Travelling. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Outro aspecto interessante que pode ser observado reside na maneira com que os colegas de Sandra interpretam o que está acontecendo. Enquanto Sandra tenta sensibilizá-los, com a finalidade de fazê-los enxergar a situação sob seu prisma, vários respondem que há um entendimento errôneo da personagem acerca do assunto: eles não estão votando *contra* Sandra, mas sim a *favor* do bônus. Logo, há aqui uma evidente tentativa de conferir impessoalidade ao processo de votação, o que, na realidade, acoberta a lógica capitalista subjacente. A necessidade de dinheiro, resultado do trabalho, fala mais alto do que a empatia pelo próximo, de maneira que os indivíduos criam máscaras para justificar suas próprias decisões de ética duvidosa.

Tal fala encontra sustentação não somente naquilo que é dito pelos colegas de Sandra, mas, também, naquilo que a própria personagem pensa. Em determinado momento, esta revela que, se estivesse no lugar de seus colegas, talvez também optasse por receber o bônus, em vez de optar pela manutenção de outrem. Portanto, os efeitos da fragmentação identitária causada pelo trabalho da pós-modernidade também são vistos aqui, na figura de alguém que, paradoxalmente, pede a seus colegas que façam o que, possivelmente, ela mesma não faria. Assim, a explicação desse tipo de conclusão acerca das motivações ou dos pensamentos das personagens são explicadas por Metz (2014, p. 30), que

estabelece que “a significação (construída e descontínua) explicita sempre o que, anteriormente, só podia ser vivido como um *sentido*”.

No entanto, em outro momento da narrativa, Sandra também passa a ponderar acerca de um aspecto importante: caso consiga a quantidade necessária de votos, resultando em sua permanência na organização, como se daria sua relação com os colegas que, justamente em razão de sua manutenção, não receberiam o bônus? Nesse sentido, a personagem começa a temer eventuais represálias por parte de colegas que, a contragosto, venham a perder o bônus e, assim, vive um dilema de natureza pessoal: se, por um lado, quer determinada ação por parte de seus colegas, por outro lado, teme o que essa ação pode vir a lhe custar.

Tal preocupação se mostra bastante pertinente, pois, de acordo com Dejours (2000), embora prevaleça no ambiente empresarial um discurso de que o trabalho em equipe é um dos pilares para o sucesso, o que se observa na prática é um ambiente competitivo e hostil, muitas vezes de forma velada. Dessa maneira, a sociabilidade do ambiente de trabalho, não raro, não é favorável ao convívio entre sujeitos, pois “colegas criam-lhe obstáculos, o ambiente social é péssimo, cada qual trabalha por si, enquanto todos sonégam informações, prejudicando assim a cooperação” (DEJOURS, 2000, p. 31). Por conseguinte, em uma situação de contrariedade, essa hostilidade é ainda maior.

Sob a luz desse argumento e ao ver também que não está conseguindo a quantidade de votos necessários, Sandra toma uma decisão extrema e ingere inúmeros comprimidos, em uma tentativa de suicídio. Essa decisão por parte da personagem pode ser explicada novamente através da importância que os indivíduos pós-modernos dão ao trabalho, de maneira que a possibilidade de ser despida de seu trabalho resulta em uma tentativa de encerrar a própria vida – conotando que aquilo pelo que está lutando é o aspecto mais relevante de sua existência.

Tal interpretação é passível de ser feita principalmente levando-se em consideração o momento em que a personagem recorre ao suicídio, que se dá logo após observar que não está alcançando os votos necessários para sua permanência na organização. Assim, interpretando todos os recursos oferecidos pelo texto fílmico, chega-se à conclusão de que o ato está relacionado ao *tema* e ao *tempo*, no sentido de que a personagem toma a decisão *após* (tempo) *algo* (tema) acontecer.



Figura 19 – Tentativa de suicídio. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Dito isso, revelando-se frustrada a tentativa de suicídio, Sandra passa a empreender um esforço de convencer um dos últimos colegas, com quem ainda não havia conversado. Este revela que “*para mim, vai ser um desastre se a maioria te apoiar, no entanto, estou torcendo pra isso*”. Essa fala estabelece com clareza o conflito resultante da conjuntura de trabalho pós-moderno, bem como a fragmentação do indivíduo. Enquanto o sujeito confere enorme importância ao trabalho e, conseqüentemente, ao salário, em contrapartida, demonstra fragmentos de humanidade ao definir que torce para que a maioria decida pela permanência da colega. Dessa maneira, há aqui um indivíduo que transfere a tomada de decisão para os outros, numa evidente tentativa de não se culpar, caso não receba o bônus.

No entanto, apesar de todos os esforços de Sandra, o resultado final da votação é um empate, e o fato de não haver uma *maioria* apoiando sua permanência resulta em sua demissão. Então, após esvaziar seu armário, aqueles colegas que votaram por sua permanência a aguardam no refeitório da empresa, para se despedirem. Nessa sequência, há um silêncio constrangedor, quando praticamente ninguém diz uma palavra de conforto a Sandra. Observa-se, portanto, uma representação perfeita da frieza do ambiente de trabalho pós-moderno, que mal dá tempo para o funcionário recuperar seus pertences e que deixa as pessoas sem palavras, por encerrarem uma relação que transcende o aspecto profissional e invade as esferas pessoais de suas vidas.



Figura 20 – Sem palavras. Fonte: Dois Dias, Uma Noite (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Por fim, em uma espécie de *plot-twist* (expressão comumente usada na linguagem cinematográfica para definir quando há uma “virada” inesperada na trama), o dono da empresa chama Sandra e anuncia que manterá seu emprego, ao mesmo tempo em que também dará o bônus aos funcionários. Acerca dessa decisão, é possível apontar dois aspectos.

O primeiro encontra-se em sua motivação: o gestor revela que está fazendo isso não por repensar o assunto, tendo realizado um exercício de empatia sobre os efeitos que a demissão causaria na vida de Sandra. Na realidade, Dumont deixa claro que, em razão do resultado dividido da votação, a continuidade ao plano original de demiti-la poderia causar uma cisão entre os funcionários, o que poderia resultar em conflitos internos, perda de produtividade e, em última instância, diminuição de lucro. Logo, há aqui a representação do trabalho da pós-modernidade, que é a busca pelo lucro acima de todas as coisas.

Já o segundo aspecto reside nas consequências da manutenção de Sandra: Dumont explica que, para ser economicamente possível dar o bônus aos funcionários, ao mesmo tempo em que mantém a personagem principal, invariavelmente terá que desligar outro colaborador. Adicionalmente, o gestor revela que o indivíduo a ser desligado trata-se justamente de um dos colegas que havia votado para a permanência de Sandra, colega este que havia externado que precisava muito do trabalho, assim como ela. Então, Sandra questiona a lógica

doentia do gestor acerca da situação, e este explica que, na realidade, não está demitindo o empregado, mas, simplesmente, não renovando seu contrato.

Assim, sob a luz dessa fala, revelam-se pensamentos comuns na visão de trabalho pós-moderno. A organização pode ceder quanto à *forma* utilizada para atingir seu objetivo (redução de custos), mas, em hipótese alguma, pode deixar de alcançá-lo. Adicionalmente, novamente observa-se a tentativa de transformar uma decisão que causa enorme efeito sobre o indivíduo em algo irrelevante e impessoal, inclusive utilizando metáforas para definir o ato demissional, que, sob a ótica do gestor, transforma-se em mera *não renovação* de contrato.

Nesse sentido, é impressionante testemunhar a decisão de Sandra, que opta por não continuar na empresa justamente por saber que sua permanência resultaria no desligamento de um colega. Não obstante, ao sair daquele ambiente de trabalho e relatar por telefone a situação a seu marido, faz todo sentido que a personagem estabeleça que está iniciando a procura por outra colocação no mercado de trabalho ainda a partir daquele mesmo dia.

Isso corrobora toda visão acerca do trabalho pós-moderno estabelecida ao longo deste estudo: mesmo tendo vivenciado, em um curto período, uma pressão emocional enorme, Sandra não tem tempo para digerir devidamente a situação e, imediatamente, inicia outra empreitada que envolve o trabalho. Este, na visão daquela personagem (e do indivíduo pós-moderno), é importante demais para ser deixado em *stand-by*.



Figura 21 – Sandra indo embora. Fonte: *Dois Dias, Uma Noite* (2012) – DVD – Captura de imagem (software VLC Media Player)

Acerca deste plano final, onde a personagem sai do ambiente onde até então exercia funções profissionais, novamente observa-se a prática comum adotada ao longo da obra fílmica, que é um acompanhamento do deslocamento da personagem com a câmera posicionada atrás dela. Entretanto, diferentemente do movimento *travelling*, onde a câmera também se move juntamente com a personagem, nessa cena a câmera adota uma postura estática, somente acompanhando o deslocamento de Sandra de uma posição fixa, embora também posicionada às suas costas.

Assim, ao haver essa “quebra” na estética narrativa habitual do filme, conclui-se que Sandra adotou uma posição de ruptura do *status quo*, ruptura esta construída através de sua decisão de não aceitar a “solução” oferecida pelo gestor, por entender que, ao eventualmente concordar com ela, estaria agindo na contramão de tudo pelo que lutou nos últimos dois dias. Consequentemente, ao estabelecer essa ruptura, deixa para trás aspectos de sua personalidade que tiveram um alto impacto ao longo dos eventos narrativizados, ainda que também se evidencie a necessidade de uma postura frontal oculta ao espectador.

Dessa maneira, tendo-se discutido acerca da narrativa fílmica *Dois Dias, Uma Noite*, no subcapítulo a seguir é apresentada uma síntese dos aspectos que são observados nas narrativas fílmicas estudadas.

5.4 SÍNTESE DOS ASPECTOS OBSERVADOS

No subcapítulo que trata da metodologia, são estabelecidos os sentidos fundamentais na análise dos textos fílmicos, referenciados numericamente seguir.

- 1) fragmentação do indivíduo;
- 2) liquidez das relações profissionais;
- 3) novas exigências feitas sobre o trabalhador pós-moderno;
- 4) priorização do papel do trabalho na vida dos indivíduos;
- 5) efeitos da globalização sobre as organizações, trabalhos e sujeitos;
- 6) novas maneiras de se enxergar o trabalho pós-moderno;
- 7) priorização do lucro em detrimento do indivíduo.

Dessa forma, objetivando maior facilidade de visualização desses sentidos nas análises, na tabela a seguir, encontram-se referências às cenas analisadas e aos aspectos encontrados, conforme referencial numérico estabelecido, iniciando-se com a referência do filme *O Corte*.

Referência da cena analisada – O Corte	Aspectos observados
Gravador sino-japonês - homenagem	2 – 5
Gravador sino-japonês - confissão	1
Demissão de Bruno	2 – 7
Dois anos desempregado / Fala “sem salário um mês, você já treme”	4
Criação da caixa postal	1 – 4
Fala “eu me senti superior lendo os currículos dos concorrentes”	1 – 7
Fotos sensualizadas nos currículos	1 – 3
Arma no reflexo do espelho	1
Propaganda de <i>lingerie</i>	5
Outdoors em subúrbios	5
Interior do veículo	1 – 5
Sala de espera	1 – 2 – 3
Entrevista de emprego	3
Fala “o corte é cíclico”	1 – 4 – 6
Conversa com mecânico	6 – 7
Múltiplos empregos	1 – 3
Fala “a crise é a única indústria em crescimento”	5 – 6

Fala “tirando meu trabalho, tiraram minha vida”	1 – 4 – 6
Nova concorrente	1 – 4

Tabela 2 – Aspectos observados em *O Corte*. Fonte: autor do estudo.

De igual maneira, faz-se necessário realizar essa mesma condensação para o filme *Dois Dias, Uma Noite*, na tabela a seguir.

Referência da cena – <i>Dois Dias, Uma Noite</i>	Aspectos observados
Ligação sobre resultado da votação inicial	1 – 2 – 3 – 7
Fala “você precisa ir”	3 – 4
Fala “a única maneira de você parar de chorar é recuperando seu emprego” / Pressão advinda do marido	3 – 4
Fala “a crise e a concorrência asiática”	2 – 3 – 5 – 7
Afastamento para ligar para colega	1 – 3
Ingestão de antidepressivos	1
<i>Travelling</i>	3
Fala “não votamos contra você, mas a favor do bônus”	2 – 3 – 6 – 7
Sandra faz exercício de empatia acerca do bônus	1 – 2 – 7
Medo do pós-votação	2 – 3
Tentativa de suicídio	1 – 4
Fala “seria um desastre pra mim, mas torço que você fique”	1 – 2 – 7
Silêncio dos colegas	2 – 3 – 6
Decisão de manter Sandra	2 – 6 – 7
Procura imediata por outro trabalho	1 – 4

Tabela 3 – Aspectos observados em *Dois Dias, Uma Noite*. Fonte: autor do estudo.

Sob a luz desses apontamentos, na tabela a seguir, é feita a quantificação dos aspectos observados em cada narrativa fílmica.

Aspectos	<i>O Corte</i>	<i>Dois Dias, Uma Noite</i>	Somatórios
1 - Fragmentação do indivíduo	11	7	18
2 - Liquidez das relações profissionais	3	8	11
3 - Novas exigências feitas sobre o trabalhador pós-moderno	4	9	13
4 - Priorização do papel do trabalho na vida dos indivíduos	5	4	9
5 - Efeitos de globalização sobre as organizações, trabalhos e sujeitos	5	1	6
6 - Novas maneiras de enxergar o trabalho pós-moderno	4	3	7

7 - Priorização do lucro em detrimento do indivíduo	3	6	9
Totais	35	38	73

Tabela 4 – Quantificação de aspectos. Fonte: autor do estudo.

Dessa forma, através da tabela 4, algumas análises são passíveis de serem efetuadas. A primeira delas, no que tange ao olhar individualizado por filme, reside no fato de que o aspecto mais observado em *O Corte* refere-se à fragmentação do indivíduo, seguido da percepção dos efeitos da globalização e a priorização do papel do trabalho. Em contrapartida, o aspecto menos percebido nessa obra foi a liquidez das relações profissionais e a priorização do lucro em detrimento do indivíduo. Não obstante, o somatório de situações observadas nesse texto fílmico, para um total de dezenove cenas distintas analisadas, foi de trinta e cinco referências.

Quanto ao filme *Dois Dias, Uma Noite*, o aspecto mais observado foram as novas exigências feitas ao trabalhador pós-moderno, seguido da liquidez das relações profissionais. Já o aspecto menos percebido são os efeitos de globalização sobre as organizações, trabalhos e sujeitos e, para um total de quinze cenas analisadas, houve um somatório de trinta e oito percepções.

Nesse sentido, observa-se que os aspectos com maior número de inferências em cada narrativa reflete de maneira adequada a ideia principal que cada uma das tramas tenta transmitir. Em *O Corte*, ao passar a eliminar seus concorrentes, Bruno assume uma segunda identidade, de natureza assassina, de maneira que fica visível o processo de fragmentação instaurado sobre a personagem. Adicionalmente, os efeitos da globalização são visíveis nas figuras de propagandas, aparatos eletrônicos e, claro, na crise que, silenciosamente, constrói um ambiente de medo constante na paisagem cultural dos sujeitos.

Já em *Dois Dias, Uma Noite*, o fato de as novas exigências sobre o trabalhador pós-moderno ter obtido o maior número de apontamentos também faz todo sentido, uma vez que essa obra trata, basicamente, de uma situação em que a responsabilidade por uma eventual demissão é transferida para os trabalhadores do “chão de fábrica”, numa clara tentativa dos gestores de adotarem uma postura de distanciamento emocional. Assim, ao trabalhador que antes cabia somente executar suas funções, agora cabe também decidir acerca de algo tão importante quanto um desligamento profissional. Consequentemente, na mesma obra fica evidente como as relações são encaradas sob um olhar de liquidez, no sentido de que a demissão

de Sandra é vista com total naturalidade por alguns de seus colegas e, principalmente, pelo gestor.

Nesse sentido, considerando as duas obras em conjunto, o aspecto mais observado reside na fragmentação do indivíduo, o que caminha no mesmo sentido da fundamentação teórica. Fica evidente que o trabalhador pós-moderno tem que assumir uma existência inautêntica, para cumprir as exigências de seu ambiente profissional, e isso, invariavelmente, acarreta um alto preço a ser pago por este sujeito. Assim, a fragmentação identitária é, talvez, a principal e mais visível consequência do trabalho da modernidade tardia.

Outro fato interessante está na quantidade total de aspectos percebidos em cada obra, frente à quantidade de cenas analisadas. Apesar de *Dois Dias, Uma Noite* ter um número menor de cenas analisadas (quinze), possui uma quantidade maior de aspectos percebidos (trinta e oito). Isso leva a crer que, essa narrativa, traduz o conflito advindo do trabalho pós-moderno com maior propriedade, se comparado com *O Corte*.

Não obstante, apesar de a fragmentação do indivíduo ser apontada em maior número, entende-se que os demais aspectos não perdem sua relevância. Isso encontra sustentação na constatação de que determinados acontecimentos, mesmo ocorrendo somente uma vez, acabam por gerar enorme impacto na vida daqueles que são afetados por suas implicações. Logo, sob a ótica das personagens principais das narrativas fílmicas, ainda que fosse observado somente uma única vez, mas sendo o responsável pela tentativa de suicídio de Sandra ou a decisão de Bruno de passar a matar seus concorrentes, determinado aspecto demonstrar-se-ia como de enorme relevância para esses sujeitos.

Por fim, no tocante ao ato de linguagem envolvido na elaboração dos constructos das idéias principais das obras, observa-se que, dentro da teoria defendida por Charaudeau (2001), ambos filmes possuem as mesmas explicações quanto às figuras envolvidas no referido ato. O *eu comunicante* pode ser interpretado como os estúdios que financiaram e, em última instância, realizaram os filmes, enquanto que o *tu interpretante* são os sujeitos que eventualmente venham a assistir as obras. Esses são os envolvidos no ato de fazer, definidos pelo autor como *parceiros*.

No que tange ao ato de dizer proposto do Charaudeau (2001), em que os *protagonistas* se lotam, o *eu enunciator* de *O Corte* e de *Dois Dias, Uma Noite* são

sujeitos que têm conhecimento das exigências impostas sob o indivíduo pós-moderno, em razão do trabalho. Por consequência, suas intencionalidades consistem em comunicar algo de relevância e que faz parte da realidade empírica de grande parte das pessoas, fato evidenciado pela temática envolvida na realização das obras. Adicionalmente, possuem domínio da técnica cinematográfica, uma vez que se valem de recursos de natureza fílmico-narrativa para contar uma história. E, por fim, objetivam, através da construção fílmico-textual, transmitir uma mensagem de alerta acerca dos rumos que o trabalho pós-moderno tomou, no sentido de evidenciar as consequências desse trabalho para o indivíduo.

Por conseguinte, o último envolvido no ato de comunicação, o *tu destinatário*, são pessoas que possuem interesse por narrativas que abordam esse tipo de conflito, ou seja, indivíduos que possuem apreço por filmes com temática de natureza social, econômica, psicológica, política e (ou) mais de uma dessas temáticas agindo de maneira combinada.

Dessa forma, tendo encerrada a análise das narrativas fílmicas, no capítulo a seguir, são tecidas as considerações finais desta pesquisa.

“O único jeito de você parar de chorar é lutando por seu emprego.”

Manu, conversando com sua esposa Sandra, em *Dois Dias, Uma Noite* (2012)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Salvo raríssimas exceções, o indivíduo pós-moderno encontra-se em uma posição onde não lhe resta outra opção que aderir ao “sistema” e, por conseguinte, executar atividades profissionais em alguma organização. Ao fazer isso, o benefício primário alcançado reside na remuneração financeira resultante de seu trabalho, que, na lógica da sociedade de consumo, propicia-lhe possibilidades diversas, de acordo com o valor que seu trabalho possui para a organização onde presta serviços.

No entanto, essa sistemática é uma maneira muito simplista de ver o trabalho pós-moderno. Deve-se questionar, primeiramente, qual o preço pessoal que esse indivíduo está pagando e, concomitantemente, qual é o valor que ele dá ao trabalho em sua vida. Adicionalmente, estando o trabalho inserido em um contexto de “mundo globalizado”, também se faz necessário entender em que medida a globalização interfere na vida do trabalhador pós-moderno.

Nesse sentido, observa-se que o cinema, enquanto manifestação cultural que retrata acontecimentos do cotidiano das pessoas, pode servir de ferramenta na tentativa de entendimento dos efeitos que o trabalho globalizado e pós-moderno possui na vida dos sujeitos. Não obstante, não se pode esquecer que o cinema é uma representação e, como tal, mostra a visão de sua equipe técnica (diretor, roteirista, produtor, montador, etc.) acerca de determinado tema. Dessa maneira, ao fazer a análise de determinada narrativa fílmica, o que está sendo feito é, em última instância, a análise de uma representação.

Os textos fílmicos possuem natureza ficcional e são, talvez, a forma de arte de maior alcance entre as pessoas, justamente por serem lançados simultaneamente em vários países e traduzidos para vários idiomas, atraindo multidões aos cinemas e em exhibições no privado de suas residências. Logo, esse caráter universal imprime relevância ao cinema, de maneira que a utilização dessa manifestação cultural como fonte de estudos e análise se encontra cada vez mais presente nos ambientes acadêmicos.

Adicionalmente, julga-se como relevante estabelecer também que, apesar de a presente pesquisa possuir uma amostra composta por duas narrativas fílmicas específicas, conforme pode ser observado no capítulo quatro, há uma enorme gama de outras obras que também, de alguma maneira, abordam o trabalho e seus efeitos

sobre os sujeitos. Assim, através da exposição dessas obras, que se situam desde o início do século XX até momentos mais recentes, é possível concluir que há um precedente artístico e temático no que tange à representação do trabalho no cinema, não somente nas obras que compõem o *corpus* de análise, mas, de igual maneira, em outras narrativas fílmicas que foram relacionadas no decorrer da pesquisa, bem como em outros textos fílmicos que invariavelmente não foram relacionados.

Nessa perspectiva, cita-se Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (2012), os quais estabelecem que vestígios do que já aconteceu são considerados como matéria ao historiador e, desta maneira, “textos” como a fotografia, pintura e o próprio cinema, hoje são contabilizados como fontes dignas e, portanto, passíveis de um processo de leitura por parte dos profissionais da área. Então, apesar de a afirmação desses autores fazer menção a historiadores, o mesmo raciocínio é aplicável para qualquer indivíduo que empreenda um trabalho de análise fílmica.

Entretanto, não se pode esquecer que o objetivo deste estudo nunca foi analisar o cinema, mas sim *como* o cinema, através de obras específicas, retrata determinado aspecto. Logo, indiretamente, discute-se a função do cinema enquanto arte, no que tange à sua incumbência de ficcionalizar situações do cotidiano. E, sob essa ótica, o foco dessa dissertação são as relações de trabalho pós-modernas, representadas em narrativas fílmicas.

Nesse sentido, retoma-se o problema de pesquisa deste estudo: de que maneira as narrativas fílmicas *O Corte e Dois Dias, Uma Noite* traduzem os reflexos da pós-modernidade sobre as organizações e sobre os indivíduos?

A resposta a esse questionamento não é de natureza simples.

Primeiramente, entende-se que as narrativas fílmicas selecionadas constituem textos, que se valem de um constructo que evidencia uma clara visão negativa acerca do trabalho pós-moderno. Isso corrobora a visão dos autores consultados na fundamentação teórica acerca dos temas globalização, trabalho e gestão na modernidade tardia, os quais tecem teorizações bastante pessimistas acerca dos efeitos do trabalho na pós-modernidade. Estes, apresentam a síntese de situações recorrentes encontradas nas significações de ambos os textos fílmicos como, por exemplo, priorização do lucro em detrimento do indivíduo, de maneira que através dos quadros-resumo constantes no capítulo da análise fílmica, o processo de apontamento dessas situações torna-se mais simplificado.

Aliás, julga-se como importante mencionar não somente os significados

instaurados, ou seja, situações do texto fílmico lidas em sentido mais restrito, mas também os significados construídos através de recursos de natureza fílmico-narrativa. Assim, o carro de Bruno não é um mero meio de locomoção, mas uma metáfora do ambiente de trabalho pós-moderno e uma menção à globalização; o fato de a câmera acompanhar os deslocamentos de Sandra sob o ângulo de suas costas não é um simples enquadramento, senão uma analogia ao fato de o trabalhador pós-moderno ter que esconder seus sentimentos pessoais, inclusive do próprio espectador. Esses e outros aspectos verificados através da linguagem fílmica atendem ao propósito de uma reflexão acerca do trabalho pós-moderno, discutidos ao longo do texto.

Consequentemente, entende-se que o objetivo geral deste estudo foi plenamente atingido, uma vez que a análise de como os filmes selecionados abordam as relações de trabalho e, conseqüentemente, questionam a influência da pós-modernidade nas organizações e na vida dos trabalhadores, foi realizada com sucesso. E isso tornou-se possível por meio do atendimento aos objetivos específicos, onde foram estudados os preceitos teóricos acerca de cultura, representação e identidade na pós-modernidade, através da fundamentação teórica construída no segundo capítulo dessa dissertação; compreensão da influência da globalização e da pós-modernidade nas relações de trabalho das instituições, no terceiro capítulo deste estudo; estudo acerca do cinema como manifestação cultural que discute questões atuais como, por exemplo, as relações de trabalho nas organizações, no quarto capítulo desta pesquisa; e, com base nesses preceitos, análise das obras selecionadas no que tange à representação das relações de trabalho na pós-modernidade, ao longo do quinto capítulo.

Dessa forma, atendidos os objetivos da pesquisa, restam ainda questionamentos de natureza pessoal por parte do pesquisador: a visão dos teóricos a respeito do trabalho na modernidade tardia realmente condiz com a realidade empírica? E a visão das narrativas selecionadas como *corpus* de análise mostra de maneira fidedigna os reflexos do trabalho pós-moderno sobre os sujeitos?

Entende-se que a fundamentação teórica realmente mostra com propriedade preceitos que fazem parte dos cotidianos empíricos das pessoas: as novas formas de se entender cultura, as representações que são feitas para dar sentido a essa cultura, bem como o conflito resultante da fragmentação da identidade dos indivíduos e da liquidez das relações entre os mesmos. Adicionalmente, no que

concerne aos preceitos acerca de trabalho, entende-se que eles cumprem sua tarefa de retratar as exigências feitas ao trabalhador pós-moderno, bem como a maneira de se entender o trabalho nesse contexto, os impactos que são impostos pelo mundo globalizado e, por conseguinte, as novas formas de se enxergar o processo de gestão.

Quanto à concepção individual de cada obra fílmica estudada, compreende-se que elas possuem maneiras distintas de tratar o trabalho pós-moderno mas que, invariavelmente, caminham na mesma direção.

O *Corte* possui um viés claramente mais direcionado ao humor ácido e, como tal, o caráter ficcional da obra fica mais evidente, se comparado com *Dois Dias, Uma Noite*, obra que é calcada em uma representação que prima pelo realismo e pela dramaticidade das situações. Tal fato é evidenciado não somente pela forma empregada na construção de cada narrativa mas, também, pelos recursos utilizados (ou não) por seus realizadores para elaborá-la: enquanto *O Corte* utiliza trilhas sonoras (signos musicais), *Dois Dias, Uma Noite* vale-se somente de falas e sons ambiente, sem recorrer a músicas ou sons de natureza sintética. Essa é, também, uma maneira de imprimir mais realismo à representação, ao mesmo tempo em que evidencia seu posicionamento de natureza estético-sonora, na figura do silêncio que, invariavelmente, enfatiza a crueldade das situações mostradas na obra.

Apesar dessa diferenciação na maneira com que cada um texto fílmico conta a sua história, é possível perceber em ambos os textos uma amostra precisa da importância que o indivíduo pós-moderno confere ao trabalho em sua vida e, conseqüentemente, o quanto isso contribui para o processo de fragmentação de sua identidade. Esses e outros aspectos trabalhados nessas obras são facilmente encontrados no cotidiano das organizações e, nesse sentido, conclui-se que ambas as narrativas fílmicas mostram com propriedade o impacto do trabalho pós-moderno sobre os sujeitos.

Não obstante essa integração entre a representação fílmica e a realidade empírica, não se pode esquecer o que, nas palavras de Saraiva (2003), é a finalidade principal de uma narrativa fílmica (bem como da arte em geral): projetar-se para um local que vai além dela mesma, concebendo um ambiente fictício que permite ao sujeito compreender a si e às circunstâncias que o envolvem. Isso é evidenciado pelos filmes analisados, restando clara a possibilidade de reflexão e

projeção, valendo-se da *mise-en-scène* construída pelas obras.

Sob esse aspecto, também se considera relevante tecer uma observação a respeito do cinema francês: não somente através de *O Corte* (2005) e *Dois Dias, Uma Noite* (2012), mas, de igual maneira, por intermédio das obras *O Capital* (2012) e *O Valor de um Homem* (2015), que foram citadas no quarto capítulo desta pesquisa, resta evidente a visão pessimista da indústria cinematográfica desse país acerca do trabalho pós-moderno. Nas quatro obras citadas, o trabalho é a temática principal dos filmes e, em todos eles, são devastadores os efeitos que esse trabalho impõe sobre os indivíduos.

Da mesma forma, também se julga importante tensionar acerca da maior consequência que esse trabalho da modernidade tardia resulta sobre o trabalhador, que é a fragmentação identitária: sim, a fragmentação dos sujeitos não é um fenômeno recente, assim como as exigências impostas sobre aqueles que exercem algum tipo de trabalho também sempre existiram. Entretanto, há agora um maior nível de discussões a respeito desses temas e, nesse sentido, os fenômenos (naturais ou não) só são considerados a partir do momento em que há uma discussão e, mais importante, cientificidade nesse processo. Logo, a questão da fragmentação e das exigências/consequências do trabalho pós-moderno não são um tema novo, mas, ao mesmo tempo, em uma perspectiva histórica, a cientificidade acerca disso ainda é jovem e, portanto, carece de muitas e novas discussões.

Adicionalmente, a título de observação final, cabe também um comentário acerca das perspectivas teóricas adotadas: por se tratar de uma pesquisa de natureza ampla e multidisciplinar, o fato de determinado teórico ter sido consultado não necessariamente significa que tudo aquilo que o mesmo defende também é defendido à risca pelo pesquisador (ou adotado em sua pesquisa). Em suma, tratam-se somente de referenciais teóricos que auxiliam em um constructo analítico, este sim, realizado pelo autor da pesquisa.

Como exemplo, citam-se os posicionamentos de Bauman, que possui uma visão acerca da cultura muito peculiar, com um viés bastante voltado para uma sociedade de consumo. Dentro das concepções de cultura adotadas no referencial teórico, esta é a que mais se aproxima do objeto de estudo (trabalho na pós-modernidade), entretanto, nem sempre essa visão se aplica ao que é analisado. Em determinados momentos, a visão de cultura como teias de Geertz é mais apropriada, em outros momentos, os conceitos de cultura organizacional são os mais adequados

e assim sucessivamente. Em suma, nem tudo da teoria de Bauman (ou de qualquer um dos autores consultados) se aplica nas situações analisadas. Saber distinguir o quê (e quando) aplicar de cada teoria consiste em um dos trabalhos mais importantes no processo de pesquisa.

Dessa maneira, em face a esse somatório de conclusões estabelecidas, entende-se que as discussões propostas ao longo desta pesquisa alcançam sustentação em todos os sentidos: em sua fundamentação teórica, nas obras selecionadas, nas análises realizadas e, principalmente, na relevância e benefícios que essa dissertação traz para a área da cultura. O que é aqui proposto possui caráter de originalidade e, sob a luz desse aspecto, esta investigação invariavelmente contribui para a valorização do cinema enquanto manifestação cultural.

Por fim, encerra-se a presente pesquisa com questionamentos que, a partir de tudo o que foi discutido, revelam-se como pertinentes: se o trabalho pós-moderno, retratado no referencial teórico e representado nas narrativas fílmicas, possui um caráter tão cruel, o que resta ao indivíduo? Que “trabalho” é esse que transfere aos funcionários a responsabilidade por decisões tão relevantes quanto a demissão de um colega? Quando o trabalho tornou-se tão importante a ponto de ser motivo suficiente para transformar um pai de família em um assassino frio? E, por fim, o que o colaborador pode fazer para mudar as exigências e condições que favorecem a sua fragmentação?

A reflexão e as respostas acerca dessas perguntas ficam a cargo do leitor.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Mirian de Albuquerque. Leitura e texto: tecendo o discurso e subvertendo (n)a ordem. **Revista Graphos**, vol. III, n. 1, 1998. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9412/5067>>. Acesso em 01 dez. 2017.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 1998.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2000.

APPEL-SILVA, Marli; BIEHL, Kátia. Trabalho na pós-modernidade: crenças e concepções. **Revista Subjetividades**, v. 6, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/1565/3550>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 1995.

BALDISSERA, Rudimar. Comunicação, organizações e comunidade: disputas e interdependências no (re)tecer as culturas. **Anais do Abracorp 2009** – III Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas, 2009. Disponível em: <http://www.abrapcorp.org.br/anais2009/pdf/GT2_Rudimar.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

BAZTÁN, Silvio Angel Aguirre. La cultura de la empresa. **Revista Subjetividades**, v. 2, n. 2, 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/1153>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

BELLOUR, Raymond. **L'analyse du film**. Paris: Albatros, 1979.

BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo. (Org.) Et al. **Análise do discurso**: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo

de Análise do discurso-FALE/UFMG, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

DEJOURS, Christophe. **A banalização da injustiça social**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

DEMO, Pedro. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 2000.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

EDUARDO, André de Paula. Dia do trabalhador: greves e lutas no cinema brasileiro. **Revista prosa verso e arte**. Disponível em: <<http://www.revistaprosaversoarte.com/dia-do-trabalhador-greves-e-lutas-no-cinema-brasileiro-andre-de-paula-eduardo/>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

ENVOLVERDE. Construir o bem comum é enxergar para além do espelho. **Envolverde** – jornalismo e sustentabilidade. Disponível em: <<http://envolverde.cartacapital.com.br/construir-o-bem-comum-e-enxergar-para-alem-do-espelho/>>. Acesso em: 01 out. 2017.

FARIA, José Henrique (Org.). **Análise crítica das teorias e práticas organizacionais**. São Paulo: Atlas, 2007.

FERRER, Florencia. **Reestruturação capitalista**: caminhos e descaminhos da tecnologia da informação. São Paulo: Moderna, 1998.

FLEURY, Maria Tereza Leme; FISCHER, Rosa Maria. **Cultura e poder nas organizações**. São Paulo: Atlas, 1989.

FOLHA DO SUDOESTE. **MEC recorre à impressão digital para evitar fraudes no ENEM**. Disponível em: <<http://www.folhadosudoeste.jor.br/mec-recorre-a-impressao-digital-para-evitar-fraudes-no-enem/>>. Acesso em: 01. Nov. 2017.

FONTENELLE, Isleide Arruda. **Pós-modernidade: trabalho e consumo**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempos de globalização. Etc... espaço, tempo e crítica. **Revista eletrônica de ciências sociais aplicadas**, número 2, volume 1, 15 de Agosto de 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/etc/UPLOADS/etc%202007_2_4.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2017.

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

HALL, Stuart. The work of representation. In: _____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London/TheLondon/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. (Trad. Ricardo Uebel).

IMDb – Internet Movie Data Base. **O Corte – Awards**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0422015/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 30 nov. 2017.

IMDb – Internet Movie Data Base. **Dois Dias, Uma Noite – Awards**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2737050/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 30 nov. 2017.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Yuri Lotman e semiótica da cultura. **Revista Práxis**, volume 2, Agosto de 2010. Disponível em: <<http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/703>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

LOTMAN, Yuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979

LUDOVICO, Nelson. **Comércio exterior: preparando a empresa para o mercado global**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MINTZBERG, Henry. **O processo da estratégia**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

MOTTA, Paulo Roberto. **Gestão contemporânea: a ciência e a arte de ser dirigente**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

OLIVEIRA, Carlos Tavares de. **Comércio exterior e a questão portuária**. São Paulo: Aduaneiras, 1992.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PORTAL EDUCAÇÃO. **Semiótica da cultura e cinema**. Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/farmacia/semiotica-da-cultura-e-cinema/53263>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

PRIMEIRO FILME. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do**

trabalho científico. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2013 Disponível em: <<http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

ROHM, Ricardo Henry Dias; LOPES, Natália Fonseca. O novo sentido do trabalho para o sujeito pós-moderno: uma abordagem crítica. **Cadernos EBAPE.BR**, vol. 13, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cebape/v13n2/1679-3951-cebape-13-02-00332.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SELIGMANN-SILVA, Edith. **Desgaste mental do trabalho dominado.** Rio de Janeiro: UFRJ/Cortez, 1994.

SENNETT, Richard. **A cultura do novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

SHEIN, Edgar H. **Organizational culture and leadership.** Estados Unidos: Jossey-Bass, 2004. Disponível em: <http://www.untag-smd.ac.id/files/Perpustakaan_Digital_2/ORGANIZATIONAL%20CULTURE%20Organizational%20Culture%20and%20Leadership,%203rd%20Edition.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2017.

SIQUEIRA, Elisabete Stradiotto; SPERS, Valéria Rueda Elias. **Os desafios das organizações no contexto pós-moderno.** Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/645483/os-desafios-das-organiza%C3%A7%C3%B5es-no-contexto-p%C3%B3s-moderno>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2006.

STIGLITZ, Joseph E.; CHARLTON, Andrew. **Livre mercado para todos** – como um comércio internacional livre e justo pode promover o desenvolvimento. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda, 2007.

SUPPIA, Alfredo. Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83426/86413>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

UNIVERSIDADE FEEVALE. **Processos e manifestações culturais** - linhas de pesquisa. Disponível em: <<http://www.feevale.br/pos-graduacao/programa-de-pos-graduacao-em-processos-e-manifestacoes-culturais/linhas-de-pesquisa>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZERO HORA. **Dinheiro e reflexão**. Porto Alegre, 23 jan. 2006, p. 16.

8 REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**. Brasil, 1981.

BARRETO, Fábio. **Lula – o filho do Brasil**. Brasil, 2009.

BERMAN, Shari Springer; PULCINI, Robert. **Diário de uma babá**. Estados Unidos, 2007.

BIANCHI, Sérgio. **Quanto vale ou é por quilo?**. Brasil, 2005.

BRANT, Beto. **O invasor**. Brasil, 2001.

BRIZÉ, Stéphane. **O valor de um homem**. França, 2015.

CARO, Niki. **Terra fria**. Estados Unidos, 2005.

CHANDOR, J. C.. **Margin call – o dia antes do fim**. Estados Unidos, 2011.

CHAPLIN, Charles. **Tempos Modernos**. Estados Unidos, 1936.

DANIELS, Lee. **O mordomo da casa branca**. Estados Unidos, 2013.

DARDENNE, Jean-Pierre; DARDENNE, Luc. **Dois dias, uma noite**. França, 2012.

FINCHER, David. **A rede social**. Estados Unidos, 2010.

FOLEY, James. **O sucesso a qualquer preço**. Estados Unidos, 1992.

FORD, John. **As vinhas da ira**. Estados Unidos, 1940.

FRANKEL, David. **O Diabo veste Prada**. Estados Unidos, 2006.

GAVRAS, Costa. **O corte**. França/Bélgica, 2005.

GAVRAS, Costa. **O capital**. França, 2012.

GORDON, Seth. **Quero matar meu chefe**. Estados Unidos, 2012.

HANKS, Tom. **Larry Crowne**. Estados Unidos, 2012.

HIRSZMAN, Leon. **Eles não usam black-tie**. Brasil, 1981.

JUDGE, Mike. **Como enlouquecer seu chefe**. Estados Unidos, 1999.

LINKLATER, Richard. **Fast food nation**. Estados Unidos, 2005.

MCQUEEN, Steve. **12 anos de escravidão**. Estados Unidos, 2013.

- MEIRELLES, Fernando. **Domésticas – o filme**. Brasil, 2001.
- MEYERS, Nancy. **Um senhor estagiário**. Estados Unidos, 2015.
- MOORE, Michael. **Roger e eu**. Estados Unidos, 1989.
- MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?**. Brasil, 2014.
- PERSON, Luís Sérgio. **São Paulo, sociedade anônima**. Brasil, 1965.
- REITMAN, Jason. **Amor sem escalas**. Estados Unidos, 2009.
- SCORSESE, Martin. **O lobo de Wall Street**. Estados Unidos, 2013.
- SMITH, Kevin. **O balconista**. Estados Unidos, 1994.
- SMITH, Kevin. **O balconista II**. Estados Unidos, 2006.
- STONE, Oliver. **Wall Street – poder e cobiça**. Estados Unidos, 1987.
- STONE, Oliver. **Wall Street – o dinheiro nunca dorme**. Estados Unidos, 2010.
- WELLS, John. **A grande virada**. Estados Unidos, 2010.